

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.

"Soto! Explore thyself!
Therein thyself shalt find
The "Undiscovered Continent"-
No Settler had the Mind."

Emily Dickinson

"Notre vie est un voyage
Dans l'hiver et dans la Nuit,
Nous cherchons notre passage
Dans le ciel où rien ne luit."

L.-F. Céline

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES

0) Introduction	p. 7
0.1-Henri Michaux	p. 9
0.1.1- L'écrivain et l'homme	p. 9
0.1.2- État de la critique sur Henri Michaux ...	p. 18
0.2-L'espace, le temps et la dialectique	p. 33
0.2.1 L'espace	p. 34
0.2.2 Le temps	p. 40
0.3.3 La dialectique	p. 49
0.3-Méthodologie suivie	p. 51
0.3.1- Antécédents	p. 52
0.3.2- Les Structures anthropologiques de l'imagi- naire de Gilbert Durand	p. 60
0.3.3- Terminologie utilisée	p. 73
0.3.3.1 L'image	p. 74
0.3.3.2 L'archétype	p. 76
0.3.3.3 Le symbole	p. 79
0.3.3.4 Le schème	p. 81
0.4-"Ceci n'est pas..."	p. 83
Abréviations des oeuvres de Michaux	p. 88
1) L'espace de l'agression ou le combat contre le temps ..	p. 90
1.1- Le désir d'ascension verticale	p. 92
1.1.1- La montagne	p. 97
1.1.2- La flèche	p. 100
1.1.3- L'arbre	p. 105
1.1.4- L'oiseau	p. 109
1.1.5- L'escalier	p. 115

1.2-	L'angoisse de la chute	p. 119
1.3-	L'antagonisme entre forces contraires	p. 131
1.3.1-	L'agressivité	p. 133
1.3.2-	Le combat	p. 140
1.3.3-	L'animal dévorateur	p. 144
1.4-	L'espace diaïrétique	p. 149
1.4.1-	Le mur	p. 152
1.4.2-	Le labyrinthe	p. 157
1.4.3-	Le couteau	p. 161
1.4.4-	La purification	p. 164
1.5-	La densité insupportable	p. 167
1.5.1-	Le trop solide	p. 170
1.5.2-	Le froid	p. 177
1.5.3-	Le trop lourd	p. 180
1.6-	L'espace écrasant	p. 184
1.6.1-	L'asphyxie	p. 187
1.6.2-	La fatigue	p. 193
1.6.3-	L'affaïssement	p. 197
1.7-	Le chaos	p. 200
1.7.1-	L'éclatement	p. 203
1.7.2-	Le grouillement	p. 207
1.7.3-	La pourriture	p. 212
1.8-	Le tempo accéléré	p. 216
1.9-	L'autonomie des choses	p. 221
1.10-	La tentation démiurgique	p. 225
1.11-	Le regard du Père	p. 233
1.12-	Synthèse: L'espace de l'agression ou le combat contre le temps	p. 238

2) L'intégration dans l'espace ou la négation du temps..p.	243
2.1- La décorporalisation	p. 245
2.1.1- L'état liquide	p. 248
2.1.2- L'état gazeux	p. 255
2.1.3- Le vide	p. 259
2.2- La platitude horizontale	p. 264
2.3- Le rêve sphérique	p. 269
2.3.1- La boule	p. 273
2.3.2- L'oeuf	p. 277
2.4- Le refuge	p. 279
2.4.1- L'île	p. 282
2.4.2- Le bateau	p. 286
2.4.3- La demeure et la chambre	p. 291
2.4.4- Le sein maternel	p. 298
2.5- L'avalage	p. 307
2.5.1- L'engloutissement	p. 308
2.5.2- La digestion	p. 313
2.6- La profondeur	p. 316
2.7- La mollesse	p. 320
2.7.1- La douceur	p. 324
2.7.2- L'instabilité matérielle	p. 326
2.8- La matière informe	p. 331
2.8.1- La boue	p. 333
2.8.2- La glu	p. 337
2.9- L'immobilité	p. 341
2.9.1- Le domaine végétal	p. 344
2.9.2- La répétition	p. 348
2.9.3- L'écho	p. 354
2.10- Le rétrécissement	p. 357

2.11-	La féminité	p. 361
2.12-	La nuit	p. 368
2.13-	Synthèse: L'intégration dans l'espace ou la négation du temps	p. 372
3)	La conciliation de l'espace et du temps	p. 380
3.1-	Le rythme	p. 382
3.1.1-	La musique	p. 386
3.1.2-	L'enchaînement	p. 391
3.1.3-	Le retour cyclique	p. 394
3.2-	La mer	p. 398
3.2.1-	La nage	p. 403
3.2.2-	Les vagues	p. 407
3.3-	La renaissance	p. 412
3.3.1-	La métamorphose	p. 416
3.4-	L'analogie	p. 426
3.5-	Synthèse: La conciliation de l'espace et du temps	p. 429
4)	Conclusion	p. 434
4.1-	Les espaces michaudiens	p. 436
4.2-	Un espace conciliateur?	p. 446
4.3-	La réalisation de la métaphore et l'"abstrac- tisation progressive"	p. 453
4.4-	"Parler d'abord": littérature et spiritualité ..	p. 458
4.5-	Vers le silence?	p. 465
5)	Bibliographie	p. 471
5.1-	Bibliographie des oeuvres d'Henri Michaux	p. 473
5.2-	Bibliographie critique sur Henri Michaux	p. 477
5.3-	Bibliographie générale	p. 499

0. INTRODUCTION

0. Introduction:

0.1 Henri Michaux

0.1.1 L'écrivain et l'homme

0.1.2 État de la critique sur Henri Michaux

0.2 L'espace, le temps et la dialectique

0.2.1 L'espace

0.2.2 Le temps

0.2.3 La dialectique

0.3 Méthodologie suivie

0.3.1 Antécédents

0.3.2 Les Structures anthropologiques de l'imaginaire de Gilbert Durand

0.3.3 Terminologie utilisée

0.3.3.1 L'image

0.3.3.2 L'archétype

0.3.3.3 Le symbole

0.3.3.4 Le schème

0.4 "Ceci n'est pas..."

0.1.1 L'écrivain et l'homme

La poésie, de nos jours peut-être plus qu'à d'autres époques, est un genre boudé par le grand public, qui le considère abstrus, et apte seulement pour les "intellectuels", les "romantiques" invétérés et les amis du poète. Henri Michaux qui, de son propre aveu, écrivait "par hygiène", "pour [sa] santé", des textes que "n'importe qui peut écrire"¹ pourrait être un antidote à ces préjugés des lecteurs. Ses "poèmes" et ses textes brefs (division que lui-même a faite²) sont souvent d'une simplicité extrême qui, bien que trompeuse (puisqu'elle cache fréquemment des intuitions métaphysiques très profondes, comme nous le verrons), peut en faciliter l'approche. Il faut reconnaître néanmoins que Michaux n'est pas un poète populaire, même si ses expériences poétiques, du moins au début, se voulaient "sociales", "une opération à la portée de tout le monde et qui semble devoir être si profitable aux faibles et maladifs, aux enfants, aux opprimés et inadaptés de toute sorte."³

¹NR, Postface, 193-195.

²En donnant le titre de "Poèmes" à ses textes brefs écrits en lignes inégales, et ne qualifiant pas le reste de son oeuvre. Raymond Bellour a d'ailleurs traité de cette distinction dans son livre Henri Michaux.- Gallimard, "Folio", 1986.

³NR, Postface, 194-195.

L'objet de l'étude que nous amorçons ici est de décrire la richesse d'images, de symboles, de "paysages imaginaires" sous-jacente dans l'oeuvre d'Henri Michaux, et finalement de déceler les implications métaphysiques répondant à sa vision de l'existence humaine et du cosmos. Nous détaillerons dans les prochains chapitres les présupposés méthodologiques sur lesquels s'appuie cette analyse, et la démarche suivie.

Henri Michaux est né à Namur (Belgique) en 1899, et est mort à Paris en 1984. Les rares renseignements biographiques que nous possédions jusqu'à il y a peu de temps procédaient principalement des aveux de l'écrivain lui-même⁴, ainsi que de l'oeuvre de René Bertelé, ami fidèle et discret, dans la collection "Poètes d'aujourd'hui" des éditions Seghers⁵. La vie d'Henri Michaux, qui pendant longtemps a même refusé de se laisser photographier (ou du moins d'autoriser la reproduction de ses portraits dans la presse et dans ses livres) a donc été voilée d'une aura mystérieuse. Depuis 1989, où la première biographie de Michaux⁶ est parue, le mystère ne

⁴Notamment le remarquable texte autobiographique "Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence", paru en exergue du livre de Robert Bréchon (Henri Michaux, NRF, 1959) et reproduit dans le "Cahier de l'Herne" consacré à Michaux et dirigé par Raymond Bellour.

⁵R. Bertelé: Henri Michaux.- Seghers, "Poètes d'aujourd'hui", 1946.

⁶Brigitte Ouvry-Vial: Henri Michaux, qui êtes-vous?.- La Manufacture, 1989.

s'est pas dévoilé. Cette biographie, qui reproduit notamment des fragments de lettres à Paulhan, éditeur et ami, nous apporte des données curieuses (comme les séjours du poète en Espagne, chez des amis, à Tossa, et son opinion négative des Catalans, qui lui rappelaient trop peut-être ses origines flamandes)⁷, et parfois même significatives (comme l'intérêt anxieux que Michaux portait à l'édition de ses ouvrages). Mais la personnalité du poète, ses pensées intimes, continuent à nous être cachées. Nous savons que Michaux n'a jamais cessé de voyager, depuis qu'il a quitté la Belgique et s'est embarqué comme matelot en 1920 pour l'Amérique du Sud; qu'une fois à Paris, ses débuts littéraires ont été peu orthodoxes et difficiles; qu'il s'est fait naturaliser Français après la deuxième guerre mondiale; qu'il a perdu sa femme, après quatre ans de mariage, dans un accident terrible; que, dès sa jeunesse, il s'est profondément intéressé aux expériences mystiques et à la spiritualité orientale... Tous ces faits ont marqué la naissance et l'évolution de sa création artistique, qui ne s'est pas limitée au champ de l'écriture, mais s'est étendue aux domaines pictural (ses dessins et ses peintures sont aussi connus que son oeuvre littéraire) et musical. Cette démarche totalisante de son

⁷Dans une de ses lettres, il affirme: "Cher ami, si j'attends Barcelone au milieu de ces Catalans exaspérants pour vous écrire, ce ne sera jamais fait." Et plus tard: "Impossible de communiquer avec personne. SI je communiquais avec un Catalan, ce serait pour le tuer." (B. Ouvry-Vial: Henri Michaux, qui êtes-vous?, pp. 114-115).

art créateur est un des traits les plus caractéristiques de Michaux. Il affirma lui-même:

"J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire: me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie."⁸

Se parcourir, donc se connaître, connaître cet "espace du dedans" configurant une géographie des profondeurs de l'être, une "topologie métaphysique", selon les mots de Max Bense⁹, qui fait l'objet de la présente étude. Cette connaissance de soi a des implications philosophiques évidentes, mais elle est éminemment poétique, dans le sens qu'elle vise à une transcendance, ce qui est inhérent à la poésie, selon Jean Wahl:

"La poésie vient de l'au-delà et va vers l'au-delà. Elle est essentiellement sentiment de transcendance. C'est pour cela qu'elle est existence exaltée et connaissance ambiguë."¹⁰

Michaux lui-même, au cours d'une conférence prononcée au Congrès du Pen Club en 1936, a dit que la poésie de l'avenir "cherche la région poétique de l'être intérieur, région qui

⁸P, "Observations", 142.

