

Au pays d'Henri Michaux: la dialectique de l'espace et du temps dans son oeuvre écrite

Marta Segarra Montaner

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

AU PAYS D'HENRI MICHAUX: LA DIALECTIQUE DE L'ESPACE ET DU
TEMPS DANS SON OEUVRE ÉCRITE

Marta Segarra Montaner

Tesi per a l'obtenció del Grau de Doctor, dirigida pel Dr.
Alain Verjat Massmann, Universitat de Barcelona, Juny 1990.

1.7.1 L'éclatement

La solidité, la fixité excessive du monde peut parfois se résoudre dans une explosion qui réduit tout en débris qui ne peuvent plus jamais se ressouder. Cette explosion peut être le résultat de l'essai d'immobiliser le temps, d'arrêter le mouvement nécessaire à l'existence. Ce figement forcé aboutit à l'éclatement chaotique, dont les images sont spécialement abondantes dans le livre Épreuves, exorcismes (ce qui n'est pas du tout bizarre, puisqu'il s'agit d'un recueil de poèmes écrits en temps de guerre). On a même parlé de l'influence de l'expérience des bombardements sur le rythme martelé de certains des textes qui figurent dans cet ouvrage. Mais on pourrait attribuer aussi ce rythme percutant aux intentions affichées par le poète dans le titre même, Épreuves, exorcismes; on sait que, pour Michaux, un "exorcisme" est "une sorte de tourelle de bombardement qui se forme à ces moments où l'objet à refouler, rendu comme électriquement présent, est magiquement combattu".⁴⁰⁰ La présence des explosions va donc plus loin chez Michaux que la simple influence des circonstances historiques, comme le prouve le texte intitulé "Mouvements de l'être intérieur".

⁴⁰⁰EE, Préface, 8.

"La poudrière de l'être intérieur ne saute pas toujours. On la croirait de sable. Puis, tout à coup, ce sable est à l'autre bout du monde et par des écluses bizarres descend la cataracte de bombes."⁴⁰¹

L'explosion est un mouvement soudain, qui apporte des changements radicaux et brusque le cours temporel. Elle combat la solidité écrasante dont nous parlions, mais ses résultats ne sont pas pour autant bénéfiques: le chaos qui en résulte, fait de particules qui ne peuvent plus s'unir, est aussi angoissant que la perfection immobile de la création. L'image du sable est indicative en ce sens-là; il signifie l'émiettement qui résulte de l'explosion, opposé aux constructions humaines basées sur l'"ordre" et la "géométrie":

"Je vous assoierai des forteresses écrasantes et
superbes,
Des forteresses faites exclusivement de remous et de
secousses,
Contre lesquelles votre ordre multimillénaire et votre
géométrie
Tomberont en fadaïses et galimatias et poussière de
sable sans raison."⁴⁰²

Michaux avoue "je vis dans les éclats". Il s'agit alors d'un éclatement métaphorique, mais qui a des conséquences aussi "réelles" que les explosions produites par des bombes. Les Meidosems, par exemple, étranges personnages créés par Mi-

⁴⁰¹Pl, "Mouvements de l'être intérieur", 133.

⁴⁰²NR, "Contre", 79

chaux, ont un rapport très étroit avec les dessins à l'encre qu'il effectuait à la même époque. Ce sont des créatures protéiformes, en évolution constante, qui se métamorphosent continuellement. Nous y reviendrons plus loin, dans les chapitres consacrés à l'instabilité de la matière⁴⁰³. Ce qui nous intéresse ici est le fait que le manque de fixité se traduit parfois dans des explosions, comme dans l'extrait suivant:

"Un Meidosem éclate. Mille veinules de sa foi en lui éclatent. Il retombe, s'étale et s'extravase en de nouvelles pénombres, en de nouveaux étangs. Qu'il est difficile de marcher ainsi..."⁴⁰⁴

La "poudrière de l'être intérieur" est de nouveau présente. Ses éclats continuels empêchent l'être de marcher, c'est-à-dire d'avancer en ligne plus ou moins droite, mouvement opposé à celui de l'"étang" immobilisateur (nous verrons que les "eaux mortes" apparaissent parfois chez Michaux, toujours avec une valorisation très négative). Mais si les "mouvements d'explosion, de refus, d'étirement en tous sens"⁴⁰⁵ empêchent l'homme d'avancer, l'idée d'une explosion totale, qui entraînerait "les montagnes, les mers, les pays

⁴⁰³Vid. 2.7.2.

⁴⁰⁴LVP, "Portrait des Meidosems", 124.

⁴⁰⁵FV, "Mouvements", 13.

entiers" jusqu'à avoir une portée cosmique, fascine l'imagination du poète ("De ricochet en ricochet, de planète en planète, tout le système solaire avec Jupiter et Saturne pourrait sauter, et, dans cet ébranlement fantastique, qui sait? tous les systèmes solaires les uns à la suite des autres."⁴⁰⁶). Cette idée d'un éclatement apocalyptique provoqué plus ou moins involontairement par la main de l'homme a été réactivée dans l'imaginaire universel par la catastrophe d'Hiroshima et la multiplication des bombes atomiques⁴⁰⁷. Mais Michaux essaie de voir la véritable raison qui pousse l'homme à jouer avec le feu: "Faire éclater la création. Voilà enfin une idée pour plaire à l'homme: notre réplique à la Genèse. Enfin une idée diabolique. Qu'en pense Dieu?"⁴⁰⁸.

⁴⁰⁶P, "Idées de traverse", 18-19.

⁴⁰⁷Le numéro 41-42 des "Cahiers du grif", qui s'intitule L'Imaginaire du nucléaire (1989), analyse les répercussions imaginaires de cette circonstance historique.

⁴⁰⁸Ibid.

1.7.2 Le grouillement

Le grouillement appartient, selon Gilbert Durand⁴⁰⁹, au "schème de l'animé", qui est la manifestation première de l'archétype du chaos. Le fourmillement des insectes incarne ce mouvement effréné et chaotique, profondément angoissant pour l'homme parce qu'il représente le passage incontrôlable du temps. Les insectes sont très présents dans le bestiaire michaudien, d'une richesse inusuelle. Des fourmis, des araignées, des vers (s'associant alors à la pourriture) apparaissent souvent dans les terrains de Michaux. Ce n'est pas en vain qu'il avoue sa préférence pour les insectes; le poète Norge, qui a connu Michaux écolier, signale la passion de celui-ci pour l'entomologie⁴¹⁰, penchant qu'il a conservé toute sa vie durant et qui a même précédé son goût pour la lecture et l'écriture. On perçoit aussi la présence du fourmillement d'insectes dans beaucoup de peintures et de dessins, surtout dans ceux qui sont formés par des taches noires foisonnant sur la toile. Michaux affirme: "dans ma vie et mes goûts, les insectes, c'est ce que j'aime le mieux

⁴⁰⁹G. Durand: Structures, pp. 75-78.

⁴¹⁰Norge: Jeux d'enfant. - In: "Magazine littéraire" num. 220, Juin 1985, p. 22. Ce goût de Michaux s'apparente à la passion de Lautréamont pour la biologie et l'observation de la nature, tel que le témoigne aussi Paul Lespès, condisciple de ce poète (propos recueilli par Marcelin Pleyne dans son Lautréamont par lui-même, Éd. du Seuil, "Écrivains de toujours", 1967, p. 19). Ce détail est significatif quant à la parenté imaginaire des deux créateurs.

observer, directement ou à la loupe, et pendant des heures, que je n'appréhende nullement et que, loin de vouloir m'en délivrer, je recherche."⁴¹ Nous voyons donc par cette dernière citation que, chez Michaux, le goût du petit, la miniaturisation gratifiante, prédomine sur les valeurs terrifiantes de l'image du grouillement, qui en est même inversée, puisque la contemplation des insectes ne s'assimile pas à une méditation sur le passage du temps; elle annule, au contraire, ce cours temporel ("des heures que je n'appréhende nullement").

Les descriptions d'insectes réels ou fantastiques sont spécialement abondantes dans La Nuit remue (où il y a un texte intitulé "Insectes"), Plume précédé de Lointain intérieur (dans la section "Animaux fantastiques") et aussi dans Face aux verrous, où se trouve "Quelques jours de ma vie chez les insectes", écrit fascinant et répugnant à la fois où le narrateur raconte sa cohabitation avec une tribu de chenilles. Nous aurons l'occasion de commenter en détail cet écrit, puisqu'il est très indicatif de l'attitude imaginaire de Michaux face au monde féminin.⁴²

⁴¹FEFE, "Tempérament de nuit", 51.

⁴²Vid. 2.11.

Quant aux insectes qui nous sont familiers, les fourmis et les araignées ont un rôle assez important dans le règne animal chez Michaux. Même si le poète avoue un penchant pour les insectes, ceux-ci ne sont pas, dans la plupart des cas, valorisés favorablement; tout au contraire, le mouvement affairé et constant des fourmis fatigue énormément, et l'araignée représente une féminité dévorante et néfaste.⁴¹³ Dans le texte que nous citons plus loin, très représentatif du schème de la métamorphose si riche chez Michaux, le narrateur se transforme en fourmis (pas une seule, car cela serait un contresens avec ce qu'elles incarnent), transformation éprouvante et douloureuse. Le poète nous avertit au début: "A force de souffrir, je perdis les limites de mon corps et me démesurai irrésistiblement"; c'est donc la souffrance qui provoque le changement constant, si éprouvant dans ce cas-ci.

"Je fus toutes choses: des fourmis surtout, interminablement à la file, laborieuses et toutefois hésitantes. C'était un mouvement fou. Il me fallait toute mon attention. Je m'aperçus bientôt que non seulement j'étais les fourmis, mais aussi j'étais leur chemin. Car de friable et poussiéreux qu'il était, il devint dur et ma souffrance était atroce. Je m'attendais, à chaque instant, à ce qu'il éclatât et fût projeté dans l'espace."⁴¹⁴

⁴¹³Voir NR, 57-58.

⁴¹⁴NR, "Encore des changements", 123.

Nous retrouvons dans ce texte des thèmes qui nous sont déjà habituels, comme la solidification dangereuse (le chemin qui devient dur et augmente la souffrance du narrateur), l'éclatement dans l'espace en tant que conséquence de ce figement meurtrier... Le grouillement est, en outre, désindividualisant, puisqu'il est propre de ceux qui "aiment l'ensemble, les ensembles, non pas l'individu; le panorama, non pas une chose" (Michaux se réfère ici aux Chinois).⁴¹⁵

L'expérience des drogues favorise la présence du "schème animé" sous forme de grouillement; mais à ce moment le fourmillement n'a plus besoin de s'incarner dans des images particulières, d'insectes ou autres, il s'agit alors d'une sensation abstraite provoquée par la simple perception de l'entourage.

"Espace qui regorge, espace de gestation, de transformation, de multiplication, et dont le grouillement même s'il n'était qu'une illusion rendrait mieux compte que notre vue ordinaire de ce qu'est le Cosmos. Moyen rapide[...]d'entrer en communication avec l'infini corporel. Ce stellaire intérieur est si surprenant, et si précipités sont ses mouvements, qu'il n'est pas reconnu comme tel."⁴¹⁶

⁴¹⁵BA, 167 (note I).

⁴¹⁶MM, 72-73.

Cet espace grouillant révèle donc des aspects mal perçus du cosmos, qui est mouvement et transformation constants. Cosmos qui est aussi microcosme, puisque l'"infini corporel", qui est "stellaire intérieur" (formule très révélatrice), s'apparente à l'infinitude cosmique.

Le fourmillement des insectes correspond donc à une dynamique généralisée de l'espace, caractérisé par le mouvement et le changement infinis. Nous avons affirmé au début de ce chapitre que le mouvement désordonné était négatif pour l'imaginaire parce qu'il représentait le devenir temporel incontrôlable. Le grouillement des vers, qui apparaît aussi chez Michaux, introduit une nouvelle dimension, celle de la dégradation de la matière incarnée par la pourriture.

1.7.3 La pourriture

La décomposition de la matière affecte fréquemment, chez Michaux, un organe du corps humain. Alfredo Gangotena, le poète d'origine sud-américaine mais de langue française qui accompagna Michaux dans le voyage que celui-ci racontera dans le livre Ecuador, écrivit une phrase que Michaux pourrait souscrire, en certains cas: "Mon corps est triste à pourrir lentement". Nous avons déjà souligné le rôle principal que prend le corps humain, son propre corps, dans l'écriture de Michaux. Le corps nous apparaît comme un ensemble d'organes dont la faible union peut se désagréger à la première occasion. A une vision indéniablement hypocondriaque de son propre corps, le poète ajoute une perception aiguë du temps qui finit par tout corrompre. Cette corruption peut s'incarner dans l'image d'une extrémité gangreneuse, comme dans le cas d'Emme (un des rares personnages qui figurent, dotés d'un nom, dans l'oeuvre michaudienne) "revenant des Indes avec une jambe gonflée d'où le pus sortait de toutes parts"⁴¹⁷. Le fantasme de l'amputation (en tant que conséquence de la gangrène) apparaît à plusieurs reprises chez

⁴¹⁷NR, 60. Cela pourrait constituer une des rares références littéraires qui peuvent être repérées dans l'oeuvre de Michaux; en effet, Emme (remarquons aussi l'identification avec l'initiale du nom de l'écrivain) revenant des Indes avec une jambe purulente rappelle le retour de Rimbaud à Marseille peu avant sa mort.

Michaux (en particulier "Plume avait mal au doigt"⁴¹⁸, où Plume n'arrive pas à empêcher le chirurgien de lui amputer un doigt, et dans "Plume et les culs-de-jatte"⁴¹⁹, entre autres textes). On rapproche volontiers le schème de l'amputation de la peur de la castration, à plus forte raison dans l'écrit cité, vu que le doigt est un symbole phallique évident. Il n'est donc pas étrange que la femme de Plume réagisse très négativement à cet événement:

"Un homme avec des moignons, je n'aime pas beaucoup ça. Dès que ta main sera un peu trop dégarnie, ne compte plus sur moi."⁴²⁰

Dans un autre texte, à résonances plus oniriques, ou mieux cauchemardesques, c'est la tête qui pourrit et finit par disparaître.

"Mais il y eut changement et je n'étais plus qu'avec moi-même. Cependant, j'étais embarrassé. J'avais cent têtes.[...] J'avais la tête pourrie. Je n'avais plus de tête."⁴²¹

⁴¹⁸P1, 161-163.

⁴¹⁹P1, 177-178.

⁴²⁰P1, 163.

⁴²¹LVP, "Situations étranges", 75.

La putréfaction est ici le produit d'un "changement" subit; nous pouvons constater que les métamorphoses, tout en comportant une accélération du passage "normal" du temps, ont fréquemment pour résultat final la dégradation de la matière. Remarquons d'autre part que le recueil Épreuves, exorcismes inclut de nombreuses références à la pourriture et à la corruption de la matière. Celle-ci est souvent marquée par l'"odeur infecte": "Alors éclata une voix comme on n'en connaissait pas et les fleurs de la vie se mirent à puer"⁴²². On pourrait développer une étude portant sur le "psychisme olfactif" qui se dégage de l'oeuvre michaudienne. Les odeurs y sont toujours offensives. Selon Bachelard, "l'odeur est une qualité primitive, impérieuse, qui s'impose par la présence la plus hypocrite ou la plus importune. Elle viole vraiment notre intimité"⁴²³. Ce caractère inévitable et impératif constitue en une autre manifestation de l'hostilité de l'espace qui irrite Michaux. On peut le vérifier dans le texte suivant, où le poète range le dégoût provoqué par les "odeurs fétides" à côté de la violence la plus effective:

"Dans l'ensemble, les saints maltraités ont surtout eu à résister à de la **Violence**, les saintes (laïques ou religieuses) plutôt au dégoût, à l'effroi, à l'horreur. Il leur est plus habituel d'être attaquées par

⁴²²EE, "La marche dans le tunnel", 63.

⁴²³G. Bachelard: La Psychanalyse du feu, p. 168.

l'écoeurement. On leur fait sentir des miasmes, des odeurs fétides. Des puanteurs leur soulèvent le coeur. Des matières répugnantes leur sont lancées, collantes, gluantes, des excréments. La saleté est leur drame, leur point faible."⁴²⁴

Nous avons affirmé que la violence était une séquelle directe de l'hostilité de l'espace habité par le sujet. Nous distinguons ici une deuxième grande conséquence, qui est l'écoeurement produit par la puanteur et, comme on aura l'occasion de l'analyser plus loin, la mollesse gluante⁴²⁵. Ce n'est sans doute pas par hasard que Michaux met en rapport la première caractéristique avec le genre masculin, et la seconde avec la féminité. L'hostilité de l'espace, intimement liée à l'offensive impliquée dans le devenir temporel, peut être combattue par une lutte (le "combat contre le temps" que nous sommes en train d'analyser) ou bien par une intégration dans cet espace, entraînant aussi souvent, néanmoins, des conséquences néfastes. La première de ces démarches peut être assimilée à l'archétype masculin, héroïque, tandis que l'autre est couramment associée à la féminité "collante" et engloutissante.

⁴²⁴Af, "Une voie pour l'insubordination", 216.

⁴²⁵Vid. 2.7 et 2.8.

1.8 Le tempo accéléré

Le combat contre le temps, dont l'une des manifestations est l'espace chaotique que nous venons de décrire, implique une autre caractéristique, la vitesse extrême de l'action qui se déroule dans cet espace. Les images se succèdent les unes aux autres à un rythme parfois frénétique; les "passages" (un autre des mots-clés dans l'univers michaudien) entre une forme et d'autres différentes sont continus. Cette accélération temporelle constitue un défi lancé par le poète à la solidité excessive et écrasante de la création. Comme il l'affirme lui-même: "Grâce au rythme, le mouvement enlève le plus grave de la matière; son poids, sa résistance. Vitesse, soulagement du mal, du bas, du lourd. Sorte d'anti-matière, d'idéal au premier degré."⁴²⁶ Cette citation est très révélatrice; elle renchérit sur la valorisation négative du poids, de la solidité de la matière; en outre, elle nous apprend que le mouvement s'apparente à la verticalité, puisqu'il est "soulagement du bas". Cette accélération inouïe de la vitesse "normale" de l'existence est souvent provoquée par la prise de drogues, spécialement de la mescaline, qui cause ces apparitions et disparitions d'images à un rythme insensé:

⁴²⁶P, "Note sur les malédictions", 162.

"Dans le dôme d'un vide intérieur agrandi, il y a une extrême accélération, une accélération en flèche des passages d'images, des passages d'idées, des passages d'envies"⁴²⁷

Cette rapidité extrême est très stimulante pour l'imagination créatrice, mais elle peut aussi comporter une sensation d'angoisse, puisque le monde ne demeure pas inchangé; au contraire, il n'est même plus reconnaissable aux yeux de celui qui a expérimenté ce changement temporel.

"Je devais apprendre moi-même l'horrible, trépidante expérience que c'est de changer de tempo, de le perdre subitement, d'en trouver un autre à la place, inconnu, terriblement vite, dont on ne sait que faire, rendant tout différent, méconnaissable, insensé"⁴²⁸

On pourrait penser, d'après ces citations, que l'accélération temporelle ne se produit chez Michaux que moyennant l'absorption de drogues. Rien ne serait plus faux; dans ses ouvrages antérieurs aux expériences avec les hallucinogènes nous trouvons déjà assez souvent cette vitesse anormale, qui précipite les êtres dans un mouvement frénétique. Certaines des tribus qui habitent ses domaines imaginaires se caractérisent justement par leur précipitation effrénée, qui les pousse à bouger (à grouiller?) d'un côté à l'autre. Les

⁴²⁷IT, 11.

⁴²⁸P, "Dessiner l'écoulement du temps", 203.

Hivinizikis, peut-être le meilleur exemple de cette accélération vitale, sont "toujours pressés, en avant d'eux-mêmes, fébriles, courant de-ci de-là, affairés"⁴²⁹. Cela les entraîne à commencer des actions qu'ils laisseront de côté à l'instant suivant pour en entamer d'autres, qui resteront aussi inachevées, dans une suite affairée mais incohérente. Un général venant de faire fuir l'ennemi, ne sait plus de quel camp il fait partie.

"Mais un capitaine s'aperçoit de la chose avant qu'elle ne devienne catastrophe, prévient le général, rétablit la victoire, puis oublie ses hommes dans un fossé, et se jette à la poursuite d'un daim qu'il croit avoir aperçu au loin."⁴³⁰

Ce texte nous rappelle le séjour de Plume à Casablanca, composé aussi de mouvements avortés, de gestes inachevés, qui déforment une situation jusqu'à la transformer en absurde. Cette accélération des mouvements de Plume ne va pas non plus sans évoquer le rythme trépidant des films de Charlot, rapprochement que nous avons déjà commenté⁴³¹. Matoré soutient que, puisque le cinéma n'est fait qu'avec deux dimen-

⁴²⁹A, "Les Hivinizikis", 110.

⁴³⁰Ibid., 117.

⁴³¹Vid. 1.3.1. René Micha ("Cahier de l'Herne", pp. 153-155) signale cette parenté de thèmes et d'intention.

sions, le mouvement doit remplacer la troisième⁴³². Tout en tenant compte de ce que Michaux a été, toute sa vie durant, profondément intéressé par le cinéma, on pourrait peut-être parler ici de l'influence d'une technique cinématographique dans l'écriture michaudienne.

Le "tempo accéléré" est aussi en rapport avec le voyage. Nous venons de le constater avec "Plume à Casablanca". On peut même voir aujourd'hui dans ce texte une caricature des voyages modernes des "tours operators" qui consistent à tout goûter mais à ne rien savourer, puisqu'on n'a jamais le temps. Mais Michaux rêve à un voyage-"course folle", fait de "passages" extrêmement rapides et subits.

"Je voyagerais de nouveau, plus comme avant, mais brûlant toutes les stations ou à peu près, m'arrêtant le temps de demander du feu et encore pas toujours [...] mais le dégoût que j'ai à communiquer, à chercher à entrer dans ce qu'on me communique, à être pris dans le piège des communications, m'empêcherait de descendre."⁴³³

La vitesse permet ainsi de contempler la création, tout en restant cependant en marge, sans être forcé de participer à des compromis avilissants. Mais la vitesse n'est pas simple-

⁴³²G. Matoré: L'espace humain: l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains.- Nizet, 1976.

⁴³³FV, "...rait", 109-110.

ment une contrainte imposée par les circonstances extérieures; elle est, en dernière analyse, une qualité ontologique, puisque "l'homme est un être lent, qui n'est possible que grâce à des vitesses fantastiques"⁴³⁴.

"Vitesse! Peut-on se passer d'une extrême vitesse? Le cerveau 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"⁴³⁵

A la suite de ce fragment, Michaux nous précise que l'accélération du temps est aussi une condensation de celui-ci; par l'action de la mescaline, on peut vivre "un siècle [et ce n'est pas ici une expression métaphorique] en un quart d'heure". L'écrivain effectue un rapprochement avec les personnes qui "sur le point de se noyer présentent cette rapidité de la pensée qui leur fait parcourir d'immenses panoramas, presque leur vie entière"⁴³⁶. Mais c'est justement la proximité de la mort qui leur accorde cette faculté extraordinaire. Car la vitesse, l'accélération du temps, même si elle allège l'être du poids de l'existence, entraîne forcément la consommation du temps, et donc la mort.

⁴³⁴GEE, 33.

⁴³⁵GEE, 31.

⁴³⁶NR, "L'éther", 77.

1.9 L'autonomie des choses

Dans l'univers michaudien, l'être est "convaincu de sa propre faiblesse", selon l'expression de Georges Poulet⁴³⁷. Il peut être attaqué par n'importe quel objet peuplant l'espace; cet objet prend vie de façon subite et toujours pour agir violemment contre celui qui le contemple paralysé. Le sujet est extrêmement vulnérable; cette absence de protection, de sécurité, constitue même, selon Poulet, une caractéristique fondamentale de l'espace, qui est en définitive "le milieu où chacun se trouve exposé". Dans "Animaux fantastiques"⁴³⁸, Michaux nous raconte comment "un homme fut frappé par un roc qu'il avait trop regardé". Mais le plus important est que "le roc n'avait pas bougé". L'hostilité extérieure répond donc à un malaise de l'être, à un manque intérieur l'empêchant de trouver sa place dans l'univers; l'opposition des objets reflète le dépaysement qu'il ressent dans un monde imperméable et étranger. C'est un sentiment qu'Albert Camus définit comme "l'hostilité primitive du monde": "s'apercevoir que le monde est épais, entrevoir à quel point une pierre nous est étrangère, nous est irré-

⁴³⁷G. Poulet: Michaux et l'espace hostile. - In: op. cit., p. 387.

⁴³⁸Pl, 60.

ductible, avec quelle intensité la nature, un paysage peuvent nous nier"⁴³⁹.

Les objets inanimés ont souvent un rôle principal dans l'écriture michaudienne; en cela, certains des textes de Michaux peuvent être mis en rapport avec ceux de son contemporain Francis Ponge⁴⁴⁰. Mais quand ces objets s'animent, ils prennent toujours, chez Michaux, une allure menaçante; ils démontrent à l'homme qu'il n'est pas maître de la création, mais victime. L'"instrumentalité" des outils disparaît; ils perdent leur fonction utilitaire pour devenir protagonistes; à l'égal que dans le monde de Kafka, selon Sartre, "le moyen a bu la fin comme le buvard boit l'encre"⁴⁴¹. Tout ce qui forme l'entourage du sujet se conjure contre lui pour miner son intégrité physique et mentale. Un acte aussi simple que de manger une huître devient impossible quand celle-ci est dotée de volonté propre:

"Je m'apprêtais à manger une huître. Or, il se trouva qu'elle avait des cils, de longs cils roux. Dès lors, ce n'était qu'un jeu pour elle de me repérer, de me surveiller sans fléchir, de m'intimider et de m'obliger dans la plus grande confusion à retraiter de cette

⁴³⁹A. Camus: Le mythe de Sisyphe.- Gallimard, 1962, p. 28.

⁴⁴⁰Notamment avec l'ouvrage que beaucoup considèrent son chef-d'oeuvre, Le Parti pris des choses (Gallimard, 1967).

⁴⁴¹J.P. Sartre: Situations I.- Gallimard, 1973, p. 131.

table, où je m'étais assis, sûr de ma force, quelques minutes auparavant."⁴²

Cette situation s'apparente à la confusion de Plume (que Virginia La Charité définit comme "the phlegmatic prey of external space"⁴³) au restaurant, où il se voit aussi obligé de battre en retraite, mais cette fois à cause de l'incompréhension des autres face à la "déviation" de sa conduite (il a commandé quelque chose qui n'était pas dans la carte). Chez Michaux (notamment dans ses pays imaginaires, mais non seulement dans ceux-ci), l'homme est toujours un étranger dans une société dont il ne connaît pas les règles; il commet alors des erreurs irréparables qui doivent être punies par les autres membres de cette société.

L'homme doit toujours être à l'affût, ne laissant jamais fléchir sa surveillance, afin de pouvoir dominer les insurrections de son entourage. Les Poddemaïs n'osent pas donner de nom aux pics et aux "grandes unités", selon l'expression de Michaux, de peur "de leur donner trop d'existence"⁴⁴. La drogue est un agent puissant qui intensifie l'autonomie des choses; aux yeux de celui qui en a pris, les objets les plus

⁴²FV, "Personnel", 83.

⁴³V. La Charité: Henri Michaux. - Twayne Publishers, 1977, p. 44.

⁴⁴A, "Ici, Poddema", 214-215.

inoffensifs acquièrent une volonté propre et deviennent des ennemis dangereux. Ce qui "en temps ordinaire" est un simple tilleul, planté face à la fenêtre, peut devenir alors une présence vivante transmettant une menace, qui n'est pas moins réelle que vague, de celles qui "font présager le pire"⁴⁵. Tout objet est alors visage sinistre:

"Signe que je connais bien: lorsqu'on n'arrive plus à empêcher les choses, les objets, les morceaux d'objets d'être des visages, des hommes, des êtres; ou encore des bustes et des masques, qui attendent, qui vont prendre vie."⁴⁶

Néanmoins ce sentiment d'étrangeté dans le monde qu'éveille l'autonomie des choses n'est pas un privilège des états hallucinés. Dans n'importe quelle situation quotidienne, l'objet que nous manions peut se retourner contre nous. Du moment où nous n'avons pas le contrôle de la création, tout peut nous être hostile. Michaux exprime cette angoisse provoquée par l'impuissance à dominer l'entourage par ces vers:

"De tout, de tout maintenant
peut sortir l'étrange
Mangeant une orange
et si à mon tour j'étais mangé par l'orange?"⁴⁷

⁴⁵CG, 152.

⁴⁶GEE, 68.

⁴⁷M, "Apparitions-disparitions", 37.

1.10 La tentation démiurgique

Les objets dont le monde est peuplé possèdent une volonté propre, nous venons de le constater, qui place l'être comme cible de l'hostilité inhérente à l'espace. En contraste avec cette condition de victime, nous trouvons aussi chez Michaux le rêve démiurgique de l'être, qui transforme celui-ci en maître absolu et despotique de son entourage. Marianne Béguelin⁴⁸ a analysé cette tension dynamique entre deux pôles opposés, l'esclave et le démiurge, répondant, à son avis, à une loi fondamentale du monde michaudien, appelée "loi de domination-subordination". Ce rêve d'action, de puissance prend des formes diverses tout au long de l'oeuvre de Michaux, et constitue un de moteurs principaux de celle-ci. Nous distinguerons d'abord entre les textes qui recueillent des "rêves compensateurs", c'est-à-dire ceux qui se passent dans des décors quotidiens et où le narrateur ou le héros a des possibilités d'action extraordinaires, et les textes dépeignant les "pays imaginaires" créés par Michaux, pays qui parfois ressemblent à des terres connues et d'autres fois nous sont presque complètement étrangers. Dans La Nuit remue dominent les premiers, puisque le narrateur, "sportif au lit", projette ses "distractions de malade" pour compen-

⁴⁸M. Béguelin: Henri Michaux, esclave et démiurge: Essai sur la loi de domination-subordination.- L'âge d'homme, 1973.

ser la souffrance et l'inaction forcée.

"Le rythme opposé à l'apathie, les courses opposées à la paralysie, la féerie opposée aux cauchemars. Au lieu d'un ego malmené, dénigré, amoindri, un ego comblé, un tonus réglable, des émotions de toutes sortes, provoquées, poussées à fond, insensées, des êtres immenses, aux prérogatives inouïes, aux pouvoirs illimités, aux attributs singuliers."⁴⁴⁹

Cette portée psychique de la démarche michaudienne n'est pas négligeable. Michaux déclare dans la "Postface" si connue et commentée de La Nuit remue qu'il a écrit "Mes Propriétés" "par hygiène", "pour ma santé", et qu'il croit que ces créations doivent être profitables "aux faibles, aux malades et maladifs, aux enfants, aux opprimés et inadaptés de toute sorte"⁴⁵⁰. Ce sont des "interventions" dans la réalité qui éliminent ou changent, souvent de façon violente ou agressive, tous les aspects négatifs de celle-ci; le poète est demiurge puisqu'il peut, par le pouvoir de son imagination, transformer tout en sa faveur. Il peut mettre des chameaux à Honfleur⁴⁵¹ et bouleverser ainsi la vie courante de toute la ville; il peut faire sortir de son crâne "un orchestre assourdissant"⁴⁵²; son pouvoir s'étend même jusqu'à dénaturer

⁴⁴⁹FEFE, "Tempérament de nuit", 83-84.

⁴⁵⁰NR, 194-195.

⁴⁵¹NR, "Intervention", 142-143.

⁴⁵²NR, "Crier", 131.

la vérité historique et refaire un événement passé (dans "Puissance de la volonté"⁴⁵³, où il guérit d'une blénorrhagie en reconstituant la femme avec laquelle il l'avait contractée et en la chassant avant que leur union se soit produite). Ce dernier exemple est significatif, car il nous indique que la création démiurgique a le pouvoir non seulement de transformer le présent, mais aussi le passé; le passage du temps, angoisse première, n'est plus irréversible. En fait, Michaux substitue le domaine spatial (la remémoration d'une scène) au cours temporel irréversible. Cette puissance compensatrice implique souvent donner libre cours aux instincts les plus élémentaires, comme celui de l'agression ("Je peux voir rarement quelqu'un sans le battre"⁴⁵⁴) ou le sexuel:

"je sors toujours avec mon lit, et quand une femme me plaît, 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."⁴⁵⁵

Le titre de cet écrit est "La simplicité"; une sorte de simplicité naïve et parfois brutale est, en effet, un des

⁴⁵³NR, 138-139.

⁴⁵⁴NR, "Mes occupations", 106.