⁹M. Bense: Esthétique et métaphysique d'une prose.- In: "Cahier de l'Herne", p. 246.

¹⁰J. Wahl: Poésie, Pensée, Perception.- Calmann-Lévy, 1948, Première partie: "La poésie comme union de contraires".

autrefois était peut-être la région des légendes [des mythes, pourrions-nous ajouter], et une part du domaine religieux."¹¹ Nous traiterons de cette dimension spirituelle de l'oeuvre michaudienne dans notre conclusion, mais signalons déjà qu'elle est fortement influencée par la spiritualité bouddhiste, surtout.

Pour qu'elle soit poétique, cette connaissance doit s'exprimer d'autre part par des procédés linguistiques qui s'écartent plus ou moins des règles langagières courantes, selon la théorie que Jean Cohen nous propose dans son ouvrage bien connu¹². Un des aspects les plus caractéristiques de l'entreprise littéraire de Michaux a été la recherche des limites expressives du langage poétique, ce qui l'inscrit dans une tendance générale du XXème siècle. Son "espéranto lyrique", nom qui a été donné à ses créations lexicales si originales¹³, est basé sur les effets phonétiques et rythmiques de la langue française. Nous avons étudié ailleurs ce rythme

¹¹"Magazine littéraire" num. 74, mars 1973, pp. 41-42.

¹²Jean Cohen: Structure du langage poétique.- Flammarion, 1987.

¹³Par René Bertelé: Henri Michaux, Seghers, "Poètes d'aujourd'hui", 1946.

michaudien tellement particulier¹⁴; nous n'y ferons donc référence, ici, que brièvement¹⁵.

Henri Michaux est également célèbre par ses expériences avec des drogues hallucinogènes, racontées dans quelques livres très connus. Il a commencé ces essais pendant les années cinquante, et il a donc été considéré comme un précurseur par certains représentants du mouvement beatnik des années soixante, notamment aux États-Unis, même s'il avait eu des devanciers illustres comme Baudelaire, De Quincey, Aldous Huxley, etc. Mais ce qui différencie Michaux des autres écrivains qui se sont adonnés à ce type de recherches, c'est son attitude détachée et méfiante vis-à-vis des "paradis artificiels" procurés par les drogues. Les titres de ses oeuvres le démontrent, notamment Misérable miracle, très expressif. Michaux ne cherchait pas un refuge, il ne poursuivait pas non plus une tentative d'évasion; ses livres ont un ton scientifique qui élimine tout enthousiasme pour ces substances hallucinogènes. Mais cela pose un problème qu'ont effleuré quelques critiques et qui intéresse d'une certaine façon notre étude de l'imaginaire michaudien. En effet, certains des ouvrages de Michaux consacrés à l'analyse de

¹⁴Vid. Marta Segarra: Le Rythme dans l'oeuvre poétique d'Henri Michaux (1929-1946). - "Tesi de Licenciatura", Universitat de Barcelona, 1988 (dactylographié).

¹⁵Vid. 3.1: Le rythme.

ces expériences prétendent être une transcription fidèle des visions qu'il a eues et des impressions ressenties pendant cet état transitoirement altéré de la conscience¹⁶. On peut considérer donc (et certains l'ont fait) les images qui y apparaissent comme des produits des hallucinations habituelles, et communes à tous les "initiés", provoquées directement par ce type de substances¹⁷. Nous pensons cependant que ces images sont pertinentes pour une étude de l'imaginaire michaudien puisqu'elles procèdent d'un agencement littéraire et postérieur d'un matériau précédent. En cela, nous nous plaçons à côté de ce qu'affirment Raymond Bellour, d'une part:

"Enfin le commentaire de l'expérience dit clairement ce que tant de textes sous-entendent, le monde mescalinien continue celui de l'imagination créatrice et lui renvoie, enrichies, ses propres paroles en écho."¹⁸

¹⁶Cela est vrai pour Misérable miracle et pour L'Infini turbulent, qui sont même typographiquement composés en deux colonnes, l'une transcrivant le matériau "brut", exprimant les "chevauchements" d'images, et l'autre étant une réélaboration plus soignée des notations prises sous l'effet de la mescaline. Mais Michaux avoue dans l'Avant-propos de Misérable miracle qu'il n'a reproduit que trente-deux pages des cent cinquante "écrites en pleine perturbation" (p. 13). Par contre, d'autres livres comme Les Grandes épreuves de l'esprit et Connaissance par les gouffres constituent plutôt une analyse à posteriori de ces expériences.

¹⁷Cela porterait même jusqu'à la prétention d'élaborer une étude scientifique des effets de la mescaline à partir de l'oeuvre michaudienne, prétention contre laquelle nous avertit Olivier Loras, entre autres (L'auto-analyse critique et la psilocybine, "Cahier de l'Herne", pp. 100-107).

¹⁸R. Bellour: op. cit., p. 161.

et Robert Bréchon, de l'autre :

"Il semblerait légitime de mettre les écrits sur la drogue à part dans l'oeuvre de Michaux [...] Et pourtant il suffit de comparer, d'une part, les ouvrages mescaliniens aux oeuvres de fiction qui leur sont antérieures et, d'autre part, dans les ouvrages mescaliniens eux-mêmes, les textes de caractère scientifique aux textes poétiques, pour se convaincre qu'il y a dans toute l'oeuvre une unité qui tient à la structure de l'imagination de Michaux."¹⁹

L'oeuvre d'Henri Michaux est lamentablement très peu répandue en Espagne. Ses peintures n'ont pu être admirées dans notre pays qu'en 1989 (à l'exception de leur mince présence à Madrid dans une exposition collective dans les années cinquante). Nous n'avons pu repérer que de rares études critiques (qui procèdent presque toutes de l'Amérique du Sud, où l'oeuvre de Michaux est plus connue, peut-être à cause de son séjour en Argentine et en Uruguay en 1936). Octavio Paz et Jorge Luis Borges ont exprimé leur admiration pour ce poète, mais les échos de leurs témoignages ont été très faibles. Ce qui manque surtout, ce sont des traductions : celles qui ont été faites sont déjà anciennes et trop partielles, sauf la récente parution de Adversidades, exorcismos (Épreuves, exorcismes) dont il faut regretter qu'elle ne soit pas

¹⁹R. Bréchon, *op. cit.*, p. 189.

une édition bilingue²⁰. Nous croyons donc qu'une étude critique sur Michaux est très nécessaire dans le panorama des études littéraires en Espagne, dans la mesure où elle peut modestement aider à l'expansion de cette oeuvre, qui nous paraît fondamentale dans l'histoire de la poésie contemporaine.

²⁰Ed. Cátedra, 1989. Traduction de Jorge Riechman.

0.1.2 État de la critique sur Henri Michaux

La critique s'est maintenue pendant longtemps prudemment éloignée d'Henri Michaux. Les débuts littéraires de celui-ci furent assez contestés, vu leur originalité déroutante et leur dissemblance avec "ce qui se faisait" à l'époque. Néanmoins Michaux a toujours compté sur des admirateurs célèbres, depuis Franz Hellens et Jean Paulhan qui furent ses premiers éditeurs jusqu'à Émile Cioran ou, plus récemment, J.M.G. Le Clézio (qui lui consacra un mémoire universitaire²¹). Il faut aussi faire allusion à la conférence "Découvrons Henri Michaux" qu'André Gide devait prononcer en 1941 (et qui fut interdite par les autorités locales), publiée un peu plus tard²². La consécration de Michaux en tant qu'écrivain était rendue difficile, d'autre part, par son refus de figurer dans tout acte collectif, d'apparaître dans les moyens de communication et de faire des concessions à la "mondanité". Cette consécration arriva tout de même en 1965, avec l'attribution du Grand Prix National des Lettres, que Michaux refusa. Depuis cette date, les articles critiques sur son oeuvre se sont multipliés, et plusieurs livres même ont paru (notamment en France et aux États-Unis, où l'oeuvre

²¹Le Problème de la solitude chez Henri Michaux. - Mémoire de diplôme de la faculté d'Aix-en-Provence, 1964.

²²A. Gide: Découvrons Henri Michaux. - Gallimard-NRF, 1941.

michaudienne est assez répandue) portant sur des aspects divers de cette oeuvre. Dans ce chapitre, nous passerons en revue ceux de ces livres et articles qui ont des rapports avec l'objet de notre travail. Ceci n'est donc pas une recension exhaustive; il s'agit plutôt de justifier l'opportunité de ce travail, tout en l'encadrant dans le panorama critique, déjà assez large, qui entoure la création michaudienne²³.

Parmi les premiers ouvrages consacrés à Henri Michaux, soulignons celui de Gide (qui n'est pas à proprement parler une étude critique, mais une présentation de l'oeuvre et de la personnalité de Michaux), ainsi que l'Henri Michaux de René Bertelé dans la collection "Poètes d'aujourd'hui". Ce livre est aussi une introduction à l'oeuvre du poète, mais d'une profondeur plus grande que celle du mince ouvrage de Gide, peut-être à cause de la connaissance plus intime de la personnalité de l'écrivain, chez Bertelé, qui était un ami de Michaux. Bertelé inclut des fragments de ses entretiens privés avec le poète, dont certains sont très révélateurs. Dans une de ses premières pages, se trouve un commentaire de

²³Pour une recension plus complète de la critique michaudienne, vid.: 5. Bibliographie, bibliographie qui est néanmoins aussi sélective, puisque nous n'avons pas cru nécessaire de reproduire un travail déjà fait par François d'Argent dans le "Cahier de l'Herne", travail qui a été critiqué, puis complété par cet auteur dans la deuxième édition du cahier, et qui nous paraît très utile et minutieux.

René Bertelé que nous souscrivons totalement, et qui peut même servir d'impulsion à un travail comme le nôtre:

"En vérité, à une époque où toutes les contrées littéraires sont sillonnées de bruyantes routes nationales, un pays presque vierge: tel apparaît le domaine d'Henri Michaux. Je ne prétends pas le coloniser. Ceux qui s'y sont aventurés déjà savent que la végétation y est hautaine, les bêtes peu domestiques et les tribus insoumises. Je voudrais essayer seulement de relever ici quelques pistes, tout en suivant l'auteur à travers ses livres.

Au reste, je m'efforcerai de le laisser parler le plus souvent possible."²⁴

Même si les "forêts michaudiennes" sont quelque peu plus défrichées qu'à l'époque où ces mots furent écrits, nous croyons qu'elles cachent encore des itinéraires non foulés. La dernière observation de Bertelé nous paraît de même très juste; il nous semble que dans toute étude critique il faut "laisser parler" l'écrivain, ce qui revient à écouter attentivement sa voix et à ne pas étouffer celle-ci sous le poids du discours critique.

²⁴R. Bertelé: Henri Michaux. - Seghers, "Poètes d'aujourd'hui", 1946, p. 8.

Parmi les premières études sur Michaux, celle de Philippe de Coulon nous semble aussi remarquable²⁵, par quelques intuitions qui ouvrent le chemin à la critique postérieure, comme par exemple sa perception du rôle de la boue ("tout ce qui englué et appesantit l'homme"²⁶). Faisons aussi allusion à l'oeuvre de Laurent Badoux, La pensée d'Henri Michaux: Esquisse d'un itinéraire spirituel²⁷, qui a le mérite d'essayer de discerner la spiritualité qui se dégage de la création michaudienne (dont nous donnons quelques aperçus dans notre Conclusion). Quant à la problématique spatio-temporelle que nous traitons, L. Badoux distingue deux types de temps chez Michaux, ce qu'il appelle le "temps vécu", temps de l'action, et le "temps mort"²⁸. Il nous semble que ces deux conceptions correspondent au "combat contre le temps" et à la "négation du temps" décrits dans les deux premières parties de notre travail.

L'Henri Michaux ou une mesure de l'être de Raymond Bellour mérite une mention spéciale. Il a été le premier à s'occuper

²⁵P. de Coulon: Du rôle et de la nécessité du monde extérieur dans l'oeuvre écrite d'Henri Michaux.- Imprimerie des Coopératives réunies, 1949. Cet ouvrage (qui était une thèse) a été publié plus tard sous le titre Henri Michaux, poète de notre société, aux éditions de la Baconnière.

²⁶Op. cit., p. 96.

²⁷Chez Juris-Verlag, 1963.

²⁸Op. cit., p. 81.

des questions spécifiquement littéraires, avec une rigueur et une justesse admirables. Ce texte a été réédité dans la collection "Folio" de Gallimard, augmenté d'autres articles éclairants sur le même auteur. R. Bellour n'y fait pas une analyse de l'imaginaire michaudien, mais souligne la nécessité de ce type d'approche critique, dans un paragraphe qui avance pertinemment ce qu'un tel travail pourrait déceler:

"Elle nommerait ce sentiment nostalgique du moelleux qu'incarne "le royaume élu, le royaume du doux pelage", façon particulière de traduire la fluidité et une imagination fervente de l'eau qui font de la mer, du fleuve et des sources les lieux privilégiés de l'habitation humaine.

Apparaîtraient la pâte, partout détestée, utilisée comme une arme, l'araignée royale, meurtrière souveraine, le tigre dont on pourrait rechercher la lointaine origine. Il faudrait dire l'oeil et le visage humain qui hantent tant de pages, suggérer la maigreur, la faiblesse, la lâcheté que symbolise peut-être ce muscle que Michaux appelle le honteux interne et dont le nom le poursuit, distinguer l'image du cercle qui à la fois isole, protège et effraie.[...] Il faudrait enfin dresser le complet inventaire d'innombrables pages multiformes pour arriver peut-être à reconnaître une image fondamentale, une sorte de matrice où se ferait et déferait la pensée. Je veux dire la bulle, la sphère et la boule, si souvent nommée, absente ou présente, et que Michaux désigne toujours admirablement comme un vertige nostalgique de calme et d'innocence."²⁹

Notre étude sur l'attitude de Michaux vis-à-vis de l'espace et du temps est d'autant plus justifiée par Raymond Bellour

²⁹Raymond Bellour: Henri Michaux.- Gallimard, "Folio", 1986, pp. 52-53.

que celui-ci signale que, chez le poète, "l'expérience de l'espace est à la racine de l'expérience de l'être"³⁰. Belour a aussi dirigé l'ouvrage collectif aux éditions de l'Herne consacré à Henri Michaux, livre qui contient quelques articles très éclairants sur la problématique spatio-temporelle³¹, qui seront commentés plus tard.

L'Henri Michaux de Napoléon Murat (paru en 1967) contient à son tour un chapitre qui intéresse directement notre travail, intitulé "Espace et temps"³². C'est néanmoins une vision trop rapide du problème, qui ne nous a semblé qu'amorcé par ce chapitre. Murat conclut que chez Michaux coexistent deux valorations opposées de l'espace:

"La notion d'espace chez Michaux est donc complexe: il y a d'abord le terrain à défendre, contre l'aspiration de l'être par le vide; il convient donc de s'accrocher, de s'ancrer, de s'animer pour ne pas céder au vertige et disparaître. Il y a aussi l'inoubliable expérience du vol sidéral, du décollage vers le haut, le grand, et cette recherche de l'ailleurs à travers l'espace."³³

³⁰Op. cit., p. 72.

³¹Henri Michaux.- Éditions de l'Herne, 1966. L'édition que nous avons utilisée est la deuxième, qui date de 1983, et dont la bibliographie a été mise au jour et complétée. Au long du travail, nous ferons référence à cet ouvrage comme "Cahier de l'Herne".

³²N. Murat: Henri Michaux.- Éditions Universitaires, 1967, pp. 79-88.

³³Op. cit., p. 86.

Ces deux espaces correspondent d'une part au repli sur soi et à l'immobilisation forcée du temps, et de l'autre à la verticalité, donc au "rêve d'action" michaudien.

Robert Bréchon, dans son livre sur Michaux paru en 1959³⁴, fait aussi allusion à l'importance d'une analyse de l'espace configuré par l'oeuvre michaudienne. Ce Michaux de Bréchon est une introduction générale à cette oeuvre, recueil par recueil, qui est certainement utile comme première approche, mais qui ne permet pas d'approfondir dans l'analyse. Mais R. Bréchon a développé cette analyse dans un article paru dans le "Cahier de l'Herne" dirigé par Raymond Bellour: L'espace, le corps, la conscience. Il y fait une affirmation très importante pour nous: "Dès ses premiers textes, il est frappant de voir que chez Henri Michaux les situations psychologiques, les relations humaines, les expériences spirituelles s'expriment constamment par des métaphores spatiales."³⁵ Et il continue en opposant deux espaces contraires:

"L'imagination spatiale de Michaux s'organise en plusieurs systèmes d'oppositions parfaitement cohérentes et stables, mais qui peuvent selon les cas prendre des valeurs différentes. Le plus évident est celui qui oppose un espace ouvert, libre, vaste, à un espace

³⁴R. Bréchon: Michaux.- Gallimard, "La Bibliothèque idéale", 1969 (deuxième édition très remaniée).

³⁵"Cahier de l'Herne", p. 181.

bouché ou encombré, ou encore un espace rectiligne et profond à un espace brisé, tordu, noué. Dans l'univers de Michaux, le terrain est inégal et parsemé d'obstacles."³⁶

Nous constatons pour l'instant que tous les critiques sont d'accord pour signaler qu'il y a au moins deux types d'espaces très différents, et même opposés, dans les domaines michaudiens.

Dans le champ de la critique anglosaxonne, qui, surtout ces derniers temps, s'est souvent penchée sur l'oeuvre michaudienne, il faut remarquer l'oeuvre de Malcolm Bowie Henri Michaux: A Study of his Literary Works³⁷. C'est à nouveau une introduction à l'oeuvre écrite de Michaux, mais Bowie y commente aussi le rôle principal de l'espace: "Michaux's poems are attempts to create a private space, to map out a momentarily stable geography of the self.[...] In the majority of his poems the space of imagination moulds itself to the external world: the poem constructs an inner model of things happening without"³⁸. Il considère que, chez des poètes comme Nerval, Rimbaud, Lautréamont et Michaux lui-même, l'objet

³⁶Op. cit., pp. 181-182.

³⁷Clarendon Press, 1973.

³⁸Op. cit., p. 79.

principal de la critique est "the restless geography of the poet's mind"³⁹.

En restant dans le domaine de la critique en langue anglaise, commentons le livre de Frederic J. Shepler Creatures Within: Imaginary Beings in the Work of Henri Michaux⁴⁰. Comme son beau titre l'indique, cette thèse se veut une analyse des créatures nées de l'imagination michaudienne. Il contient un chapitre qui nous intéresse plus particulièrement, aussi bien pour son sujet ("Ambiguity, passage, water and mud") que pour l'approche de l'auteur, qui analyse les images de la fluidité, de l'eau et de la boue d'un point de vue bachelardien. Il s'agit cependant d'une analyse très superficielle, puisqu'elle se limite à une description, et l'interprétation y est bien mince.

Dans les années quatre-vingts, James David Burty a écrit un ouvrage au sujet parallèle à celui de Shepler: La Fantasmagorie dans l'oeuvre d'Henri Michaux. Mais il a le mérite de tenter une analyse de type psychanalytique des productions de l'imaginaire michaudien; sa méthodologie se rapproche de celle que nous employons dans le présent travail, puisqu'il se réclame de Jung, Bachelard et Gilbert Durand. C.G. Du-

³⁹Op. cit., p. V.

⁴⁰Physsardt Publishers, 1977.

bois, l'auteur de la préface, en fait une présentation très suggestive:

"Explorer l'espace d'Henri Michaux, l'espace non stratifié, l'espace du dedans.[...] Cette entreprise littéraire appelle le vocabulaire des récits de voyage et évoque la panoplie d'un chasseur de safari-métaphores."

Ce type de travail est donc plus proche du nôtre, du moins quant aux objectifs, puisqu'il nous semble que les résultats sont tout à fait différents. En effet, Burty se consacre à chercher des motivations inconscientes dans la constitution de cet espace, plus qu'à le décrire. Il parle ainsi de complexe d'Oedipe, de retour à l'enfance, d'oralité, etc.; il se limite donc aux fondements psychologiques de cet espace, mais il n'en examine pas les implications philosophiques et spirituelles. De notre côté, nous ne prétendons pas effectuer une approche de type psychologique de l'oeuvre michaudienne, bien que nous ayons recours en certaines occasions à la terminologie psychanalytique, ce qui nous paraît incontournable et même nécessaire à notre époque.

Laurie Edson, professeur américain qui a consacré plusieurs articles à Henri Michaux, a publié un Henri Michaux and the Poetics of Movement⁴¹ très intéressant, malgré sa brièveté.

⁴¹Anma Libri, 1985.

Le premier chapitre, "The Struggle for Space: Between Horizontality and Verticality", que nous citerons au cours de notre travail, traite de cette dichotomie entre ascension et horizontalité, qui est un des axes de l'imaginaire michaudien. Parmi les derniers livres parus sur ce poète, parlons finalement de celui de Robert Smadja⁴², qui constate le rôle prédominant du corps, de son propre corps, dans l'imagination de Michaux, et celui de Lajos Elkan sur le voyage⁴³ (réel, fantastique et halluciné), publiés tous deux en 1988.

Quant aux nombreux articles portant sur l'oeuvre michaudienne, nous ne ferons allusion ici qu'à ceux qui se réfèrent à la problématique spatio-temporelle. Suivant un ordre chronologique, il faut citer d'abord l'article d'Armand Hoog Henri Michaux or mythic symbolism⁴⁴, qui est un des premiers à toucher au symbolisme de cette oeuvre, et qui de plus parle d'elle comme d'un "royaume", un pays à étudier par des ethnologues, un espace où voyager. Jean Roudaut, dans un article inclus dans ce "Cahier de l'Herne" dirigé par Raymond Bellour, encourage aussi une recherche dans ce sens:

⁴²R. Smadja: Poétique du corps: L'image du corps chez Baudelaire et Henri Michaux. - Peter Lang, 1988.

⁴³L. Elkan: Les Voyages et les propriétés d'Henri Michaux. - Peter Lang, 1988.

⁴⁴In: "Yale French Studies" 9 (1952), pp. 143-154.

"Une histoire de l'oeuvre d'Henri Michaux devrait être une étude des variations de l'espace, ou du rapport des éléments qui le font exister en le meublant. Car l'espace n'est pas un "cadre" de l'imaginaire, ni une donnée a priori de la conscience.[...] l'espace mental se confond avec l'espace physique."⁴⁵

Jean Laude, dans ce même "Cahier", insiste sur la question, tout en encourageant aussi l'"exploration" de l'imaginaire michaudien avec une belle métaphore:

"Ce n'est plus seulement de pays à pays que l'homme est "ondoyant et divers", c'est surtout désormais en lui-même. Voilà les nouvelles terres inconnues: toutes les cartes, à nouveau, sont blanches."⁴⁶

Max Bense, un autre collaborateur du "Cahier de l'Herne", parle de la "topologie métaphysique"⁴⁷ existant dans l'oeuvre michaudienne. Il mentionne aussi un "tourisme spirituel des plus fins"⁴⁸ entrepris par notre poète dans Passages. Notre travail se voudrait aussi le véhicule de ce "tourisme spirituel" ou "tourisme métaphysique"⁴⁹.

⁴⁵J. Roudaut: Notes à propos d'un titre d'un livre d'Henri Michaux: L'espace du dedans. - In: "Cahier de l'Herne", p. 205.