⁴⁵⁵NR, "La simplicité", 107.

traits principaux de ce type de scènes, qui essaient de façonner une réalité différente, alternative. Mais cette activité soulageante peut se tourner contre celui qui la produit; les créatures imaginées deviennent alors des monstres terrifiants et le bourreau, victime de la violence de son entourage. Les scènes cauchemardesques coexistent ainsi avec les rêves de puissance dans ces oeuvres de Michaux que nous sommes en train de commenter.

Quant aux "pays imaginaires", comme lui-même les appelait, ils sont surtout décrits dans le recueil Ailleurs, qui comprend "Voyage en Grande Garabagne", "Au pays de la Magie" et "Ici, Poddema". Le processus de création suivi ici par le poète est parallèle à sa création lexicale: les mots nouveaux inventés par Michaux conservent une parenté indéniable avec notre langue, puisqu'ils ont été créés par des mécanismes de composition et de dérivation admis par celle-ci, mais ils n'en font plus partie, ils appartiennent à un autre système. De même, les habitants de ces domaines michaudiens, que ce soit des plantes, des animaux ou des hommes, partagent des attributs réels, connus, avec d'autres fantastiques. Le résultat, pour celui qui parcourt ces domaines, est un mélange de reconnaissance et de dépaysement. Michaux lui-même avoue, dans la Préface d'Ailleurs, cette impuissance à créer un monde totalement nouveau, vierge de toute parenté

avec celui que nous habitons normalement:

"Il traduit aussi le Monde, celui qui voulait s'en échapper. Qui pourrait échapper? Le vase est clos. Ces pays, on le constatera, sont en somme parfaitement naturels. [...] Naturels comme les plantes, les insectes, naturels comme la faim, l'habitude, l'âge, l'usage, les usages, la présence de l'inconnu tout près du connu. Derrière ce qui est, ce qui a failli être, ce qui tendait à être, menaçait d'être, et qui entre des millions de "possibles" commençait à être, mais n'a pu parfaire son installation..."⁴⁵⁶

Il s'agit donc à nouveau d'une démarche créatrice étroitement liée à la conception du temps du poète; les créations de celui-ci recueillent les "franges" du cours temporel négligées en faveur de quelques autres. L'histoire est un choix entre des "millions de possibles" qui se fait de façon aveugle et pas du tout maîtrisable par l'homme. La possibilité de revenir en arrière et de prendre une de ces voies négligées du devenir a fait rêver les écrivains de science-fiction, qui ont inventé des "machines du temps" afin de remédier à cette irréversibilité du choix temporel. Les créatures de l'"ailleurs" michaudien réalisent donc ces possibilités oubliées de l'évolution; on sent chez elles un manque d'achèvement, une sorte d'incomplétude dans leurs attributs et dans leur description, en contraste avec le ton objectivement "scientifique" que prend parfois le narrateur

⁴⁵⁶A, Préface, 7-8.

(quand il intitule ses écrits "Notes de zoologie" ou "Notes de botanique"⁴⁵⁷, par exemple). Les descriptions détaillées d'une race ou d'une espèce sont rares chez Michaux; en général il se contente de les énumérer, tout en signalant leur trait principal, comme dans l'exemple suivant.

"Les Murnes: prétentieux, goborets, gobasses, ocrabottes, renommés pour leur bêtise repue et parfaitement étanche, comme les Agres et les Cordobes pour leur jalousie, les Orbus pour leur lenteur, les Ridiuses et les Ribobelles pour leur peu de vertu, les Arpèdres pour leur dureté, les Tacodions pour leur économie, les Églanbes pour leur talent musical."⁴⁵⁸

Quelques-unes de ces races apparaîtront dans d'autres écrits où la description de leurs qualités propres sera complétée, mais d'autres, on ne les reverra plus. Il paraît que le plus important est de les nommer. Leur nom contient l'essence de leur personnalité; Michaux déclare, effectivement, que "le nom est tout", chose bien connue en démonologie⁴⁵⁹. La transcendance qu'acquiert le fait de nommer quelque chose est patente dans les "exorcismes" de Michaux, dont nous avons déjà parlé. Ces poèmes se veulent "actifs" sur l'entourage réel, ils essaient de le transformer et sont aussi basés sur le fait de nommer; la chose à "exorciser" doit être répétée,

⁴⁵⁷NR, 145 et 157, respectivement.

⁴⁵⁸A, "Murnes et Églanbes", 106.

⁴⁵⁹MM, 69.

martelée dans un rythme envoûtant qui finit par la maîtriser et par détruire sa nocivité. Maurice Blanchot affirme ce pouvoir du langage, en disant: "Nommer est cette violence qui écarte ce qui est nommé pour l'avoir sous la forme comode d'un nom"⁴⁶⁰. Les poèmes d'Épreuves, exorcismes sont les meilleurs exemples de cette démarche michaudienne. Mais ce n'est pas seulement la guerre qui provoque chez le poète le refus et le besoin d'"exorciser"; Michaux est un être hypersensible, qui doit se protéger par son écriture de la moindre violence et des difficultés surgies de son entourage quotidien. Il crée surtout "contre", pas "pour"; en ce sens-là, ses créations (tant en peinture qu'en poésie) sont plutôt des anti-créations, comme lui-même semble l'affirmer:

"Je n'ai rien à faire, je n'ai qu'à défaire. D'un monde de choses confuses, contradictoires, j'ai à me défaire. A la plume, rageusement raturant, je balafre les surfaces pour faire ravage dessus, comme ravage toute la journée est passée en moi, faisant de mon être une plaie. Que de ce papier aussi vienne une plaie!"⁴⁶¹

Cette plaie d'origine, ravivée par les circonstances de tous les jours, est la même que celle dont parlait Joë Bousquet, quand il s'exclamait: "Ma blessure existait avant moi, je

⁴⁶⁰M. Blanchot: Le Livre à venir.- Gallimard, 1971, pp. 50-51.

⁴⁶¹ER, 35-36.

suis né pour l'incarner"⁴⁶². Michaux dit concrètement qu'il créa ses pays imaginaires pour contrecarrer les incommodités animiques et physiques qu'il devait subir pendant un voyage:

"Mes pays imaginaires: pour moi des sortes d'États-tampons, afin de ne pas souffrir de la réalité.[...] Mes "Émanglons", "Mages", "Hivinizikis" furent tous des personnages-tampons suscités par le voyage."⁴⁶³

Il semble que les Mages ont été imaginés après un séjour au Brésil, et Plume sous l'effet d'un voyage en Turquie. Plume est en vérité une "tête de Turc"; les circonstances les plus anodines, ou même favorables, se retournent contre lui. Le mécanisme n'est donc plus celui du rêve compensatoire, qui mettait en scène des personnages tout-puissants, mais inversement: Plume est le jouet des autres, de leur violence, et il se résigne et s'adapte à tout. C'est justement cette adaptabilité qui lui permet d'échapper au désastre total. Mais le personnage de Plume possède une ambivalence fondamentale: c'est à la fois l'alter ego de l'auteur et l'objet de ses attaques compensatoires⁴⁶⁴. Il incarne la dialectique maître/esclave, domination/subordination dans une synthèse dynamique qui détruit ces oppositions.

⁴⁶²J. Bousquet: Correspondance. - Gallimard, 1969.

⁴⁶³P, "Observations", 153-154.

⁴⁶⁴Comme nous l'avons déjà indiqué au chapitre 1.3.1.

1.11 Le regard du Père

L'hostilité de l'espace se manifeste aussi chez Michaux par la surveillance permanente à laquelle l'individu est soumis, représentée par les figures du Roi, du Juge ou du Père: "ce tyran, qui ne peut rien, rien laisser faire sans que sa puissance d'envoûtement ne soit venue se manifester, écrasante et sans recours"⁴⁶⁵. En réalité, toute l'oeuvre de Michaux peut se définir comme un essai de dénouer les liens qui l'attachent à son passé, à son Père, non seulement biographique, mais s'étendant à tout ce qui le retient dans la "race humaine, nation francophone, classe d'intellectuels d'Occident"⁴⁶⁶. Cette révolte contre les contraintes sociales et biographiques s'incarne dans l'attaque à la figure du Roi dans le texte intitulé "Mon Roi"⁴⁶⁷:

"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.
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 naturelle, et sa tête se relève, chaque nuit, chaque nuit.
[...]Mais je lui pète sans discontinuer à la figure."

⁴⁶⁵NR, 17.

⁴⁶⁶FEFE, "Les rêves vigiles", 231.

⁴⁶⁷NR, 14.

René Bertelé⁴⁶⁸ voit dans ce texte la preuve que l'attitude de Michaux face à l'autorité contraignante du Père-Roi est divergente de celle de Kafka. En effet, chez Kafka se trouve aussi la même présence obsédante du jugement paternel, mais dans cet univers romanesque on l'accepte passivement, fatalement, même avec une sorte de fascination cachée. Selon Bertelé, Michaux utilise l'humour comme arme principale contre cette "hérédité" mauvaise, contre cette présence vampirique du passé dans le sujet. La pièce de théâtre Chaines, incluse dans Plume précédé de Lointain intérieur, est très significative quant à cette rébellion symbolique du fils; le héros de la pièce est un jeune garçon qui est maintenu prisonnier, enchaîné, par son père. Il ne réagit contre sa situation que quand il tombe amoureux d'une jeune fille, qui le pousse à se libérer et le convainc de la nécessité de battre son père. Cette pièce reprend donc la fable freudienne du vieux roi qui empêche ses fils de prendre des femmes jusqu'à ce que ceux-ci finissent par le tuer, cette fable étant à l'origine du complexe d'Oedipe, selon Freud. James B. David⁴⁶⁹ a analysé précisément les manifestations de ce complexe dans l'oeuvre de Michaux. Néanmoins, Bertelé note la défiance de Michaux face à "un système [la psychanalyse

⁴⁶⁸R. Bertelé: Henri Michaux. - Seghers, "Poètes d'Aujourd'hui", 1980, p. 59.

⁴⁶⁹J.B. David: La Fantasmagorie dans l'oeuvre d'Henri Michaux. - L'Océan Indien-Fernand Nathan, 1981.

freudienne] basé sur la toute-puissance du passé familial de l'individu"; il rapporte le propos de Michaux à ce sujet: "Freud, que voulez-vous, il veut me refiler une famille"⁴⁷⁰.

Des textes comme "Mon Roi" ou "Chaînes" peuvent nous faire souscrire les mots de Jacques Derrida qui, en parlant du théâtre d'Artaud, soutient que l'écriture de celui-ci est "une main portée contre le détenteur abusif du logos, contre le père, contre le Dieu d'une scène soumise au pouvoir de la parole et du texte"⁴⁷¹. L'ombre du Père n'en reste pas pour cela moins présente; elle est souvent incarnée dans les thèmes de l'oeil et du regard. Le "regard inquisiteur de la conscience morale"⁴⁷², qui est le symbole du "surmoi" selon la terminologie freudienne, n'est pas du tout rare chez Michaux. En vérité, nous trouvons constamment la présence de l'image de l'oeil, ou des yeux, dans ses textes⁴⁷³.

"Oeil
oeil,
oeil comme Aum,
oeil comme l'eau coule,
comme les vagues retournent,
[...]

⁴⁷⁰R. Bertelé: Op. cit.

⁴⁷¹J. Derrida: L'Écriture et la différence.- Seuil, 1973, p. 350.

⁴⁷²G. Durand: Structures, p. 169.

⁴⁷³Il y a un écrit intitulé "Les yeux" dans La Nuit remue (p. 162), un autre qui a pour titre "L'oeil" dans La Vie dans les plis (p. 71), etc.

Oeil éternité.⁴⁷⁴"

L'oeil totalisateur est ici mis en rapport avec la transcendance; ce regard omniprésent est éternel, donc supra-humain. Les yeux résument la tête, le visage⁴⁷⁵; Michaux affirme que les têtes des monstres, dépourvues d'yeux, "ne gênaient pas plus que celles des cônes, des sphères, des cylindres"⁴⁷⁶. L'"oeil éternité" représente donc le visage terrifiant du temps. Dans "Le vieux vautour"⁴⁷⁷, le narrateur est poursuivi par le regard "qui ne fléchit jamais" d'un vautour qui arrive jusqu'à se poser sur la face d'un ami rencontré au hasard. Dans "Animaux fantastiques"⁴⁷⁸, les yeux "restent les grandes commandes de l'effroi", "les émissaires du Juge qui vous regardent de partout sous des paupières de pierre".

Le fantasme de la cécité, qui est un des symboles de la castration dans le cas oedipien, est aussi présent dans cer-

⁴⁷⁴LVP, 71.

⁴⁷⁵R. Bellour soutient que l'oeil représente pour Michaux le plus multiple et le plus important de l'homme (Henri Michaux, Gallimard, 1986, pp. 67-68).

⁴⁷⁶EE, "Dans la compagnie des monstres", 91.

⁴⁷⁷EE, 103.

⁴⁷⁸Pl, 56.

tains textes. Michaux met en rapport la cécité et la haine de la mère pour le fils dans "Maudit"⁴⁷⁹:

"Dans six mois au plus tard, peut-être demain, je serai aveugle.[...]Il y a neuf ans, ma mère me dit: "Je préférerais que tu ne fusses pas né"."

Mais l'ablation des yeux signifie aussi parfois la condition nécessaire pour acquérir un autre type de vue, la voyance. Michaux le pressent aussi; c'est pourquoi il manifeste: "Le visage a des traits. Je m'en fiche. Je peins les traits du double (qui n'a pas nécessairement besoin de narines et peut avoir une trame d'yeux)"⁴⁸⁰.

⁴⁷⁹NR, 134.

⁴⁸⁰P, "En pensant au phénomène de la peinture", 93.

1.12 Synthèse: L'espace de l'agression ou le combat contre le temps

La première caractéristique qui se dégage de cet espace est le schème ascensionnel. Ce schème a une signification éthique (le désir de s'élever au-dessus de la matérialité rabaisante), mais aussi un côté négatif, puisque la verticalité exprime la puissance contraignante des circonstances sur l'homme. Le mouvement vers le haut se manifeste dans l'univers michaudien moyennant quelques images privilégiées, que nous avons décrites: la montagne exaltante, la flèche (qui incarne l'emprise de la poésie sur la réalité, exprimée par ce que Michaux appelle ses "exorcismes"), l'arbre, l'escalier (aux connotations temporelles très claires), et l'oiseau. Ce dernier représente le "rêve de vol" du poète, qui apparaît dans de nombreux textes et signifie une victoire sur la pesanteur. Mais ce rêve amène le schème de la chute qui peut être, de nouveau, gratifiant ou négatif pour l'imaginaire de Michaux. Il s'assimile dans le premier cas à la légèreté permettant l'envol, et dans le second au retour forcé du rêveur à la réalité décevante. La chute ne constitue donc pas l'antithèse du vol heureux et dématérialisant.

Nous percevons de même, dans les domaines michaudiens, la présence d'une agressivité exaspérée, à l'état pur, qui se manifeste le plus souvent par une lutte entre deux êtres. Elle montre une attitude existentielle du poète, qui se révolte contre les agressions de l'espace et essaye d'y opposer une résistance active. Ces combats ont ainsi lieu à l'intérieur du sujet. L'antagonisme belliqueux est aussi présent dans le schème diaïrétique, traduit par des images spatiales (le mur, le labyrinthe, les armes tranchantes...) qui correspondent néanmoins à une conception temporelle. La séparation entre l'"avant" et l'"après", en effet, est à la base de l'ordonnance chronologique du temps, provoquant un sentiment d'angoisse chez le sujet qui le pousse à se révolter contre ce devenir temporel.

La pesanteur extrême qui règne dans l'espace externe (et contre laquelle Michaux opposait le schème ascensionnel) se manifeste dans une solidité écrasante très négative, puisqu'elle est contraire à la fluidité nécessaire à l'existence. Les êtres qui peuplent les pays michaudiens sont exposés à des processus de durcissement, de solidification néfaste, car celle-ci implique une immobilité forcée qui débouche dans la mort. Cependant, par une de ces valorisations ambivalentes typiques de l'imaginaire de Michaux, ce durcissement peut résulter aussi bénéfique, lorsqu'il représente un

repli de l'être sur soi pour se défendre des agressions extérieures. Les effets de cet espace trop dense sur le sujet qui l'habite sont, en premier lieu, l'asphyxie, le manque d'"anémos", du souffle vital; l'épuisement extrême, qui n'est pas la fatigue produite par un excès d'activité mais un sentiment préalable à toute action⁴⁸¹; et l'écrasement physique de l'être, qui se "dégonfle" sous le poids de l'espace. Nous trouvons dans ce dernier cas un exemple parfait du procédé michaudien qui consiste à matérialiser, à rendre physiques des qualités abstraites.

Le figement de cet espace trop solide se résout souvent chez Michaux dans un éclatement qui le réduit à des débris chaotiques. Le mouvement désordonné des insectes, très abondants dans cet univers, et les images de la pourriture évoquent le caractère terrifiant du devenir temporel. D'autre part, l'accélération inouïe des "passages" qui forment l'existence est un allègement de la solidité excessive, mais en même temps sert à rapprocher l'instant final, la mort.

Un autre trait qui définit cette hostilité de l'espace extérieur envers l'être qui s'y trouve immergé est le manque de

⁴⁸¹Signalons au passage que cette fatigue peut être aussi productrice, car elle facilite l'accès, comme la maladie ou les substances hallucinogènes, à un état de perception altérée qui permet d'échapper aux contraintes spatio-temporelles de la réalité.

docilité des objets, en principe inanimés, qui se résistent à être utilisés par la main de l'homme. Ces désobéissances continuelles, que l'humour caractéristique de Michaux contribue à rendre tout à fait drôles, marquent l'irréductibilité de la nature et même des produits de l'homme, qui n'est plus maître de sa création. Comme réaction à cette autonomie des objets, l'écrivain met en oeuvre des "rêves compensatoires"; s'érigeant en démiurge, il domine sur son entourage et conçoit des êtres et des lieux fantastiques qui possèdent aussi des implications temporelles importantes, puisqu'ils recueillent les possibilités négligées du parcours de l'histoire, les "franges" abandonnées du temps. Cela implique de plus une mise en cause de l'irréversibilité du cours temporel, qui est, nous l'avons vu, une des obsessions qui harcèlent le poète. Mais ces "tentations démiurgiques" ne parviennent pas à vaincre l'hostilité fondamentale de la création, incarnée finalement par la figure archétypique du Père-Roi, qui apparaît à maintes reprises dans l'univers michaudien, incarnée surtout par l'image de l'oeil surveillant. L'écriture de Michaux a été définie par lui-même comme un essai de dénouer les liens qui l'attachent au passé, et même à l'avenir, à sa postérité. L'omniprésence des yeux surveillants dément cette autonomie désirée et marque l'échec de la première tentative pour se défaire de l'agression spatiale. En effet, l'oeil cosmique représente le "visage"

terrifiant du temps (symbolisé, ainsi que nous l'avons dit, par des images telles que la chute, le chaos, le grouillement...) auquel s'oppose l'ascension, le "rêve démiurgique" et, en définitive, le combat contre l'espace. Cette attitude agressive mène donc à une impasse; les satisfactions obtenues ne se savourent qu'un instant, et les tentatives pour échapper aux contraintes spatio-temporelles sont successivement annihilées.

2. L'INTÉGRATION DANS L'ESPACE OU LA NÉGATION DU TEMPS

2. L'intégration dans l'espace ou la négation du temps:

2.1 La décorporalisation

2.1.1 L'état liquide

2.1.2 L'état gazeux

2.1.3 Le vide

2.2 La platitude horizontale

2.3 Le rêve sphérique

2.3.1 La boule

2.3.2 L'oeuf

2.4 Le refuge

2.4.1 L'île

2.4.2 Le bateau

2.4.3 La demeure et la chambre

2.4.4 Le sein maternel

2.5 L'avalage

2.5.1 L'engloutissement

2.5.2 La digestion

2.6 La profondeur

2.7 La mollesse

2.7.1 La douceur

2.7.2 L'instabilité matérielle

2.8 La matière informe

2.8.1 La boue

2.8.2 La glu

2.9 L'immobilisation

2.9.1 Le domaine végétal

2.9.2 La répétition

2.10 Le rétrécissement

2.11 La féminité

2.12 La nuit

2.13 Synthèse

2.1. La décorporalisation

La première manifestation de cette intégration de l'homme dans l'entourage, à l'opposé du combat contre l'espace, consiste en la perte ou fragmentation de son unité fondamentale, qu'Olivier Loras appelle "décorporalisation". Loras parle de ce phénomène, en le distinguant de la dépersonnalisation, dans son article portant sur les effets de la drogue dans la pensée et l'oeuvre michaudienne, L'auto-analyse critique et la psilocybine⁴⁸². Mais cette décorporalisation ne peut pas être seulement considérée comme une conséquence physique de l'action des hallucinogènes sur la perception. Il s'agit d'une stratégie de l'être, qui évite ainsi l'agression de l'espace, tout en n'offrant aucune résistance à l'action de celui-ci. Le corps, moyennant l'effet non seulement des drogues, mais aussi du sommeil, de la musique ou simplement de la volonté, s'efface presque jusqu'à disparaître; avec lui s'estompent aussi les limites douloureuses de la conscience unitaire de l'être.

Cette "dissolution" de la personnalité individuelle peut se matérialiser de plusieurs façons. D'abord, nous trouvons l'intégration de l'être dans l'élément liquide, qui peut être la mer ou une eau symbolique non concrétisée. Le schème

⁴⁸²"Cahier de l'Herne", pp. 100-107.

de la plongée dans l'eau et de la noyade dans un refuge élémentaire apparaît à plusieurs reprises dans l'univers michaudien. Il comporte un arrêt de la perception du devenir temporel, puisqu'il signifie un retour à l'état prénatal; il implique donc un adoucissement des caractères négatifs de ce passage du temps. Mais, comme nous le montrerons dans le chapitre suivant, ce schème n'est pas toujours gratifiant. Jean Onimus parle de cette "volonté d'immobilité" de la conscience michaudienne:

"La seule paix qu'il lui soit donné de goûter est une sorte d'inconscience minérale: arrêt de la conscience, hibernation spirituelle à l'intérieur de soi-même, torpeur[...] Si tout mouvement de la conscience est douloureux on comprend ce que signifie cette volonté d'immobilité, cette espèce de stupeur."⁴⁸³

La perte de l'identité est aussi représentée chez Michaux par l'intégration du corps non plus dans le milieu aquatique, mais dans une sorte d'état gazeux. La décorporalisation commence alors par une perte de poids qui, poussée à son extrême, va jusqu'à la disparition totale du corps. Les personnages michaudiens sont en général très peu pesants, comme on peut l'apprécier surtout dans les dessins de l'auteur, qui montrent des créatures filiformes, à peine ébauchées. Même Plume, un de ses rares personnages un peu plus

⁴⁸³J. Onimus: Peur et poésie: l'angoisse de vivre chez Henri Michaux.- "Études", Février 1957, pp. 230-231.

développé, possède une consistance très éthérée, très peu épaisse. C'est pourquoi Jean Onimus⁴⁸⁴ a comparé les créations de Michaux aux sculptures de Giacometti, très stylisées, et en quelque sorte réduites à leurs traits principaux, comme les héros michaudiens qui n'ont pas d'ornements psychologiques les "grossissant".

Cette décorporalisation, qui est donc accompagnée d'une dépersonnalisation, aboutit à l'image du vide absolu, image parfois bénéfique, puisqu'elle est l'antithèse de la solidité contraignante et anguleuse de la création (très inquiétante pour Michaux, comme nous avons pu le vérifier plus haut⁴⁸⁵), mais qui est aussi souvent négative, car le vide signifie l'annihilation totale de l'être, la fin de sa vie. Nous allons donc maintenant analyser dans trois chapitres successifs ces trois manifestations de la décorporalisation du sujet dans l'espace: l'intégration dans l'état liquide, la dissolution dans l'état gazeux, et finalement, le vide en tant que résultat de cette démarche désindividualisante.

⁴⁸⁴J. Onimus: Art cruel. - "Études", Mai 1953, pp. 343-355.

⁴⁸⁵Vid. 1.5.1.

2.1.1 L'état liquide

L'eau est pour Michaux sa "vieille alliée", sa "complice" apaisante, dont la première caractéristique est d'être contraire à la matérialité lourde, à la raideur autoritaire⁴⁸⁶. L'eau changeante, sans forme, aux multiples formes, légère mais forte, est "l'image du détachement", selon les mots de Michaux; "toujours prête à instantanément repartir"⁴⁸⁷. La mer a été très présente dans sa vie⁴⁸⁸: Michaux s'est embarqué comme matelot à vingt ans, abandonnant famille et pays, dans une brusque rupture qui a marqué toute sa trajectoire postérieure. On peut apprécier sa fascination pour l'océan dans Ecuador, qui raconte un voyage en Amérique du Sud. Mais l'eau qui apparaît tout au long de l'oeuvre michaudienne, et spécialement dans les descriptions de ses pays imaginaires et de ses "propriétés", n'est plus une mer concrète; elle est plutôt un élément archétypal, plein d'implications symboliques qui s'entrelacent dans une signification cohérente. L'eau perd ses propriétés les plus évidentes pour en privilégier d'autres de plus cachées; en guise d'exemple,

⁴⁸⁶FEFE, "Quelques rêves. Quelques remarques", 95-96.

⁴⁸⁷Af, 97.

⁴⁸⁸Quant aux significations symboliques de la mer, cf. 3.2.

nous pouvons citer la formule de Michaux selon laquelle "les véritables nageurs ne savent plus que l'eau mouille"⁴⁸⁹.

L'eau est donc, en premier lieu, l'image même du détachement, de la métamorphose continuelle, du changement "ectoplasmique" qui est si gratifiant (en général) pour l'imaginaire michaudien.

"purifié des masses
purifié des densités
tous rapports purifiés dans le miroir des miroirs
[...]
je suis fleuve dans le fleuve qui passe"⁴⁹⁰

Dans ces quelques vers nous retrouvons le schème purificateur, qui rebondit pourtant sur une image de signe différent: l'intégration dans l'élément liquide et l'annulation du temps produite par le redoublement du miroir. La mise en abyme du regard qui contemple, renvoyé de reflet en reflet, fait éclater la séquence temporelle. De même, l'identité du sujet se perd dans ces passages qui vont se répondant.

La nage, la plongée dans l'eau, est ainsi retour au sein maternel, à l'état prénatal où le temps n'existait pas. La jouissance provoquée par l'enfouissement dans l'élément li-

⁴⁸⁹NR, 22.

⁴⁹⁰M, "Paix dans les brisements", 73.

guide est surtout patente dans certains des "pays imaginaires" michaudiens. Les "Émanglons", par exemple, ne pourraient pas être compris sans les lacs, selon le narrateur. "Ils se collent à l'eau, des lanières passées sous le ventre, attachées à deux planches, et restent ainsi sans bouger, pendant des heures"⁴⁹¹. Si une tempête survient, "ils cèdent sans cris, sans appels, lâchent leurs appuis et se laissent couler au fond"⁴⁹². L'eau berçante devient donc tombeau pour ces êtres qui se nourrissent non de simples poissons mais, de façon mystérieuse, du liquide lui-même⁴⁹³. L'eau maternelle, accueillante et nourricière, possède aussi l'autre facette de la féminité, engloutissante et terrible. Le texte consacré à "La race Urdes" est très éclaircissant à cet égard:

"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[...]. Cette bête se colle à lui en ruban et ne le lâche pas volontiers. [...] Quant aux jeunes gens nubiles, il faut prendre garde à eux les premières fois qu'ils vont au fleuve, car de plaisir et de soudain étonnement, ils perdent leurs forces trop rapidement et se laissent entraîner au fond.

⁴⁹¹A, "Les Émanglons", 45.

⁴⁹²Ibid., 46.

⁴⁹³"Pour se nourrir, [l'Émanglom] se met à l'eau; un bouillonnement et surtout une grande circulation d'eau l'accompagne et des poissons parfaitement intacts viennent surnager le ventre en l'air."
(NR, 152)

On sait comme l'eau est traître à ce sujet."⁴⁹⁴

Cet être aquatique, "un peu comme la loutre", est une personnification de l'eau, qui, comme la femme, prodigue un amour pouvant comporter la mort du partenaire. L'eau est naissance (les femmes Vibres accouchent toujours dans une barque⁴⁹⁵) et mort à la fois. Mais si cette mort était, dans les exemples cités jusqu'ici, adoucie par le manque de résistance et l'acceptation des victimes, qui rejoignaient ainsi, selon les mots de Bachelard⁴⁹⁶, "un des refuges matériels élémentaires", l'eau peut aussi s'ériger en adversaire acharné et cruel de l'homme. Dans un retournement de la signification symbolique d'une même image, mouvement très propre de Michaux, l'eau devient "mortellement dangereuse". Dans une scène qui porte pour titre "Faits divers", où est décrit un village de pêcheurs, nous pouvons apprécier cette ambivalence de l'archétype aquatique:

"Dos à la mer, au centre des maisons, sur la grand-place, ils ont creusé et aménagé une pièce d'eau que les enfants et les mères peuvent regarder sans crainte.

De la sorte, ils se rassurent entre eux, par la vue de cette eau, toujours calme, sur les mouvements de l'autre, la traîtresse, l'irritée, la mortellement

⁴⁹⁴NR, "La race Urdes", 155.

⁴⁹⁵A, "Les Vibres", 82.

⁴⁹⁶G. Bachelard: L'eau et les rêves, p. 77.

dangereuse, mais qui n'est après tout, elle aussi, qu'une grande pièce d'eau."⁴⁹⁷

Cependant, la véritable ambivalence dans la valorisation de l'archétype aquatique de la part de Michaux ne réside pas dans cette alternance eau féminine-rassurante/eau masculine-destructrice, qui est une dichotomie déjà signalée par de nombreux critiques, Bachelard notamment. Le paradoxe qui est proprement michaudien consiste à considérer l'intégration dans l'eau, la dissolution dans l'élément liquide, tantôt comme un retour gratifiant, donc souhaitable, au sein maternel, tantôt comme un péché de faiblesse, une concession aux pouvoirs dirigistes de l'entourage, déchéance contre laquelle il faut lutter. L'eau est soumise, "toujours prête à bouillir, et elle n'attend que d'être chauffée.[...] Par cette soumission, l'eau plaît aux faibles, les étangs, les lacs leur plaisent. Ils y perdent leur sentiment d'infériorité. Ils peuvent enfin respirer. Ces grandes étendues de faiblesse leur montent à la tête en orgueil et triomphe soudain"⁴⁹⁸. Le manque de forme et de masse, l'adaptabilité de l'eau, que le poète loue dans certains textes (nous l'avons vu au début de ce chapitre), impliquent aussi une complaisance caméléonique et un défaut d'individualité qu'il ne

⁴⁹⁷FV, "Faits divers", 97.

⁴⁹⁸Pl, "La nature, fidèle à l'homme", 29.

peut pas supporter. Cette liquidité arrangeante, il l'identifie avec l'essence de la nature féminine, dans un autre écrit:

"Oh! ce spongieux désir féminin de plaire, le sentir en soi, liquide, laiteux, aimable, contre sa nature, nauséusement, en être envahi, et cette patience et cette disposition à être reconnue bien, à être flattée, choyée, louangée."⁴⁹⁹

Il faut observer, néanmoins, que cette "eau faible" et méprisée s'identifie à l'eau immobile des étangs et des lacs, comme nous avons pu le distinguer dans la citation de "La nature, fidèle à l'homme". L'eau de la mer et le rythme du mouvement des vagues ont une signification tout à fait différente, que nous étudierons dans la troisième partie de ce travail⁵⁰⁰.

L'ambiguïté du poète face à l'élément liquide se manifeste encore d'une autre façon. Nous avons constaté que celui-ci était un refuge élémentaire où l'homme pouvait s'engloutir heureusement; mais Michaux souligne aussi, dans d'autres textes, l'irréductibilité de l'eau, qui reste toujours, en définitive, étrangère à la nature humaine. Cette considération pourrait s'appliquer à toute la nature; l'homme a beau

⁴⁹⁹IT, 115.

⁵⁰⁰Vid. 3.2, 3.2.1 et 3.2.2.

essayer de s'y identifier, la nature lui reste impénétrable.

"Si près qu'ils approchent du lac, les hommes n'en deviennent pas pour ça grenouilles ou brochets. Ils bâtissent leurs villas tout autour, se mettent à l'eau constamment, deviennent nudistes... N'importe. L'eau traîtresse et irrespirable à l'homme, fidèle et nourrissante aux poissons, continue à traiter les hommes en hommes et les poissons en poissons. Et jusqu'à présent aucun sportif ne peut se vanter d'avoir été traité différemment."⁵⁰¹

Le "complexe d'Ophélie", selon la terminologie bachelardienne⁵⁰², qui était celui de la noyade douce et gratifiante puisqu'elle signifiait un arrêt du cours temporel, et que Michaux semblait partager dans certains des textes cités, est ici "déconstruit". Nous sommes brusquement ramenés au plan de la réalité tangible, qui efface les traits positifs de la rêverie aquatique.

⁵⁰¹NR, 37.

⁵⁰²G. Bachelard: op. cit., pp. 109-125.

2.1.2 L'état gazeux

Nous avons constaté dans le chapitre précédent que la disparition du sujet dans l'espace pouvait se faire par une assimilation à l'état liquide. La perte du poids, la gazéification de la matérialité du corps ont aussi pour conséquence logique l'intégration dans l'espace de l'être qui subit ces transformations. Même le rhinocéros, qui est le représentant par excellence, surtout depuis Ionesco⁵⁰³, de la solidité rangée et impérialiste, peut en être affecté:

"Même le rhinocéros, cette brute qui ne peut sentir l'homme, qui fonce sur tout (et si solide taillé en roc), le rhinocéros lui-même un jour, entra en brouillard presque impalpable, évasif et sans résistance... et flotta.⁵⁰⁴"

Michaux se réfère souvent à la légèreté de la joie (le héros de Chaînes dit à son amoureuse, qu'il porte dans ses bras: "tu pèses comme l'air, tu pèses comme la joie"⁵⁰⁵). Dans le magnifique poème "Emportez-moi"⁵⁰⁶, le poète demande d'être enfoui "dans l'haleine de quelques chiens réunis", image qui

⁵⁰³E. Ionesco: Rhinocéros.- Gallimard, 1959.

⁵⁰⁴NR, 18.

⁵⁰⁵P1, 193.

⁵⁰⁶NR, 171.

se répète dans "La jeune fille de Budapest"⁵⁰⁷: "Dans la brume tiède d'une haleine de jeune fille, j'ai pris place". Il nous avertit aussi: "Ne pesez pas plus qu'une flamme et tout ira bien"⁵⁰⁸. Il vit "dans la farine invisible de l'air"⁵⁰⁹... L'air ne signifie pas la dissolution totale; l'être y est comme la méduse, "dans l'eau et faite d'eau à la fois". La "Méduse d'air", véritable trouvaille de Michaux, qui habite le pays de la Magie, est invisible et massive à la fois, puisqu'elle est parfaitement intégrée dans l'air, tout en restant indistincte⁵¹⁰.

La dissolution par perte de poids peut aussi faire partie des exorcismes michaudiens. A l'opposé du "complexe de Méduse" ou rêverie pétrifiante des ennemis, dont nous avons exposé quelques exemples dans la partie précédente de notre travail⁵¹¹, la disparition de l'objet à refouler s'effectue moyennant sa dématérialisation: "le mal progressivement dissous est remplacé par une boule aérienne et démonia-

⁵⁰⁷P1, 85.

⁵⁰⁸NR, "Chaînes enchaînées", 167.

⁵⁰⁹NR, "Petit", 166.

⁵¹⁰A, "Au pays de la Magie", 137. Signalons au passage la parenté entre cette "méduse d'air", à la présence invisible mais presque "palpable", et la créature fantastique que Maupassant décrit dans Le Horla.

⁵¹¹Vid. 1.5.1.

que"⁵¹². L'exemple le plus amusant de ce procédé est le texte "Envoûtement"⁵¹³, où la femme qui a osé abandonner le narrateur voit diminuer progressivement son poids, sous l'oeil effrayé de sa mère, jusqu'à ne plus peser que deux kilogrammes et demi.

L'allègement du poids de son propre corps peut être favorisé par l'ingestion de drogue. La "dissipation miraculeuse de la lourdeur" ainsi provoquée produit chez le sujet une "extase d'espace"⁵¹⁴, c'est-à-dire, selon l'étymologie, un abandon de soi, de son individualité, qui est intégration dans "l'air sans visage, l'air illimité, l'air qui n'est à personne"⁵¹⁵.

"Celui qui a perdu (ou de lui-même lâché) nombre de ses repères, qui n'est plus arrêté par la limitation de son corps, de l'espace généré par son corps et par l'attention à sa situation fermée et limitée, qui est libéré de la masse, de l'étroite agglomération qu'est tout être[...]s'oriente vers une nouvelle patrie"⁵¹⁶.

La nuit, le sommeil, constituent un autre facteur coadjuvant de cette dissolution de l'être dans l'espace. Michaux s'ex-

⁵¹²EE, Préface, 7.

⁵¹³NR, 121-122.

⁵¹⁴GEE, 122.

⁵¹⁵BA, 68.

⁵¹⁶CG, 233.

clame: "La nuit me laisse[...]comme une mer de nuages, une mer globuleuse de masses de flocons". Il dit devenir une "planète gazeuse (ou [une] immensément gigantesque amibe chloroformée)"⁵¹⁷. Mais cette sensation n'est pas seulement une hallucination corporelle fruit des drogues ou du sommeil; elle répond à un besoin métaphysique profond, que Michaux a souvent exprimé, de dépasser la "matérialité rampante" et l'individualité limitatrice de l'être humain, veine mystique qui transparait dans son oeuvre et qui s'apparente à certaines traditions et religions orientales.

⁵¹⁷P, "Arriver à se réveiller", 73-74.

2.1.3 Le vide

La perte de solidité du corps peut aboutir finalement à l'intégration dans l'espace vide. La drogue contribue notamment à cette dissolution de la masse corporelle:

"Après l'injection de mescaline, de L.S.D. 25, de psilocybine, l'homme, jusque-là sain, sent son corps rapidement se retirer de lui.[...] Il ne peut plus en éprouver la variété, la masse, la présence, ce sûr et obscur compagnonnage qui, inconnu des autres, lui était propre.⁵¹⁸"

La personne, sans la protection et les limites imposées par le corps, devient une sorte de terrain vague où se croisent les forces de l'univers. Elle est libérée de la solidité contraignante, mais elle reste aussi sans défenses. Michaux parle souvent de ce "vide intérieur", non seulement patent sous l'effet dépersonnalisant des hallucinogènes, mais qui fait partie intégrante de l'être humain. Quand "on a perdu sa demeure" et qu'"on est devenu excentrique à soi"⁵¹⁹, phrases qui expriment très bien cette sensation de décorporalisation produite par les drogues, on est jeté dans "l'immense bouche du vide"⁵²⁰. L'individualité a été perdue, et

⁵¹⁸CG, 181.

⁵¹⁹IT, 10.

⁵²⁰NR, 70.

l'être n'est fait désormais que de "passages"; ses rapports avec l'espace et avec le temps en résultent forcément altérés, comme Michaux l'explique déjà dans La Nuit remue.

"L'espace et le temps se croisent d'une façon nouvelle. Plus homme ni femme, il n'est qu'un lieu. Ce lieu toutefois appréhende les bruits du dehors qui entrent dans le vide intérieur, amples et solennels.⁵²¹"

La cohésion du sujet se défait, et celui-ci est substitué par un "lieu" sensible où se rencontrent les accidents extérieurs de l'espace, qui le croisent sans y demeurer douloureusement ("Fluides, fluides/ tout ce qui passe/ passe sans s'arrêter/ passe"⁵²²). Cette fragmentation de l'unité de l'être est souvent soulageante, comme l'est toute "opération pour se soustraire aux lois de ce monde, à ses duretés, à son inflexibilité, à ses aspérités, à sa solide inhumaine matérialité"⁵²³. La musique, les drogues, le sommeil (qui est défini par Michaux comme "le grand vide admirable où l'on avait séjour"⁵²⁴), sont quelques-unes de ces opérations salutaires, qui allègent l'être du poids de l'existence.

⁵²¹NR, 67.

⁵²²VP, "Iniji", 50.

⁵²³CG, 79. Michaux se réfère à la musique.

⁵²⁴Pl, "L'insoumis", 67.

Le vide intérieur peut représenter aussi, néanmoins, une souffrance ou même une menace pour l'homme. La désagrégation de l'être unitaire est une défense contre les agressions de l'espace: si on n'offre pas une surface résistante, ses attaques nous traversent sans nous broyer. Les Meidosems, par exemple, quand ils s'affrontent à une décision trop difficile, font le vide dans leur tête, mais il s'agit d'un "vide douloureux qui occupe tout, sphère du néant", qui ne résout rien puisque "le problème tracassant ne les tracasse pas moins pour cela"⁵²⁵. Le vide ainsi provoqué peut comporter alors l'anéantissement de l'être, de son existence individuelle et de son originalité; la souffrance est préférable à la joie si celle-ci implique la facilité complaisante et la perte de puissance. Michaux se meut toujours entre ces deux pôles; la souffrance est terrible à supporter, mais la joie ne le satisfait pas non plus. C'est pourquoi il ne se sent comblé ni par l'attitude combative face aux impératifs spatio-temporels, ni par l'intégration, en principe heureuse, dans ceux-ci. Nous sommes en train d'avancer des conclusions, mais cette dichotomie est déjà très claire, par exemple, dans l'extrait qui suit:

"Là où je suis, la Joie n'est pas. Or donc, elle se substitue à moi, me rince de tous mes attributs et quand je ne suis plus qu'un gaz, qu'est-ce qu'un gaz

⁵²⁵LVP, "Portrait des Meidosems", 146.

peut faire? Ni originalité ni lutte. Je suis livré à la joie. Elle me brise. Elle me dégoûte."⁵²⁶

Le vide exerce en outre une attraction morbide, une sorte d'appel comme celui de l'abîme, qui s'évertue à engloutir le sujet qui s'y prête. Dans les nombreux textes que Michaux a consacrés à la description de l'espace de l'après-mort ("L'espace aux ombres"⁵²⁷, "La Ralentie"⁵²⁸, "Après ma mort"⁵²⁹, entre autres), nous pouvons constater que cet espace est un "vide éthérique" conquérant petit à petit l'être qui y a été lancé et qui lutte sans espoir contre cet engloutissement et contre l'annihilation inévitable. Le narrateur d'"Après ma mort" parle, par exemple, des "larves du vide qui déjà poussaient tentaculairement vers moi leurs poches molles, me menaçant de l'abjecte endosmose"⁵³⁰. Observons la dimension temporelle introduite par l'expression "larves du vide"; le vide, qui est non-espace, est aussi larve, c'est-à-dire non-temps, état congelé qui précède la vie, avec laquelle commence le cours temporel. Le vide, connoté par la mollesse engloutissante dont nous traiterons dans un chapitre pro-

⁵²⁶NR, "Le honteux interne", 115.

⁵²⁷FV, 173-196.

⁵²⁸Pl, 39-52.

⁵²⁹EE, 88-89.

⁵³⁰EE, 88.

chain⁵³¹, est "suction effroyable"⁵³². Il s'assimile aussi à l'espace ouvert, sans limites, dont nous allons parler tout de suite.

"Je fus transporté après ma mort, je fus transporté non dans un lieu confiné, mais dans l'immensité du vide éthérique [...] immense ouverture en tous sens à perte de vue, en ciel étoilé⁵³³"

⁵³¹Vid. 2.7.

⁵³²EE, "Les masques du vide", 25.

⁵³³EE, "Après ma mort", 88.

2.2 La platitude horizontale

Henri Michaux, dans le texte "Les rêves vigiles"⁵³⁴, si important pour connaître sa conception de l'espace, caractérise son "deuxième espace" par l'"horizontalité parfaite"⁵³⁵, qu'il identifie à l'harmonie, la douceur, en opposition avec l'agressivité du "premier espace". Laurie Edson se base sur ce texte et sur beaucoup d'autres pour le premier chapitre de son Henri Michaux and the Poetics of Movement⁵³⁶, qui porte pour titre "The Struggle for Space: Between Horizontality and Verticality". Ce critique soutient essentiellement que la verticalité s'identifie chez Michaux avec la violence, et l'horizontalité avec le calme. Mais elle nous avertit aussi que les termes de ce rapport s'inversent parfois. Nous avons traité de la verticalité dans le premier chapitre, "Le désir d'ascension verticale" (1.1), où nous avons constaté que la verticalité, contrairement à ce que soutient L. Edson, impliquait souvent un sentiment bénéfique. Mais on a aussi vu que cette connotation gratifiante était démentie à plusieurs reprises par l'"angoisse de la

⁵³⁴FEFE, 235. Le fragment qui nous intéresse est: "Puis je fais un deuxième espace dont j'ai besoin apparemment. En cet espace règne une douceur, une horizontalité, une égalité, une harmonie..."

⁵³⁵Expression employée dans "La philosophie par le meurtre", LVP, 24.

⁵³⁶L. Edson: Henri Michaux and the Poetics of Movement.- Anma Libri, 1985.

chute". L'horizontalité correspond, généralement, au calme, à l'intégration de l'être dans l'espace:

"L'être sans résistance, sans accident, sans se laisser devenir accidenté, s'étend nappe, sa volonté en hibernation.

Les étendues les plus considérables, les moins semblables à l'homme lui conviennent le mieux alors.⁵³⁷"

L'homme-plaine n'essaie pas de lutter contre ce qui l'entoure; bien au contraire, il s'y ploie, s'y adapte. Sa volonté "en hibernation", formule très significative, établit un répit dans le passage inexorable du temps. Le qualificatif qui accompagne le plus fréquemment ces étendues de l'être est "immense". "Immense" constitue un des mots-clé de l'oeuvre michaudienne; il se réfère, évidemment, à une qualité spatiale, mais dans certains cas il possède aussi une dimension temporelle. Par exemple, dans l'écrit de La Nuit remue consacré à l'éther, Michaux compare la perception de celui qui en a pris avec celle des personnes sur le point de se noyer, qui "présentent cette rapidité de la pensée qui leur fait parcourir d'immenses panoramas, presque leur vie entière"⁵³⁸. "Immense" se réfère ici à un facteur temporel (la rapidité extraordinaire de la "mémoire instantanée"), de

⁵³⁷FEFE, "Les rêves vigiles", 239.

⁵³⁸NR, 77.

même qu'au domaine spatial, puisqu'il s'agit d'un panorama visuel.

L'horizontalité heureuse de l'être affleure surtout dans les textes qui portent sur les expériences de Michaux avec les hallucinogènes. Celui-ci cite l'hymne au "soma", la drogue sacrée, dans le Rig Veda pour décrire cet allègement de l'existence que signifient les drogues: "Mon coeur est maintenant libéré des tourments. Je suis une vaste plaine, un océan d'étendue"⁵³⁹. Quant à celui qui a subi l'action de l'éther, il s'exclame: "s'il y avait une pente en lui, il roulerait, mais même au découragement il n'offre pas de pente. Il est horizontal, peu accessible aux perturbations"⁵⁴⁰. Les drogues font apparaître dans les domaines michaudiens des plaines, des nappes d'eau, des plages⁵⁴¹, des déserts... Michaux se montre à plusieurs reprises fasciné par le désert, tant par ceux qu'il a connus ("Télégramme de Dakar"⁵⁴²) que par leurs attributions métaphoriques: il iden-

⁵³⁹IT, 22.

⁵⁴⁰NR, 68.

⁵⁴¹Bernard Dort (Sur l'espace, "Esprit 1958", num. 7-8, pp. 77-82) affirme que la plage est l'espace privilégié des nouveaux romanciers, qui y trouvent trois éléments réunis, l'air, la terre et l'eau.

⁵⁴²Pl, 94-97.

tifie le désert avec la pauvreté voulue⁵⁴³, avec la stabilité du paysage, qui est néanmoins composé de métamorphoses continues. Dans "Notes au lieu d'actes"⁵⁴⁴, il affirme que le désert a déterminé les grandes religions:

"C'est le désert qui a fait les grandes religions du Moyen-Orient, la religion juive, la religion mahométane, la religion du Christ.
C'est le désert qui n'a pas passé dans le catholicisme et encore moins passé dans le protestantisme[...] Dépourvu de désert, du sens du désert, de la nostalgie du désert, l'Occident, par destin, était pour amasser, pour posséder, pour développer; pour augmenter les biens, propriétés, savoir et sa propre masse."

Les plaines, les étendues de terrain se coordonnent en plus avec le "rêve contemplatif" de Michaux, qui est l'antithèse de sa "philosophie de l'action", ou, dans une expression beaucoup plus poignante, de sa "philosophie par le meurtre"⁵⁴⁵. Le rêve de l'inaction, de la passivité du "paresseux" obstiné, se satisfait par la contemplation des étendues horizontales.

"Autre attrait ressenti d'une manière excessive: l'horizontalité de la table, liée en mon état rêveur et las à tant d'autres étendues planes de par le monde, s'adresse avec un plaisir tout nouveau à celui

⁵⁴³On peut effectuer un rapprochement avec l'investissement symbolique que J.M.G. Le Clézio fait dans son roman Désert (Gallimard, 1980) du sable saharien.

⁵⁴⁴P, 235-236.

⁵⁴⁵LVP, 23.

qui, vivant couché, laisse plutôt venir événements et faits divers dans une placide égalité. Table évasive. Avec des barques dessus, elle serait un lac, un lac aux eaux suprêmement calmes.⁵⁴⁶"

Il n'est pas du tout surprenant que Michaux effectue un rapprochement entre la vue de la surface horizontale d'une table et le lac, eau morte. En effet, l'horizontalité, qui est souvent heureuse, nous l'avons vu, cache aussi des dangers. L'être qui s'y submerge peut aussi ressentir la crainte de l'espace ouvert; c'est la "Raumscheu" ou agoraphobie dont parle Worringer⁵⁴⁷, qu'il oppose à l'"Einfühlung" ou "esthétique de l'immanence". Ce sont, selon lui, deux conceptions antithétiques de la spatialité, à la base de deux courants artistiques opposés, le naturalisme et l'art abstrait. La "Raumscheu" présuppose que la nature est hostile, dangereuse, vis-à-vis de l'espace personnel créé par l'artiste. Michaux ressent aussi parfois cette crainte de l'espace ouvert, comme il avait peur de l'intégration de l'être dans le vide. Pour éviter le péril de dissolution dans l'espace, l'être se love sur soi-même, se fait boule ou sphère adoucissante, sans agressivité mais sans échappements à l'extérieur.

⁵⁴⁶Af, "Comme un ensablement...", 242-243.

⁵⁴⁷Cité par G. Matoré: L'espace humain: l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains. - Nizet, 1976, p. 249.

2.3 Le rêve sphérique

Robert Bréchon⁵⁴⁸ décrit la configuration chez Michaux d'un espace clos, qui ne donne plus l'impression d'étouffement, qui ne menace pas d'écrasement, en opposition à l'espace ouvert éveillant la "Raumscheu"⁵⁴⁹: "A toutes ces images de l'immensité déserte et inhospitalière s'opposent celles d'un espace clos, cette fois non plus brisé, mais continu et harmonieux. La forme parfaite de cet espace à la fois sans ouverture et sans rupture, c'est évidemment la sphère, dont l'image revient souvent chez Michaux, associée à des impressions de confort ou même de bonheur." Nous verrons que ce repli sur soi-même, exprimé par des images sphériques (dont Virginia La Charité⁵⁵⁰ signale les multiples occurrences: "oeuf, zéro, pomme, cave, coeur, foetus, globe, sphère, point, creux, sémence, lotus, noeud, labyrinthe, mandala, bouche, tête"), procède d'un besoin de se protéger contre les agressions de l'espace. Il provient donc de la nécessité de se chercher un refuge; mais, à la différence des images du refuge que nous étudierons dans le prochain chapitre⁵⁵¹,

⁵⁴⁸R. Bréchon: L'espace, le corps, la conscience.- "Cahier de l'Herne", p. 183.

⁵⁴⁹Vid. chapitre précédent.

⁵⁵⁰V. La Charité: Dis-order and unity in the work of Henri Michaux.- "Modern Language Review", vol. 73 (1), 1978, pp. 61-70.

⁵⁵¹Vid. 2.4.

dans le "rêve sphérique" c'est l'être même qui se constitue en refuge, vautré sur soi. V. La Charité mélange, dans son énumération des images de la rondeur chez Michaux que nous venons de citer, celles qui correspondent à ce "rêve sphérique" où n'intervient d'autre agent que l'être même, avec celles où le refuge est cherché dans l'espace extérieur au sujet, comme par exemple la cave, le creux ou le labyrinthe. Ce "rêve sphérique" est très clairement exprimé dans le texte suivant:

"Je suis parfois si profondément engagé en moi-même en une boule unique et dense que, assis sur une chaise, à pas deux mètres de la lampe posée sur ma table, c'est à grand-peine et après un long temps que, les yeux cependant grands ouverts, j'arrive à lancer jusqu'à elle un regard.
Une émotion étrange me saisit à ce témoignage du cercle qui m'isole.
Il me semble qu'un obus ou la foudre même n'arriverait pas à m'atteindre tant j'ai de matelas de toutes parts appliqués sur moi."⁵⁵²

Cette image de "l'être en boule" nous remet souvent à celle du fœtus dans le ventre maternel. Michaux avoue dans "Le Portrait de A."⁵⁵³ que la boule parfaite de l'être ne peut se maintenir que pendant l'enfance. Après, l'être est trop sollicité par son entourage pour pouvoir conserver cette imperméabilité rassurante, qui ne laisse transpercer ni les

⁵⁵²P1, "Magie", 11.

⁵⁵³P1, 110-112.

agressions de l'espace, ni l'angoisse temporelle. La sphère, en effet, annule le passage du temps, puisqu'elle n'a ni commencement ni fin; elle est l'image même de l'arrêt temporel. Michaux parle de ce bonheur de l'enfant dans le paragraphe suivant:

"L'enfant en son tout premier âge confondait la main, la tête, le sein, la mère et lui-même dans une sphérique sphérifiante impression globale qui n'avait pas de fin."⁵⁵⁴

Michaux identifie aussi l'espace rond (qui, selon Georges Matoré⁵⁵⁵, est celui qui prédomine dans le nouveau-roman et dans le théâtre de l'absurde) à la nature féminine. On voit alors que, pour lui, cet espace sphérique n'équivaut pas au bonheur absolu.

"Le physique de l'ovule de la femme ressemble étonnamment au caractère de la femme. L'un et l'autre sont très petits. Le spermatozoïde est très, très long, et véritablement saisi d'une idée fixe. L'ovule exprime l'ennui et l'harmonie à la fois. Son apparence est de presque une sphère."⁵⁵⁶

⁵⁵⁴GEE, 147.

⁵⁵⁵G. Matoré: L'espace humain: L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains.- Nizet, 1976.

⁵⁵⁶NR, 36.

Les images de la rondeur sont donc celles de l'intimité parfaite, en même temps qu'elles expriment la renonciation à la moindre intervention sur l'espace extérieur. C'est pourquoi elles peuvent aussi connoter l'ennui, le rabaissement vexant, la lâcheté complaisante que Michaux haït tellement puisqu'elle constitue le revers négatif du "rêve contemplateur".

2.3.1 La boule

Il y a des fois où l'être, pour se protéger des agressions de l'espace, conçoit un espace propre, espace sphérique qui est souvent exprimé chez Michaux par l'image de la boule. Georges Poulet parle de ce retranchement de l'être sur soi, tout en l'identifiant à un refus radical d'intégration: "Mais plus radical encore que l'oubli, même volontaire, est le ramassement sur soi. Ici le refus devient véritablement tangible. C'est du concentré! Nombreux sont les textes où Michaux exprime ce refus explicite par le symbole de la boule"⁵⁵⁷. Il s'agit néanmoins d'un refus de signe très différent de ceux que nous avons analysés dans la première partie, qui répondent à une attitude combative face aux agressions extérieures. Le fait de se renfermer "en boule" implique la création d'un espace propre, qui se suffit à lui-même, et qui rend inutile la lutte contre son entourage. C'est pourquoi nous l'avons inclus dans cette deuxième partie, puisque la sphère désigne une négation du temps, par le refus de se soumettre au courant temporel. Le texte de Plume précédé de Lointain intérieur qui porte pour titre "Le portrait de A." est fondamental quant au symbolisme de la boule chez Michaux. Certains critiques ont lu cet écrit en

⁵⁵⁷G. Poulet: Michaux et l'espace hostile.- In: Littérature et société.- Desclée de Brouwer, 1973, p. 398.

tant que témoignage autobiographique, très éclaircissant pour imaginer ce que fut l'enfance de Michaux en Belgique, lui qui a toujours évité de faire connaître la moindre de ses données biographiques. Même si le titre semble suggérer la création d'un personnage fictif (ce "A." mystérieux), cela ne démentit pas l'hypothèse autobiographique, puisque Michaux utilise la première et la troisième personne sans pour cela s'identifier forcément avec l'une ou l'autre. Ainsi, il rédige la Préface à Ailleurs (où l'auteur est censé s'exprimer par sa propre voix) à la troisième personne, bien que les textes qui suivent soient à la première, de même que les Postfaces de La Nuit remue et de Plume précédé de Loin-tain intérieur. De toute façon, notre avis est que l'importance du "Portrait de A." réside dans sa signification symbolique, plus que dans sa vérité biographique.

"Jusqu'au seuil de l'adolescence il formait une boule hermétique et suffisante, un univers dense et personnel et trouble où n'entrait rien, ni parents, ni affections, ni aucun objet, ni leur image, ni leur existence, à moins qu'on ne s'en servît avec violence contre lui.[...] Une grande langueur, la boule. Une grande langueur, une grande lenteur;[...] Ce quelque chose de particulièrement stable qu'on rencontre assez souvent, dans les vices, ou dans les états maladifs."⁵⁵⁸

L'image de la boule est donc identifiée à la stabilité têtue, à la "résistance passive" face à n'importe quelle in-

⁵⁵⁸Pl, "Le portrait de A.", 110-112.

trusion du monde externe, même si ce sont des interventions en principe positives, comme les "affections". Cette boule parfaite commence à se désagréger "au seuil de l'adolescence"; l'enfance est un prolongement de l'état prénatal. Robert Smadja⁵⁵⁹ signale ce symbolisme utérin de la boule, qui est à la fois contenant et contenu, foetus et ventre maternel. Il s'agirait donc d'un état encore plus gratifiant que le véritable stade intra-utérin. Michaux explicite cette attribution symbolique dans le même texte, "Le portrait de A.":

"Il voudrait agir. Mais la boule veut la perfection, le cercle, le repos.[...] Il est le foetus dans un ventre. Le foetus ne marchera jamais, jamais. Il faut le faire sortir et ça c'est autre chose. Mais il s'en-tête, car c'est un être qui vit."⁵⁶⁰

L'affirmation finale de la vie du foetus contraste avec les caractères de cette boule parfaite: le temps et l'espace y sont abolis, donc la vie aussi, même si un état de bonheur, une sorte de nirvana est procuré. La référence religieuse n'est pas lointaine, comme l'indique Raymond Bellour: "C'est le rêve de la bulle, de la sphère moelleuse où, la vie abolie dans sa diversité, l'être serait tout abandon à la pure

⁵⁵⁹R. Smadja: Poétique du corps: L'image du corps chez Baudelaire et Henri Michaux. - Berne, Peter Lang, 1988, p. 119.

⁵⁶⁰p1, "Le portrait de A.", 118-119.

jouissance dans le noyau informel du fluide et de l'opaque -image nostalgique d'une vie prénatale, incarnation aussi de ce désir religieux qui irrigue souterrainement toute l'oeuvre"⁵⁶¹. Ce "désir religieux" correspond au "rêve contemplatif" dont nous avons déjà été amenés à parler à plusieurs reprises, rêve de bonheur, d'inaction, qui se constitue en antithèse du "rêve d'action" prométhéen. Michaux s'exclame "Dieu est boule"⁵⁶²; la perfection est donc l'aspiration de l'être qui se roule sur soi-même. Cette conception de l'ascèse spirituelle en tant que repli sur soi, en contradiction avec le schème ascensionnel (dont nous avons aussi signalé les composantes spirituelles, influencées surtout par la religion chrétienne⁵⁶³), correspond plutôt à la spiritualité orientale, de laquelle Michaux se sentait plus proche que de l'occidentale, comme il l'a affirmé maintes fois.

⁵⁶¹R. Bellour: Henri Michaux.- Gallimard, 1986, pp. 80-81.

⁵⁶²Pl, "Le portrait de A.", 112.

⁵⁶³Vid. 1.1.

2.3.2 L'oeuf

L'oeuf est une autre manifestation de "l'être en boule"; il mérite cependant un traitement à part parce qu'il est à la fois symbole utérin, de l'intimité parfaite et close, mais il illustre aussi le cycle temporel de la vie. L'oeuf cosmique, origine mythique de l'univers, est à la base de plusieurs traditions, et spécialement de l'alchimique. Michaux y fait référence dans La Nuit remue, quand il dit:

"Autrefois je pondis un oeuf d'où sortit la Chine (et le Tibet aussi, mais plus tard)."⁵⁶⁴

L'oeuf comme symbole des origines personnelles, non plus universelles, se trouve aussi dans l'oeuvre michaudienne:

"Dans le chant de ma colère il y a un oeuf,
Et dans cet oeuf il y a ma mère, mon père et mes
 enfants,
Et dans ce tout il y a joie et tristesse mêlées, et
 vie."⁵⁶⁵

Mais l'image de l'oeuf correspond généralement chez Michaux au repli sur soi-même, à la création d'un espace propre et parfait qui ne peut pas être troublé par les accidents exté-

⁵⁶⁴NR, 52.

⁵⁶⁵NR, "Je suis gong", 177.

rieurs. En ce sens-là, l'oeuf est isomorphe de la boule, dont nous venons de commenter les nuances significatives. Dans l'exemple suivant, qui correspond au poème "Agir, je viens", dont Michaux affirme qu'il est un de ses "poèmes-exorcismes" les plus réussis et efficaces, composé quand son épouse était gravement malade⁵⁶⁶, l'image de l'oeuf symbolise la sérénité, la plénitude de l'amour partagé.

"Où étaient les verrous est l'océan ouvert
L'océan porteur et la plénitude de toi
Intacte, comme un oeuf d'ivoire."⁵⁶⁷

Ces trois vers expriment magnifiquement le contraste entre l'espace fermé, verrouillé, et "l'océan ouvert", l'étendue sereine qui, nous l'avons vu⁵⁶⁸, équivaut souvent au calme et au bonheur. De même, l'immutabilité de l'oeuf est renforcée par le syntagme "d'ivoire"; l'oeuf d'ivoire ne sera jamais brisé pour donner passage à une autre étape vitale. Le temps est donc arrêté à jamais.

⁵⁶⁶"A quelque temps de là, étant aux côtés d'une personne qui m'était très précieuse et qui lentement, trop lentement se remettait de la rechute d'une grave maladie, je me dis tout à coup: "Je dois faire quelque chose. Si vraiment il y a dans les mots une force efficace, si à la force intérieure du sentiment intense on peut faire prendre une direction, c'est ici, c'est sur elle que je dois réussir, que cela doit porter... et porter guérison.[...] Tel est l'objet du troisième poème "Agir, je viens"."(P, 209-210)

⁵⁶⁷FV, "Agir, je viens", 31.

⁵⁶⁸Vid. 2.1.

2.4 Le refuge

Le rêve sphérique que nous venons de décrire pouvait aussi être compris, en fin de comptes, comme un besoin de créer un espace propre, un lieu sûr face aux agressions extérieures. Cette nécessité d'autoprotection se manifeste dans l'univers michaudien à travers plusieurs images de l'abri sécurisant, dont nous analyserons les plus récurrentes. Il y a d'abord celles qui correspondent aux refuges naturels, spécialement l'image de l'île⁵⁶⁹, microcosme de la nature bienveillante et nourricière. Mais l'île est presque toujours chez Michaux, nous le constaterons, une métaphore plus qu'un paysage réel, métaphore d'états rassurants provoqués par les circonstances les plus diverses.

L'île nous conduit à l'image du bateau⁵⁷⁰, qui entre déjà dans la catégorie des refuges fabriqués par la main de l'homme. Ce type de retraites heureuses, dont la plus caractéristique est la maison⁵⁷¹, a néanmoins des qualités ambivalentes pour Michaux. Le cas de la maison est particulièrement révélateur: pour notre poète, celle-ci représente l'espace écrasant, l'asservissement de la liberté individuelle,

⁵⁶⁹Vid. 2.4.1.

⁵⁷⁰Vid. 2.4.2.

⁵⁷¹Vid. 2.4.3.

puisqu'elle symbolise l'autorité familiale et paternelle. La maison signifie l'"arrêté", l'annulation de la fluidité nécessaire à l'existence. En opposition à cette demeure figée, la chambre apparaît comme le lieu protecteur, mais qui en même temps permet la libre expansion de l'imagination créatrice. Dans la chambre ont lieu les spectacles les plus étonnants; les animaux les plus extraordinaires peuvent y habiter... Mais elle est aussi le lieu des cauchemars; c'est pourquoi elle ne constitue pas le refuge parfait.