⁴⁶J. Laude: Voyages. - In: "Cahier de l'Herne", p. 164.

⁴⁷Max Bense: Esthétique et métaphysique d'une prose. - In: "Cahier de l'Herne", p. 246.

⁴⁸Op. cit., p. 247.

⁴⁹Op. cit., p. 254.

L'article de Georges Poulet Michaux et l'espace hostile constitue cependant l'analyse la plus complète et profonde possible en une vingtaine de pages de la configuration de l'espace michaudien⁵⁰. Ce texte contient des intuitions très éclairantes quant à la constitution de cet espace, et nous y ferons référence à plusieurs reprises. Notre travail peut développer efficacement les lignes établies par Poulet et même peut-être les élargir et les compléter. Il faut reconnaître donc que cette thèse doit beaucoup à cet article, portant sur un sujet qui méritait, à notre avis, un bien plus large développement.

Une autre interprétation suggestive est celle de Jean Burgos, publiée d'abord sous le titre L'écriture de l'imaginaire d'Henri Michaux ou le plaisir du signe⁵¹, et qui est une description des "modalités" (selon sa propre terminologie) majeures de l'imaginaire michaudien, exprimé dans le domaine pictural et littéraire. Burgos décèle cinq grandes modalités dans l'imaginaire de notre poète: le redoublement,

⁵⁰In: Littérature et société. - Desclée de Brouwer, 1973, pp. 387-402.

⁵¹In: Grabska, Elzbieta (éd.): Poésie et peinture du symbolisme au surréalisme en France et en Pologne. - Centre de Civilisation de l'Université de Varsovie, 1978, pp. 253-276. Cet article a été remanié et inclus dans l'ouvrage postérieur de Burgos Pour une poétique de l'Imaginaire (Éditions du Seuil, 1982), sous le titre: Michaux ou le plaisir du signe: Sur l'espace partagé du poète et du peintre, pp. 211-252.

l'emboîtement, la viscosité, la gulliverisation et le réalisme sensoriel, qui constituent à son avis un "régime parfaitement cohérent de l'image chez Michaux", qui est un "régime nocturne"⁵². Nous ne sommes guère d'accord avec la classification des images que Burgos établit ici⁵³.

Max Loreau⁵⁴, qui traite aussi de peinture, fait cependant une remarque qui concerne la relation entre l'espace et le temps, non seulement dans l'oeuvre peinte mais dans toute la création michaudienne.

"Revenant à l'alternance dont Michaux est la scène, on pourrait dire qu'il est plongé tantôt dans l'espace pur, intemporel, lorsque dans la boule il contemple, isole, immobilise et vise des unités de sens parfaites, tantôt dans le temps pur, quand il est la proie d'un divers fuyant, d'un flux désuni où rien ne prend corps. Il faut donc qu'il trouve le moyen de mêler l'espace et le temps, de les accorder l'un à l'autre; en somme, d'être leur liaison. C'est la question cruciale: faire que l'espace entre en mouvement, que le temps puisse se conserver."⁵⁵

Finalement, il y a deux articles de Peter Broome qui font référence à l'espace michaudien: Henri Michaux: Structures

⁵²Grabska, E. (éd): Op. cit., p. 274.

⁵³Nous en parlerons dans la Conclusion (vid. 4.1 et 4.2).

⁵⁴Max Loreau: La Poésie, la peinture et le fondement du langage (Henri Michaux).- In: La Peinture à l'oeuvre et l'énigme du corps.- Gallimard, 1980, Chapitre I, pp. 9-58.

⁵⁵Op. cit., p. 22.

in Space⁵⁶ et Henri Michaux and Travel: From Outer Space to Inner Space⁵⁷. Broome qualifie cet espace de "unpredictable and ambivalent"⁵⁸, et compare l'espace de la page à l'espace intérieur du poète.

De ce passage en revue des principaux travaux critiques qui effleurent le sujet que nous avons choisi, on peut conclure que beaucoup de leurs auteurs emploient des termes "géographiques" ou font, dans un sens plus large, des références à l'espace, pour décrire l'oeuvre michaudienne. Malgré le fait que la métaphore des "terrae incognitae" est certainement assez répandue, en parlant d'oeuvres du domaine littéraire, nous croyons que cette coïncidence est éloquent dans le cas d'Henri Michaux. Nous pensons ainsi que sa création est très "spatialisée", et que l'analyse et la description de cet espace ou espaces peuvent être très révélatrices.

⁵⁶In: "Dalhousie French Studies", vol.4, October 1982, pp. 113-139.

⁵⁷In: "French Studies", vol. 39 (3), July 1985, pp. 285-197.

⁵⁸Henri Michaux: Structures in Space, op. cit., p. 131.

0.2 L'espace, le temps et la dialectique

Dans ce chapitre, nous allons tenter d'esquisser une définition de ce que nous entendons par "espace", par "temps" et par "dialectique", qui sont les trois mots-clés de notre titre (le "voyage" étant le quatrième⁵⁹). Nous essaierons de le faire le plus brièvement possible (puisque l'étude de l'évolution des trois concepts, du point de vue de l'histoire de la philosophie, ferait elle-même l'objet d'une thèse) et en nous rapportant seulement au sens qu'ils acquièrent dans notre travail.

⁵⁹Vid. 0.5.

0.2.1 L'espace

La définition du mot "espace" (qui vient du latin "spatium", signifiant à l'origine "champ de course, arène") a posé de multiples problèmes aux philosophes et aux physiciens de tous les temps. Ils se sont mis d'accord, en général, pour en distinguer deux types, l'espace absolu et l'espace vécu, dichotomie qui s'est maintenue jusqu'à nos jours par la séparation entre l'"espace perceptif" et l'"espace représentatif", concepts que nous commenterons plus bas. Des multiples définitions du mot, le dictionnaire Robert choisit celle de Lalande, du XVIIème siècle: "milieu idéal caractérisé par l'extériorité de ses parties, dans lequel sont localisées nos perceptions, et qui contient par conséquent toutes les étendues finies". De cette proposition ressort d'abord que l'espace est ce que nous percevons; on a beaucoup discuté pour savoir si l'espace est une notion essentiellement visuelle, tactile, ou motrice. R. Poirier déclare qu'on ne peut pas discerner quel sens est premier dans l'appréhension de l'espace:

"L'intuition de l'espace est un tout concret, assez mal déterminé, dont nous ne pouvons dire que tel élément en est l'essence, ou même le fondement principal"⁶⁰

⁶⁰R. Poirier: Essai sur quelques caractères des notions d'espace et de temps.- Paris, Vrin, 1931.

Il semble que notre époque privilégie spécialement la visua-
lité, dans cette perception du monde qui nous entoure. Mais
ce qui importe ici, c'est que l'espace n'est pas une notion
extérieure à l'être; s'il est fait de ses perceptions, il
constitue justement la médiation entre le moi et l'autre,
"la mesure de l'impact [de la réalité] sur moi"⁶¹. Abraham
Moles⁶² affirme que deux systèmes philosophiques se partagent
nos conceptions de l'espace: d'une part il y aurait une phi-
losophie de la centralité, qui fait du moi le centre du mon-
de, et de l'autre une "philosophie de l'étendue" qui essaie
de mesurer l'espace et qui s'identifie principalement à la
pensée cartésienne. Moles nie la conception d'espace absolu,
tout en proposant la définition suivante:

"L'espace n'existe dans notre sensualité que par ce
qui le remplit. L'espace est *poiesis*, il est la somme
de nos expériences, de nos mouvements, de nos actes."⁶³

Cette définition est très bachelardienne⁶⁴, dans le sens
qu'elle se réfère à un espace valorisé affectivement dans

⁶¹Encyclopedia Universalis, article "Espace".

⁶²A. Moles- E. Rohmer: Psychologie de l'espace.- Casterman, 1978.

⁶³Op. cit., p. 191.

⁶⁴G. Bachelard: La Poétique de l'espace.- Presses Universitaires
de France, 1984 (1ère édition: 1957).

les objets qui le composent, et qui dépend de nos expériences vécues. Il s'agit d'un "espace imaginaire", que Sami-Ali, dans un ouvrage homonyme, définit comme la "région limitrophe traversée d'ombres et de clartés où les échanges entre l'homme et le monde passent mystérieusement par médiation du corps propre."⁶⁵ Cette définition introduit un élément nouveau; nous savions que c'est au moyen de son corps que l'être appréhende le monde, à travers ses sens; mais maintenant il nous est dit que la représentation du monde est faite par rapport au corps propre. Nous verrons que Gilbert Durand⁶⁶ accorde aussi une importance capitale au corporel dans la constitution des différentes structures de l'imaginaire, qu'il a basées, tout en suivant les théories de Betcherev, sur les "dominantes réflexes" corporelles (posturale, digestive et sexuelle)⁶⁷. Sami-Ali ajoute que "l'intuition primordiale de l'espace est par essence imaginaire puisqu'elle implique la possibilité d'une mise en ordre [c'est-à-dire une structuration du monde] fondée sur la spatialité du corps propre."⁶⁸ Cela implique donc une appro-

⁶⁵Sami-Ali: L'espace imaginaire.- Gallimard, "Tel", 1974, p. 15.

⁶⁶Gilbert Durand: Les Structures anthropologiques de l'imaginaire.- Dunod, 1984 (10ème éd.). Étant donné que nous citerons assez souvent cet ouvrage au cours de notre travail, nous nous y référerons par la suite comme G.Durand: Structures, sans mention de l'édition.

⁶⁷Vid. chapitre suivant (0.3).

⁶⁸Sami-Ali, op. cit., p. 24.

priation de l'espace par l'être, appropriation qui, selon Moles, est "l'ancrage que réalise l'individu dans [l']univers"⁶⁹. Il faut souligner, de plus, l'importance tout à fait spéciale que prend chez Michaux son propre corps⁷⁰; son espace intime, l'"espace du dedans", se traduit par des mouvements et des paysages extérieurs. Son oeuvre nous apparaît ainsi comme la vaste entreprise d'une connaissance de soi, entendant l'être comme un "espace", une "surface" comme le dit Bachelard:

"La phénoménologie de l'imagination poétique nous permet d'explorer l'être de l'homme comme l'être d'une surface, de la surface qui sépare la région du même et de l'autre"⁷¹

Si, chez Michaux, tout s'exprime par des métaphores spatiales, cela est loin d'être un phénomène rare; Georges Matoré rend compte de la grande quantité de métaphores de ce type qui peuvent être repérées aussi bien dans notre langage quotidien que dans le discours poétique et philosophique⁷².

⁶⁹Moles-Rohmer, *op. cit.*, p. 53.

⁷⁰R. Smadja y a consacré une étude, que nous avons déjà mentionnée: Poétique du corps: Le rôle du corps chez Baudelaire et Henri Michaux.

⁷¹Bachelard: *op. cit.*, p. 199. Freud a utilisé aussi cette comparaison: Sami-Ali (*op. cit.*, p. 24) nous rapporte le propos de Freud selon lequel "le Moi est primitivement une entité de surface".

⁷²G. Matoré: L'espace humain: L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains.- Nizet, 1976.

Bachelard nous parle de la qualité éminemment spatiale de l'imagination poétique⁷³; Gilbert Durand en fait "le sensorium général de la fonction fantastique"⁷⁴. Il arrive à cette conclusion tout en partant de la constatation que l'image poétique est intemporelle; elle possède une ubiquité qui la rend immune à l'érosion temporelle; elle échappe donc au devenir irrésistible du temps. L'"espace représentatif", tel qu'il a été défini par Piaget, est lié à la fonction symbolique; il s'agit, selon Durand, d'un "espace euclidien" (puisqu'il est fondé sur trois dimensions: longueur, largeur et hauteur), mais qui ne correspond pas à l'expérience physique. C'est un espace subjectif, qui provient de l'intériorité de l'être, et non de l'observation du monde physique. L'"espace représentatif" est donc antérieur à l'"espace perceptif", de la même façon que Bachelard affirmait l'antériorité de l'image poétique vis-à-vis de la mémoire et du souvenir⁷⁵. Gilbert Durand conclut donc en affirmant que

"L'espace devient la forme a priori du pouvoir euphémique de la pensée, il est le lieu des figurations puisqu'il est le symbole opératoire du distancement maîtrisé."⁷⁶

⁷³Op. cit., "Introduction", pp. 1-21.