Tous ces avatars du refuge se ressemblent en définitive par une évocation de l'état prénatal, une envie du "retour à la mère" qui est très patente dans certains textes d'Henri Michaux⁵⁷². Le thème de l'enfance est aussi valorisé de façon ambiguë: si l'enfance correspond à une étape primitive où la pensée analogique n'a pas encore été abrutié par la rationalisation des adultes, elle signifie aussi un état de vulnérabilité radicale, où l'être est exposé à toutes les violences. L'écrivain semble donc, parfois, contredire cette envie du refoulement au sein maternel, comme dans la citation suivante:

"Même si la naissance fut un choc, il ne faut pas désirer, fût-ce dans le rêve le plus trouble,

⁵⁷²Vid. 2.4.4.

reprendre une vie intra-utérine. Il convient de savoir renoncer. On n'aura plus à naître."⁵⁷³

La conclusion à laquelle on arrive est qu'il n'y a pas de lieux sûrs, que le seul refuge véritable n'est finalement qu'à l'intérieur de soi-même. Ainsi Michaux affirme, tout en reprenant les mots de "Bouddha à ses disciples, au moment de mourir":

"A l'avenir, soyez votre propre lumière, votre propre refuge.
Ne cherchez pas d'autre refuge.
N'allez en quête de refuge qu'auprès de vous-même.
Ne vous occupez pas des façons de penser des autres.
Tenez-vous bien dans votre île à vous.
COLLÉS A LA CONTEMPLATION."⁵⁷⁴

⁵⁷³P, "Notes au lieu d'actes", 221.

⁵⁷⁴BA, 233.

2.4.1 L'île

L'île représente traditionnellement un des refuges naturels par excellence. Le petit bout de terre, cerné par la mer orageuse et terrible, joue un rôle sécurisant dans l'univers déchaîné. L'île intervient très souvent dans les rêveries paradisiaques et utopiques, car elle est une miniaturisation de la terre-mère; les caractères angoissants de l'entourage naturel peuvent ainsi être réduits et dominés. Les dimensions de la nature deviennent humaines dans une île qui, dans ce type de rêveries positives, offre en plus toutes les ressources nécessaires pour que ses habitants s'abritent et se nourrissent. Cette valorisation de l'île en tant qu'habitat idéal pour l'homme est patente dans la littérature utopique du XVIIIème siècle, dont l'exemple le plus célèbre est le Robinson Crusoe de Daniel Defoë. Chez Michaux, l'île n'est jamais matérielle; elle est métaphore d'un refuge parfait, mais entrelacée à d'autres images qui nuancent sa signification symbolique. Dans le poème "Icebergs"⁵⁷⁵, par exemple, Michaux définit ceux-ci comme "parents des îles, parents des sources". Il n'est pas étonnant que l'île soit mise en rapport avec la source, puisque celle-ci représente l'exorcisation du temps qui passe (par sa fluidité constante

⁵⁷⁵Que nous avons déjà eu l'occasion de citer: vid. 1.5.2 (NR, 89).

et son association avec le schème de la renaissance), condition nécessaire d'un bon refuge. La source est aussi assimilée à l'île et, à la fois, au sein maternel dans "Essais d'enfants, Dessins d'enfants"⁵⁷⁶, où le poète réfléchit sur l'imaginaire de certains enfants, en s'aidant de leurs dessins.

"Il y a seulement quelques dizaines de mois il était dans le non-événement.[...] Avant, sans rien faire, il aboutissait toujours à l'île maternelle, à la source, à l'universel."

La première enfance correspond pour Michaux à un état pré-diaïrétique, où le passage du temps n'est pas encore ressenti, et où l'espace est perçu comme une sphère englobant le sujet et son entourage, comme on a pu le constater dans le chapitre précédent. Cet "espace rond" est ici symbolisé par l'île, qui est toujours arrondie pour notre imagination.

Il existe aussi d'autres cas où l'île possède une connotation temporelle, mais d'un signe différent:

"Entourant le pays de la Magie, des îlots minuscules: ce sont des bouées. Dans chaque bouée un mort. Cette ceinture de bouées protège le pays de la Magie"⁵⁷⁷

⁵⁷⁶DD, 78.

⁵⁷⁷A, "Au pays de la Magie", 129.

Nous nous trouvons dans cet extrait face à une réduction extrême de l'île, qui devient une simple bouée. Et "dans chaque bouée un mort"; l'arrêt du temps est signifié par cette présence bizarre et inquiétante qui possède ici, fort paradoxalement, des traits rassurants. Le pays de la Magie est protégé par une ceinture de tombeaux marins; il y a donc isomorphisme entre le tombeau, une autre des images du refuge, et l'île.

La chambre, qui est pour Michaux, comme nous le montrerons prochainement⁵⁷⁸, un des ses principaux abris, est aussi mise en rapport avec l'île, dans un autre texte:

"A nouveau ma chambre, c'est-à-dire le lieu où je demeurais "chambré", était offert à la seule aventure du son dense et multiplié, lieu devenu en quelque sorte une île, île soumise à un régime de vents inconnus, de brises musicales au son éthéré, qui, toute laideur effacée, semblait propagé et développé par des esprits volants."⁵⁷⁹

La chambre devient île par la magie de la musique qui, tout en distorsionnant le temps⁵⁸⁰, procure un lieu idéal. Le vent et les brises constellent autour du schème du vol et de la

⁵⁷⁸Vid. 2.4.3.

⁵⁷⁹FQD, "Dans l'eau changeante des résonances", 108.

⁵⁸⁰Vid. 3.1.1.

non-pesanteur, qui agit aussi puissamment dans ce passage. L'être est île dans "l'eau changeante" (du titre), dans l'océan des sons musicaux.

2.4.2 Le bateau

Le bateau est, comme l'île, un refuge au milieu de l'élément aquatique. Ses dimensions sont plus réduites; son refuge est donc encore plus rassurant. Roland Barthes sut percevoir ce côté sécurisant et renfermant du navire, caractère qui prédomine dans l'imaginaire sur son utilité pratique en tant que moyen de transport. Barthes affirme, en se référant à Jules Verne, que "le navire est un fait d'habitat avant d'être moyen de transport"⁵⁸¹. Cette assertion peut aussi être applicable aux bateaux michaudiens. Notre poète met en oeuvre dans ses textes un certain nombre de bateaux, des paquebots réels qui l'ont porté jusqu'aux terres d'outre-mer ou des caravelles rêvées, "d'un autre âge", comme celle du beau poème "Emportez-moi"⁵⁸²:

"Emportez-moi dans une caravelle,
 Dans une vieille et douce caravelle,
 Dans l'étrave, 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, ou plutôt enfouissez-moi."

⁵⁸¹R. Barthes: Mythologies.- Seuil, 1970, p. 92.

⁵⁸²NR, 171.

Ces deux paragraphes et le vers final nous montrent une évolution dans le schème du refuge; s'il se place d'abord dans cette "caravelle" qui est restée "d'un autre âge", ensuite il se dématérialise jusqu'à résider dans l'air, l'haleine. En fait, il se "schématise" jusqu'à devenir pur mouvement, cet enfouissement qui est incarné par l'usage de la préposition "dans". Robert Bréchon montre, avec Stéphane Lupasco, l'importance de cette préposition, représentant pour lui une vraie "rêverie de l'espace intime"⁵⁸³. La démarche linguistique de Michaux, que nous avons étudiée ailleurs⁵⁸⁴, comporte une revalorisation des "termes.usagés" de la langue, tels que les prépositions, qui acquièrent pour lui une signification particulière. En ce sens-là, Michaux se rapproche d'écrivains aussi différents que Charles Péguy et Gertrude Stein. C'est d'elle que Marina Yaguello affirme, dans une phrase amusante qui pourrait aussi être appliquée, du moins en partie, à Michaux: "Elle haïssait par-dessus tout les substantifs et les adjectifs, avait un peu plus d'indulgence pour les verbes et les adverbes, appréciait énormément les articles et conjonctions et avait une passion

⁵⁸³R. Bréchon: L'espace, le corps, la conscience.- "Cahier de l'Herne", p. 184.

⁵⁸⁴M. Segarra: Le rythme dans l'oeuvre poétique d'Henri Michaux (1929-1946).- "Tesis de licenciatura", Université de Barcelone, 1988.

pour les prépositions"⁵⁸⁵. "Dans", qui surgit très fréquemment dans l'oeuvre de Michaux, et souvent dans des positions-clé de la phrase ou du vers, indique donc un besoin de refuge, d'enfouissement.

Le bateau représente aussi un défi de l'homme lancé à la nature puissante, qu'il permet de braver, dans certains cas. La peur du naufrage est toujours présente dans l'archétype du navire, comme le note G. Durand⁵⁸⁶; celui-ci croit, néanmoins, que les valeurs rassurantes de la barque dominent sur ses caractères inquiétants. Mais Michaux, dans ce duel entre la mer et l'homme, se place du côté de celle-là:

"O navire-orgueil, ô capitaine-orgueil, passagers-orgueil, vous qui ne vous mettez pas de plain-pied avec la mer... sauf toutefois au jour du naufrage... ah alors... enfin il s'enfonce, le navire, avec son jeu complet de mâts et sa cheminée.[...] On a été bord sur bord, à croire qu'on allait être renversé. Les officiers étaient inquiets. Moi, ça m'a remis tout à fait. Très bien, Atlantique, tu sais secouer, et te montrer grand."⁵⁸⁷

Le poète s'insurge ici contre la solidité trop stable du bateau, de façon parallèle au texte où il critiquait l'im-

⁵⁸⁵M. Yaguello: Alice au pays du langage.- Seuil, 1981, p. 117.

⁵⁸⁶G. Durand: Structures, pp. 285-288.

⁵⁸⁷E, 14-15.

muabilité de la maison paternelle, dans "Le Poltergeist"⁵⁸⁸. Il paraît se placer alors "au rebours" de la valorisation habituelle de ces archétypes, par un retournement des valeurs qui lui est très propre. Le bateau n'est fait alors que pour être battu par les vagues déchaînées, qui détruisent ainsi le vieux rêve humain de domination totale sur la nature. Cette nuance négative du bateau-refuge éveille aussi un sentiment claustrophobique. La clôture rassurante incarnée par le navire, dont la pirogue creusée dans un tronc d'arbre est l'origine symbolique et historique, se transforme en espace écrasant et menaçant. On le constate dans la description que fait Michaux du "pamakari", type de pirogue amazonienne, "un long creux qui préserve de l'eau", couvert d'un treillis étanche de branches, empêchant toute vue du ciel ou des bords du fleuve à celui qui y voyage:

"et la vue devant, encore n'est-ce qu'une ouverture, pas bien grande, presque circulaire.[...] Un tunnel, quoi, bas, écrasant. Un tunnel muré à l'arrière, qui n'a qu'une issue, qui s'abaisse en pente douce jusqu'aux deux tiers de l'embarcation, qu'il bouche hermétiquement. On s'engage dans cette impasse comme dans une grande gueule."⁵⁸⁹

La valorisation négative de ce type d'embarcation est patente dans la comparaison qu'en fait Michaux avec un tunnel.

⁵⁸⁸Vid. 1.4.1.

⁵⁸⁹E, "Pirogues", 180-181.

Nous connaissons les nuances angoissantes que prend l'image du tunnel dans l'oeuvre michaudienne (pensons seulement au poème "La marche dans le tunnel", un des plus noirs du recueil Épreuves, exorcismes⁵⁹⁰). Et, finalement, la pirogue s'apparente au ventre d'un animal: s'y aventurer signifie être englouti par sa "grande gueule". Michaux recueille ici la parenté archétypale entre la pirogue et le "complexe de Jonas", où l'engloutissement dans le ventre de la baleine procède d'une rêverie gratifiante⁵⁹¹. C'est un rapprochement qui n'est pas original de Michaux, mais celui-ci ne se montre pas séduit par son caractère rassurant et lui ajoute des traits quelque peu troublants.

⁵⁹⁰EE, 62-85.

⁵⁹¹L'expression est de Bachelard: La terre et les rêveries du repos, chapitre V, pp. 129-182. Nous analyserons ce thème dans un prochain chapitre (vid. 2.5).

2.4.3 La demeure et la chambre

La chambre semble être un autre des refuges principaux pour l'imaginaire michaudien. Elle est un lieu clos, protégé, où l'être peut créer librement. Michaux oppose la chambre à la maison qui, pour lui, représente les contraintes familiales, l'attachement à la matérialité qui mine la liberté de l'homme. Robert Smadja affirme que "la chambre signifie, au moins en partie, cet espace vital, ce lieu propre d'appropriation et d'identification du moi qu'est le corps propre"⁵⁹². Michaux lui donne raison dans l'extrait ci-dessous:

"Pour moi une chambre, à une certaine époque, c'était tout dire.[...] Une chambre, c'était être à l'abri. Etre préservé. Etre à l'écart. Séparé des autres, des gêneurs. Rentré en soi. C'était le secret, le retour au recueillement, la vie individuelle[...] c'était le refuge, le refus et tout ce grâce à quoi l'enfant prodigue ne reviendra jamais au foyer."⁵⁹³

Le "foyer", la maison familiale incarne donc la solidité écrasante, les racines dans le passé qui deviennent chaînes. Le poète se plaint de l'"inhabitabilité psychique"⁵⁹⁴ de nos constructions, "de gros corps hostiles et étrangers", en

⁵⁹²R. Smadja: Poétique du corps: L'image du corps chez Baudelaire et Henri Michaux.- Peter Lang, 1988, p. 71.

⁵⁹³FEFE, "Tempérament de nuit", 63-64.

⁵⁹⁴A, "Au pays de la Magie", 174.

contraste avec les maisons qui peuplent ses pays imaginaires. Les Mages, par exemple, habitent sous terre, "dans des logements sans prétention, à multitude d'arrondis"⁵⁹⁵. Les angles sont éliminés dans le refuge idéal, qui se rapproche ainsi du sein maternel. Cette association du logis au stade prénatal est manifeste dans les habitacles des Mirnes, une autre des races imaginaires des domaines michaudiens:

"Ils aiment les demeures parlantes, les maisons à façade couverte de seins roses et bien formés, et de meubles dedans, graves, sombres mais constellés d'yeux."⁵⁹⁶

Cette image surréaliste des maisons aux façades couvertes de seins renverse néanmoins la signification symbolique habituelle: le côté maternel, sécurisant, représenté par les seins, est placé à l'extérieur de la maison, tandis que les meubles du dedans incarnent, par leur solidité⁵⁹⁷ et surtout par la multitude d'yeux⁵⁹⁸, l'autorité contraignante et surveillante du père. D'autres habitacles imaginés par Michaux sont ceux des Arridemaïs, des "maisons musicales" creusées

⁵⁹⁵Ibid.

⁵⁹⁶A, "Les Mirnes", 75.

⁵⁹⁷Rappelons-nous à nouveau du "Poltergeist", où c'étaient les meubles qui, dans la maison, représentaient au plus haut degré la tyrannie paternelle (vid. 1.4.1).

⁵⁹⁸Vid. 1.11.

dans les rochers où des gouttes qui tombent produisent "un bruit céleste, cristallin". Cette musique naturelle, qui va "depuis le murmure plaintif du vent dans les roseaux jusqu'au ronflement formidable des vagues de bélier qui entrent tout à coup dans une grotte", est pour eux "leur père et leur mère; leur berceau"⁵⁹⁹. Par le seul pouvoir de la musique, la chambre rejoint ici le bateau, dans ce mouvement berçant qui est un des traits fondamentaux de celui-ci. La stabilité inhérente à l'habitat qui gênait tellement le poète est donc neutralisée dans ces "maisons musicales" du pays d'Arridema. Les Émaglons⁶⁰⁰, de leur côté, bâtissent leurs maisons dans des creux, même dans des crevasses; Michaux aime leur manque de prétention, comme il aime les huttes de la forêt amazonienne:

"Les maisons de terre m'ont toujours beaucoup touché, comme si des saints y habitaient. Elles donnent tranquillement leur leçon d'humilité, ne sont ni prétentieuses ni ridicules, et expriment l'idée que moi, j'ai du "chic"."⁶⁰¹

Notons que ces logis sont faits de terre; ils se rapprochent donc de l'enfouissement dans la terre-mère que représente le refuge dans une grotte ou dans un caveau. Dans ce même

⁵⁹⁹A, "Ici, Poddema", 206-207.

⁶⁰⁰A, "Les Émaglons", 45.

⁶⁰¹E, 39.

ouvrage, Ecuador, le poète affirme "si j'étais hôtelier, sous l'eau mes chambres"⁶⁰². L'eau, un des refuges matériels par excellence, renforce ici le caractère sécurisant de la chambre.

Mais la chambre est aussi le lieu où se déroulent des spectacles imaginaires, où apparaissent des animaux fantastiques qui se métamorphosent devant les yeux tour à tour émerveillés et angoissés de celui qui, malade, est obligé de rester au lit. Ces scènes fantastiques sont décrites notamment dans La Nuit remue⁶⁰³ et dans Plume précédé de Lointain intérieur⁶⁰⁴. Michaux effectue, en suivant Joseph de Maistre, des vrais voyages "autour de sa chambre". Dans le journal qu'il tient pendant son voyage en Amérique du Sud, qui sera le livre Ecuador, il s'exclame:

"Maintenant ma conviction est faite. Ce voyage est une gaffe.[...] On trouve aussi bien sa vérité en regardant quarante-huit heures une quelconque tapisserie de mur."⁶⁰⁵

⁶⁰²E, 18.

⁶⁰³Surtout quant au texte "Conseils aux malades", NR, 132-133.

⁶⁰⁴Par exemple, "Un tout petit cheval", Pl, 18-19.

⁶⁰⁵E, 120.

La chambre, donc, n'est pas une réduction de la maison; elle se place au pôle opposé de celle-ci: face à sa stabilité figeante, elle permet une mobilité et une liberté de l'imagination qui apportent la fluidité nécessaire à l'être humain. C'est pourquoi Michaux loue la chambre transitoire, nue et simple, chambre d'hôtel modeste, protégeant l'homme sans l'étouffer. "Celui qui n'accepte pas ce monde n'y bâtit pas de maison"⁶⁰⁶. La maison est le symbole du conformisme avec le monde, de la complaisance bourgeoise que Michaux a tant haï. Comme le signale Brigitte Ouvry-Vial⁶⁰⁷, dans sa récente biographie, Michaux a exécuté cette déclaration de principes: pendant toute sa vie il n'a cessé de déménager constamment, d'un appartement à un autre, d'une ville à l'autre. Laurent Badoux voit dans cette méfiance michaudienne face à la demeure une des différences entre l'imaginaire de Kafka et celui de Michaux, qui ont été souvent comparés, parfois de façon un peu superficielle:

"ce qui frappe dès l'abord dans l'oeuvre de Kafka, c'est le rôle énorme qu'y jouent les lieux habitables. Son drame se déroule dans des chambres, des escaliers, des couloirs, des greniers ou des caves. La maison, prise dans son unité et sa complexité, devient l'image topographique de son être intime, pouvons-nous dire avec G. Bachelard. Dans l'oeuvre michaudienne les lieux habitables appartiennent au monde hostile, figé, en croûte. Ce sont des espace libres et incircons-

⁶⁰⁶NR, "Vers la sérénité", 90.

⁶⁰⁷B. Ouvry-Vial: Henri Michaux.- La Manufacture, coll. "Qui êtes-vous?", 1989.

crits, la mer infiniment profonde aux horizons illimités, par exemple, qui traduisent dans son oeuvre le domaine du moi multiple, médiat et lointain."⁶⁰⁸

Ce paragraphe de Badoux contredit apparemment celui de Robert Smadja, que nous avons cité au début. Constatons cependant, que la chambre peut constituer, ou bien un refuge sécurisant, ou bien aussi une prison étouffante. La maison n'est gratifiante pour Michaux que quand elle devient hutte, grotte ou caveau, quand elle s'intègre dans l'élément naturel et perd ses caractères trop sociaux, trop humains. Le seul habitacle pour lequel le poète avoue sa prédilection, à l'exception de ceux des pays imaginaires, est la hutte des Indiens. Elle est faite de terre, nous l'avons vu; et par sa clôture et son "intimité parfaite", elle ressemble au caveau. Tous ses orifices perméables, ou presque, sont bouchés; en cela, elle s'approche de "l'être en boule" dont rêvait Michaux. Elle n'a ni cheminée, ni fenêtres: "elle regorge d'obscurité, une obscurité bien matelassée et qui regorge de fumée"⁶⁰⁹. La douce pénombre et la fumée chaude forment une ambiance sécurisante proche, à nouveau, de l'état intra-utérin. L'absence de fenêtres et de sorties d'air évite la dispersion de l'être: "les habitations du

⁶⁰⁸L. Badoux: La pensée d'Henri Michaux: Esquisse d'un itinéraire spirituel.- Juris-Verlag, 1963, p. 6.

⁶⁰⁹E, 175.

Blanc n'ont pas de centre; elles ont des fenêtres"⁶¹⁰. La demeure "centrée", concentrée, favorise l'introspection, le repli sur soi. Car le vrai refuge ne peut se trouver qu'à l'intérieur de soi-même. Les grottes, caves et caveaux dont parle Michaux sont donc toujours métaphoriques:

"Je possède un caveau.
Un caveau, c'est sa forme, un hangar pour dirigeables,
c'est sa taille.
Là sont mes lingots, mes bijoux, mes obus."⁶¹¹

Cette attitude ambivalente de Michaux face à la demeure est proche de celle du poète face à la langue française: il n'aime pas ses caractères constricteurs, socialisants, mais il l'utilise en tant qu'instrument pour sa démarche créatrice. Il effectue ce rapprochement dans le texte "Tempérament de nuit"⁶¹² où, après avoir rêvé d'une chambre, il se demande ce qu'elle symbolisait dans son rêve:

"Et pourquoi la chambre ne figurerait-elle pas en outre la langue française? C'est une chambre aussi, la seule que pour mes pensées j'ai pu acquérir, et jamais elle ne fut luxueuse, et elle ne m'est toujours ni commode, ni confortable"

⁶¹⁰E, 175.

⁶¹¹NR, 53.

⁶¹²FEFE, 69.

2.4.4 Le sein maternel

Les différents refuges que nous avons décrits jusqu'ici étaient souvent en rapport avec le retour au sein maternel, stade heureux où les agressions de l'espace et le passage du temps ne se laissent pas sentir. La figure de la Mère n'apparaît pas cependant très souvent chez Michaux, et ses occurrences ne sont pas toujours positives. Si le Père-roi était l'inquisiteur et le tyran contre lequel il fallait s'insurger⁶¹³, la mère archétypale est souvent passée sous silence. Ou alors, elle a des traits inquiétants: elle peut être très cruelle ("Je préférerais que tu ne fusses pas né"⁶¹⁴), et décharger sa colère contre son enfant ("possédée d'une rage, une rage faite de cent colères et de dégoûts accumulés dans une vie entière"⁶¹⁵), ou bien affronter l'enfant à l'autorité paternelle tout en agissant comme une Phèdre qui provoque le désir de transgresser l'interdit.⁶¹⁶

⁶¹³Vid. 1.11.

⁶¹⁴NR, "Maudit", 134.

⁶¹⁵PA, 74.

⁶¹⁶En ce sens-là, soulignons le texte "Dans les appartements de la Reine" (Pl, 148-151), où Plume, qui est allé au Palais rendre visite au Roi, est obligé par la Reine, moyennant de multiples subterfuges, à se dévêtir et à entrer dans son lit. Mais malheureusement, avant qu'il n'ait rien pu faire, ni fuir, ni la conquérir: "c'est alors que le Roi entra!". Dans ce même recueil (Pl, 168-170), nous trouvons un autre texte où la puissance destructrice de la femme-mère est aussi mise en relief. Il s'agit d'"Une mère de neuf enfants!", où Plume est volé et forcé par cette mère et ses compagnes, horribles mégères qui s'exclament à son essai de fuite: "Non,

Le retour à l'utérus maternel s'exprime donc, nous l'avons vu tout à l'heure⁶¹⁷, par l'intermédiaire d'images telles que le bateau ou la plongée dans l'eau. Dans un écrit de La Vie dans les plis, les caractères maternels de la mer sont sur-déterminés⁶¹⁸ par une autre image que Michaux emploie habituellement, celle du sein féminin en tant que source de plénitude et rondeur rassurante et parfaite. Ce texte s'appelle "La mer des mamelles", et décrit une scène hallucinatoire mais heureuse:

"Il doit y en avoir d'autres à s'être baignés dans la mer des mamelles.[...] C'est pourquoi je préfère les eaux d'un large fleuve, près de son embouchure, semblable à un lac, mais avec un lent courant. Je descends le fleuve aux douces rondeurs. Oh! Délices. On ne veut plus sortir de l'élément étonnant aux îlots exquis.[...] On nage, on nage toujours jusqu'à ce qu'épuisé on échoue, pauvrement conscient, sur le rivage, à demi dans le sable, à demi dans l'eau"⁶¹⁹

Dans cet "élément étonnant" les traits maternels de l'eau, nourricière et refuge idéal pour l'homme, sont renforcés par

ne sois pas si pressé, mon petit. Tant qu'il n'y a pas eu de sang, il n'y a pas eu de véritable satisfaction". Dans ces deux épisodes, l'archétype de la mère rejoint celui de la femme terrible et meurtrière, qui dévore ses partenaires, et que nous étudierons plus loin (vid. 2.11).

⁶¹⁷Vid. 2.4.2.

⁶¹⁸Dans le sens psychanalytique du terme.

⁶¹⁹LVP, 54.

ces "îlots exquis" dont elle est peuplée. Remarquons la préférence pour le fleuve au lent courant, proche du lac par sa tranquillité, mais qui ne possède pas l'immobilité morte de celui-ci. La lecture temporelle est claire: le refuge dans l'élément aquatique signifie ici un ralentissement heureux du cours temporel, qui n'arrive pas néanmoins à s'arrêter complètement, puisque cela impliquerait la mort. Le fait de nager⁶²⁰ suggère aussi un mouvement un peu écarté du schème de la plongée, et qui nous place plutôt dans l'attitude conciliatrice entre l'agression et le repli immobile sur soi-même, troisième voie qui fera l'objet de la troisième partie de notre travail⁶²¹. Malgré tout, l'épuisement et la perte quasi totale de conscience qui en résulte nous ramènent, vers la fin de cette citation, à l'immobilité et au retour à l'état intra-utérin auquel nous faisons référence. Nous trouvons aussi un autre exemple significatif de ces attributions maternelles du fleuve; Michaux décrit ainsi la nuit dans le pays de l'Émangle:

"Nuits interminables! Une lumière argentée et comme indépendante de sa source semble descendre des coteaux, fluvialement, immensément, paternellement vers la rivière et les pêcheurs. La rivière, elle-même, féminine, adoucit les hommes et les soustrait à eux-

⁶²⁰Vid. 3.2.1.

⁶²¹Vid. 3: "L'espace du bonheur".



mêmes."⁶²²

La lumière, dévoilante et diaïrétique, est assimilée à la paternité⁶²³, tandis que la rivière adoucissante est "féminine" et maternelle.

Quant à l'image du sein, que nous avons rencontrée dans "La mer des mamelles", elle est très souvent gratifiante, tout en correspondant aux attributs nourriciers et sécurisants de l'archétype maternel. Mais il existe aussi des cas où les valeurs de cette image s'inversent, tout en s'intégrant alors dans le côté terrible de la féminité. "Les Nans" raconte une maladie "durcissante" (dont nous avons déjà exposé d'autres exemples⁶²⁴) qui affecte les femmes d'une façon très spéciale:

"Les femmes sont plutôt atteintes à la poitrine. Leurs seins deviennent énormes et violets, ou rouges.[...] leur sein, malgré l'âge, loin de flétrir, mûrit et se développe en fruit abject[...] Mais au moindre

⁶²²A, "Les Émanglons", 42.

⁶²³Gilbert Durand signale d'ailleurs l'isomorphisme lumière-vision ou lumière-œil dans le chapitre "Les symboles spectaculaires" (Structures, pp. 162-178). Nous avons vu (1.11) que l'image de l'œil inquisiteur représentant l'autorité paternelle est très présente dans l'œuvre michaudienne. Dans la citation que nous venons de donner, ce côté terrifiant du regard et de la lumière est cependant neutralisé par des attributs rassurants. Il ne faut pas oublier que cette lumière est nocturne, et se fond avec la rivière, puisqu'elle est "argentée" et semble descendre "fluvialement".

⁶²⁴Vid. 1.5.1.

développe en fruit abject[...] Mais au moindre mouvement brusque, le sein donne issue à une petite traînée jaune qui vous soulève le coeur."⁶²⁵

La coloration violente du sein, son durcissement et son développement extraordinaire le transforment en un objet dégoûtant. Il est "fruit abject" puisque ses fruits à lui sont pourris; le lait doux qui devrait en jaillir devient pus.

L'autre thème étroitement rapproché du refuge dans le sein maternel est celui de l'enfance. C'est un sujet qui ne semble pas intéresser Henri Michaux, surtout dans ses premières oeuvres, et en fait il ne parle presque jamais de son enfance à lui. Il considère que "l'adulte tient secrète son enfance, comme une affaire personnelle, comme une époque passée, dépassée, à ne pas trahir, faite souvent de beaucoup de hontes."⁶²⁶ C'est une étape de faiblesse, de domination absolue de la part des adultes; c'est en ce sens-là que vont les descriptions de l'éducation chez les Hacs⁶²⁷ ou chez les

⁶²⁵A, "Les Nans", 87-88.

⁶²⁶CG, 57.

⁶²⁷Nous avons déjà cité ce texte (vid. 1.3.1), où le poète décrit les "enfants martyrs" des Hacs, auxquels on fait subir volontairement de mauvais traitements afin qu'ils développent des personnalités spéciales: "De la sorte, ils ont formé de grands artistes, des poètes, mais aussi des assassins, des anarchistes" (A, "Chez les Hacs", 19). Michaux considérait peut-être qu'il appartenait un peu aux deux classes; à sept ans, il fut séparé de sa famille et envoyé en pension à la campagne flamande, où il supporta mal la solitude et l'incompré-

Epelis, qui envoient leurs enfants à "l'école des traîtres"⁶²⁸. Cet état de vulnérabilité complète peut être renouvelé dans certaines circonstances de la vie adulte; en fait, les aventures de Plume sont susceptibles d'être contemplées sous cette lumière, comme si Plume était un enfant perdu dans le monde absurdement règlementé des adultes, qui le tyrannisent, et qu'il ne comprend pas. Certaines drogues, par leurs effets physiques et mentaux, sont aussi capables de provoquer ce retour à l'état d'assujettissement:

"Dans l'enfance, l'habitude a été prise de voir par-dessus et au lieu de sa propre vue, le point de vue des Grands, ces redoutables mécontents capables de réprimander, frapper, punir, humilier, accuser, etc. Ce que comme adulte on avait acquis, de n'être plus ou plus pareillement réprimandable, va par le retour inquiétant du manque d'assurance et de maîtrise intérieure, rappeler, faire revivre l'état de dépendance d'autrefois, de l'enfance, cet état de non-autonomie. Ce sont les autres qui sont de nouveau les maîtres, les forts, les tyrannisants, les persécuteurs."⁶²⁹

De même, l'enfance sera métaphore, dans Épreuves, exorcismes, de l'occupation allemande, dont la domination est aussi totale que celle des adultes sur le monde de l'enfant. Michaux s'exclame: "Menaçant de mille nouvelles menaces possibles, le Temps, lentement, coulait, semblable à une inter-

hension que lui marquaient les autres écoliers.

⁶²⁸A, "Les Ossopets", 77-78.

⁶²⁹GEE, 168-169.

minable enfance"⁶³⁰. Cette différente perception du temps qu'ont les enfants sera justement ce que Michaux appréciera le plus en eux, notamment dans l'ouvrage Déplacements, dégagements, où figure un texte intitulé "Essais d'enfants, Dessins d'enfants". Ces réflexions organisées autour de quelques dessins faits par des enfants dévoilent une fascination progressive du poète face à ce monde différent, attirance qui devient nostalgie de la vision perdue. Michaux retrouve une ressemblance insoupçonnée entre ces dessins et ceux qu'il a effectués sous l'influence des drogues. Le premier de ces traits communs est le goût de la répétition, très marqué chez l'enfant; un autre est l'abondance de lignes circulaires:

"En quelle période plus que dans la première enfance est ressenti le circulaire, ce qui fait le tour, lequel comprend départ et retour.[...] Première et inconsciente abstraction, le cercle et combien vaste et combien de fois différemment se présentant, la vie dans la vie.