⁷⁴G. Durand: Structures, p. 472.

⁷⁵Bachelard, op. cit., p. 1-2.

⁷⁶G. Durand: Structures, p. 473.

Quant à l'oeuvre littéraire, elle constitue à son tour un espace privilégié, "espace du texte" pour Jean Burgos⁷⁷, où s'entrecroisent le moi et le monde, tout en fondant un espace nouveau qui prend des caractères de l'un et de l'autre, et qui est "l'écart même qui m'empêche de coïncider avec les choses et avec moi"⁷⁸. Burgos parle de cette spatialité essentielle du poème:

"L'écriture du poème va pouvoir s'analyser en fonction de l'utilisation et de l'aménagement d'un espace donné ou plutôt découvert à mesure; [...] Par là, sans doute, le texte poétique va se définir comme celui dans lequel l'Imaginaire joue à plein et où l'écriture se fait spatiale"⁷⁹

⁷⁷J. Burgos: Pour une poétique de l'imaginaire. - Seuil, 1982, p. 86.

⁷⁸Encyclopedia Universalis, article "Espace", p. 457.

⁷⁹Burgos, *op. cit.*, p. 86.

0.2.2 Le temps

Si la définition de l'espace présentait des problèmes pour les philosophes et les physiciens, la signification du mot "temps" est encore plus difficile à cerner. Saint Augustin faisait déjà référence à cette difficulté ("si quelqu'un me demande ce qu'est le temps, je le sais, mais si je dois l'expliquer, je ne le sais plus"); il avança néanmoins une définition: "l'image mobile de l'immobile éternité". Pascal, à son tour, pensait que le temps était un concept dont il est impossible et même inutile de donner une définition. Celle de Jorge Luis Borges, plus moderne, est très poétique:

"El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me desgarró, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego."⁸⁰

Dans la formule augustiniennne apparaissent déjà deux éléments contradictoires qui font partie du même concept: la finitude et l'éternité. Le temps absolu est éternel, n'ayant ni début ni fin, mais le temps vécu est fini, et conduit à la mort et à la disparition. Cette dichotomie correspond d'une part au temps cosmologique, et de l'autre au temps de

⁸⁰J.L. Borges: Nueva refutación del tiempo.- In: Otras inquietaciones.- Alianza Emecé, 1976.- p. 187.

l'expérience humaine⁸¹. Pour l'imaginaire humain, donc, le temps symbolise les limites de la durée existentielle, opposée à celle du monde de l'au-delà, qui est éternelle⁸². Il s'agit d'une perception très précoce chez l'être humain (selon Anna Freud et J. Piaget, les sentiments de durée et de perception sont antérieurs chez le bébé au discernement du moi). Ensuite, l'apprentissage du langage, qui est fortement temporalisé, comporte l'inscription de l'enfant dans l'appréhension sociale du devenir temporel; la sphère du logos (qui signifie la division de l'unité originelle avec la mère) implique aussi l'insertion dans la sphère du temps. La prise de conscience du passage du temps fait naître (à la fois qu'elle en naît) une angoisse face aux conséquences de ce mouvement, qui sont, en premier lieu, le changement (c'est-à-dire, la variation de l'espace), et puis la mort et la disparition de la propre individualité. Cette angoisse est, selon Gilbert Durand⁸³, le moteur principal de l'imagination; celle-ci doit lutter, par tous les moyens dont elle dispose, contre le destin humain. Durand affirme ainsi que "le sens suprême de la fonction fantastique, dressée contre

⁸¹Selon la terminologie de Mircea Eliade, celle-ci serait la dichotomie entre le temps sacré et le temps profane.

⁸²Vid. article "Temps" de l'Encyclopaedia Universalis, p. 938.

⁸³G. Durand: Structures, vid. spécialement le Livre troisième: Éléments pour une fantastique transcendantale, pp. 435-491.

la destinée mortelle, est donc l'euphémisme"⁸⁴. Il soutient que l'image (le produit de l'imagination) est intemporelle, par son ubiquité et son immédiateté. Cela s'approche de ce que Freud affirmait, dans le sens que le conscient est temporel et l'inconscient est intemporel⁸⁵.

Face à ce temps chronologique, terrible pour l'imagination, on peut distinguer trois attitudes de l'esprit humain, qui signifient donc trois façons différentes (et même opposées) d'anéantir l'angoisse temporelle. Elles correspondent aux trois "structures" de l'imaginaire définies par Gilbert Durand: la première, "héroïque", consiste à lutter contre ce temps dévorant, à essayer de le dominer; la deuxième, "mystique", nie le passage du temps, s'y soustrait; la troisième enfin, appelée "disséminatoire" ou "synthétique", essaie de concilier ce devenir, en l'acceptant, mais sous sa forme circulaire, qui est donc faite d'un éternel retour, admettant quand-même la progression⁸⁶.

Plusieurs activités humaines sont ainsi destinées, sur le plan symbolique, à contrecarrer l'effet néfaste du passage

⁸⁴Op. cit., p. 469.

⁸⁵Sami-Ali: L'espace imaginaire, p. 242.

⁸⁶Nous élargirons cette brève description des trois structures de l'imaginaire dans le prochain chapitre (vid. 0.3.2).

du temps. Les anthropologues sont d'accord pour affirmer que toute activité rythmique est, à l'origine, une façon de lutter contre ce temps dévorateur. La fonction de la musique, des rituels, des fêtes est d'apporter à l'individu et à la société l'illusion de dominer le temps, d'empêcher son devenir irréversible. Gilbert Durand élargit ce domaine à "toutes les activités esthétiques":

"Le rituel [...] a pour rôle unique de domestiquer le temps et la mort et d'assurer dans le temps, aux individus comme à la société, la pérennité et l'espérance. Mais il en va de même pour toutes les activités esthétiques: de la cosmétique au théâtre en passant par la chorégraphie, la sculpture des masques et la peinture."⁸⁷

La mémoire, d'autre part, bien que paradoxale (elle semble aiguïser la perception du temps, nous permettant d'apprécier les changements que celui-ci produit), constitue cependant un moyen d'échapper à l'irréversibilité temporelle, puisqu'elle permet de remonter le cours chronologique et de retrouver des moments du passé révolu.

"Bien loin de plaider pour le temps, la mémoire, comme l'imaginaire, se dresse contre les visages du temps, et assure à l'être, contre la dissolution du devenir, la continuité de la conscience et la possibilité de revenir, de régresser, au-delà des nécessités du des-

⁸⁷Durand: Structures, p. 471.

tin."⁸⁸

C'est pourquoi la perte de mémoire (quand elle se produit par suite d'une affection neuronale, par exemple) n'est pas consolante, mais terriblement angoissante: la perte des repères du passé, le renouvellement incessant d'actes premiers sont aussi épouvantables que la perte de la capacité de symbolisation pour les malades mentaux, qui les empêche de trouver un sens à leurs actes les plus banaux⁸⁹.

Mais la mémoire est aussi une fonction spatiale: elle consiste en la capacité de remémorer des scènes du passé; c'est-à-dire de spatialiser des perceptions et des sentiments révolus, qui n'existent plus. Cela nous amène à une question fondamentale, celle de l'impossibilité de séparer la perception temporelle de la représentation spatiale. Il n'est possible de concevoir le temps qu'en le spatialisant, qu'en l'incarnant dans des symboles spatiaux.

"Il semble dès lors que, du point de vue de l'inconscient, seul l'espace soit imaginable et que le temps

⁸⁸Op. cit., p. 468.

⁸⁹"Mais surtout il faut bien souligner que chez Jung comme chez Cassirer, la maladie mentale, la névrose, vient d'une déficience de la fonction symbolique qui crée un déséquilibre submergeant le principe d'individuation de deux façons possibles", que sont l'autisme et l'hyperrationalisme (G. Durand: L'Imagination symbolique. - Presses Universitaires de France, 1984, p. 69).

ne devienne perceptible qu'une fois ramené à des formes spatiales."⁹⁰

Bergson affirmait que "nous projetons le temps dans l'espace"⁹¹. Nous avons signalé plus haut que c'est par le changement (donc, au plan spatial) que se produit la perception première du devenir temporel (transmise par l'image du chaos). Mais le changement est à la fois une conséquence de ce passage du temps. D'autre part, échapper au cours irrésistible de celui-ci ne peut se faire que dans l'espace; d'abord par la création d'un univers autre, ce qui serait la "voie mystique", dans le sens religieux du terme:

"sortir du temps, c'est sortir totalement de l'ordre cosmique, pour entrer dans un autre ordre, un autre univers."⁹²

et puis par la mise en oeuvre d'images (des représentations spatiales), qui s'organisent, dans le cas qui nous intéresse, en texte ou en poème. Cette interaction espace-temps annule la polémique de l'antériorité ou la postériorité du rythme par rapport aux images qui composent le poème; Gar-

⁹⁰Samu-Ali, *op. cit.*, p. 242-243.

⁹¹Henri Bergson: Les Données immédiates de la conscience.- Presses Universitaires de France, 1970, p. 75.

⁹²J. Chevalier- A. Gheerbrant: Dictionnaire des symboles.- Robert Laffont, 1982, p. 938.

cía-Berrio affirme ainsi:

"La traducción a imágenes espaciales del fenómeno temporal del ritmo no es tanto el resultado de una esquematización secundaria, sino una expresión alternativa, simultánea o incluso anterior a la plasmación del impulso en ritmos poemáticos.[...] La poesía canaliza, por lo tanto, los ritmos espacio-temporales, a cuyo tenor se conforman sus más necesarias y fundamentales formas de afirmación en la existencia."⁹³

Le poème résiste ainsi doublement à l'effet temporel: d'un côté, par l'action de ses images spatiales et intemporelles (comme l'affirmait G. Durand), et de l'autre par le rythme ou les rythmes qui le composent, qui agissent sur le plan temporel, mais tout en le niant moyennant la conciliation de la réitération et de la variation, de l'immobilité et du progrès⁹⁴.

Nous avons vu qu'il y a fondamentalement trois façons d'envisager le temps chronologique, le temps vécu et humain.

Jean Burgos les résume efficacement:

"Si l'on se souvient que l'Imaginaire [...] est réponse cherchée dans l'espace aux angoisses de l'homme devant la temporalité, on ne sera pas surpris de voir se dessiner dans le langage poétique trois grandes modalités de structuration dynamique autour desquelles

⁹³A. García-Berrio: Teoría de la literatura.- Cátedra, 1989, p. 373.

⁹⁴Nous analyserons ce sujet un peu plus longuement dans le chapitre 3.1: Le rythme.

vont cristalliser les images: deux qui organisent un espace à l'abri du temps chronologique et de la dégradation qu'il opère, l'une en s'efforçant d'immobiliser le temps, l'autre en s'efforçant de s'y soustraire; et une troisième qui utilise au contraire ce temps dans sa force vectorielle comme dans sa répétition cycique pour occuper et ouvrir au mieux cet espace privilégié qu'est le texte."⁹⁵

Burgos oppose les visions "héroïque" et "mystique" à la modalité "disséminatoire", ce qui implique peut-être une mise en cause du classement binaire qui se superpose à cette triade durandienne, c'est-à-dire la polarité entre régime diurne (correspondant à la première structure) et régime nocturne (englobant les deux restantes). Cela est certainement discutable, mais ce qui nous intéresse ici c'est la constatation que fait Burgos, dans le sens que ces trois attitudes face à la temporalité comportent la création de trois types d'espace différents. Ainsi, la première, qui se caractérise, nous l'avons vu, par une perception angoissée du temps et par le désir de se révolter contre lui, de le combattre, correspond, sur le plan spatial, à la dominante posturale et au schème diaïrétique, qui crée la distinction et établit des frontières entre le moi et l'altérité. La deuxième attitude, qui consiste en une euphémisation du temps par la négation, répond à la dominante digestive et implique l'identité avec l'entourage et la valorisation de

⁹⁵J. Burgos: Pour une poétique de l'Imaginaire. - Seuil, 1982, p. 126.

la propre intériorité et du propre corps. La troisième, enfin, est une acceptation du passage du temps, mais sous sa forme circulaire et cyclique; elle correspond ainsi à la dominante sexuelle, à l'acceptation de l'autre et à l'interaction avec celui-ci. Il ne s'agit donc ni de la division dualiste entre le moi et l'autre, ni de l'essai de nier l'altérité, mais de l'acceptation et la conciliation de celle-ci.

0.2.3 La dialectique

Le troisième élément de notre titre était la "dialectique" de l'espace et du temps. Ce concept ne soulève pas autant de problèmes que les deux précédents, mais il n'est pas non plus univoque; il convient donc de le commenter brièvement. Par son étymologie grecque, *dialegein*, ce mot provient de "rapport, échange" (*dia-*) et de "parler" (*legein*). La méthode dialectique consistait ainsi au dialogue comme forme de savoir, à "l'art du probable, qui permet de soumettre n'importe quelle thèse à l'épreuve du pour et du contre."⁹⁶ Mais l'acception héraclitienne nous intéresse davantage: elle se réfère au conflit inhérent à l'origine de tout phénomène, et nous avons vu que, aussi bien l'espace que le temps étaient des notions paradoxales, reposant sur des appréhensions contradictoires.

Hegel a repris ce concept, tout en l'utilisant pour définir la démarche de la pensée spéculative:

"Mouvement rationnel supérieur, à la faveur duquel [des] termes en apparence séparés passent les uns dans les autres, spontanément, en vertu même de ce qu'ils sont, l'hypothèse de leur séparation se trouvant ainsi éliminée."⁹⁷

⁹⁶Encyclopaedia Universalis, article "Dialectique", p. 535.

⁹⁷Hegel: Logique et métaphysique. - Gallimard, 1980.

La dialectique est ainsi liée à l'idée de "passage" et de "réciprocité": "la dialectique est un procès complexe parce qu'elle tient ensemble, d'un même mouvement, l'identité et l'altérité de ses éléments, le même et l'autre, parce qu'elle les comprend l'un par l'autre."⁹⁸ Nous avons constaté l'impossibilité de concevoir séparément l'espace et le temps; ses rapports sont dialectiques dans le sens qu'il s'effectue des passages continus, et parfois contradictoires, entre une catégorie et l'autre. Ainsi ne pouvait-on échapper au temps qu'en bâtissant un univers autre, un espace différent. Nous verrons que Michaux construit des espaces particuliers, propres, afin de se soustraire au temps chronologique; mais à la fois, les menaces de l'espace qui l'entoure (l'écrasement, l'absorption, la dissolution, par exemple) ne peuvent être opposées que moyennant des ressources temporelles, comme le rythme, la répétition... L'espace et le temps sont, de cette façon, à la fois complémentaires et contradictoires. Nous constaterons au cours de ce travail les relations, les "passages" qui se produisent entre ces deux domaines.

⁹⁸Encyc. Universalis, art. cité, p. 537.

0.3 Méthodologie suivie

Afin de déceler les rapports entre l'espace et le temps sous-jacents dans l'oeuvre michaudienne, relations qui se manifestent dans les images poétiques que composent celle-ci, il nous a semblé pertinent d'encadrer ce travail dans la lignée des études de l'Imaginaire, tout en nous inspirant spécialement de l'oeuvre essentielle de Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Mais Gilbert Durand a puisé ses théories de plusieurs sources; nous croyons donc nécessaire d'en esquisser une brève description dans le sous-chapitre suivant (0.3.1), avant de passer à la description de la pensée de Durand (0.3.2) et à la définition de certains termes que celui-ci utilise ("image", "archétype", "symbole", "schème") et qui peuvent prêter à confusion, vu les différentes significations qu'ils ont eues au long de l'histoire.

0.3.1 Antécédents

Vers le milieu du XXème siècle, il s'est produit une réaction, dans le domaine des études littéraires, contre l'historicisme positiviste qui y prédominait depuis le siècle précédent. Les critiques qui formaient l'école dite "de Genève", appelés aussi "critiques de la conscience" (dont les représentants les plus célèbres sont Georges Poulet, Jean Starobinsky, Jean Rousset, Marcel Raymond...), essaient de cerner l'oeuvre littéraire à partir d'une perspective plus globalisante, moyennant une mise en valeur de l'image poétique. Celle-ci n'était plus considérée selon le point de vue rhétorique, comme un "trope" figé répondant à une tradition repérable historiquement; on valorait son originalité et sa subjectivité essentielle, ainsi que le rôle fondamental qu'elle remplissait dans la communication profonde entre le créateur et le lecteur.

Cette mise en valeur de l'image n'était pas une réaction soudaine; elle continuait un mouvement déjà perceptible dans la littérature du XVIIIème siècle, patent chez les romantiques, et qui a culminé au début de notre siècle avec le surréalisme, l'instauration de la psychanalyse et les processus de "remythification" ou "resacralisation" dont Mircea Eliade est l'annonciateur et l'un des auteurs principaux. Eliade,

à travers son oeuvre vaste et multiple, a démontré que le "sacré" se révèle dans toutes les activités et manifestations humaines moyennant les "hiérophanies" ou images de ce sacré transcendant. Son oeuvre vise à l'"homme global", au-delà des particularités géographiques, socio-culturelles et historiques; elle constitue ainsi une "anthropologie profonde", selon les mots de G. Durand lui-même⁹.

Quant à la psychanalyse (qui, appliquée au champ des études littéraires, a produit la "psychocritique" de Charles Mauron), elle a contribué à former l'idée, axiome de base pour l'entreprise durandienne, qu'il n'existe pas de coupure entre les processus rationnels et ce qu'on appelait l'"imagination", s'assimilant aux "fonctions fabulatrices" et oniriques. La psychanalyse vise aussi à la globalité de l'homme, comme le faisait Eliade, mais elle ne cherche pas un référent qui transcende celui-ci. Pour Freud, la puissance de l'image réside dans sa capacité à satisfaire le "principe du plaisir", qui est le véritable moteur de la psyché humaine, et par conséquent à révéler les pulsions inconscientes refoulées par la pensée consciente, qui obéit au "principe de réalité" social. L'inconscient freudien ne renvoie donc qu'au passé de l'individu, à son enfance, tan-

⁹Entretien de G. Durand et F. Schwarz dans Mircea Eliade: Dialogues avec le sacré, "Homo Religiosus: Cahiers d'Études pour la Redécouverte du Sacré".- NADP, 1987.

dis que pour C.G. Jung il existait un "inconscient collectif", des survivances archaïques de l'homme moderne que sont les "archétypes"¹⁰⁰. Les travaux de Gilbert Durand s'inspirent de ceux de Jung, plutôt que des freudiens. Dans L'imagination symbolique¹⁰¹, Durand établit ses filiations, tout en les classant en "herméneutiques réductives" (incluant la psychanalyse de Freud et l'anthropologie de Georges Dumézil et de Claude Lévi-Strauss) et "herméneutiques instauratives", celles du philosophe Ernst Cassirer, de C.G. Jung et de Gaston Bachelard.

Gaston Bachelard, qui a été le maître de Gilbert Durand, considérait l'image comme une réalité en soi, signifiante d'une expérience réelle et chargée émotionnellement. Quant à sa méthode en critique littéraire, elle consiste à dresser un inventaire des images apparaissant dans un texte, et à déceler les connexions entre ces images dispersées, pour établir ainsi la cohérence de l'oeuvre, qui tourne autour d'une "image-mère" principale, autour de laquelle "constellent" toutes les autres. (Nous verrons que G. Durand reprend ce concept de "constellation" pour sa description de la

¹⁰⁰Vid. 0.3.3.2.

¹⁰¹Presses Universitaires de France, "Quadrige", 1984.

dynamique imaginaire). Vincent Therrien¹⁰² signale ainsi que Bachelard, contrairement aux psychanalystes (puisque, même s'il se réclame de la psychanalyse au début de sa carrière¹⁰³, il a évolué vers la phénoménologie), ne s'occupe pas des causes de l'image mais de ses fonctions.

Quant à une classification possible des images, Bachelard soutenait que chaque personne entretient des rapports spécifiques avec la matière, l'oeuvre littéraire étant ainsi le reflet de cette expérience personnelle de l'entourage. Il a donc essayé de faire le tour des quatre éléments matériels et des images principales qui s'y rapportent, puisqu'il croyait que, bien que ces expériences fussent intimes et individuelles, elles se transmettaient moyennant des images universelles, possibilitant la transsubjectivité de la littérature. Nous allons par la suite décrire très succinctement les principales images qui se rattachent aux quatre éléments, telles que Bachelard les a regroupées.

¹⁰²V. Therrien: La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire.- Klincksieck, 1970.

¹⁰³Notamment dans La Psychanalyse du feu.

Le premier élément analysé par Bachelard est le feu¹⁰⁴. Il classe les images rapportées au feu en "complexes", mot qui n'est pas employé dans son acception psychanalytique, mais qui équivaut à "constellation", au sens que nous avons expliqué plus haut. Ainsi, l'auteur découvre cinq complexes fondamentaux qui rassemblent les différentes valorisations que fait l'homme de cet élément. Le premier est celui de Prométhée, ou de la "désobéissance adroite"¹⁰⁵, symbole de la transgression bénéfique qui fait progresser l'humanité; le "complexe d'Empédocle", à son tour, réunit les images du feu comme puissance destructrice, mais permettant à la fois un renouvellement bénéfique; le "complexe de Novalis" est celui du feu sexualisé (des images qui se dégagent du schème du frottement) et du feu intime, de la chaleur interne; ensuite l'auteur décrit le "complexe de Pantagruel" ou de "l'aliment du feu"¹⁰⁶ et celui de Hoffmann, de l'alcool en tant que mariage de l'eau et du feu. Finalement, il analyse aussi les images qui ramènent à une conception purificatrice du feu.

¹⁰⁴Dans La Psychanalyse du feu (1938). L'édition que nous avons utilisée est celle de Gallimard, coll. "Folio-Essais", 1986. Au cours de ce travail, dans les notes faisant référence aux ouvrages de Bachelard, nous ne mentionnerons l'édition que la première fois (puisque ces références sont abondantes).

¹⁰⁵Op. cit., p. 25.

¹⁰⁶Op. cit., p. 111.

Quant à l'eau¹⁰⁷, Bachelard découvre l'ambivalence essentielle de cet élément, qui oscille entre l'"eau féminine" (nourricière, accueillante comme le sein maternel) et l'"eau masculine" et destructrice. Elle inclut aussi le "complexe de Narcisse", le thème du miroir et du double; l'eau est une "invitation à une mort spéciale qui nous permet de rejoindre un des refuges matériels élémentaires"¹⁰⁸ (c'est le "complexe d'Ophélie" ou de la noyade douce et gratifiante, puisqu'elle signifie à la fois la mort et la renaissance). La féminité aquatique peut être sexualisée (les "eaux composées") ou maternelle (le bercement de la barque). Les valeurs symboliques de l'hygiène répondent, d'autre part, à la capacité purificatrice de l'eau. Le caractère masculin de celle-ci se retrouve dans deux "complexes" complémentaires: celui de Swinburne, ou de la complaisance du nageur à se laisser battre par les vagues, et celui de Xerxès, qui consiste à maîtriser la puissance des flots par la nage.