Cercle qui est mitoyen du dehors et du dedans, du pensable et de l'imaginable. Et du perçu et du retenu, de tout ce qui confusément encore devra être inclus. Et vient l'ivresse, de toutes la plus naturelle, l'ivresse de la répétition, première des drogues."⁶³¹

L'enfant vit encore dans le monde pré-diaïrétique, dans l'univers de l'analogie (pour lui, "ce qui compte c'est le

⁶³⁰EE, "La marche dans le tunnel", 71.

⁶³¹DD, "Essais d'enfants, Dessins d'enfants", 57.

rapprochement", nous dit Michaux⁶³²), dans le domaine de l'"invagination" temporel signifié par la sphère. Nous voyons donc que l'évocation de l'enfance est devenue une sorte de célébration de l'état originaire, le refuge parfait où le temps ne se laisse pas sentir douloureusement. En tout cas, Michaux ne rend pas hommage à l'ignorance candide de l'enfance, mais à sa sagesse millénaire.

"Le Temps de l'enfant, ce Temps si spécial, Temps physiologique créé par une autre combustion, par un autre rythme sanguin et respiratoire, par une autre vitesse de cicatrisation, nous est complètement perdu [...] Age d'or des questions et c'est de réponses que l'homme meurt.[...] Louis XIII, à huit ans, fait un dessin semblable à celui que fait le fils d'un cannibale néocalédonien. A huit ans, il a l'âge de l'humanité, il a au moins deux cent cinquante mille ans. [...] Adulte-achevé-mort: nuances d'un même état."⁶³³

Le temps de l'enfance n'est donc pas l'arrêt absolu de la sphère, mais un ralentissement heureux qui procède, selon le

⁶³²Dans le même écrit que nous venons de citer, "Essais d'enfants, Dessins d'enfants" (DD, 62). Michaux ajoute: "Que l'homme dessiné par lui, paraisse aux yeux d'adultes plutôt une perche, un têtard géant, un clown, un gros boudin ou une énorme betterave importe peu. Par une ligne la transmission s'est opérée". Cette description pourrait même s'appliquer aux techniques de certains des dessins à l'encre faits par le propre Michaux. Les taches qui y apparaissent ont une vague ressemblance avec des créatures humaines, et cette demi-appartenance à notre espèce leur donne un caractère monstrueux. Le procédé analogique est aussi fondamental, selon Michaux, dans nos rêves, comme il l'explique dans Façons d'endormi, façons d'éveillé. De là les rapprochements inattendus, bizarres, déroutants à l'essai d'interprétation, qui peuplent souvent ces rêves.

⁶³³p, "Enfants", 50, 52-53.

poète, des différents rythmes corporels. L'univers des grandes personnes est celui de la pétrification qui, nous l'avons vu⁶³⁴, était très négative. Mais l'enfance ne constitue pas non plus un "âge d'or" ou un paradis perdu, puisqu'elle est aussi une époque de lutte de l'être contre l'"enrégimentement adulte"⁶³⁵ mené par la famille et la société. Le refus de l'intégration dans le monde prend alors la forme d'un repli sur soi proche de l'"être en boule" dont nous avons parlé⁶³⁶. C'est en définitive un essai de regagner la phase prénatale, mais celle-ci n'est finalement qu'un "refuge qui devient impasse"⁶³⁷, car la stase du cours temporel est impossible à maintenir.

⁶³⁴Vid. 1.5.1.

⁶³⁵DD, "Essais d'enfants, Dessins d'enfants", 79.

⁶³⁶Vid. 2.3.1.

⁶³⁷DD, 79.

2.5 L'avalage

Le retour au sein maternel est en rapport étroit avec un autre schème qui apparaît à plusieurs reprises dans l'oeuvre michaudienne, celui de l'avalement ou l'engloutissement. Ce mouvement révèle aussi le besoin de trouver un refuge, mais il est teinté en même temps de connotations inquiétantes. L'avalage est parfois, chez Michaux, dangereusement rapproché de la dévoration, dont nous avons analysé les composantes temporelles, très angoissantes⁶³⁸. Il peut aussi être apparenté à la sexualité; la femme-maîtresse est vue alors comme une trappe pour l'homme⁶³⁹. L'engloutissement se produit enfin dans l'espace abstrait, et il représente alors une perte de l'individualité, qui peut être parfois fusion heureuse avec le cosmos.

L'engloutissement se complète d'une valorisation de l'intérieur du corps, des viscères, qui est assez rare chez Michaux, puisque dans son oeuvre domine normalement une vision négative, hypocondriaque, du propre corps. Nous allons analyser maintenant ces manifestations du schème de l'avalage.

⁶³⁸Vid. 1.3.3.

⁶³⁹Quant aux significations symboliques de la femme pour Michaux, vid. 2.11: La féminité.

2.5.1 L'engloutissement

Dans la dialectique entre opposés, si fréquente dans le monde d'Henri Michaux, existe un genre particulier de lutte, qui en réalité n'en est pas une, caractérisée par le fait de s'achever avec l'engloutissement d'un des adversaires par l'autre, et cela signifie une assimilation des propriétés fondamentales de celui-là. Georges Poulet affirme que "dans l'engloutissement de l'un par l'autre disparaît toute distinction entre eux. Y a-t-il encore un dévorant et un dévoré, ou bien n'y a-t-il plus qu'un seul et même être, un dévorant-dévoré?"⁶⁴⁰. Un glissement s'est produit de l'archétype de l'animal dévorateur, qui était une manifestation violente de l'angoisse face au passage du temps⁶⁴¹, au schème de l'absorption de l'antagoniste, qui a des connotations très différentes⁶⁴². Dans celle-ci, il n'y a pas de vain-

⁶⁴⁰G. Poulet: Michaux et l'espace hostile.- In: Littérature et société.- Desclée de Brouwer, 1973, p. 394.

⁶⁴¹Vid. 1.3.3.

⁶⁴²On apprécie ce "trajet" symbolique parcouru du schème de la dévoration à celui de l'engloutissement dans une scène du "Pays de la Magie": "On peut bien croire qu'un Mage ne se laisse pas faire par un simple lion, mais un faible garçon peut être surpris. Ce qu'il fait alors, ne pouvant se défendre? Il s'identifie avec le lion. A travers sa faiblesse, il est possédé d'une joie tellement forte, d'un plaisir de dévoration si exorbitant, qu'un adolescent qu'on avait retiré de la gueule du lion se mit à pleurer" (A, 155). Le dévoré devient dévorant... et la faiblesse désespérée, joie exorbitante. L'adolescent qui est sur le point d'être dévoré est en proie au "complexe de Jonas" bachelardien.

queur; la dialectique de la domination-subordination a été annulée. Voyons, par exemple, le cas de l'"araignée royale", dans La Nuit remue:

"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.[...] Que d'étrangers furent engloutis!"⁶⁴³

Dans cette assimilation par déglutition de l'adversaire intervient aussi une composante sexuelle claire. Frederic J. Shepler affirme⁶⁴⁴: "the idea of swallowing is prevalent throughout Michaux's poetry and is often sexual in nature". Nous aurons l'occasion plus tard d'examiner l'image de la femme chez Michaux⁶⁴⁵, mais signalons déjà qu'elle acquiert souvent des traits inquiétants, en rapport avec le schème de la chute, de la dévoration et, dans le cas qui nous occupe, de l'engloutissement. Voyons, par exemple, le texte d'"Au pays de la Magie" qui décrit les géantes d'Ofridie, créatu-

⁶⁴³NR, 57.

⁶⁴⁴F.J. Shepler: Creatures Within: Imaginary Beings In the Work of Henri Michaux.- Physsardt Publishers, 1977, p. 44.

⁶⁴⁵Vid. 2.11.

res modelées par la main des hommes, des Mages⁶⁴⁶, puisqu'elles sont "élevées, formées, développées monstrueusement grâce à leurs procédés"⁶⁴⁷:

"Quant aux hommes, ils sortent de chez elle franchement épuisés, mais avec quelque chose de souverain, ayant atteint un seuil de satisfaction, qui est presque seuil d'abîme.

Ce grand corps qu'on enjambe, ces bras, cette poitrine qui engloutissent et pourraient aussi bien vous écraser et mettre en pièces donnent pour de bon cette impression de risque et d'aventure dangereuse auprès des femmes dont les hommes se vantent en général à de bien légers frais."⁶⁴⁸

Ce fragment est riche en suggestions; l'expression "seuil d'abîme" indique cette proximité de la femme sexualisée avec la chute (qui, d'ailleurs, n'est pas toujours négative pour Michaux, nous le savons déjà⁶⁴⁹). D'autre part, la description de ce grand corps féminin n'est pas exempte de certains traits maternels (la poitrine où l'on s'engloutit), mais il s'agit d'une maternité dominante et terrible. L'expression finale, ironique et dédramatisante, qui se réfère à l'"im-

⁶⁴⁶Ce "rêve démiurgique", dont nous avons déjà exposé les lignes principales (vid. 1.10), devient parfois une activité risquée, comme l'explique Michaux dans "Conduite à tenir": "Moi, je travaille les corps vivants, de prime abord et sur place. Douce matière qui inspire, qui fascine, et il faut plutôt craindre de s'y engloutir" (LVP, 31).

⁶⁴⁷A, "Au pays de la Magie", 189.

⁶⁴⁸Ibid., 190.

⁶⁴⁹Vid. 1.2.

pression de risque" que donne cette expérience, ne détruit pas l'effet inquiétant des premières phrases.

L'espace abstrait peut aussi exercer cette force d'attraction engloutissante. Les "larves du vide"⁶⁵⁰. sont spécialement puissantes après la mort du corps, de la matière qui nous lie à la terre. Le poème "L'espace aux ombres", qui se passe apparemment dans le stade intermédiaire entre la mort et la disparition totale de la personne, se termine par un appel très angoissant:

"Au secours! Au secours! Les miens, s'il m'en reste, au secours, aux secours, vite, vite, qui que vous soyez qui puissiez quelque chose, vite! Vite! Ils sont là! tout proches. Ils sont sur moi!
JE VAIS ETRE ENGLOUTIE..."⁶⁵¹

L'intégration dans l'espace abstrait, l'absorption dans le vide attrayant, peut aussi être, malgré tout, gratifiante. Elle s'effectue par des moyens "décorporalisants", entre lesquels la drogue et la simple musique jouent un rôle important⁶⁵². Après une de ces expériences, l'auteur s'exclame: "Il n'y avait plus de monde, il n'y avait plus qu'un li-

⁶⁵⁰Vid. 2.1.3: Le vide.

⁶⁵¹FV, 196.

⁶⁵²Vid. 2.1: La décorporalisation.

guide, le liquide de l'enchantement.[...] J'étais dedans, englouti"⁶⁵³. Même l'éther provoque ce phénomène:

"Peut-être espère-t-il secrètement (il a tant soif de l'immense) que l'éther les séparera, le jettera lui tout seul dans l'immense bouche du vide, au-delà de toute possible critique, où l'on se perd, ami ou ennemi, vide, grand autrui à qui on peut se rendre sans lâcheté, sans honte."⁶⁵⁴

L'intégration dans le vide implique la perte de l'individualité; il a donc une action dépersonnalisante, à côté de son effet décorporalisant. Le sens critique est perdu, les contraires sont annulés; la fusion avec l'espace équivaut à effacer les frontières qui nous séparent de l'Autre. Mais cette assimilation avec l'Autre, qui était perçue comme une tentation dangereuse d'uniformité dans d'autres textes michaudiens, n'est pas ici dégradante pour le sujet, car il n'est pas question de l'"autre" social mais de l'"autreté" de la création; l'intégration acquiert ainsi une portée cosmique.

⁶⁵³CG, 79-80.

⁶⁵⁴NR, 70.

2.5.2 La digestion

Le schème de l'avalage est complété par une valorisation de l'intérieur du corps en tant que lieu de l'intimité parfaite. Le ventre, les viscères, constituent le centre vital; c'est pourquoi l'aliéné, qui n'a pas d'harmonie intérieure, se plaint en affirmant qu'il est vide, "qu'il n'a plus d'organes, plus d'intestins, plus d'estomac"⁶⁵⁵. "Le Grand Combat"⁶⁵⁶, un des poèmes les plus célèbres de Michaux, se termine par ce vers: "Dans la marmite de son ventre est un grand secret". La douce obscurité⁶⁵⁷, la mollesse accueillante protègent l'être englouti, qui revient ainsi à l'étape intra-utérine, comme le signale Michel Beaujour: "le thème de l'avalement (qui, à la limite, devient autophagie et envaginement, retour à la condition prénatale) est présent partout chez Michaux"⁶⁵⁸. L'autophagie, qui apparaît effectivement dans le poème "Glu et gli"⁶⁵⁹, se transforme

⁶⁵⁵CG, 184.

⁶⁵⁶Poème recueilli dans l'Espace du dedans, p. 14.

⁶⁵⁷Michaux affirme: "tout ce qui compte, ce qui est organes, fonction, ou machine, et ce qui est secret, est à l'abri de la lumière" (ER, 28).

⁶⁵⁸M. Beaujour: Sens et Nonsense. Glu et gli et le Grand Combat, "Cahier de l'Herne", p. 136.

⁶⁵⁹Relevons les vers: "et déglutit sa bru / gli et glo / et déglutit son pied" (ED, 12-13). Ce poème-rengaine d'onomatopées ne va pas sans ressembler à certains des Borborygmes de Valéry Larbaud, que lui-même définissait ainsi: "Borborygmes! borborygmes! / Grogne-ments sourds de l'estomac et des entrailles, / Plaintes de la chair

parfois en obsession. Georges Poulet affirme qu'elle est en rapport direct avec une certaine conception du temps, puisque "le temps lui aussi est chose qui se digère. Il dévore à mesure les moments qui le composent, comme Saturne dévorait ses propres enfants"⁶⁶⁰. Mais il nous semble que cette comparaison n'est guère appropriée; Poulet confond ici digestion et dévoration, et l'angoisse face au temps dévorant, exprimée avec l'image de Saturne, n'est pas assimilable à l'arrêt temporel qu'implique la digestion heureuse. Il est vrai cependant que, chez Michaux, le schème de l'avalage possède des attributions symboliques ambiguës, comme dans l'exemple suivant:

"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.[...] Étrange 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'Étoile, l'Étoile dont on ne saurait se détourner."⁶⁶¹

sans cesse modifiée, / Voix, chuchotements irrépressibles des organes, / Voix, la seule voix humaine qui ne mente pas..." Le rôle du corps dans l'oeuvre michaudienne, fondamental aussi bien dans ses thèmes que dans ses rythmes, a été l'objet d'une étude de R. Smadja, qui se fixe plutôt sur le premier de ces deux aspects, et que nous avons déjà citée: Poétique du corps. L'image du corps chez Baudelaire et Henri Michaux, Peter Lang, 1988.

⁶⁶⁰G. Poulet: Henri Michaux et l'espace hostile.- In: Littérature et société, op. cit., p. 395.

⁶⁶¹ChCh, "Les ravagés", 36-37.

Ici, l'avalement est chute effrayante⁶⁶², mais ce sentiment est atténué par la rondeur parfaite de l'ouverture et par la portée cosmique de l'image finale. Celle-ci effectue une identification entre le microcosme et le macrocosme, rapprochement que nous avons déjà trouvé dans Misérable miracle, avec l'image du "stellaire intérieur", de l'"infini corporel" dévoilé par l'altération de la perception due aux hallucinogènes⁶⁶³. Il se produit donc, d'abord, une réconciliation avec le propre corps, souvent perçu de façon hypochondriaque par Michaux. L'assimilation du corps avec le cosmos signifie aussi une "coincidentia oppositorum", car la clôture parfaite de l'intérieur corporel équivaut à l'ouverture infinie de l'espace stellaire.

⁶⁶²L'étymologie du mot indique clairement, d'ailleurs, cette signification symbolique.

⁶⁶³MM, 73.

2.6 La profondeur

De la même façon que l'avalage différait de la dévoration, la descente ne partage pas les valeurs symboliques de la chute. Si celle-ci exprimait chez Michaux, dans la plupart des cas, l'angoisse de l'homme face à l'irréversibilité qui caractérise le passage du temps⁶⁴, la descente est plutôt associée à la valorisation de la profondeur, dont nous avons déjà vu quelques exemples dans le chapitre précédent. La descente possède en outre une dimension temporelle évidente: elle signifie une remontée du cours du temps. Un des "Travaux de Sisyphe" énumérés par Michaux est justement la descente de l'"escalier des siècles":

"je descends des marches comme celles des siècles- et enfin au-delà des marches, je me précipite dans le gouffre de mes fouilles, plus vite, plus vite"⁶⁵

Ici, la descente devient chute, par l'accélération finale de l'action. Nous trouvons néanmoins beaucoup d'autres exemples où la valorisation de la profondeur, en tant que refuge, est patente. Dans La Nuit remue, c'est l'éther qui procure cette descente gratifiante jusqu'aux entrailles de la terre:

⁶⁴Vid. 1.2.

⁶⁵LVP, "Les travaux de Sisyphe", 65.

"Couché au fond d'un silo intantanément creusé à des kilomètres de profondeur dans l'écorce terrestre, il gît seul dans son tombeau profond. Là, eau battante, enfin délivré d'être le maître, le centre de commandement, l'état-major ou le subalterne, il n'est plus que la victime bruissante et répercutante.[...] Mais se fractionnant à ce jeu de miroir auquel elle est si inhabituée, sa volonté rompue qui ne tient plus le coup, doit céder encore, encore, encore, laisser éclater sa maîtrise, et se ranger à n'être plus qu'un témoin, un témoin de témoin, écho sans cesse reculé d'une scène tenant en quelques secondes, qui s'éloigne à une vitesse foudroyante."⁶⁶

Ce fragment amène de nombreuses réflexions. Signalons d'abord que la descente dans les profondeurs de la terre, et de l'être, signifie une dépersonnalisation: le moi est "enfin délivré" de sa tâche surveillante, et il se fragmente en d'infinis morceaux tout en se livrant à sa multiplicité naturelle. Quand la volonté abandonne son rôle protagoniste survient une mise en abyme (représentée d'un côté par les images du "miroir" et de l'"écho", qui sont isomorphes, comme le remarque J.P. Richard⁶⁷, et de l'autre par le rythme même de la phrase, basé sur la répétition et les re-plis en arrière), un "emboîtement" de l'action qui arrête la progression temporelle. On pourrait en conclure que la perte de "l'individualité mauvaise" implique la neutralisation du visage terrifiant du temps. En cela Michaux rejoint

⁶⁶NR, 66-67.

⁶⁷J.P. Richard: Paysage de Chateaubriand.- Éditions du Seuil, 1967, p. 95.

de nouveau le sens de la spiritualité bouddhiste, qui soutient que la peur de la mort ne disparaît qu'avec l'effacement du moi dans la création. Remarquons que cette constatation ontologique s'est produite au cours d'une des premières expériences de Michaux avec les drogues (même si l'éther est très différent des hallucinogènes qui viendront après). Dans un de ces essais postérieurs, nous trouvons une réflexion similaire:

"J'étais seul dans la vibration du ravage, sans périphérie, sans annexe, homme-cible qui n'arrive plus à rentrer dans ses bureaux. Qu'avais-je fait? Plongeant, je m'étais rejoint, je crois en mon fond, et coïncidais avec moi, non plus observateur-voyeur, mais moi revenu à moi"⁶⁶⁸

Cette observation ne contredit pas, malgré les apparences, celle du fragment cité antérieurement, puisque le "moi profond" n'est pas unitaire, il ne coïncide pas avec la volonté consciente et tyrannique.

La profondeur, qui est souvent celle de l'eau, est aussi mise en rapport avec l'immobilité rassurante, opposée aux troubles de la surface. Ainsi les Émanglons comparent-ils la maladie au fond de la mer:

⁶⁶⁸MM, 124.

"Selon eux, malade on retombe à sa vraie base, la santé étant plutôt semblable à la surface de la mer, la place y est meilleure mais le trouble plus grand. [...] "Des malades vient la sagesse, des fiévreux la lumière", aphorisme auquel ils ne doivent pas manquer de se soumettre."⁶⁶⁹

Cette conception de la maladie en tant qu'état favorisant une acuité spéciale de la perception est typiquement michaudienne, comme nous l'avons déjà remarqué. La profondeur signifie donc une introspection de l'être qui trouve refuge en soi-même, dans l'inaction et l'arrêt temporel ("Paresse rêve / sur son puits qui s'approfondit"⁶⁷⁰).

⁶⁶⁹A, "Les Émanglons", 29.

⁶⁷⁰DD, "Où poser la tête?", 39.

2.7 La mollesse

La mollesse est souvent, pour Henri Michaux, une des conditions nécessaires du refuge. Elle s'assimile ainsi à la douceur, opposée à la solidité et à la dureté figeantes⁶⁷¹. L'intérieur du propre corps, qui était, nous l'avons montré, un des abris par excellence de l'être, est doux et mou:

"Les meilleures danseuses de la région sont celles d'Okodone, les plus savantes. Celles de Kadnir sont plus humaines. Elles vont aux sens, à cette couche molle qu'on a au fond de soi, indéterminée, et qui attend cette musique pour se mettre en mouvement."⁶⁷²

Mais la mollesse est aussi souvent une qualité négative, parce qu'elle s'identifie avec l'adaptabilité lâche, avec le manque de volonté individuelle qui empêche toute action. L'homme est alors la proie du mouvement de la création, des agressions de l'espace, contre lesquelles il ne peut rien. Les Émanglons, par exemple, punissent de cette façon ceux qui ont essayé de les abuser:

"Puisqu'il a voulu être plus malin que nous, qu'il apprenne donc combien aisément nous lui empâterons son

⁶⁷¹Vid. 1.5.1.

⁶⁷²A, "En Langedine", 66.

esprit de ruse, jusqu'à le rendre plus mou et inhabile que celui d'un imbécile nouveau-né."⁶⁷³

Ce type de mollesse est donc plus spirituelle que physique; elle est attribuée aux êtres les plus faibles, les nouveaux-nés, et aussi, dans un autre texte déjà cité, à la nature féminine⁶⁷⁴. Cette mollesse est apparentée au schème de l'affaissement, dont nous avons analysé les occurrences⁶⁷⁵, comme dans le cas de l'"homme-serpent":

"L'amas de membres contorsionnés, à la façon décourageante des replis de l'intestin, appartient-il tout entier à cette petite tête épuisée, accablée? Il faut le croire. Une jambe démesurée pend, traînant contre la glace une misère sans nom.[...] Si imprévu que soit le nerf dans ces hommes qui semblent tout mous et désossés, cette jambe a fait sa dernière enjambée. Quel aplatissement est celui de l'homme-serpent! Il reste sans bouger."⁶⁷⁶

Dans ce cas-ci, les viscères, loin d'exprimer l'intimité de l'intériorité corporelle, sont à l'extérieur, dans une vision contre nature qui résulte assez cauchemardesque. Cette

⁶⁷³A, "Les Émanglons", 47.

⁶⁷⁴Rappelons-nous l'écrit où Michaux, après l'ingestion de mescaline, faisait l'expérience de l'identification avec une femme. Il commentait alors son mépris pour le désir d'adaptabilité, le conformisme qui, selon lui, font partie de l'âme féminine (vid. 2.1.1: L'état liquide).

⁶⁷⁵Vid. 1.6.3.

⁶⁷⁶NR, 25.

mollesse de l'homme-serpent est déjà physique; elle se réfère non pas à sa personnalité (il peut avoir un nerf "imprévu"), mais à sa constitution matérielle. Cela résume la deuxième conséquence néfaste de la mollesse: elle représente l'instabilité de la création, son manque de permancence. Même si l'excès de solidité était meurtrier⁶⁷⁷, la fluidité possède aussi des traits inquiétants. La mollesse de la matière dont sont faits êtres et objets peut provoquer des accidents fâcheux, comme dans "L'arrachage des têtes":

"Ils tenaient seulement à le tirer par les cheveux. Ils ne voulaient pas lui faire de mal. Ils lui ont arraché la tête d'un coup. Sûrement elle tenait mal."⁶⁷⁸

La mollesse se place, de même, à l'autre pôle des valeurs symboliques de l'ascension. Elle neutralise les images de ce schème ascensionnel, comme nous l'avons déjà signalé dans le cas de la cathédrale "qui avait la flèche molle"⁶⁷⁹. L'image de la tour est aussi "corrompue" par cette mollesse rabais-sante:

"Une corde dans une tour, il s'enroule dans la corde. Fait! Il se rend compte qu'il y a erreur. Il s'enroule

⁶⁷⁷Vid. 1.5.1: Le trop solide.

⁶⁷⁸P1, 164.

⁶⁷⁹EE, "Ecce Homo", 44. Cf. 1.1.2.

dans la tour.[...] Elle fléchit, elle se tord. Il faut la redresser."⁶⁸⁰

Néanmoins, Michaux apprécie aussi parfois la mollesse, du fait qu'elle constitue un compromis entre la solidité pétrifiante et la liquidité trop accommodante; les Mages, par exemple, parviennent à accomplir la "paralysie de l'huile": "la matière souplement réfrénée dans ses mouvements, loin de présenter cette dureté définitive, cristalline, presque minérale de la glace, se comporte comme un coussin"⁶⁸¹. La matière molle est donc résistante et à la fois adaptable; elle peut maintenir son essence mais au même temps préserver la fluidité nécessaire à l'existence. C'est pourquoi le poète effectue une inversion de valeurs, dans "L'insoumis", tout en affirmant: "Il médite l'évasion, car les "mous" sont les "durs", ne se laissent ni vaincre ni convaincre"⁶⁸².

⁶⁸⁰LVP, "Portrait des Meidosems", 159.

⁶⁸¹A, "Au pays de la Magie", 184-185.

⁶⁸²Pl, "L'insoumis", 68.

2.7.1 La douceur

La douceur est une des caractéristiques inhérentes à l'archétype du refuge. Elle est souvent incarnée par l'image de l'ouate, qui apparaît à plusieurs reprises dans l'univers michaudien, confrontée à la dureté et aux aspérités de l'agression spatio-temporelle. Dans le poème-exorcisme "Agir, je viens", par exemple, un des vers les plus significatifs est: "Où était peine, est ouate"⁶⁸³. L'ouate équivaut donc ici à l'apaisement de la souffrance, mais elle peut évoquer aussi une douleur sourde et silencieuse: "mon vide est ouate et silence"⁶⁸⁴, et devenir verbe dans "comme le malheur soudain ouate un monde"⁶⁸⁵. La douceur est comparée à l'horizontalité et à l'immobilité dans le fragment suivant:

"Le Plateau du fin sourire.

Au dessus de ce royaume élevé, mais misérable, gît le royaume élu, le royaume du doux pelage.
Si quelque éminence, quelque pointe apparaît, cela ne saurait durer; à peine sorties, elles disparaissent dans de petits plis, les plis dans un frisson et tout redevient lisse."⁶⁸⁶

⁶⁸³FV, 31.

⁶⁸⁴E, "Je suis né troué", 96.

⁶⁸⁵LVP, "Oeil", 71.

⁶⁸⁶NR, "Vers la sérénité", 50.

Ces lignes font partie du texte appelé "Vers la sérénité", titre qui est déjà très indicatif quant à l'attitude de Michaux face à l'apaisement et à l'immobilité: ceux-ci ne constituent pas un état permanent, mais une aspiration; pour les atteindre, il faut donc parcourir un trajet. Tout refuge n'est que précaire, et toute douceur doit comporter aussi une certaine dureté, comme notre auteur l'affirme de lui-même dans le beau poème "Je suis gong":

"Je ne suis, en effet, devenu dur que par lamelles;
Si on savait comme je suis resté moelleux au fond.
Je suis gong et ouate et chant neigeux."⁶⁸⁷

⁶⁸⁷NR, "Je suis gong", 177.

2.7.2 L'instabilité matérielle

La fluidité, qui est pour Michaux un élément indispensable de la création, peut se transformer en un danger pour l'être. Comme Kafka qui, selon Claude Mauriac⁶⁸⁸, ressentait le besoin de mettre constamment à l'épreuve la solidité du monde, Henri Michaux met en doute cette stabilité. L'homme est obligé d'effectuer un effort constant pour maintenir l'illusion de permanence qui lui permet de vivre, de ne pas perdre son identité dans le fluide éternel des choses.

"...Il y avait un homme en face de Plume, et dès qu'il cessait de le regarder, le visage de cet homme se défaisait, se décomposait en grimaçant, et sa mâchoire tombait sans force.
Ah! Ah! pensait Plume. Ah! Ah! Comme elle est encore tendre ici la création![...] Il faudra que j'aïlle dans un pays où les visages soient plus définitivement fixés, où l'on puisse fixer et détacher ses regards sans catastrophe."⁶⁸⁹

La responsabilité de Plume est lourde à porter et fatigante; la permanence des objets et des autres êtres ne dépend en définitive que du "moi" qui regarde. Mais le problème est que "moi n'est qu'une position d'équilibre", tel que Michaux

⁶⁸⁸C. Mauriac: L'Alittérature contemporaine.- Albin Michel, 1969.- p. 28.

⁶⁸⁹Pl, "Plume et les culs-de-jatte", 177.

l'affirme dans la Postface de Plume⁶⁹⁰. Ce "moi" est alors emporté dans le tourbillon de l'existence, sans parvenir à exercer sa fonction ordonnatrice, qui résulterait de toute façon négative puisqu'elle empêcherait l'évolution permanente qui garantit la vie. Les titres mêmes des oeuvres michaudiennes expriment cette instabilité, ce mouvement perpétuel qui caractérise notre sort: Passages, Moments, traversées du temps, Mouvements ("signes des dix mille façons d'être en équilibre dans le monde mouvant qui se rit de l'adaptation"⁶⁹¹), L'Infini turbulent, Émergences, résurgences, Déplacements, dégagements... Même la demeure, qui était pour Michaux, nous l'avons montré⁶⁹², l'image même de l'enracinement figeant, de la solidité à son plus haut degré, en est affectée, du moins dans certains des pays d'Ailleurs. Chez les Mirnes (où il y avait des maisons "à façade couverte de seins roses et bien formés"), on trouve un bâtiment symbolisant l'"âme de la ville":

"A l'entrée de la ville, un étrange bâtiment, sans queue ni tête, sans pièces logeables, mais non sans grandeur, exprime l'âme de la ville, l'âme changeante. Aussi est-il plein de démolit autant que de construit."⁶⁹³

⁶⁹⁰Pl, 217-218.

⁶⁹¹Dans Face aux verrous, 18.

⁶⁹²Vid. 2.4.3.

⁶⁹³A, "Les Mirnes", 75.

Ce bâtiment est au pôle opposé du caractère "achevé" de nos demeures habituelles, que Michaux haït tant. L'inachèvement spatial correspond également à la précarité temporelle. Si on ne peut pas être sûr de la stabilité des choses, on ne peut pas compter non plus sur le déroulement "normal" du cours temporel (passé-présent-futur). Le devenir temporel peut avoir des rebondissements subites, en avant ou en arrière; et si la remontée du temps était gratifiante dans le cas du retour au refuge parfait qu'était le sein maternel, dans ce cas-ci elle est angoissante parce qu'elle n'est plus contrôlée par l'homme.

"Maintenant je suis devant un rocher. Il se fend. Non, il n'est plus fendu.[...] Roc intact, puis clivage, puis roc intact, puis clivage, puis roc intact"⁶⁹⁴

Nous, lecteurs, assistons à cette scène comme s'il s'agissait d'un film qu'on déroule, en avant et en arrière, à toute vitesse. L'acuité dans la perception du temps augmente quand celui-ci accélère ses mouvements désordonnés. Le fragment que nous venons de citer provient de Misérable miracle; le phénomène décrit a donc été provoqué par l'absorption de mescaline, mais la portée générale de l'hallucination n'en est pas pour autant invalidée. Les drogues favorisent, en

⁶⁹⁴MM, 26.

effet, la perception de l'instabilité de la création, elles l'exaspèrent jusqu'à un point insupportable, jusqu'à faire regretter la solidité pétrifiante comme antidote à ce "supplice de l'instable, de l'impermanent, supplice d'être chatoillé de chatoiements"⁶⁹⁵.

Pour ce qui est de la fonction de l'activité littéraire et picturale dans ce monde de l'instabilité, Michaux se place à l'opposé de Sartre, qui croyait que le mot agit comme un jalon: "il découpe et stabilise en choses la fluidité universelle des sensations"⁶⁹⁶. Henri Michaux pense, par contre, que l'écriture préserve et favorise cette fluidité. Dans "Le portrait de A." (ce "A." énigmatique qui, comme tous les rares personnages individuels que Michaux met en scène, représente en plus ou moins grande mesure un alter-ego de l'auteur), nous lisons: "Car, tant que son fond restait indéfini et mystérieux et peu palpable, son attention consistait à trouver dans un livre ce même univers fuyant et sans contours"⁶⁹⁷. Quant à la peinture, qui en principe est encore plus figée que l'écriture, puisque, selon ce que pensent certains théoriciens, elle est dénuée de toute dimension

⁶⁹⁵MM, 24.

⁶⁹⁶J.P. Sartre: Situations I. - Gallimard, 1973, p. 220.

⁶⁹⁷Pl, 115.

temporelle⁶⁹⁸, pour Michaux elle peut exprimer très bien la répugnance du monde à se maintenir dans une forme fixe, sa propension au changement et à l'évolution constante. Dans l'exemple suivant, c'est la parenté de la peinture avec l'élément liquide qui accentue son caractère mouvant:

"Je lance l'eau à l'assaut des pigments, qui se défont, se contredisent, s'intensifient ou tournent en leur contraire, bafouant les formes et les lignes esquissées, et cette destruction, moquerie de toute fixité, de tout dessin, est soeur et frère de mon état qui ne voit plus rien tenir debout."⁶⁹⁹

⁶⁹⁸Delphine Todorova l'affirme dans son article du "Cahier de l'Herne" consacré à Henri Michaux (op. cit., Les Cordobes, p. 125).

⁶⁹⁹ER, 40-41. Cette louange de Michaux à la liquidité de la peinture contraste avec l'attitude à cet égard de son contemporain Marcel Duchamp, qui, selon Jean Clair, "réclamait un art sec". Et Clair ajoute: "Son mépris de la térébenthine était le mépris d'un homme intègre et viril qui reprochait à la peinture de son temps son côté liquide, labile, onctueux, ondoyant [...] son liant [c'est lui qui souligne]" (J. Clair: Considérations sur l'état des beaux-arts: Critique de la modernité.- Gallimard, 1983, p. 146-147). Remarquons l'attribution du caractère "viril" à la conception picturale de Duchamp; la liquidité s'assimile à la féminité complaisante et molle, comme le faisait aussi Michaux (vid. 2.1.1: L'état liquide).

2.8 La matière informe

L'instabilité matérielle implique l'existence d'un univers où les formes fixes n'existent pas, où la matière est en évolution perpétuelle, sans jamais se figer en une structure stable. La description des objets et des êtres s'avère alors une tâche impossible, à cause de leur caractère informe:

"Embarras. Situation de malaise ajoutée à son malaise. Formes? Quelles formes? C'est l'informe, son affaire à présent, c'est elle qu'il lui faudrait exprimer, s'il doit exprimer quelque chose."⁷⁰⁰

La première manifestation de cette condition informe de la matière est la boue, la vase, qui sont très présentes dans le monde michaudien. Elles peuvent constituer tout d'abord un élément gratifiant pour l'homme qui s'y immerge, car elles représentent le mélange de deux éléments, la terre et l'eau, qui sont tous les deux des refuges pour l'être. La boue, avec son attribut de mollesse humide et chaude (en certains cas), évoque ainsi le stade intra-utérin⁷⁰¹.

La boue apparaît surtout dans les paysages marécageux des domaines michaudiens; mais les marais incarnent alors le

⁷⁰⁰ChCh, "Les ravagés", 47.

⁷⁰¹Que nous avons étudié dans le chapitre 2.4.4 et 2.5.

côté négatif de la matière informe. En effet, le marais ne possède pas les valeurs rassurantes de la fluidité aquatique; il représente, par contre, un piège où les gens risquent de s'engloutir. La boue "molle et rampante" symbolise alors l'adaptabilité honteuse de l'être vis-à-vis du monde extérieur, son manque de volonté agressive, son incapacité de lutter contre les attaques externes et même d'agir. Ainsi est-elle associée à l'archétype de la glu, des matières collantes, dont la fonction principale est d'arrêter le mouvement. C'est pourquoi Michaux haït tant la colle, parce que celle-ci implique une immobilisation factice de la fluctuation nécessaire à l'existence. Le visqueux est aussi mis en rapport avec l'intérieur du corps, les intestins, les matières fécales et la puanteur.

2.8.1 La boue

Le mélange d'eau et de terre qu'est la boue constitue parfois un élément gratifiant dans l'univers michaudien. Nous avons déjà parlé du texte où Michaux décrivait la fascination que les "enfants des villes" ressentent pour "la boue, la vase, les consistances molles, les coulées et [leurs] matières mêmes sorties puantes de [leurs] intestins"⁷⁰². Ici, la valorisation de la boue est associée à la fixation anale, rapprochement qui est aussi fait par Bachelard⁷⁰³. Mais le plus important est que la boue équivaut à "l'état d'avant la séparation du liquide et du solide, de la terre et de l'eau, d'avant la mise à part du sale et du propre"⁷⁰⁴. Elle correspond donc à un stade pré-diairétique, heureux, où la "coincidentia oppositorum" l'emporte sur la catégorisation socialisante, et qui correspondrait aux "structures mystiques" de l'imaginaire, selon la terminologie de Gilbert Durand⁷⁰⁵. La boue est aussi un lieu sûr où l'on s'engloutit, comme le font par exemple les Émanglons:

⁷⁰²DD, "Essais d'enfants, Dessins d'enfants", 67. Vid. 1.4.

⁷⁰³G. Bachelard: La terre et les rêveries de la volonté, p. 109 (cf. 1.4).

⁷⁰⁴DD, *ibid.*

⁷⁰⁵G. Durand: Structures, pp. 307-320.

"Enroulés autour d'un tambour auquel un serviteur imprime un lent mouvement rotatif, [...] étendus dans un bain de boue chaude, ils jouissent d'une infinité de commodités."⁷⁰⁶

Ce "tambour" giratoire, image un tant soit peu recherchée, révèle la dimension temporelle de l'enfouissement dans la boue: le pivotement sur le même axe, mouvement circulaire, euphémise le cours temporel. Ce "bain de boue chaude" s'assimile ainsi au stade intra-utérin. Le texte "Lieux inexprimables"⁷⁰⁷, que nous avons déjà eu l'occasion de citer et qui décrit "deux bébés géants" nageant dans "un doux et peu profond marais", est un autre exemple très clair de cet isomorphisme.

Mais la boue ("basse, rampante, toujours ouverte à l'homme qui s'abandonne"⁷⁰⁸) représente aussi, par son attribut de mollesse gluante, l'image même du malheur, de l'incapacité de l'homme d'échapper à son destin. "La marche dans le tunnel", un des poèmes les plus noirs du recueil Épreuves, exorcismes, compare la guerre à un immense marécage:

⁷⁰⁶A, "Les Émanglons", 25.

⁷⁰⁷LVP, 178. Vid. 1.3.2.

⁷⁰⁸A, "Chez les Hacs", 13.

"Là, si dense était la boue qu'elle engluait les canons, les hommes, les chevaux, dans un écoeurant et gigantesque empêchement."⁷⁰⁹

Les propriétés michaudiennes comprennent, en fait, de nombreux marécages⁷¹⁰; vu l'incapacité du poète de les peupler, elles sont réduites à boue et sable. Michel Beaujour indique: "Voici le paysage des propriétés de Michaux: paludes, bourbiers, égouts, tout est louche et fluide. Mais c'est aussi le théâtre d'un combat, car l'imagination ne peut se laisser dévorer elle-même par les monstres qui surgissent par génération spontanée du chaos instable"⁷¹¹. Il met en rapport la boue, l'instabilité de la matière et le chaos, bien que celui-ci, nous avons pu le constater⁷¹², était souvent le produit de l'espace écrasant et trop dense. La boue, le marais, sont donc des images de l'adaptabilité complaisante d'un élément naturel qui se plie aux désirs de l'homme, mais qui reste définitivement irréductible et étranger à lui ("Le sol mou s'en fout, ne dit ni oui ni

⁷⁰⁹EE, "La marche dans le tunnel", 69.

⁷¹⁰Vid. spécialement "Mes propriétés", dans La Nuit remue: "Alors je supprime tout, et il n'y a plus que le marais, sans rien d'autre, des marais qui sont ma propriété et qui veulent me désespérer" (NR, 97).

⁷¹¹M. Beaujour: Sens et Nonsense: Glu et gli et le Grand Combat, "Cahier de l'Herne", p. 138.

⁷¹²Vid. 1.7.

non"⁷¹³). Le marais est, d'autre part, un paysage intérieur, puisqu'il représente une caractéristique de la personnalité humaine. Pour Michaux, la boue n'évoque pas la souillure, le péché originel, mais plutôt la compulsion, partagée par tous les hommes, d'adaptabilité aux circonstances. Seul l'esprit oriental échappe à cet instinct de complaisance molle:

"Seule l'âme jaune n'entraîne pas de boue. Il n'y a jamais de boue en elle. On ne sait ce qu'elle en fait."⁷¹⁴

⁷¹³E, "Méra-Satzayacu (Napo)", 129.

⁷¹⁴BA, 211.

2.8.2 La glu

L'image de la boue conduit à celle de la pâte et, plus spécialement, à celle de la glu, qui s'assimile à la résistance au mouvement. Comme le dit F.J. Shepler, "to be sticky is to resist the tendency to flow. This is perhaps why Michaux finds the viscous so disgusting. His dislike of the hard and the solid seems almost surpassed by the horror of the sticky"⁷¹⁵. Chez Michaux, la pâte prend presque toujours des connotations péjoratives; nous sommes loin du "travail heureux des mains dans la pâte", incarné par le boulanger et qui, selon Bachelard, est une "rêverie de bonheur, de solidarité humaine"⁷¹⁶. Et, néanmoins, les objets comme les personnes participent, pour Michaux, de cette existence gluante ("l'humain et la pâte, si pareils, si remarquablement pareils"⁷¹⁷), dans un univers où tout conspire pour empêcher le mouvement libérateur, puisque "colle tout, même le vent"⁷¹⁸. On comprend alors pourquoi l'image du boulanger est inversée par le poète, dans "Mouvements de l'être intérieur":

⁷¹⁵F.J. Shepler: Creatures Within: Imaginary Beings In the Work of Henri Michaux.- Physsardt Publishers, 1977.

⁷¹⁶G. Bachelard: La terre et les rêveries de la volonté, chapitre IV: "La pâte", pp. 74-104.

⁷¹⁷VP, "Leurs secrets en spectacle (Peintures d'aliénés)", 39.

⁷¹⁸FV, "Tranches de savoir", 48.

"Quel boulanger plongeait jamais d'aussi énormes mains dans son pétrin? Quel boulanger vit-on pareillement accablé par la montagne mouvante, montante, croulante, de la pâte? Une pâte qui cherche le plafond et le crèvera."⁷¹⁹

La glu et la pâte apparaissent aussi liées aux fantasmes du visqueux, de l'intériorité corporelle molle et répugnante ("mon cerveau gluant"⁷²⁰), telle qu'elle apparaît dans le texte de Une Voie pour l'insubordination consacré aux "saints maltraités", dont nous avons déjà cité un fragment⁷²¹. Shepler, de nouveau, affirme que: "repulsiveness is usually related to the viscous, the mucous or the intestinal"⁷²². Cette répulsion est aussi associée à la sexualité et à l'amour, aux sentiments qui "collent" l'homme et l'empêchent d'être libre ("tout ce que je déteste dans les choses et les hommes et les femmes: la colle"⁷²³). Si l'"âme jaune" ne connaissait pas la boue, elle ne participe pas non plus de cette "colle" sentimentale:

"il [le Chinois] ne connaît pas le charnel épais de l'Européen, [...] il n'a pas ce sentimentalisme écoeurant anglais ou américain, français ou viennois, ce

⁷¹⁹Pl, "Mouvements de l'être intérieur", 133.

⁷²⁰EE, "Le lobe à monstres", 92.

⁷²¹Vid. 1.7.3.

⁷²²F.J. Shepler: op.cit., p. 59.

⁷²³P, "En pensant au phénomène de la peinture", 113.

sens du long baiser, de la glu, et de l'affaissement de soi."⁷²⁴

"L'affaissement de soi": la pâte gluante implique une désindividualisation, une entrée dans l'existence abstraite que Jean-Paul Sartre décrit dans la "maladie" d'Antoine Roquentin: "la diversité des choses, leur individualité n'était qu'une apparence, un vernis. Ce vernis avait fondu, il restait des masses monstrueuses et molles, en désordre"⁷²⁵. Cette nausée ne provient pas d'un état d'âme, elle émane des objets mêmes: "Et cela venait du galet, j'en suis sûr, cela passait du galet dans mes mains [...] une sorte de nausée dans les mains"⁷²⁶. Cette "nausée" sartrienne partage bien des caractéristiques avec l'image michaudienne de la pâte. On remarque d'abord la dimension temporelle de ces images, très claire chez Sartre, pour qui, comme l'affirme Matoré, "la pâte du présent est une masse molle, visqueuse, épaisse"⁷²⁷. Nous lisons, en effet, dans La Nausée: "notre temps [...] est fait d'instantanés larges et mous, qui s'agrandissent par les bords en tache d'huile"⁷²⁸. Cette image est très

⁷²⁴BA, 181.

⁷²⁵J.P. Sartre: La Nausée.- Gallimard, 1978, pp. 179-180.

⁷²⁶Ibid., p. 24.

⁷²⁷G. Matoré: L'espace humain: l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains.- Nizet, 1976, pp. 234-235.

⁷²⁸Sartre: op. cit., p. 38.

proche des "horloges molles" que peignait Salvador Dalí. Pour Sartre, la mollesse symbolise l'insaisissabilité du passage temporel (caractérisé par le manque de repères) et l'absence de contrôle sur la création de la part de l'homme. Nous connaissons d'ailleurs les attributs néfastes que revêt souvent la mollesse gluante, chez Michaux⁷²⁹. L'angoisse face au passage du temps est augmentée par le schème "collant", qui constitue une immobilisation forcée qui ne peut se résoudre que négativement.

⁷²⁹vid. 2.7.

2.9 L'immobilité

La valorisation de l'immobilité est chez Michaux, comme tant d'autres caractéristiques, paradoxale. Nous avons décrit à plusieurs reprises les effets négatifs de l'arrêt du mouvement, qui implique alors un figement néfaste. Néanmoins, le poète peut aussi trouver dans l'immobilité un apaisement. Face aux attaques extérieures, "peut-être vaut-il mieux ne pas bouger, ne pas se découvrir", comme le dit Georges Poulet⁷³⁰. Le calme absolu procure une illusion de stabilité, une sorte de rémission dans l'évolution imperturbable du monde.

"Sur le trajet d'une interminable vie de cahots et de coups, je rencontrai une grande paix.[...] Même une feuille dans l'atmosphère parfaitement calme de fin d'après-midi bougeait à l'excès pour moi.[...] Immobilité! Immobilité! Immobilité![...] Les vivants ne trouvaient pas de grâce. Loin de là. C'étaient eux que je me sentais le plus impérieux besoin de fixer à jamais imperturbés.[...] ils entraient enfin dans une éternité qui ne pouvait plus rien contre eux."⁷³¹

L'immobilité totale équivaut à l'arrêt temporel, donc à l'"éternité". Mais la cessation du mouvement doit être subite et radicale, comme quand prend le plâtre, comparaison

⁷³⁰G. Poulet: Michaux et l'espace hostile.- In: Littérature et société, op. cit., p. 397.

⁷³¹EE, "La paix des sabres", 26-27.

faite par Michaux lui-même: "Quand, enfant, je vis pour la première fois prendre le plâtre, j'eus un choc et j'entrai en méditation.[...] Ne parlons pas de casse, mais d'immobilisation. De paix. Merveilleuse, profonde, étale. Sans plus aucun désir"⁷³². Cet état de nirvana ne peut pas être confondu avec la "quiétude bourgeoise", avec "la vieille interdiction de bouger"⁷³³. La quiétude conformiste est incarnée par les vaches et les éléphants, "des bêtes sans élan, des notaires", et Michaux déclare: "Moi, je n'aime pas les notaires"⁷³⁴. L'immobilité apaisante ne s'identifie ni à l'ankylose socialisante ni au figement maladif qu'expriment, par exemple, les dessins de schizophrènes:

"Tout différents sont les dessins de schizophrènes. Expriment, eux: Rigidité. Inflexibilité. Immobilité. [...] Lignes appliquées, sans élan, monotones, mornes, disant vie arrêtée, temps arrêté. Mouvements lents, rares ou absents."⁷³⁵

Le rythme de ce passage reflète parfaitement la rigidité qu'il décrit, avec ses phrases nominales très courtes et la succession monotone et réitérative des adjectifs. Cette raideur n'est ni libératrice ni apaisante. L'immobilité gra-

⁷³²LVP, "Dans le plâtre", 25-26.

⁷³³Af, "Une voie pour l'insubordination", 179.

⁷³⁴BA, 24.

⁷³⁵IT, 170-171.

tifiante dont nous parlions possède, par contre, une portée cosmique: "L'immobilité de la Terre est aussi la sienne"⁷³⁶.

L'arrêt du mouvement s'exprime dans l'oeuvre michaudienne moyennant plusieurs images, parmi lesquelles se trouvent celles qui correspondent au règne végétal. Le domaine végétal représente, en effet, pour Michaux, l'impossibilité de bouger, la stabilité la plus complète, au détriment de ses pouvoirs régénérateurs, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Les images qui correspondent au schème du redoublement, celles de l'écho et du miroir, correspondent aussi à cet essai d'immobiliser le cours temporel.

⁷³⁶NR, "Vers la sérénité", 91.

2.9.1 Le domaine végétal

"A huit ans, je rêvais encore d'être agréé comme plante"⁷³⁷. Avec cette déclaration surprenante, et à travers les rares moments où Michaux parle de son enfance⁷³⁸, on perçoit ce que le monde végétal signifie d'abord pour le poète: il incarne l'immobilisation parfaite, l'imperturbabilité rêvée par l'enfant et par l'adulte Michaux. Cette assimilation à l'état végétal se révèle néanmoins impossible: la nature reste impénétrable à l'homme, qui n'arrive jamais à percer ses mystères:

"Le monde est mystère. Les choses évidentes sont mystère, les pierres et les végétaux."⁷³⁹

Même la contemplation du paysage ne résulte pas gratifiante; dans l'écrit intitulé "Vacances", Michaux s'exclame: "L'Auvergne ondule faiblement. Je ne savais où poser les regards. Rien ne m'était frère"⁷⁴⁰. La nature reste irréductible à l'être humain, comme nous l'avons déjà signalé dans des chapitres précédents. Comme les objets, elle est complètement

⁷³⁷FV, "Tranches de savoir", 39.

⁷³⁸Notamment dans le texte "Le Portrait de A." (Pl, 109-120), dont nous avons déjà commenté l'aspect autobiographique (vid. 2.3.1).

⁷³⁹Pl, "Le Portrait de A.", 114.

⁷⁴⁰LVP, 26.

étrangère à l'existence des hommes, et ceux-ci ne peuvent ni s'y confondre ni y trouver consolation. Pendant que le monde personnel de l'écrivain est en train de s'effondrer à cause de la guerre, "autour de nous la campagne est indifférente et le ciel sans intentions"⁷⁴¹.

Ce sont précisément l'immobilité et le caractère achevé de la nature qui la rendent si étrangère. Aux yeux du poète, l'immuabilité végétale n'est plus gratifiante; elle suggère, par contre, l'arrêt néfaste du cours temporel. On le voit très clairement dans un fragment du livre Ecuador où Michaux loue la fluidité de l'eau, tout en l'opposant à la partialité des éléments végétal et minéral.

"ça [l'eau] n'est pas sectaire, cela ne dit rien d'arrêté, ça vous laisse penser tandis qu'arbres, prairies, montagnes... ça a son idée, et ça le dit à fond et à jamais, et vous oblige à participer."⁷⁴²

Dans la plupart des cas, le paysage décrit par Michaux correspond davantage à un paysage intérieur qu'à une scène contemplée de la nature. Henri Michaux s'est spécialisé dans les dessins (à l'aide de la plume ou de la peinture) des

⁷⁴¹EE, "La lettre", 52.

⁷⁴²E, 30.

"forêts de l'être"⁷⁴³.

Parfois la nature, le domaine végétal qui représente, nous l'avons vu, la fixité absolue, est néanmoins temporalisée. Apparaît alors l'image de la pourriture, dans "Près des Halles", par exemple, qui décrit "la partie du règne végétal la plus encline à pourrir ignominieusement, partie que l'homme préfère"⁷⁴⁴. Dans ce texte, le fait de manger et le schème de la digestion sont valorisés négativement, contrairement à leurs significations habituelles⁷⁴⁵. En d'autres occasions, l'inclusion des éléments végétaux dans le trajet temporel est plus gratifiante: c'est le cas des textes "En Occident le jardin d'une femme indienne"⁷⁴⁶ et "Le jardin exalté"⁷⁴⁷. Dans ces deux jardins, le mouvement, et donc la temporalité, sont présents. La végétation du premier est "inattendue aux jets surprenants / en nappes aussi et rampements / en enlacements, étalements, soulèvements / ...aux résurgences éperdues"⁷⁴⁸. "Le jardin exalté", à son tour, possède "un rythme sourd, fort [...] tel le martèlement d'un

⁷⁴³P1, "Animaux fantastiques", 61.

⁷⁴⁴LVP, "Près des Halles", 34.

⁷⁴⁵Comme nous l'avons vu dans 2.5.2.

⁷⁴⁶Af, 267-268.

⁷⁴⁷DD, 111-120.

⁷⁴⁸Af, 267.

coeur, qui aurait été musical, un coeur venu aux arbres, qu'on ne leur connaissait pas, qu'ils nous avaient caché, issu d'un grand coeur végétal (on eût dit planétaire)"⁷⁴⁹. Le végétal retrouve dans cet écrit michaudien (qui rend compte d'une expérience avec les hallucinogènes) sa fonction archétypale primitive: la conciliation de l'immobilité et du progrès, moyennant le schème de la rénovation, qui est parallèle à celui du rythme. L'essai d'harmoniser ces deux tendances de l'esprit michaudien sera analysé dans notre troisième partie.

⁷⁴⁹DD, 120.

2.9.2 La répétition

Le schème de la répétition (d'images, de sons, de structures rythmiques...) est présent, non seulement chez Michaux, mais dans toutes les oeuvres littéraires. Un effet de sens quelconque provient toujours de sa propre répétition, dans le même ouvrage ou dans ceux qui l'ont précédé; isolé, unique, il n'aurait aucun sens. Mais Henri Michaux, en particulier, avoue son penchant réitératif, à plusieurs reprises ("Je répète beaucoup"⁷⁵⁰). Les textes qu'il a écrit sous forme de poème (c'est-à-dire en lignes irrégulières) sont basés sur des répétitions très marquées de mots, de phonèmes. Néanmoins, cette technique y obtient des résultats très différents; cette divergence a été décrite moyennant la distinction entre "poèmes-martèlement" et "poèmes-litanie"⁷⁵¹. Il n'est pas ici question d'entrer dans l'analyse rythmique des textes michaudiens, mais on pourrait simplement signaler que la première de ces catégories correspond à la volonté d'action, à l'espace de l'agressivité que nous avons analysés dans la première partie de notre travail, et que le

⁷⁵⁰DD, "Par surprise", 103.

⁷⁵¹Ces termes proviennent de Henri Michaux, esclave et demiurge: Essai sur la loi de domination, subordination de Marianne Béguelin (op. cit.). Pour une analyse rythmique de l'oeuvre michaudienne, vid.: Henri Meschonnic: Le rythme et le poème chez Henri Michaux.- In: J.C. Mathieu et M. Collot (éds.): Passages et langages de Henri Michaux.-José Corti, 1987, pp. 185-208. Quant aux implications symboliques du rythme, cf. notre chapitre 3.1.

"poème-litanie" s'assimile plutôt à "l'intégration dans l'espace ou la négation du temps", titre de notre deuxième partie.

"quand justement on n'aime pas les morceaux, mais les répétitions, les longueurs, le petit bonhomme de chemin, et pas de chemin, revenir, revenir à la même chose, être litanie, litanie comme la vie, être longtemps avant de finir"⁷⁵²

La haine de notre poète pour l'achevé, le figé, lui fait mépriser les "morceaux", dans le sens musical du terme, parce que ceux-ci correspondent à une conception du temps qui n'est pas la sienne et qui maintient l'existence d'un début et d'une fin. La vie n'est pas un chemin qui mène quelque part; pour Michaux, "pas de chemin". La répétition s'identifie ainsi à un essai d'arrêter le cours temporel, et par conséquent à la négation du passé et du futur, comme il arrive dans l'activité onirique, ainsi que le raconte Michaux:

"En rêve, simplement je suis. Je vis "actuel", un sempiternel actuel. Il n'y a guère de "plus tard", et juste ce qu'il faut d'"auparavant" pour qu'il y ait cet "à présent" que je vis, ou auquel j'assiste."⁷⁵³

⁷⁵²P, "Premières impressions", 133-134.

⁷⁵³FEFE, "Le rideau des rêves", 21.

La répétition est aussi retour aux origines, comme le montrent, pour Michaux, les premiers dessins de l'enfant ("Au commencement est la / RÉPÉTITION"⁷⁵⁴). La drogue, comme le rêve tout à l'heure, favorise cette tendance innée du créateur. La répétition est alors spécialement manifeste dans les dessins exécutés sous l'action des hallucinogènes:

"Répétition des petits chocs d'une longue sensation ainsi décomposée.[...] Répétition à n'en pas finir, dont on n'a pas besoin et qui ébranle la tête. Répétition de métronome enragé."⁷⁵⁵

Cette réitération n'est pas alors litanie apaisante, mais martèlement, que Michaux appelle ailleurs "l'énervement répétitif"⁷⁵⁶. La répétition, comme tout arrêt temporel, entraîne effectivement des conséquences bientôt néfastes. Les séquelles principales en sont la perte de l'individualité des personnes et de la différenciation entre les objets. Quant au premier cas, nous en observons un exemple dans "L'éther":

"L'un dit une chose, l'autre allait justement dire la même chose et répète la même chose. Il semble qu'il était impossible de parler autrement. On est stricte-

⁷⁵⁴DD, "Essais d'enfants, Dessins d'enfants", 56.

⁷⁵⁵IT, 16.

⁷⁵⁶MM, 161.

ment jumeaux. Se distinguer, on n'y songe plus. Identité! Identité!"⁷⁵⁷

L'uniformisation est un des cauchemars qui hantent l'imaginaire michaudien. Elle affecte aussi les objets inanimés, comme dans le cas des voitures de l'"avenue de l'Opéra": "c'est toujours la même auto qui passe, la même qui débraye, qui accélère, qui klaxonne, qui passe en seconde, qui stoppe net"⁷⁵⁸. Le redoublement de l'action empêche toute progression. Gilbert Durand définit ce schème comme celui de l'"emboîtement"⁷⁵⁹; Michaux en fait un de ses "lieux inexprimables", le lieu "de l'enroulé et de la reprise indéfinie"⁷⁶⁰:

"Une femme retire une chemise, qui laisse voir une autre chemise, qu'elle retire, qui laisse voir une autre chemise qu'elle retire, qui laisse voir une autre chemise qu'elle retire, qui laisse voir une autre chemise, et le repos de la nudité n'arrive jamais."

La promesse de la nudité est successivement retardée (ce qui est à la base, d'ailleurs, du rituel du "strip-tease"), dans une scène qui devient angoissante par son manque de fin. Le même procédé, aux résultats plus inquiétants encore, est

⁷⁵⁷NR, "L'éther", 72.

⁷⁵⁸NR, 35.

⁷⁵⁹G. Durand: Structures, pp. 238-240.

⁷⁶⁰LVP, "Lieux inexprimables", 177.

suivi dans le texte qui décrit l'"homme qui se serait noyé sept fois [remarquons la valeur symbolique bien connue du numéro], et autant de fois aurait été sauvé"⁷⁶¹:

"Avec une sorte de terreur, il remarquerait cette éternelle nouveauté de l'agonie, cette soudaine accélération à quoi on n'est jamais préparé."

Nous voyons, par cet exemple, le retournement que Michaux opère des valorisations positives de la répétition, qui signifiait un adoucissement des caractères terrifiants du devenir temporel. Si Mircea Eliade affirme que "l'homme ne fait que répéter l'acte de la création"⁷⁶², grâce au retour annuel des mêmes rites, le passage de Michaux que nous venons de citer décrit, au contraire, le renouvellement infini de l'agonie, de la mort. L'arrêt du cours temporel ne conduit ainsi qu'à une mort perpétuelle.

La répétition peut prendre, néanmoins, des caractères favorables, quand elle admet le progrès et qu'elle n'implique donc pas un arrêt absolu du temps. "L'Océan est la répétition d'un peu d'eau", bien que celle-ci soit "la chose la

⁷⁶¹NR, "L'éther", 73.

⁷⁶²M. Eliade: Le Mythe de l'éternel retour.- Gallimard, 1966, p.45.

plus nulle et inconsistante qui soit"⁷⁶³. Mais on débouche alors sur un schème différent, celui du mouvement cyclique, que nous analyserons dans notre troisième partie.

⁷⁶³E, 184.

2.9.3 L'écho

L'écho est la matérialisation sonore du schème de la répétition, étudié dans le chapitre précédent. Le rythme de la poésie michaudienne, nous l'avons déjà commenté, donne une large part aux échos. Cette technique révèle une conception du temps particulière, faite d'infinis retours en arrière, neutralisant la progressivité habituelle du mouvement. Voyons-en un exemple, extrait du livre Moments, traversées du temps:

"il naît
 il naît des commencements
 trop
 trop
 trop vite
 qui se répètent
 et incessamment répètent que je répète que "ça se
 répète"
 et que je répète que je répète que je répète que "ça
 se répète"
 écho de l'écho de l'écho jamais éteint"⁷⁶⁴

Les répétitions, poussées à l'extrême dans ce fragment, arrêtent le mouvement initial. L'écho est redoublé ad infinitum. Dans d'autres cas, les échos michaudiens sont associés à l'image isomorphe qu'est le miroir. Comme l'affirme Jean-Pierre Richard, "la réflexion spéculaire correspond en effet dans l'ordre visuel à ce qu'est l'écho dans l'ordre audi-

⁷⁶⁴M, "Paix dans les brisements", 69.

tif"⁷⁶⁵. Ce n'est donc pas une simple coïncidence que les Émanglons aiment la musique qui "se déplace et vient à eux comme au hasard des échos et des vents"⁷⁶⁶, et en même temps qu'ils basent leur théâtre sur un jeu de miroirs:

"Les images, les formes des personnages y apparaissent, grâce à un jeu de glaces (les acteurs jouent dans une autre salle), y apparaissent plus réels que s'ils étaient présents, plus concentrés, épurés, définitifs, défaits de ce halo que donne toujours la présence réelle face à face."⁷⁶⁷

Si les personnes semblent plus réelles dans le miroir, c'est parce que l'essence de leur être n'est pas fixe et solide, elle est impalpable et réside dans l'écho ("Oscillant dans l'immense / l'écho / où réside l'être"⁷⁶⁸). Le "moi", "cet approximatif ensemble"⁷⁶⁹, n'est pas un et immuable, comme on a tendance à le croire; cette tendance constitue justement une des difficultés principales de l'existence occidentale. Les artistes baroques, qui aimaient tellement ces jeux de miroirs, les mises en abyme, les trompe-l'oeil, exprimaient

⁷⁶⁵J.P. Richard: Paysage de Chateaubriand.- Seuil, 1967, p. 95. Nous avons déjà fait allusion à cet isomorphisme (vid. 2.6: La profondeur).

⁷⁶⁶A, "Les Émanglons", 34.

⁷⁶⁷Ibid.

⁷⁶⁸M, "Vers la complétude", 100.

⁷⁶⁹Af, "Une voie pour l'insubordination", 197.

justement, grâce à ces techniques, la désintégration de la conception unitaire de l'être, propre à l'optimisme renaissant⁷⁷⁰. Chez Michaux, au moment où la volonté cède dans son action intégratrice, l'essence de l'être récupère sa fluidité et le passage du temps n'est plus angoissant: "purifié des masses/ purifié des densités / tous rapports purifiés dans le miroir des miroirs"⁷⁷¹. Michaux trace dans "L'éther" ce processus désintégrateur de la volonté, comportant une perte de l'individualité qui serait troublante si elle signifiait une uniformisation, mais qui résulte ici, au contraire, libératrice.

"Mais, se fractionnant à ce jeu de miroir auquel elle est si inhabituée, sa volonté rompue ne tient plus le coup, doit céder encore, encore, encore, laisser éclater sa maîtrise, et se ranger à n'être plus qu'un témoin, un témoin de témoin, écho sans cesse reculé d'une scène tenant en quelques secondes, qui s'éloigne à une vitesse foudroyante."⁷⁷²

⁷⁷⁰Vid. Rousset: La Littérature de l'âge baroque en France. - José Corti, 1953.