L'air¹⁰⁹ est un élément où domine le mouvement; il détermine des "métaphores axiomatiques"¹¹⁰, les dichotomies hauteur/

¹⁰⁷G. Bachelard: L'Eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière.- José Corti, 1985 (première édition: 1942).

¹⁰⁸Op. cit., p. 77.

¹⁰⁹G. Bachelard: L'Air et les songes: Essai sur l'imagination du mouvement.- José Corti, 1985 (la première édition est de 1943).

¹¹⁰Op. cit., p. 18.

profondeur et ascension/ chute. Dans son livre consacré à l'air, Bachelard introduit un jugement de valeur des images: pour lui, le "rêve de vol" est positif pour le psychisme, et peut même avoir une effectivité thérapeutique (comme le pense Robert Desoille), tandis que la chute est une "maladie de l'imagination de la montée"¹¹¹. Il passe ensuite en revue les valorisations du ciel étoilé, des nuages et de l'arbre, qui est à la fois une "image verticalisante"¹¹² et un refuge.

L'étude des images telluriques a mérité que Bachelard lui consacre deux ouvrages¹¹³, puisque la terre est en essence ambivalente: elle favorise, en effet, les "rêves d'action", nés de la résistance de la matière, et ceux "du repos" ou de l'intimité heureuse. La terre excite le "rêve démiurgique" de l'homme, incarné par les figures mythiques du forgeron et du potier; mais, à la fois, elle est Terre-mère, refuge (dont les symboles les plus significatifs sont la grotte et la "maison onirique") qui encourage la "mise en miniature". La description des représentations symboliques du refuge

¹¹¹Op. cit., p. 111.

¹¹²Op. cit., p. 232.

¹¹³La Terre et les rêveries de la volonté (José Corti, 1986) et La Terre et les rêveries du repos (José Corti, 1986). Les deux ont paru en 1948.

sera développée par Bachelard dans un autre livre, La Poétique de l'espace¹⁴.

Cette très brève introduction à la description bachelardienne des images matérielles (qui est forcément sommaire, puisque son oeuvre est très riche) nous permettra néanmoins de constater tout ce que la systématisation tentée par Gilbert Durand doit à Gaston Bachelard. Néanmoins, Gilbert Durand a essayé d'aller plus loin et d'établir un référent biologique des archétypes et des images apparaissant dans toute manifestation humaine et, tout spécialement, dans l'oeuvre littéraire et artistique. Le moteur de l'imagination n'est pas pour lui uniquement la libido (comme le croyait Freud) ni la pulsion agressive ou "principe du pouvoir" définie par Adler; en se basant sur les découvertes des psychologues de l'"école de Leningrad" (Betcherev, Oufland, Oukhtomsky...), il établit trois "réflexes dominants" chez l'homme: la "dominante posturale", la "dominante digestive" et la "dominante sexuelle", qui régissent chacun trois "structures" différentes de l'imaginaire, que nous allons décrire dans le sous-chapitre suivant.

¹⁴Presses Universitaires de France, "Quadrige", 1984 (première édition: 1957).

0.3.2 Les Structures anthropologiques de l'imaginaire de Gilbert Durand

L'imaginaire humain -qui est défini par G. Durand comme "l'ensemble des images et des relations d'images qui constitue le capital pensé de l'homo sapiens"¹¹⁵ et comme le "réservoir de toutes les représentations humaines"¹¹⁶- n'est statique, ni sur le plan synchronique (chaque individu faisant un usage particulier de l'immense réservoir d'images), ni sur le plan diachronique (puisque les facteurs culturels et sociaux sont aussi très importants dans son développement, comme nous le verrons). Il est donc très difficile d'en faire une classification ou systématisation; Gilbert Durand préfère le terme "structure" à celui de "forme" ou de "système", puisque le premier implique "un certain dynamisme transformateur"¹¹⁷. Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, ouvrage publié en 1960, se veut ainsi un "répertoire" des images universelles, groupées selon leurs affinités profondes et non plus selon un critère externe, comme celui des quatre éléments bachelardien, que Durand récuse comme inopérant. Sa classification est, de plus, bâtie sur

¹¹⁵G. Durand: Structures, p. XVI.

¹¹⁶G. Durand: La liberté de l'esprit.- In: Pensées hors du rond, num. 12, Hachette, juin 1986.

¹¹⁷Structures, p. 65.

des fondements anthropologiques, au lieu d'avoir des bases exclusivement artistiques ou littéraires. La double assise anthropologique et psychologique des théories durandiennes établit ce que l'auteur nomme "trajet anthropologique":

"l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social."¹¹⁸

Cette "genèse réciproque" fait référence à la double face, individuelle et sociale, de l'imaginaire. Durand divise la formation de celui-ci en deux phases¹¹⁹: le "niveau pédagogique", celui de l'apprentissage de l'enfant (qui comprendrait surtout le deux premiers gestes dominants, la verticalité et l'instinct nourricier), et le "niveau culturel" (qu'il qualifie de "substantif", tandis que l'autre était "épithétique"). Cette dernière couche invalide une critique qui est faite fréquemment aux études de l'imaginaire, les accusant d'oublier les aspects socio-culturels et historiques de l'oeuvre artistique, pour ne se référer qu'à ses composantes immanentes et universelles, ce qui signifierait une réduction évidente. Le trajet anthropologique défini par Durand infirme cette critique.

¹¹⁸G. Durand: Structures, p. 38.

¹¹⁹G. Durand: L'Imagination symbolique. - Presses Universitaires de France, 1984, pp. 96-104.

Les trois "gestes dominants" betchereviens déterminent donc trois structures primordiales de l'imaginaire: la dominante posturale instaure les "structures héroïques", basées sur la valorisation dualiste de la hauteur par rapport au bas et sur le schème diaïrétique ou de la séparation; la "dominante digestive" s'assimile aux "structures mystiques", celles de la fusion des contraires, de la valorisation de l'intimité et de la profondeur; et finalement la "dominante sexuelle" ou rythmique définit les structures appelées "synthétiques" en un premier moment et plus tard, avec un terme derridien, "disséminatoires", qui ont le cycle comme schème déterminant. Cette division ternaire (qui s'adapte aux découvertes, au niveau sociologique, de Dumézil, avec ses trois "fonctions" sociales, guerrière, religieuse et nourricière) est recouverte par une autre division binaire, le "régime diurne" (s'identifiant aux "structures héroïques") et le "régime nocturne", qui assemblerait les deux autres (puisque la filiation nourricière-digestive et sexuelle a été établie par les psychanalystes). Cette bipartition a été fréquemment utilisée par les anthropologues, par exemple pour la distinction entre sociétés apolliniennes et dionysiaques, ou entre Orient et Occident comme deux "patterns of culture"¹²⁰

¹²⁰L'expression est de Ruth Benedict, citée par G. Durand dans L'Imagination symbolique, p. 105.

opposés. De cette façon, la division binaire n'est pas contradictoire à la classification ternaire, puisque le concept de régime s'assimile à un groupement plus général que la structure.

Nous avons affirmé auparavant que la fonction essentielle de l'imagination humaine était de se constituer en euphémisme du passage du temps et, par conséquent, de la mort comme terme ultime de ce devenir inéluctable. Bergson définissait déjà la "fonction fabulatrice" comme une "réaction défensive de la nature contre la représentation, par l'intelligence, de l'inévitabilité de la mort"¹²¹. G. Durand commence ainsi sa classification structurelle en parlant des visages du temps, c'est-à-dire des images directement provoquées par la perception angoissée du temps. Il inclut cette partie dans le régime diurne de l'imaginaire, puisque, selon lui, c'est dans ce régime que le passage du temps est perçu de la façon la plus aiguë. Cette décision est néanmoins discutable, car si les trois structures d'images essayent de s'opposer à la perception chronologique terrifiante, les visages du temps devraient être considérés préalablement, en dehors de la classification tripartite.

¹²¹Bergson: Les deux sources de la morale et de la religion, cité par G. Durand: L'imagination symbolique, p. 117.

Ces images angoissées du temps chronologique sont regroupées en trois catégories fondamentales. En premier lieu, les **symboles thériomorphes** (le Bestiaire extraordinairement varié de notre imagination) répondent au "schème de l'animé"¹²², au mouvement désordonné et rapide qui constitue la perception première du temps chez l'enfant. Ce mouvement est surtout incarné dans le grouillement et le fourmillement des insectes, des petits mammifères et des vers, qui s'assimilent à la pourriture comme la manifestation la plus négative de la décadence temporelle. L'archétype du chaos est de même une variante de ce **schème de l'animé**. Le cheval et le taureau symbolisent aussi la mort dans de nombreuses traditions autour du monde. Les animaux en général s'apparentent au symbolisme de la dévoration, qui est l'action déchaînée de l'agressivité, personnifiée par l'image anthropomorphe de l'Ogre.

Le deuxième groupe d'images fortement temporalisées est celui des symboles **nyctomorphes**, des ténèbres nocturnes et de la couleur noire en général. Ainsi, la cécité a souvent une valeur morale, et l'aveuglement est vu comme une mutilation punitive. D'autre part, l'"eau noire" définie par Bachelard¹²³ équivaut à l'eau hostile et dévorante (incarnée

¹²²G. Durand: Structures, p. 75.

¹²³Vid. sous-chapitre précédent (0.3.1).

souvent par l'archétype saurien). La féminité terrible fait aussi partie de ces symboles nyctomorphes. La lune, astre contraint à la temporalité par ses changements continus, et qui a marqué le passage du temps depuis les époques les plus primitives, est féminine. La femme terrible est souvent animalisée par l'imaginaire: sa chevelure est l'image des liens spatio-temporels fatals pour l'homme; le pouvoir contaminant de ses menstrues s'assimile à cette eau noire dont nous parlions.

Finalement, les symboles catamorphes définissent la chute en tant qu'expérience première du temps (depuis la naissance). Elle reçoit souvent une valeur de punition morale et s'assimile, d'autre part, au ventre, dans son double aspect digestif et sexuel: "le ventre [...] est donc un microcosme du gouffre, est symbole d'une chute en miniature."¹²⁴

Ces images du temps chronologique et dévorant sont opposées, dans le régime diurne, à trois familles de symboles isomorphes. La première est celle de l'ascension, valorisée positivement, qui est évidemment l'antithèse de la chute. Ses symboles les plus significatifs sont l'échelle montant vers le ciel; l'oiseau, ou plus spécifiquement l'aile, qui incarne le schème du vol; et son correspondant "technologique",

¹²⁴Structures, p. 131.

la flèche¹²⁵. L'élévation favorise aussi un type de regard sur l'entourage que Durand appelle la "contemplation monarchique", représentée par l'image du sceptre et incarnée par la figure du Roi.

Les symboles spectaculaires, de la lumière solaire, sont liés au "regard", symbolisé par l'oeil surveillant du Père-roi (qui s'assimile au "surmoi" freudien). La clarté, antithèse des ténèbres, favorise aussi la distinction, ce qui nous conduit au troisième regroupement, celui des symboles diaïrétiques. Les armes tranchantes qui servent à lutter contre le monstre, la muraille qui divise l'espace, les rites de purification (les ablations sacrificielles, les eaux lustrales, le feu purificateur) composent ce symbolisme diaïrétique, qui est le véritable moteur des structures héroïques.