⁷⁷¹M, "Paix dans les brisements", 73.

⁷⁷²NR, "L'éther", 67.

2.10 Le rétrécissement

La "gulliverisation" ou "mise en miniature" est assez fréquente dans le monde michaudien, comme le signalent Bachelard⁷⁷³ et Jean Burgos⁷⁷⁴. Henri Michaux se complaît à imaginer des créatures minuscules: il dit posséder, par exemple, un "tout petit cheval" qu'il a élevé dans sa chambre⁷⁷⁵. Des textes comme "Petit"⁷⁷⁶ ou "The thin man"⁷⁷⁷ évoquent ce schème réducteur:

"Petit
 petit sous le vent
 petit et lacunaire
 [...]
 dans son cockpit dans sa petite galaxie
 [...]
 innombrable et frêle
 horloger cependant

⁷⁷³G. Bachelard: La Poétique de l'espace.

⁷⁷⁴J. Burgos: L'écriture de l'imaginaire d'Henri Michaux ou le plaisir du signe. - In: Grabska, Elzbieta (ed.): Poésie et peinture du symbolisme au surréalisme en France et en Pologne, pp. 253-276. Burgos énumère cinq "structures" qui synthétisent pour lui l'imaginaire michaudien: le redoublement, l'emboîtement, la viscosité, la gulliverisation et le réalisme sensoriel. Cet article a été refait et inclus plus tard dans l'ouvrage de Burgos Pour une poétique de l'Imaginaire (Seuil, 1982), sous le titre Michaux ou le plaisir du signe: Sur l'espace partagé du poète et du peintre, pp. 211-252. Burgos y maintient les cinq structures (qu'il appelle maintenant "modalités") caractérisant pour lui l'imaginaire michaudien, mais nuance certaines de ses affirmations, comme nous le verrons plus bas (vid. 4.2 Un espace conciliateur?).

⁷⁷⁵Pl, "Un tout petit cheval", 19.

⁷⁷⁶NR, 166.

⁷⁷⁷M, 9-12.

et foetus aussi commandant dans les rafales"⁷⁷⁸

La mise en miniature correspond généralement à une valorisation de l'espace intime, liée à l'archétype du refuge. C'est en ce sens-là que vont les légendes populaires qui dépeignent des nains ou d'autres créatures de dimensions réduites. L'"homme maigre" du poème de Michaux est abrité dans l'intimité du "cockpit"; l'implication temporelle du refuge est signifiée par l'image du foetus. Ce type de rêverie exprime aussi la "puissance du petit"⁷⁷⁹ ("horloger cependant", c'est-à-dire maître du temps), qui est très gratifiante pour l'imaginaire de l'enfant. De même, la miniaturisation est très souvent associée au schème de l'avalage, dont les occurrences principales ont déjà été analysées⁷⁸⁰. Le cas extrême de cette situation se donne dans le pays de la Magie, où "une cinquantaine" d'hommes se trouvent à l'intérieur d'un gros lézard. "Par quelle magie et dans quel but invraisemblable des gens se fourraient-ils ainsi à l'étroit dans ce tout petit corps de lézard, voilà quel était le sujet de mon étonnement", s'exclame le narrateur⁷⁸¹.

⁷⁷⁸Ibid., p. 9-10.

⁷⁷⁹G. Bachelard: La Poétique de l'espace, p. 154.

⁷⁸⁰Vid. 2.5.

⁷⁸¹A, "Au pays de la Magie", 166-167.

"The thin man", le poème dont nous avons cité un passage contient, malgré tout, des traits inquiétants; le "petit" s'assimile à la vulnérabilité humaine, face à l'immensité de l'espace extérieur. L'homme, dégonflé de tous les attributs dont il se pare afin de nier sa propre petitesse, se voit diminuer jusqu'à "sa taille réelle, qui est infime et à laquelle on devrait se tenir"⁷⁸². Des circonstances extrêmes comme la guerre ou l'approche de la mort peuvent dévoiler cette vérité si soigneusement occultée. Les êtres sont alors réduits à leur essence, tout en constituant "une sorte d'alphabet"⁷⁸³, comme dans les peintures rupestres et dans les toiles de Michaux lui-même. Celui-ci s'approche ainsi des Voyages de Gulliver de Swift (auteur auquel il a été souvent, et même abusivement, comparé), et spécialement du "Voyage à Lilliput". Dans Épreuves, exorcismes, nous lisons:

"J'entendis une voix dans ces jours de malheur et j'entendis: "Je les réduirai ces hommes[...] Je les réduirai à si peu de chose qu'il n'y aura pas moyen de distinguer qui est homme de qui est femme."⁷⁸⁴

Cette dernière phrase est significative; la mise en miniature implique une réduction des différences sexuelles, comme

⁷⁸²A, "Les Orbus", 59.

⁷⁸³EE, "Alphabet", 33.

⁷⁸⁴EE, "Voix", 35.

l'affirme C.G. Jung, qui relève cette minimisation de la virilité agressive dans certaines traditions populaires⁷⁸⁵. Chez Michaux, c'est aussi le pouvoir menaçant de la féminité envahissante qui est mis en question. Pour se défendre d'une femme trop prenante, le poète la réduit à la taille d'une perdrix⁷⁸⁶:

"Déjà dans l'escalier elle comença à n'être plus bien grande. Enfin arrivée au 3ème, 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."⁷⁸⁷

La mise en miniature, qui était une rêverie gratifiante, se transforme ici en une arme agressive; la puissance du petit est inversée (dans un retournement des valeurs qui nous est devenu si familier chez Henri Michaux) et le minuscule se change ainsi en un signe de faiblesse.

⁷⁸⁵C.G. Jung: Métamorphoses de l'âme et ses symboles.- Georg, 1978.

⁷⁸⁶Cette scène, proche de l'humour noir, rappelle fortement le texte "Envoûtement" (NR, 121-122), qui décrivait la décorporalisation (vid. 2.1) que l'amant dédaigné faisait subir à son ancienne amie.

⁷⁸⁷NR, 10.

2.11 La féminité

L'intégration dans l'espace, que nous avons décrite tout au long de cette deuxième partie, comportait, parmi d'autres caractéristiques, un essai de retourner au sein de la mère⁷⁸⁸, figure féminine accueillante et nourricière. Mais la sexualisation de l'image de la femme peut aussi constituer un moyen de neutraliser le passage terrifiant du temps. L'amour se révèle alors en tant que fusion avec l'Autre féminin, ce qui signifie une suppression des différences entre des éléments contraires. Il faut remarquer que cette fusion parfaite, cette "symbiose déroutante"⁷⁸⁹, est souvent décrite en rapport avec l'expérience des drogues. Celles-ci sont capables de dévoiler le monde de "l'érotisme pur", qui est "un, d'une unité merveilleusement enveloppante, pas statique, mais circulante [...] univers sans contraire, sans contraste"⁷⁹⁰. Il est important de souligner que cette unité absolue n'est pas statique, puisque cela impliquerait un figement néfaste du cours temporel. Les rythmes de l'activité amoureuse servent ainsi à renouveler éternellement l'instant originaire:

⁷⁸⁸Vid. 2.4.4.

⁷⁸⁹IT, 231.

⁷⁹⁰GEE, 192-193.

"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 1."⁷⁹¹

L'amour est fluidifiant, décorporalisant, multiplicateur: "Amour! Il [l'amoureux] est soulagé du poids de sa personne, du poids de sa vie, de ses journées, de ses occupations, et soulagé de la propriété à la fin lassante de sa personne"⁷⁹². L'amour signifie donc un répit dans la domination toute-puissante du moi, qui se prétend unitaire mais qui n'est fait que de "passages". La femme est ainsi quelqu'un "propre à s'insinuer dans tous les couloirs de l'âme"⁷⁹³.

Cette union parfaite dont nous venons de donner quelques exemples est, cependant, assez rare dans l'univers michaudien⁷⁹⁴. Dans la plupart des cas, la femme représente l'Autre, étranger et définitivement irréductible à l'homme. Elle est alors un élément perturbateur de l'équilibre diffi-

⁷⁹¹NR, "L'éther", 76.

⁷⁹²P, "Observations", 152.

⁷⁹³LVP, "Vieillesse de Pollagoras", 199.

⁷⁹⁴Michaux exprima à plusieurs reprises sa méfiance envers l'extase provoquée par l'activité érotique. Il dit à cet égard, dans Un Barbare en Asie: "De même pour les ouvrages érotiques, après deux ou trois viols, quelques flagellations et actes contre nature, on ne s'étonne plus, on continue à lire en somnolant. C'est que l'on n'est naturellement ni épique ni érotique" (p. 36).

cilement atteint; en échange des "plaisirs innombrables" (mais qui ne durent qu'un instant) qu'elle procure, elle dépouille l'homme de ses propriétés les plus précieuses.

"je me sauve d'elle, maudissant les femmes une fois de plus, et complètement perdu sur la planète, je pleure après mes propriétés qui ne sont rien, mais qui représentent quand même du terrain familial, et ne me donnent pas cette impression d'absurde que je trouve partout."⁷⁹⁵

La femme devient ainsi l'antagoniste de l'homme. Cet antagonisme se manifeste de deux façons: par le pouvoir envahissant et maléfique de la sexualité féminine et, à la fois, par l'agressivité montrée par l'homme en retour. Des textes comme "Une mère de neuf enfants"⁷⁹⁶ (où Plume se voit contraint à accepter les insinuations d'une femme dégoûtante) ou "Les Émanglons" constituent des exemples du premier cas. En Émangle, quand un homme tombe malade, on le fait étrangler par une "belle jeune fille vierge", qui est choisie par la communauté. Si elle réussit dans ce rite initiatique, elle pourra choisir un mari parmi les meilleurs prétendants, puisque sa tâche n'est pas simple: "la difficulté est d'être douce à la fois et de serrer fort". Le narrateur ajoute ironiquement: "Il y faut des qualités de fond, une nature vrai-

⁷⁹⁵NR, "Mes propriétés", 98.

⁷⁹⁶P1, 169.

ment féminine"⁷⁹⁷. La mise à mort de l'amant aux mains de sa partenaire et l'identification de la jouissance à la mort, qui sont latents dans le texte que nous venons de citer, sont des thèmes récurrents dans les traditions populaires les plus diverses. Chez Michaux, nous trouvons encore un autre écrit où ces motifs sont développés davantage:

"Au moment même de la jouissance amoureuse, il est étranglé par sa compagne et par ses amies. Il sombre dans la mort et dans la volupté presque au même instant."⁷⁹⁸

Cette mort prend maintes fois la forme d'un engloutissement dans la nature féminine enveloppante, comme c'est le cas des géantes d'Ofridie⁷⁹⁹. Le corps féminin est souvent monstrueux, et présente de multiples dangers pour l'homme, parmi lesquels ne manque pas le fantasme du "vagin denté"⁸⁰⁰.

Cette monstruosité peut être incarnée dans l'animalisation de la partenaire féminine, comme c'est le cas des "chenilles

⁷⁹⁷A, "Les Émanglons", 22.

⁷⁹⁸A, "Dans la péninsule assouline", 90.

⁷⁹⁹A, "Au pays de la Magie", 189-190. (Nous avons déjà cité ce texte en tant qu'exemple de l'"engloutissement" dans le chapitre 2.5.1).

⁸⁰⁰CG, 37. Michaux y fait référence d'un ton léger et ironique, mais cela n'empêche pas que ce thème soit sous-jacent dans plusieurs de ses écrits.

femelles"⁸⁰¹. Ce texte montre, néanmoins, une inversion de l'engloutissement décrit, puisqu'ici l'amour s'achève en cannibalisme mais c'est l'homme qui dévore la femme-chenille⁸⁰². Les tendances masochistes qui pouvaient être discernées dans le Plume d'"Une mère de neuf enfants" deviennent ici sadiques. Le cannibalisme, les ethnologues l'ont montré, exprime toujours un essai d'assimiler l'essence la plus intime de l'Autre, comme l'"araignée royale" michaudienne, qui "prend du digéré des vertus que celui-là même ignorait"⁸⁰³. Dans l'épisode de la "chenille femelle" nous voyons déjà pointer l'agressivité masculine opposée par Michaux à la puissance envahissante féminine. C'est en ce sens-là que vont des écrits comme "Nuit de noces", où le

⁸⁰¹FV, "Quelques jours de ma vie chez les insectes", 159-165.

⁸⁰²"Je l'attrapai, lui tordis le cou (pas facilement, énorme, toute en muscles!) et à peine morte, toute gigotante encore et dangereuse au point de mordre réflexivement, lui crevai la tête et en arrachai un fragment de cervelle.

Succulent morceau, que je ne puis mieux comparer qu'au coeur de palmier, mais qui serait plus sucré et légèrement vanillé.

Qu'allait dire le chef? Eh bien, il s'enquit simplement si je l'avais trouvé bonne. [...] "Pour manger, prenez-les absolument vierges." (FV, 162-163) Cet extrait aux échos ducassiens nous rappelle l'épisode du viol et assassinat de la jeune fille vierge par Maldoror et son bouledogue (Lautréamont: Les Chants de Maldoror.- In: Oeuvres complètes.- José Corti, 1969, Chant troisième, pp. 226-231).

⁸⁰³NR, 57-58. Nous avons déjà cité ce texte (vid. 2.5.1), dont la fin est très significative: "Petit à petit elle l'introduit en elle et le confronte avec ce qu'elle a de plus cher et de plus important, et nul doute qu'il ne jaillisse de cette confrontation une lumière unique.

Cependant, le confronté s'abîme dans une nature infiniment mouvante et l'union s'achève aveuglément."

narrateur conseille aux jeunes mariés de mettre leur épouse à tremper la nuit dans un puits, à la Shakespeare de The Taming of the Shrew.

Cet antagonisme entre homme et femme montre en définitive la nature divergente de chacun, incommunicable à l'autre. La féminité est un mystère troublant et impénétrable pour l'homme.

"En vain l'homme se veut imaginer des seins sur sa poitrine plate. Il ne peut se figurer l'étonnant phénomène à jamais inconnu, mystérieux, d'être femme, simplement femme, ni belle ni laide, mais femme; et aucun amour ne lui fera jamais comprendre."⁸⁰⁴

La nature féminine est non seulement différente, mais même complètement opposée à celle de l'homme, faite d'"élans, tensions, mordant"⁸⁰⁵. Par contre, le caractère féminin est "liquide, laiteux, aimable"⁸⁰⁶; Michaux le compare à la forme de l'ovule: "l'ovule exprime l'ennui et l'harmonie à la fois. Son apparence est de presque une sphère"⁸⁰⁷. La lutte contre les contraintes spatio-temporelles convient mieux,

⁸⁰⁴P, "Enfants", 49-50.

⁸⁰⁵IT, 115.

⁸⁰⁶Ibid.

⁸⁰⁷NR, 36. Nous avons déjà cité cet extrait (vid. 2.3: Le rêve sphérique).

donc, à l'homme, alors que la femme est plus encline à l'intégration dans l'espace et à la négation du temps. C'est pourquoi, selon Michaux, la femme est chargée de conserver l'ordre existant dans le monde, "bon ou mauvais". Et il ajoute ironiquement:

"S'il est mauvais, c'est bien dommage.
S'il est bon, c'est probablement encore dommage."⁸⁰⁸

⁸⁰⁸BA, 84-85.

2.12 La nuit

La valorisation de la nuit est ambivalente chez Michaux. Celle-ci apparaît très fréquemment dans ses oeuvres, même dans certains de ses titres (dont La Nuit remue est l'exemple le plus connu). Elle est, d'une part, l'"interminable nuit qui est la nuit des fiévreux"⁸⁰⁹, génératrice de monstres et de terreurs enfantines. Pendant la période nocturne ont lieu les plus terribles combats entre le malade insomniaux, cloué à son lit, et les créatures monstrueuses engendrées par le sommeil de sa raison diurne.

"Base des sentiments profonds. De la nuit vient l'inexpliqué, le non-détaillé, le non-rattaché à des causes visibles, l'attaque par surprise, le mystère, le religieux, la peur... et les monstres, ce qui sort du néant, non d'une mère."⁸¹⁰

Michaux s'est beaucoup intéressé, à une certaine époque, à cette activité nocturne qu'est le rêve. Fruit de cette attention est le livre Façons d'endormi, façons d'éveillé, où l'auteur analyse certains de ses propres rêves. En général, il les considère décevants, gris, en comparaison avec les productions de son imagination éveillée. Néanmoins, l'"homme de nuit" qu'est tout rêveur ne possède pas la même

⁸⁰⁹P1, "Animaux fantastiques", 62.

⁸¹⁰ER, 26.

logique que l'"homme de jour": "Dégonflé de tout ce qui le gonflait, d'une certaine façon revenu de tout, il n'est plus l'homme éveillé dans la compagnie d'hommes éveillés, qui a un objectif, [...] Il contrarie l'homme de jour aux persistantes illusions"⁸¹¹. L'activité onirique est inversante: elle démonte les convictions, elle défie les conventions sociales, elle instaure sa propre échelle de valeurs. En ce sens-là, la nuit peut résulter soulageante, puisqu'elle est un répit dans la lutte diurne menée par celui qui veut maintenir la cohésion de son esprit parmi les sollicitations extérieures quotidiennes. Le jour s'assimile ainsi à la domination des "autres", tandis que la nuit est "ma"⁸¹² nuit, "avec laquelle depuis longtemps je me couvrais du jour insupportable des autres"⁸¹³. La nuit symbolise tout le contraire de la rigidité et de l'espace écrasant représenté par le jour: "La nuit n'est pas comme le jour. Elle a beaucoup de souplesse"⁸¹⁴.

De même, la perception du temps n'est pas égale de jour que de nuit. Le poète se réfère souvent à celle-ci comme étant

⁸¹¹FEFE, "Tempérament de nuit", 72-73.

⁸¹²Michaux réalise cette "appropriation", par exemple, aux pages 10 et 14 de La Nuit remue.

⁸¹³LVP, "Vieillesse de Pollagoras", 199.

⁸¹⁴P1, "La nuit des disparitions", 124.

"interminable", "infinie"... Le temps semble couler plus lentement pendant la période nocturne; sans repères, dans l'obscurité, on vit un "sempiternel actuel", sans passé ni futur:

"Si je me jugeais d'après mes nuits seules, ma vie aurait été une répétition sans fin, sans évolution depuis je ne sais combien de dizaines d'années malgré des états, fortunes et infortunes, bien différents."⁸¹⁵

La nuit est donc une sorte d'écran protecteur, où le noir "ramène au fondement, à l'origine"⁸¹⁶. Ce retour aux sources indique aussi le désir de regagner l'élément maternel, puisque la nuit se trouve "sous le signe des rivières souterraines"⁸¹⁷, et nous avons vu que le schème de la plongée dans l'eau équivalait à celui du retour au sein maternel⁸¹⁸. Un extrait⁸¹⁹ du texte qui décrit le peuple des Émanglons illustre encore plus clairement ce rapprochement entre la nuit et l'eau:

"Les nuits de l'Émangle [...] sont toujours claires, douces et invitantes.[...] Nuits interminables! Une lumière argentée et comme indépendante de sa source

⁸¹⁵FEFE, "Le rideau des rêves", 21.

⁸¹⁶ER, 25.

⁸¹⁷A, "Au pays de la Magie", 150.

⁸¹⁸Vid. 2.1.1 (L'état liquide) et 2.4.4 (Le sein maternel).

⁸¹⁹Que nous avons déjà cité: vid. 2.4.4.

semble descendre des coteaux, fluvialement, immensément, paternellement vers la rivière et les pêcheurs. La rivière, elle-même, féminine, adoucit les hommes et les soustrait à eux-mêmes."⁸²⁰

Dans cet extrait apparaît aussi la lune (même si elle n'est pas nommée), en tant que source de cette lumière douce et aquatique. La nuit se place donc sous le signe du féminin, alors que la lumière du jour, nous l'avons vu⁸²¹, s'identifiait à la surveillance sévère du père. La préférence que Michaux montre pour la nuit répond donc aux qualités apaisantes de celle-ci. Le beau poème "Dans la nuit" (rappelons-nous des propriétés très spéciales que cette préposition possède pour Michaux⁸²²) condense toutes ces attributions positives de la nuit:

"Dans la nuit
 Dans la nuit
 Je me suis uni à la nuit
 A la nuit sans limites
 A la nuit.
 [...]
 Nuit de naissance
 [...]
 Toi qui m'envahis
 [...]
 Et fumes, es fort dense
 Et mugis
 Es la nuit."⁸²³

⁸²⁰A, "Les Émanglons", 42.

⁸²¹Vid. 1.11.

⁸²²Vid. 2.6 (La profondeur).

⁸²³P1, "Dans la nuit", 92-93.

2.13 Synthèse: L'intégration dans l'espace ou la négation du temps

Dans cette deuxième partie nous avons traité, par opposition à la lutte contre l'espace externe qui caractérisait la première démarche michaudienne analysée, de la fusion de l'individu dans ce même espace. Cette intégration se réalise d'abord moyennant la perte des limites corporelles; l'être ne se ressent plus comme une unité différenciée du reste, mais s'assimile au cosmos, ce qui est d'ailleurs une façon de se défendre contre les agressions spatiales. La première manifestation de cette union avec les éléments extérieurs est l'intégration à l'état liquide. Cela implique une valorisation de l'eau, signifiant l'anti-raideur, la multiplicité formelle, le mouvement continu que Michaux estime tellement... La plongée dans l'eau est donc un retour rêvé au sein maternel, comme l'indique sa signification symbolique première, mais elle peut comporter aussi la mort, et l'eau représente alors la féminité terrible et meurtrière. Néanmoins l'appréciation ambivalente que fait Michaux de l'eau ne se limite pas à cette dichotomie, très connue, entre l'eau maternelle et l'eau terrible; son originalité réside dans le fait que la dissolution dans l'eau est considérée comme gratifiante, puisqu'elle est une manière d'échapper à la solidité contraignante, et à la fois comme un péché de

faiblesse, une capitulation devant les puissances extérieures et un symbole de l'adaptabilité complaisante haïe par le poète. Le fusionnement total avec l'état liquide se révèle, en dernière analyse, impossible; l'eau reste toujours définitivement étrangère à l'humanité, et cela démontre l'irréductibilité de la nature.

La décorporalisation peut se manifester aussi comme une intégration dans l'état gazeux, et plus particulièrement dans le vide spatial, par perte de poids (il y a des descriptions très drôles de ce processus dans certains textes michaudiens). Cette sensation est accentuée par l'ingestion de drogue, favorisant une perception différente du propre corps et un sentiment d'assimilation au cosmos, qui signifie ontologiquement un dépassement de l'être individuel. L'"émiettement du je" est extrêmement bénéfique, nous l'avons vu, pour l'imaginaire michaudien, car il implique un abandon de la volonté ordonnatrice et une symbiose avec le mouvement de la création.

En contraste avec le schème vertical étudié dans la première partie du travail, dans cette deuxième prédomine le goût de l'horizontalité, qui est souvent identifiée au calme, au "rêve contemplatif" opposé au "rêve d'action" tout aussi fréquent. L'"être en plaine" est "peu accessible aux pertur-

bations"⁸²⁴, comme l'affirme Michaux lui-même. Les attaques extérieures n'ont pas de prise sur lui, uniformité parfaite. Nous verrons cependant qu'il s'agit d'une paix factice, qui ne peut durer que peu de temps, et non de l'apaisement définitif auquel rêve le poète. L'être horizontal s'apparente à un autre avatar très fréquent dans l'oeuvre michaudienne, celui de l'être en boule. La sphère représente un espace clos, une réclusion de la personne sur elle-même, impliquant de plus un arrêt temporel. Le cercle est statique, il n'a ni début ni fin; le passage du temps est donc ainsi annulé. La figure de la sphère possède en outre un symbolisme utérin; elle est à la fois contenant et contenu, fœtus et ventre maternel. L'être en boule est autosuffisant et imperméable à toute influence, même à toute affection; l'enfance est ainsi vue nostalgiquement comme "l'âge de l'indifférence", comme le signale aussi Marguerite Yourcenar⁸²⁵. L'image de la sphère contient d'ailleurs une nuance religieuse, puisqu'elle incarne l'état du nirvana, de la paix absolue.

Le fait de se replier sur soi-même était pour l'individu une stratégie défensive vis-à-vis des agressions spatiales. D'autres fois, il va chercher refuge dans des lieux extérieurs à lui. Quelques-unes des images du refuge les plus

⁸²⁴NR, 68.

⁸²⁵Dans Les Yeux ouverts, Le Centurion, 1980.

fréquentes chez Henri Michaux sont celles de l'île, microcosme de la nature bienveillante, du bateau, qui a le pouvoir de braver les forces déchaînées du cosmos, et de la chambre, qui s'oppose à la rigidité figeante de la maison. En effet, Michaux est extrêmement gêné par la solidité écrasante et immuable de nos demeures occidentales; il leur préfère la hutte, la chambre close ou les maisons d'Ailleurs, maisons musicales, faites d'arrondis au lieu d'angles droits, maisons à jamais inachevées, en métamorphose continue... La chambre transitoire (qui n'est pas la "chambre à soi" de Virginia Woolf), chambre d'hôtel, est à l'antithèse de la maison, symbole du conformisme bourgeois. Tous ces aspects du refuge indiquent un désir de refoulement au sein maternel, sentiment qui est présent dans l'oeuvre michaudienne, bien que les références à la mère y soient peu fréquentes. Il ne s'agit jamais, certainement, de la mère biologique (qui, dans ses rares interventions, apparaît comme une mégère haïssable), mais de la mère archétypale incarnée dans les diverses manifestations du refuge. Cette nostalgie de l'état prénatal comprend parfois une certaine valorisation de l'enfance, en tant qu'étape privilégiée par une perception spéciale du temps, qui rend celui-ci beaucoup moins angoissant, et par une capacité visionnaire perdue dans l'âge adulte. Mais notre poète ne se complait pas aux évocations élégiaques du paradis perdu; l'enfance représente

aussi bien une étape de subordination forcée au monde des "grandes personnes", aux règles socialisantes et à l'"enrégimentement adulte".

Le mouvement d'intégration dans l'espace peut aussi se montrer à travers le schème de l'avalage. Celui-ci apparaît parfois comme la conclusion d'une lutte spéciale qui finit avec l'engloutissement d'un adversaire par l'autre (c'est le cas emblématique de l'"araignée royale"). Cette absorption est une assimilation à l'Autre, qui peut être sociale (l'assimilation est alors dégradante), ou cosmique (la fusion avec l'espace vide), et alors celle-ci est gratifiante, puisque c'est une expérience qui s'approche du mysticisme. L'avalage présuppose du reste une mise en valeur de l'intérieur du corps, des "parties secrètes", des viscères. Cette valorisation est néanmoins toujours ambivalente chez Michaux, qui se méfie, d'une façon parfois hypocondriaque, de son propre corps. L'avalage signifie, de plus, une descente; celle-ci est généralement bénéfique, par contraste avec la chute signifiant une prise de conscience subite du devenir temporel. Or, la descente incarne une remontée du cours temporel, un retour aux sources de celui-ci. La profondeur peut aussi signifier un enfouissement dans la terre-mère, ce qui implique une dépersonnalisation, une perte heureuse de la volonté individuelle, répondant à des principes de la spiri-

tualité bouddhiste.

Les refuges sont, cependant, toujours précaires dans les domaines michaudiens. La douceur molle, qualité inhérente au refuge, est par exemple très ambiguë, car elle témoigne aussi de l'adaptabilité lâche, du conformisme. Elle est au pôle opposé de l'ascension héroïque, et favorise de plus l'instabilité matérielle. La mollesse débouche, en effet, sur un manque de précisions dans les contours et les formes des choses, qui résulte très angoissant. Cela correspond d'ailleurs à une altération du cours "naturel" du temps, qui rebondit en avant ou en arrière. L'homme ne peut donc plus se fier de l'ordonnance "normale" des événements, et cette méfiance lui est pénible.

La boue incarne de façon très plastique cette matière amorphe et dangereuse. Elle est le symbole de l'adaptabilité complaisante, à laquelle nous avons déjà fait allusion comme un des pires fantasmes qui hantent l'imaginaire michaudien. La glu, variante de cette image, représente d'autre part la résistance au mouvement, l'immobilisation forcée, néfaste pour la vie. L'arrêt du mouvement, étant en principe une façon de se protéger (comme le font certains animaux, tapis en présence du prédateur, au lieu de prendre fuite inutilement), signifie une cessation du passage du temps, avec

toutes ses conséquences meurtrières. Cette immobilité est exprimée par le poète à travers certaines images privilégiées, comme celles du miroir et de l'écho qui, se répétant à l'infini, parviennent à une sorte de stase temporelle. Michaux utilise aussi la répétition dans le plan rythmique, dans les "poèmes-martèlement", pour créer cette sensation d'arrêt du temps.

La valorisation de la profondeur est aussi en rapport avec le schème du rétrécissement, ou de la "gulliverisation", selon la terminologie durandienne. Ce schème fait partie de l'univers michaudien, indiquant une préférence pour l'espace intime, opposé à l'immensité de l'espace extérieur, mais possédant aussi, toutefois, des connotations angoissantes. La profondeur fait allusion à l'archétype de la féminité, qui est presque toujours terrible pour Michaux. La femme personnifie l'Autre, totalement irréductible à l'homme, et possédant de plus une nature qui lui est étrangère et même antagonique. La nature féminine est ainsi l'incarnation même de la mollesse complaisante, de la rondeur placide de la sphère, dans ses pires significations. Même le corps féminin est souvent peint avec des traits monstrueux; l'acte amoureux se termine alors par l'engloutissement de l'amant dans cette nature horrible, par la mort de celui-ci aux mains de sa partenaire. Dans les rares moments d'optimisme, malgré

tout, l'amour est vu comme une démarche désindividualisante, et donc très bénéfique, comportant un répit dans la domination toute-puissante du moi. Il représente alors un dépassement de l'individualité vers un degré supérieur de spiritualité.

Nous avons donc vu que ce deuxième espace que Michaux construit, l'espace de l'intégration, de l'immobilité forcée, de la recherche d'un refuge invulnérable, de la féminité bénéfique et terrible, ne conduit finalement qu'à un échec. Effectivement, les quelques instants de paix acquis par cette démarche ne provoquent finalement que du dégoût, car l'apaisement est confondu avec la mollesse arrangeante et la complaisance lâche que Michaux ne peut pas supporter.

3. LA CONCILIATION DE L'ESPACE ET DU TEMPS

3. La conciliation de l'espace et du temps:

3.1 Le rythme

3.1.1 La musique

3.1.2 L'enchaînement

3.1.3 Le retour cyclique

3.2 La mer

3.2.1 La nage

3.2.2 Les vagues

3.3 La renaissance

3.3.1 La métamorphose

3.4 L'analogie

3.5 Synthèse

3.1 Le rythme

Le rythme, musical ou poétique, constitue un essai de maîtriser le cours temporel. Henri Meschonnic affirme qu'un rythme particulier effectue une "subjectivisation du temps"⁸²⁶, c'est-à-dire qu'il impose une conception temporelle déterminée qui peut s'éloigner dans une plus ou moins grande mesure de celle qui est socialement acceptée. Si l'on admet cette hypothèse, on comprend la phrase énigmatique de Michaux qui ouvre un poème très intéressant (auquel nous reviendrons plus bas), et qui est toute une déclaration de principes: "Le mal, c'est le rythme des autres"⁸²⁷. Le "rythme des autres" est donc la socialisation de la temporalité, si douloureuse pour Michaux. Pour le poète, nous l'avons déjà vu, le rythme signifie un soulagement de l'espace écrasant:

"Grâce au rythme, le mouvement enlève le plus grave de la matière; son poids, sa résistance. Vitesse, soulagement du mal, du bas, du lourd. Sorte d'antimatière, d'idéal au premier degré."⁸²⁸

⁸²⁶H. Meschonnic: Critique du rythme: Anthropologie historique du langage.- Verdier, 1982.- p. 655.

⁸²⁷p, "Premières impressions", 135.

⁸²⁸p, "Note sur les malédictions", 162.

Le rythme est ici mis en rapport avec l'accélération, d'une part, et avec le schème de l'ascension, de l'autre. Par le rythme, la matière se transforme en antimatière. Le rapport spatio-temporel est aussi modifié. "Les rythmes comme antidote"⁸²⁹, s'exclame Michaux; antidote du devenir inéluctable, de l'ordonnance chronologique des événements, qui leste l'existence humaine d'un poids insupportable. Les structures rythmiques sont basées sur la répétition, mais aussi sur la variation; la réitération est fondamentale, puisque, sans la mémoire rythmique, il ne pourrait pas y avoir de structure; mais si la variation n'intervient pas, le rythme disparaît en devenant cadence. Le rythme permet donc de concilier répétition et variation ou, sur le plan temporel, immobilité et progrès⁸³⁰.

Le rythme musical, que nous analysons en premier lieu, diffère radicalement du poétique, même si au long de l'histoire de la critique littéraire on a voulu les rapprocher, jusqu'à tout récemment⁸³¹. La musique, pour Michaux, est beaucoup

⁸²⁹MM, 160.

⁸³⁰Jean Cohen signale, à cet égard: "Le message poétique est à la fois vers et prose. Une partie de ses éléments composants assure le retour, tandis qu'une autre assure la linéarité normale du discours." (Structure du langage poétique, Flammarion, 1987, p. 95).

⁸³¹Henri Meschonnic (op. cit., vid. spécialement le chapitre "Le langage sans la musique") est un des critiques qui a souligné la stricte séparation qui existe entre le rythme musical et le poétique, tant dans la poésie moderne que dans l'ancienne.

plus ductile que la langue, car elle est moins médiatisée par l'intervention de la volonté raisonnante, et elle n'est pas contrainte à un système de règles aussi strict que celui de la langue. Le rythme musical s'adresse beaucoup plus directement à la "couche intérieure" de l'homme. Michaux déclare ses intentions dans le poème de Passages auquel nous faisons allusion au début de ce chapitre, et qui commence par cette phrase poignante:

"Le mal, c'est le rythme des autres.

Pourquoi je joue du tam-tam maintenant?
 Pour mon barrage
 Pour forcer vos barrages
 Pour franchir la vague montante des nouveaux empê-
 cheurs
 [...]
 Contre Versailles
 Contre Chopin
 Contre l'alexandrin"⁸³²

Une des structures rythmiques préférées par Michaux est celle de l'enchaînement, qui s'oppose à la répétition incessante, et qui est à la base d'un procédé que nous avons nommé "description par glissement"⁸³³. Nous verrons les implications temporelles de cette structure. Finalement, nous étudierons le schème du retour cyclique, qui n'apparaît

⁸³²P, "Premières impressions", 135.

⁸³³Que nous décrivons dans le deuxième sous-chapitre des trois consacrés au rythme (vid. 3.1.2: L'enchaînement).

pas très souvent chez Michaux mais qui joue quand-même un rôle important dans son imaginaire. Ce schème est surtout présent dans les textes qui décrivent les expériences du poète avec les drogues, et spécialement la mescaline. Michaux lui-même dit que l'absorption de mescaline favorise l'éclosion des rythmes:

"Les rythmes, de toute évidence [...] étaient l'essentiel, le rythme cosmique. Dans la mescaline, les rythmes, en effet, sont très fréquemment éprouvés."⁸³⁴

L'accord entre le rythme individuel et le cosmique (accord factice, puisqu'il est provoqué par la distorsion perceptive de la drogue), élimine néanmoins l'angoisse du sujet vis-à-vis du devenir chronologique.

⁸³⁴CG, 83.

3.1.1 La musique

Henri Michaux, artiste vraiment polifacétique, fut aussi musicien, compositeur et interprète, bien que cet aspect de sa création n'ait eu volontairement presque aucune résonance publique. Il réfléchit, néanmoins, à "un certain phénomène qu'on appelle musique", titre de sa Préface à l'Encyclopédie de la Musique⁸³⁵, recueillie plus tard dans le livre Passages. Pour Michaux la musique était "le seul art véritablement naturel et qui me paraissait comme physiologique... Celui par lequel j'ai goûté le plus de choses, sans regretter mon plaisir, et par lequel j'ai le moins varié"⁸³⁶. La musique n'a pas les effets contraignants du langage, qui oblige à pacter avec les conventions sociales (même si c'est un pacte souvent transgressé par l'auteur); elle est beaucoup plus maniable et bien moins compromettante.

"Musique, non comme langage, mais musique pour passer l'éponge sur les aspérités et les contrariétés de la vie quotidienne. Mécanique des balancements. Musique pour accoucher d'états béats, délectation de mauvais aloi, pour bébés sans le savoir se rappelant des bercements..."⁸³⁷

⁸³⁵Fasquelle, 1958.

⁸³⁶Propos recueillis par René Bertelé dans un entretien privé, et transcrits dans son Henri Michaux (Seghers, "Poètes d'Aujourd'hui", 1975, pp. 19-20).

⁸³⁷FQD, "Dans l'eau changeante des résonances", 105-106.

La musique a donc une action apaisante sur les blessures occasionnées par le combat contre l'espace extérieur. Elle rappelle les bercements de l'enfance; elle concilie le mouvement et le repos. Georges Matoré affirme: "le monde des sons [...] est la manifestation d'une matière non dimensionnelle qui, comme le dit Bachelard, "nous donne l'impression d'une sublimation intime absolue".⁸³⁸ La musique de Michaux est très proche du silence, comme lui-même l'avoue: "Dans ma musique, il y a beaucoup de silence. Il y a surtout du silence"⁸³⁹. Il ne s'agit pas seulement du silence physique, du repos des sonorités, mais aussi du silence des signifiants, nécessaires à la création littéraire. La musique occupe un espace différent de celui de l'écriture: elle s'adresse bien plus directement à l'intimité de l'être, elle n'est pas régie par la rationalité. Elle possède, de plus, un effet "désolidifiant", fluidifiant, tout en bravant les lois du monde physique:

"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

⁸³⁸G. Matoré: L'espace humain: L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains, op. cit. La citation de Bachelard correspond à L'Air et les songes, p. 17.

⁸³⁹p, "Premières impressions", 118.

sa solide inhumaine matérialité."⁸⁴⁰

Nous avons constaté⁸⁴¹ que la solidité écrasante de la réalité quotidienne était très éprouvante pour le poète, qui abominait le figement temporel que cette stabilité comportait. Dans La Nausée de Jean-Paul Sartre cependant (oeuvre qui, nous l'avons vu⁸⁴², peut être rapprochée de certains textes michaudiens), la musique représente justement le contraire: elle pose des "jalons d'une solidité rassurante bien que transitoire"⁸⁴³ dans l'instabilité matérielle de la réalité, "pâte molle" qui provoque ladite nausée.

La musique est de la sorte comparée à d'autres images correspondant à un type spécial de répétition, qui ne consiste pas en la réitération des mêmes éléments⁸⁴⁴, mais admet la variation à chaque retour. Une de ces images isomorphes est, par exemple, le mouvement des flots et des vagues⁸⁴⁵: "il s'agit aussi de vagues, de toutes petites et de jouer avec,

⁸⁴⁰CG, 79.

⁸⁴¹Vid. 1.5: La densité insupportable.

⁸⁴²Vid. 2.8.2: La glu.

⁸⁴³Cette expression provient de G. Matoré: op. cit., p. 234-235.

⁸⁴⁴Différente donc du schème de la répétition que nous avons étudié au chapitre 2.9.2, et qui était l'une des manifestations de l'"immobilité".

⁸⁴⁵Vid., plus bas, 3.2.2: Les vagues.

non certes en les recevant sur les pieds mouillés mais seulement, tant elles sont minuscules, dans le plus profond de mon oreille"⁸⁴⁶. Remarquons d'ailleurs l'allusion finale à la profondeur⁸⁴⁷, qui n'est pas liée ici au statisme mais au mouvement ondulant. Une autre association que fait Michaux, appartenant aussi aux métaphores aquatiques, est celle de la musique et la nage, comme l'indique déjà le titre du texte que nous citons, "Dans l'eau changeante des résonances":

"musique indéfiniment dans les mouvances et les redistributions, ma chambre comme un lac, moi dedans, poisson dans l'eau changeante des résonances."⁸⁴⁸

La musique concilie donc l'immobilité rassurante et le progrès, grâce à ses retours cycliques. Michaux l'exprime ainsi:

"par la musique
s'écoule le temps
seulement le temps
constant, souverain,
semblable pourtant à l'Immobile"⁸⁴⁹

⁸⁴⁶P, "Un certain phénomène qu'on appelle musique", 181.

⁸⁴⁷Vid. 2.6.

⁸⁴⁸FQD, 102.

⁸⁴⁹Ibid., 104.

L'écoulement est apparenté à l'immobilité; le figement meurtrier n'a pas lieu, et les effets angoissants du passage du temps sont quand-même neutralisés.

3.1.2 L'enchaînement

Le concept d'enchaînement est très important pour l'imaginaire michaudien. La reconnaissance d'une liaison entre les éléments qui composent la réalité, perçue comme un parcours temporel, implique l'existence de constants retours en arrière, suivis de projections en avant; cela signifie une euphémisation du passage du temps, qui résulte alors moins angoissant. Le schème de l'enchaînement est présent chez Michaux aussi bien dans le plan des images que dans celui du rythme de ses écrits. Dans Un Barbare en Asie, il avoue déjà cette préférence (même s'il se réfère dans ce cas-ci à l'esprit oriental):

"L'ensemble, l'enchaînement seuls comptent pour lui. Et le sujet importe peu. Qu'il s'agisse de livres de religion ou de traités d'amour, toujours ces quinze ou vingt propositions avec réenchaînements partiels. On croit entendre des gammes, d'immenses gammes."⁸⁵⁰

Cependant, cette inclination pour l'enchaînement est davantage patente dans les structures rythmiques chères à Michaux. Parmi celles-ci se détache la "description par glissement", qui consiste principalement à reprendre des élé-

⁸⁵⁰BA, 38. Notons d'ailleurs la référence finale aux structures musicales, qui confirme les hypothèses que nous avons émises dans le chapitre précédent.

ments d'un vers dans celui qui le suit⁸⁵¹. Ce recours est proche de l'anadiplose, la répétition du dernier mot d'un vers au début du suivant. L'impression ressentie est celle d'une récurrence constante, d'un éternel retour en arrière. Michaux modifie souvent cette technique rhétorique qu'est l'anadiplose, tout en utilisant deux mots qui sont proches phonétiquement ou sémantiquement, mais qui ne sont pas identiques. Le résultat est alors différent, car une variation s'est produite, et par conséquent il y a eu un progrès. Le poème "Lecture" en est un exemple:

"Le rêve de vie complète
muette
s'accomplit dans les gouttes
sphères
repoussant des sphères"⁸⁵²

Ce paragraphe est structuré "en écho", chaque vers étant étroitement lié au précédent, soit par parenté phonique ("complète-muette"), soit par association sémantique ("gouttes-sphères"). Cela entraîne une sorte de rythme "ondulatoire", dont la configuration la plus répandue est la suivante: le deuxième paragraphe reprend rythmiquement le précédent, mais tout en y introduisant des variations sémant-

⁸⁵¹Nous avons étudié les structures rythmiques michaudiennes dans un autre travail; vid. M. Segarra: Le rythme dans l'oeuvre poétique d'Henri Michaux (1929-1946), spécialement les chapitres 8 et 9.

⁸⁵²ED, "Lecture", 319.

tiques (et par conséquent rythmiques) significatives. La figure qui s'en dégage est donc celle d'un retour qui signifie à la fois un relancement en avant, et qui correspond au symbole de la spirale⁸⁵³. Celle-ci substitue l'image de la sphère, dont nous avons parlé⁸⁵⁴, qui représentait une immobilisation du temps et qui pouvait être traduite dans le plan rythmique moyennant les répétitions exacerbées, très chères aussi à Michaux.

⁸⁵³Auquel nous ferons référence dans un prochain chapitre (vid. 3.3).

⁸⁵⁴vid. 2.3.

3.1.3 Le retour cyclique

Nous avons dit que Henri Michaux, dans la valorisation qu'il fait du monde végétal, privilégie l'immobilité parfaite que celui-ci représente, au détriment des attributions cycliques qui sont plus habituelles, tel que l'affirme G. Durand⁸⁵⁵. Nous trouvons néanmoins d'autres citations qui se réfèrent à ce schème cyclique, dans "Le jardin exalté", par exemple:

"S'y ajoutait seulement, s'y agglutinait (venant on ne sait d'où) scansion imperturbable, un rythme sourd, fort, mais également intérieur, tel le martèlement d'un coeur, qui aurait été musical, un coeur venu aux arbres, qu'on ne leur connaissait pas, qu'ils nous avaient caché, issu d'un grand coeur végétal (on eût dit planétaire), coeur participant à tout, retrouvé, enfin perçu, audible aux possédés de l'émotion souveraine, celle qui tout accompagne, qui emporte l'Univers."⁸⁵⁶

Ce "grand coeur végétal", qui paraît même avoir une portée cosmique, et qui est mis en rapport avec la musique, incarne la vie latente des végétaux; ceux-ci se transforment en symboles de ce temps cyclique auquel nous faisons allusion. L'idée d'une vie cachée à l'intérieur, invisible de l'extérieur, et résurgissant périodiquement à la surface est très efficace contre la hantise du temps dévorant. Il faut sou-

⁸⁵⁵Vid. 2.9.1: Le domaine végétal.

⁸⁵⁶DD, "Le jardin exalté", 120.

ligner, malgré tout, que cette image cyclique apparaît dans un texte écrit sous l'influence des hallucinogènes (ou qui recueille, en certaine manière, plus ou moins fidèlement et plus ou moins synchroniquement, les perceptions ressenties pendant une de ces expériences⁸⁵⁷). On peut donc se demander si le schème cyclique que nous avons discerné dans cette citation peut répondre à la perception, directement provoquée par l'absorption de la drogue, d'une temporalité alternative, comme le soutient Raymond Bellour⁸⁵⁸, plutôt qu'aux attributions symboliques que Michaux prête au domaine végétal. Nous avons déjà défini notre position vis-à-vis de cette question, tant dans l'Introduction que tout au long de ce travail; notre avis est que la drogue accentue certains aspects de l'imaginaire michaudien, mais que ceux-ci y étaient déjà présents. Il faut accepter, néanmoins, que les hallucinogènes provoquent une perception différente du temps, dans laquelle ont une large part les répétitions et les retours cycliques d'images et de sons. L'extrait de Misérable miracle qui suit confirme cette assertion:

"Les toutes petites morts de la Mescaline dont ont ressuscite sans cesse.[...]"

⁸⁵⁷Nous avons déjà soulevé ce problème dans notre Introduction.

⁸⁵⁸Henri Michaux, Gallimard, 1986.

Si quelqu'un devait s'habituer à la Mescaline[...], ce serait bien par les périodiques et ineffables naufrages qu'on y subit."⁸⁵⁹

Ces "petites morts" mescaliniennes, justement par leur retour périodique, neutralisent le pouvoir terrifiant de la vraie mort, qui est la fin obligée d'un parcours temporel linéaire. D'ailleurs, la perception du temps cyclique ne s'effectue pas seulement grâce aux drogues; les "rêves de nuit", par leur pouvoir "inversant", comportent aussi une négation de la progression chronologique du temps. Mais Michaux exprime sa méfiance envers ces propriétés oniriques, qui correspondent, selon ses propres mots, "à une expérience primaire du genre "Rien ne dure", "Tout n'a qu'un temps", etc. évangile de la voie moyenne, plutôt qu'à une connaissance de la loi de balance et alternance ou celle des retours à l'infini dans un temps cyclique"⁸⁶⁰.

Le schème du retour cyclique apparaît aussi chez Michaux dans les images de certains éléments de la nature, comme la lune, "la même apparemment qui chaque mois refait ses éternelles figures qui se suivent sans surprise"⁸⁶¹; et aussi le mouvement des flots et des vagues, dont nous parlerons dans

⁸⁵⁹MM, 47.

⁸⁶⁰FEFE, "Réflexions", 175.

⁸⁶¹Af, "En rêvant à partir de peintures énigmatiques", 53.

un prochain chapitre.

3.2 La mer

La mer a joué un rôle très important non seulement dans l'oeuvre mais aussi dans la vie d'Henri Michaux, qui arrive à affirmer: "Moi, je n'aime que la mer"⁸⁶². L'attraction qu'elle exerce sur l'homme est certaine, bien qu'ambivalente; la dualité générique qu'elle embrasse (entre le féminin "mer" et le masculin "océan") est reproduite sur le plan symbolique: son pouvoir destructeur n'enlève rien à son charme. "Elle n'est pas qu'un mot. Elle n'est pas qu'une peur"⁸⁶³. La mer est, en effet, pleine de menaces, mais elle est à la fois grosse de trésors⁸⁶⁴.

Sa seule contemplation est très soulageante pour l'esprit (le poète déclare naïvement: "J'avais pensé que sur un bateau on regardait la mer, qu'on regardait sans fin la mer"⁸⁶⁵, ce qui n'est guère habituel chez quelqu'un qui a

⁸⁶²VP, "Vacances", 31.

⁸⁶³Pl, "Je vous écris d'un pays lointain", 77.

⁸⁶⁴Le texte "La jetée" (NR, 129-130) décrit un homme qui se propose de retirer de la mer tout ce qu'il y mit sa vie durant; et "il sortit des richesses en abondance. Il en tirait des capitaines d'autres âges en grand uniforme, des caisses cloutées de toutes sortes de choses précieuses et de femmes habillées richement mais comme elles ne s'habillent plus". L'idée des trésors cachés dans les profondeurs marines a été toujours très suggestive pour l'imagination humaine.

⁸⁶⁵EE, "La mer", 108.

travaillé comme matelot). Au cycle répété des marées s'ajoute les colères soudaines de l'eau, les tempêtes. La mer synthétise ainsi la fluidité nécessaire à l'être et l'éternelle répétition (proclamée par le célèbre vers de Paul Valéry: "La mer, la mer, toujours recommencée"⁸⁶⁶) qui neutralise les affres du devenir temporel. C'est pourquoi, assure Michaux, "rien sur notre planète n'est attachant comme la mer". Et il ajoute: "On se voue à la mer comme à une religion. Quelle est la Suisse qui en dirait autant?"⁸⁶⁷. Ces phrases, malgré le ton ironique de la dernière, laissent deviner que cette mer michaudienne n'est pas seulement l'élément aquatique physique. La transcendance des eaux réside précisément dans leur pouvoir de transgresser le cours "terrestre" du temps. Dans Ecuador, qui raconte une traversée de l'Atlantique sur un paquebot, Michaux parle déjà de l'"anticalendrier"⁸⁶⁸ de la mer. La monotonie du paysage et des activités à bord produisent cette sensation d'arrêt temporel, sentiment qui est contredit par l'instabilité fondamentale de l'élément aquatique.

"L'Océan est au-dessous; se cache, se défend par les armes propres à l'Océan, qui sont couche sur couche

⁸⁶⁶Qui appartient au "Cimetière marin" (In: Charmes, Gallimard, 1972).

⁸⁶⁷E, 184.

⁸⁶⁸E, 13.

et enveloppements, ne pas se déplacer, pourtant n'être jamais là où il était il y a un instant."⁸⁶⁹

La mer est, en ce sens-là, soeur de l'âme humaine dans ce que celle-ci a de plus positif. Comme chez Paul Valéry, que nous citons quelques lignes plus haut, le large symbolise dans l'oeuvre michaudienne l'intériorité de l'âme, "la vie inconsciente et créatrice"⁸⁷⁰. D'autre part, la mer est le seul élément naturel qui permette (en certaines occasions) l'identification parfaite de l'homme à la nature, par cette fraternité de base: "Qui connaît une mer connaît la mer. De l'humeur, comme nous. Sa vie à l'intérieur, comme nous"⁸⁷¹. (Nous percevons ici, aussi, une valorisation de l'intimité et de la profondeur). Yvon Belaval déclare que, dans l'oeuvre michaudienne, "la mer, le fleuve, l'eau sous toutes ses formes y devient l'élément de communion spirituelle par excellence"⁸⁷². Il nous semble, cependant, qu'il faut faire une distinction entre les attributions symboliques de la mer et le schème de l'assimilation dans l'élément liquide, tel que

⁸⁶⁹P1, "Le portrait de A.", 119-120.

⁸⁷⁰M. Raymond: De Baudelaire au surréalisme.- José Corti, 1940, p. 188.

⁸⁷¹E, 31.

⁸⁷²Y. Belaval: Henri Michaux, une magie rationnelle.- "Les Temps modernes" num. 71 (1951), pp. 449-459.

nous l'avons étudié⁸⁷³. Celui-ci représentait, en effet, une immobilisation régressive et paralysante de l'être, qui était en principe gratifiante mais qui s'achevait par l'annihilation de toute vie. La mer, par contre, est un élément dynamique, qui intègre, comme nous l'avons dit et répété, le mouvement et le calme reposant.

Nous allons analyser par la suite deux aspects concrets qui incarnent ces significations imaginaires de la mer. Le premier est la nage, activité qui résulte extrêmement gratifiante parce qu'elle allie l'action de la volonté individuelle et l'inaction soulageante que procurait la noyade. L'autre image est celle des vagues, qui figurent, par leur régularité et par leur variété, cette harmonisation dynamique de principes contraires qui caractérise pour notre poète l'archétype de la mer. Henri Michaux perdit très tôt l'étroit contact qu'il avait maintenu avec cette mer si aimée, mais la portée symbolique de celle-ci n'en fut jamais amoindrie pour autant. Elle resta toujours "une mer des choses, du temps, de l'espace"⁸⁷⁴.

"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

⁸⁷³Dans le chapitre 2.1.1: L'état liquide.

⁸⁷⁴CG, 190.

préciser."⁸⁷⁵

⁸⁷⁵EE, "La mer", 108.

3.2.1 La nage

L'activité de la nage est usuelle dans l'oeuvre d'Henri Michaux, qui y fait surtout référence du point de vue symbolique. Il ne s'agit chez lui, en général, ni du "complexe de Swinburne" (en utilisant la terminologie de Gaston Bachelard⁸⁷⁶), qui consiste au goût masochiste d'être emporté par les flots; ni du "complexe de Xerxès", ou jouissance sadique de dominer les vagues. Michaux préfère plutôt le plaisir de la nage sous-marine, qui se rapproche étroitement du schème de la noyade, que nous avons étudié⁸⁷⁷, mais tout en différant néanmoins de celui-ci. En effet, la nage concilie l'action et l'abandon dans l'élément liquide. Elle est une activité très gratifiante pour le sujet, puisqu'elle lui permet d'allier le désir d'action de sa volonté et le besoin de "lâcher prise". Nous lisons dans La Nuit remue:

"Je plonge comme le sang coule dans mes veines. Oh! glissement dans l'eau! Oh! l'admirable glissement, on hésite à remonter.[...] Les véritables nageurs ne savent plus que l'eau mouille. Les horizons de la terre ferme les stupéfient. Ils retournent constamment au fond de l'eau."⁸⁷⁸

⁸⁷⁶G. Bachelard: L'eau et les rêves, chapitre VIII, pp. 213-249.

⁸⁷⁷Vid. 2.1.1: L'état liquide.

⁸⁷⁸NR, 21-22.

Dans la dernière phrase de ce paragraphe, la nage est mise en rapport avec la profondeur⁸⁷⁹. Bachelard signale, de même, l'isomorphisme entre la nage et le vol dans les rêveries des hommes. La nage constitue ainsi pour lui le prélude du vol aérien, tandis que Michaux établit une distinction claire entre ces deux activités:

"L'âme adore nager.
 Pour nager on s'étend sur le ventre. L'âme se déboîte et s'en va. Elle s'en va en nageant. [...]
 On parle souvent de voler. Ce n'est pas ça. C'est nager qu'elle fait. Elle nage comme les serpents et les anguilles, jamais autrement."⁸⁸⁰

La dernière phrase est significative: l'âme nage "comme les serpents et les anguilles, jamais autrement"; c'est-à-dire qu'elle effectue un mouvement ondulatoire, non linéaire. L'association avec le symbole du serpent est, du reste, importante; le serpent incarne la vie renouvelée par la métamorphose cyclique.

L'image du poisson est également assez fréquente dans l'oeuvre michaudienne. Elle représente ce mouvement ondulatoire dans l'eau que nous venons de décrire. Les implications spatio-temporelles de cette image sont évidentes

⁸⁷⁹Vid. 2.6.

⁸⁸⁰NR, "La paresse", 110.

dans un texte d'Ailleurs où le narrateur raconte le penchant des Mages à "demeurer centrés sur un objet de méditation". Il ajoute: "Ces objets sont au plus intime, au plus épais, au plus magique du monde"; et un de ces sujets de méditation est justement "l'espace poisson et l'espace océan"⁸⁸¹. Le poème "Pensées" compare nos pensées à la nage d'une créature aquatique. Il est aussi intéressant de constater que le rythme de ce poème, en outre, reproduit le mouvement ondulatoire qu'il exprime au plan des images. Voyons, en guise d'exemple, deux de ses paragraphes:

"Ombres de mondes infimes,
ombres d'ombres,
cendres d'ailes.

Pensées à la nage merveilleuse,
qui glissez en nous, entre nous, loin de nous,
loin de nous éclairer, loin de rien pénétrer;"⁸⁸²

Observons que tous les vers sont liés entre eux, de façons différentes⁸⁸³. Nous avons parlé de la dimension symbolique

⁸⁸¹A, "Au pays de la Magie", 190-191.

⁸⁸²Pl, "Pensées", 88.

⁸⁸³Dans les deux premiers vers du paragraphe initial, cette liaison est évidente; le mot qui ouvre le troisième vers reprend la structure phonétique fondamentale (nasale + occlusive sonore + /r/ + /ə/: "ombres-cendres") du précédent. Quant à l'autre paragraphe, ses deux premiers vers sont associés syntaxiquement (le deuxième vers commence par une phrase subordonnée relative au vers antérieur: "Pensées [...] qui glissez en nous"), et le début du suivant reprend le syntagme qui concluait le vers antécédent. Ces liens qui unissent tous les vers produisent chez le lecteur une impression de sinuosité graphique, acoustique et sémantique. Cette sinuosité s'apparente

de ce recours rythmique dans un chapitre antérieur. D'autre part, dans les textes influencés par l'absorption de drogues, les images se rapportant à la nage apparaissent assez fréquemment. Une vision hallucinatoire qui se répète à plusieurs reprises est celle du nageur qui voit s'éloigner les deux rives, qu'il s'efforce d'atteindre. Ce type d'image est proche du "complexe de Swinburne" bachelardien, dont nous parlions au début de ce chapitre, et encore davantage du schème de la noyade, car, comme le dit Michaux: "devenu eau, l'effort m'était contre nature"⁸⁸⁴. Finalement, la musique est mise en rapport avec l'image du poisson, comme l'exprime déjà très clairement le titre d'un texte auquel nous avons fait allusion précédemment: "Dans l'eau changeante des résonances":

"musique indéfiniment dans les mouvances et les redistributions, ma chambre comme un lac, moi dedans, poisson dans l'eau changeante des résonances."⁸⁸⁵

donc évidemment à celle du mouvement dans l'élément liquide.

⁸⁸⁴CG, 81. Cette image de l'éloignement des rives apparaît aussi dans Les Grandes épreuves de l'esprit, page 41, où elle acquiert des résonances plus oniriques: "Moi, non seulement je m'éloignais [...] de la rive, mais je la perdais de vue, j'en apercevais une autre dont pareillement je ne sais quoi m'éloignait [...] et c'est quatre, cinq rives, c'est dix rives, douze rives, je ne sais combien de rives dont j'étais successivement repoussé." Cette répétition exacerbée est typique de la mescaline "aux cent naufrages". Dans ces cas-ci, la valorisation symbolique de la nage varie substantiellement.

⁸⁸⁵FQD, 102.

3.2.2 Les vagues

Le mouvement des vagues, éternellement renouvelé mais jamais identique, résulte apaisant pour l'imaginaire michaudien. En effet, quand on contemple la mer on croit voir toujours déferler la même vague, mais en fait c'est chaque fois une vague différente qui arrive. Cette réitération, composée paradoxalement d'innombrables variations, soulage l'esprit par sa prévisibilité, au même temps que par sa rénovation infinie. Michaux signale les différences entre ce mouvement et la notion de la sphère, qui représentait pour lui, ainsi que nous l'avons décrit⁸⁸⁶, l'immobilité absolue.

"La vue de la mer me l'enlève. Cette fenêtre ouverte sur l'immense, sur l'inconnu, me soulage de cette notion sans doute fatigante de la sphère et me rend à la dualité, qui est plus humaine (occidentalement parlant).[...] On s'en remet paisiblement à l'agitation pratiquement égale des milliers d'hectares de vagues devant nous du soin de nous perdre en nous massant."⁸⁸⁷

Michaux parle ici de dualité, mais il s'agit d'une dualité féconde, qui équivaut à un rapport de complémentarité entre deux éléments opposés, et non à un dualisme diaïrétique comme celui que nous avons analysé dans la première partie

⁸⁸⁶Vid. 2.3: Le rêve sphérique.

⁸⁸⁷P, "Idées de traverse", 26-27.

de ce travail. L'image des vagues est très souvent incluse dans les descriptions des effets de la mescaline. Dans Misérable miracle, Michaux se réfère à plusieurs reprises aux vagues de "l'océan mescalinié"⁸⁸⁸. Ce rapprochement est significatif: nous avons dit que la drogue affectait la perception habituelle du temps; l'image des vagues convient donc parfaitement à la description de cette altération dans le passage du temps mise en oeuvre par la mescaline, et qui consiste en une substitution du devenir chronologique par une évolution cyclique, faite de retours en arrière et admettant néanmoins le progrès. Dans ce type de textes, les vagues sont moins réelles et de plus en plus immatérielles.

"Chacune de ces vagues me roulait, m'enveloppait, m'enveloppait et me mettait en jouissance, non, à l'extrême bord qui précède la jouissance, et à ce moment, brusquement se retirait [...] puis revenait la mer comme une respiration [...] et de moins en moins une vague d'une mer véritable, de la mer salée de nos plages, mais une mer immatérielle, rapide, rapide"⁸⁸⁹

L'avènement de la jouissance a été souvent comparé à une vague enveloppante, mais ce qui ressort de cet extrait est la répétition frustrante de ce mouvement; la promesse de la

⁸⁸⁸"Et soudain les vagues innombrables de l'océan mescalinié qui débouchaient sur moi me renversaient." (p. 123) Un autre exemple: "Les vagues de l'océan mescalinié avaient fondu sur moi, me bousculant, me culbutant comme menu gravier" (p. 118).

⁸⁸⁹IT, 220-221.

jouissance est ainsi infiniment différée. D'ailleurs, l'isomorphisme symbolique entre la mer et la respiration est patent dans l'histoire de la critique du rythme poétique, qui a été vu successivement comme une imitation de la respiration humaine et du mouvement des flots. Finalement, la dernière phrase de notre citation recueille l'"abstractisation" de la mer auquel le poète fait référence; de même que "les véritables nageurs ne savent plus que l'eau mouille"⁸⁹⁰, la mer symbolique n'est plus salée.

Graphiquement, les vagues s'apparentent à l'oblique, en opposition aux angles droits et aux aspérités des constructions humaines, mais sans s'identifier à l'image de la sphère. Le poète dit, par exemple, tout en louant l'architecture des Malais: "Ils ont un goût que j'ai pour les formes obliques. Les maisons, aux toits incurvés, font songer à des vagues"⁸⁹¹. Cette comparaison élimine tous les traits désagréables dont est chargée la maison, qui incarne pour Michaux le figé, la stabilité dans ses pires conséquences⁸⁹².

⁸⁹⁰Vid. chapitre précédent (3.2.1: La nage).

⁸⁹¹BA, "Un Barbare chez les Malais", 218.

⁸⁹²Vid. 2.4.3: La demeure et la chambre.

Les vagues, cependant, peuvent aussi avoir quelques connotations négatives dans le monde michaudien. Elles apparaissent alors comme des obstacles à la navigation, au progrès, et comme les causes principales du naufrage et de la noyade. C'est le cas des "escadrons d'eau" des Hassaïs, peuple qui, par des procédés magiques (n'oublions pas que nous sommes "au pays de la Magie"), protège ses côtes avec des vagues terriblement puissantes:

"La différence entre les vagues naturelles et celles-là est que les premières, même poussées par le vent, simplement déferlent, tandis que les secondes bondissent, et se jettent, entières, sur et dans les embarcations qu'elles emplissent, chavirent et mettent en pièces. [...] On s'attend [...] à quelque énorme monstre qui va surgir du fond des eaux et achever la dévastation."⁸⁹³

Cette dernière observation est éclairante; la puissance dévastatrice de ces vagues magiques suggère l'image du monstre aquatique, qui est l'archétype même de la destruction⁸⁹⁴. Les vagues peuvent signifier, d'autre part, un simple obstacle à la navigation; c'est en ce sens-là que Michaux compare leur élévation à celle d'un mur⁸⁹⁵: "Les vagues s'élèvent davantage, s'élèvent comme d'intermittents petits murs qui se

⁸⁹³A, "Au pays de la Magie", 149.

⁸⁹⁴Vid. 1.3.3: L'animal dévorateur.

⁸⁹⁵Quant aux implications symboliques de cette image, vid. 1.4.1.