Le régime diurne est donc celui de l'antithèse, du combat actif contre le temps dévorant. Gilbert Durand l'applique aux deux pôles du trajet anthropologique, tout en constatant que, sur le plan psychologique, l'exagération de ces structures héroïques conduit à la schizophrénie pathologique, et, sur le plan sociologique, fonde le dualisme positiviste

¹²⁵Op. cit., p. 148.

étroit, qui a été prédominant à certaines époques de l'histoire.

Les structures mystiques du régime nocturne n'agissent plus par contradiction, mais par négativité. Elles nient le cours temporel, tout en l'immobilisant dans des formes circulaires qui ne ramènent qu'à elles-mêmes, et utilisant les images terrifiantes qui caractérisaient précisément ce devenir chronologique, mais en les chargeant d'une affectivité complètement contraire. C'est, en effet, le royaume de l'inversion, "inversion de la valeur affective attribuée aux visages du temps"¹²⁶ et, par conséquent, de la valorisation de la profondeur, du centre intime. Cela conduit à une prise en considération du propre corps, particulièrement de son intérieur, du ventre. L'avalage, qui ne peut pas du tout s'assimiler symboliquement à la dévoration, établit une dialectique du contenant et du contenu, qui arrivent à se confondre. Le schème de la descente y est aussi fondamental. Le redoublement, tant sous l'aspect de la "double négation euphémisante"¹²⁷ que sous celui de l'emboîtement, est en rapport avec la mise en miniature, que Gilbert Durand appelle gulliverisation. La nuit est, d'autre part, prisée, et la féminité devient bénéfique et nourricière, à travers les arché-

¹²⁶Op. cit., p. 224.

¹²⁷Op. cit., p. 230.

types de la mer et de la terre-mère. En rapport avec elles, nous avons toutes les images du refuge sécurisant (le sépulcre, la maison, la "demeure sur l'eau", la coquille...). La mise en valeur des couleurs (le réalisme sensoriel) et la viscosité, le pouvoir reliant (au pôle opposé du diaïrétisme diurne) sont d'autres traits essentiels de ces structures.

Les troisièmes structures, enfin, sont les synthétiques ou disséminatoires. Elles consistent essentiellement en une harmonisation des contraires (non plus à une négation de ces antithèses, comme dans les structures mystiques). De cette façon, le cours temporel n'est pas immobilisé, mais accepté, bien que ce soit d'une façon euphémisante et conciliatrice, en le prenant sous un aspect cyclique, qui assure la progression en même temps que l'éternel retour en arrière (mouvement qui s'assimile à la figure symbolique de la spirale). Les structures disséminatoires (nous préférons cette dénomination, qui est postérieure et ne prête pas à confusion, puisque ce régime ne constitue pas une synthèse des deux précédents mais une troisième voie) répondent à la dominante sexuelle ou, dans un sens plus large, rythmique. Ces structures éminemment dialectiques sont à la base des processus rituels (des fêtes qui se répètent invariablement au long du calendrier), et de toutes les cérémonies initiatiques, qui assurent la renaissance après une mort symbolique. Les ar-

chétypes qui s'y rapportent sont ceux se référant au cycle végétal ("si le grain ne meurt..."), et spécialement les symboles de l'arbre et de la croix (qui est union des contraires). Nous y trouvons ensuite plusieurs symboles animaux (l'escargot, par sa coquille, les reptiles subissant des métamorphoses régénératives et surtout, entre ces derniers, le serpent, qui est pour Gilbert Durand un des symboles les plus importants du patrimoine universel). L'ouroboros, le serpent qui se mord la queue, symbole du cycle par excellence, est une des images les plus représentatives de ces structures. Ensuite, toutes les activités humaines qui se basent sur le rythme, du tissage à la musique en passant par la poésie, s'incluent dans cet imaginaire cyclique, puisque, nous le verrons vers la fin du travail¹²⁸, le rythme signifie toujours un essai de maîtriser le temps moyennant la conciliation de la variation et de la permanence.

Il faut souligner, comme le fait Durand dans le "Livre Troisième" de son ouvrage¹²⁹, que ces structures de l'imaginaire ne correspondent pas à des types psychologiques individuels (on assimilerait ainsi régime diurne/régime nocturne à la dichotomie extraversion/introversion), non plus qu'aux deux

¹²⁸Vid. 3.1: Le rythme.

¹²⁹"Éléments pour une fantastique transcendantale", Structures, pp. 435-491.

sexes (la diurnité se confondrait à la virilité et la nocturnité à la féminité), puisque Jung a démontré que l'ambivalence *animus/anima* se joue à l'intérieur de chaque individu, sans distinction de sexe. D'autre part, la formation de l'imaginaire est doublement conditionnée, d'abord par la "pédagogie" (Durand se réfère à l'apprentissage dans la première enfance), et puis par le moment historique, car on observe l'émergence de certains archétypes à des époques déterminées. Ces archétypes s'organisent en "mythes" dominants (auxquels s'opposent généralement des "contre-mythes" se rébellant contre l'hégémonie imaginaire des premiers), qui sont étudiés par la "mythanalyse". Celle-ci s'applique donc surtout au champ de la sociologie, et a été pratiquée récemment par des sociologues comme Roger Bastide, Michel Maffesoli, J. Servier, Georges Balandier, etc.

La dernière partie des Structures anthropologiques de l'imaginaire est consacrée à l'explication des "dimensions ontologiques de la fonction fantastique"¹³⁰. Celle-ci dépasse donc la notion psychanalytique de "refoulement" pour se constituer en un véritable "facteur d'équilibre psychosocial"¹³¹. Elle constitue, d'autre part, un espace particulier, dont l'organisation est la topologie fantastique, et

¹³⁰Op. cit., p. 456.

¹³¹Durand: L'Imagination symbolique, p. 119.

qui a trois propriétés fondamentales: l'ocularité, la profondeur et l'ubiquité.

Sur le plan de la critique littéraire, qui est celui qui nous intéresse le plus ici, le travail durandien instaure une approche du texte qui est, à notre avis, fondamentale: il s'agit de déceler, moyennant le recensement des "images privilégiées" d'un texte ou de l'oeuvre complète d'un écrivain, les archétypes sous-jacents dans cette oeuvre et, surtout, d'arriver à décrire la dynamique qui s'y établit (parce que, sinon, cette approche se limiterait à une vaine "classification" statique et réductrice). Cette description permettra donc de nous approcher d'une compréhension globale, psychologique, ontologique, métaphysique, de cette oeuvre et, par conséquent, de son auteur. Cette méthode archétypologique a reçu le nom de "structuralisme figuratif", qui intègre la rigueur et l'esprit systématique du mouvement structuraliste à la prise en considération primordiale de la fonction de l'archétype et du symbole. Elle peut conduire aussi à une "mythocritique", qui étudie le texte littéraire (spécialement le narratif, qui s'y prête mieux) du point de vue du mythe, inhérent, selon Durand, à tout récit littéraire¹³². La mythocritique, qui jouit d'un pres-

¹³²Durand: Figures mythiques et visages de l'oeuvre: De la mythocritique à la mythanalyse.- Berg International, 1979.

tige grandissant, a été notamment pratiquée en France par Léon Cellier, Pierre Brunel, C.-G. Dubois, Simone Vierne, P.-G. Sansonetti, et Gilbert Durand lui-même dans Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme¹³³.

¹³³Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme: Les Structures figuratives du roman stendhalien.- Corti, 1983.

0.3.3 Terminologie utilisée

Dans ce chapitre, nous allons brièvement expliquer certains concepts que nous avons été contraints d'utiliser, à cause de l'orientation méthodologique de ce travail (que nous venons d'ailleurs de préciser). Nous avons tâché d'éviter les néologismes gratuits, et d'employer seulement ceux qui sont "documentés" et apportant des nuances significatives importantes. Ainsi, si quelqu'un n'est pas familiarisé avec la bibliographie que nous avons maniée, il se surprendra peut-être de termes comme "diairétique", "schizomorphe", "constellation (d'images)", "avalage"... A notre avis, néanmoins, ce sont des mots qui expriment des nuances de sens qu'il fallait préciser.

D'autre part, il y a certains concepts fondamentaux dont il nous semble indispensable d'éclairer l'acception choisie (sans entrer dans des querelles terminologiques dont ce travail n'est pas le lieu): ce sont des mots avec une longue histoire dans le domaine philosophique ou anthropologique, qui ont été définis par plusieurs penseurs, et dont le sens peut par conséquent prêter à confusion. Nous nous fixerons ainsi sur les concepts d'"image", d'"archétype", de "symbole" et de "schème", puisque d'autres comme "imaginaire" ou "structure" ont été déjà commentés.

0.3.3.1 L'image

L'image est couramment définie comme la représentation d'un objet qui ne peut pas être saisi immédiatement par la conscience, comme par exemple un concept abstrait. Il s'agit donc d'une démarche correspondant à la "conscience indirecte", en opposition à la "conscience directe" (distinction établie par G. Durand), qui consiste en une perception sensible des objets réels. Il y aurait ainsi plusieurs types d'images, ou plutôt des degrés divers de l'image, depuis l'"image allusive", qui est "une simple copie de l'objet externe"¹³⁴ jusqu'à l'image poétique ou littéraire, celle qui nous intéresse ici. Durand dit, à cet égard:

"La conscience dispose de différents degrés de l'image -selon que cette dernière est une copie fidèle de la sensation ou simplement signale la chose-"¹³⁵

L'image poétique a été étudiée par Bachelard, qui en fait la base fondamentale de sa théorie critique; il la distingue de la métaphore, celle-ci n'étant qu'une "image fabriquée"¹³⁶

¹³⁴C.G. Jung: Types psychologiques.- Georg, 1950, p. 453.

¹³⁵Durand: L'Imagination symbolique.- Presses Universitaires de France, 1984, p. 8.

¹³⁶Bachelard: La Poétique de l'espace, p. 79.

et par conséquent éphémère. La première caractéristique de l'image est son dynamisme: elle ne peut pas être figée et statique, elle est "polyphonique" et "polysémantique"¹³⁷. L'image n'a d'ailleurs qu'un rapport indirect avec la perception, comme l'affirme Jung¹³⁸; elle constitue un phénomène imaginaire qui "déforme" (le mot est de Bachelard), plutôt que de former, les produits de la perception. Bachelard souligne ainsi l'indépendance de l'image littéraire par rapport à la perception, d'une part, et vis-à-vis de la mémoire, de l'autre; elle ne possède pas une réalité antécédente, elle n'est ni causale ni causée, et doit être en outre "étonnante", c'est-à-dire originale:

"Pour mériter le titre d'une image littéraire, il faut un mérite d'originalité. Une image littéraire, c'est un sens à l'état naissant."¹³⁹

Nous avons affirmé plus haut que, pour Gilbert Durand, l'image échappe au domaine temporel; Bachelard soutient qu'elle est antérieure au souvenir et ne se rapporte pas au passé. L'image représente aussi, depuis les origines de l'humanité, un essai de l'homme pour s'approprier des objets environnants, en rapport avec les procédés magiques. L'homme pré-

¹³⁷Bachelard: L'Air et les songes, p. 286.

¹³⁸Jung: Op. cit.

¹³⁹Bachelard: op. cit., p. 283.

historique percevait l'animal et la représentation picturale de celui-ci comme identiques. L'image poétique, étant un aboutissement de ce type de pensée analogique, constitue une réalité *per se*, instaurant une réalité toujours nouvelle. Elle est de plus intersubjective, établit une communication profonde entre auteur et lecteur, différente de celle qui se fait par le langage, puisque l'image, en opposition au signe linguistique, n'est pas arbitraire. Durand affirme, en effet, que dans l'image il y a "homogénéité du signifiant et du signifié au sein d'un dynamisme créateur"¹⁴⁰. Jean Burgos résume les considérations faites sur l'image dans cette définition:

"l'expression d'une réalité jamais vécue jusque-là, ne renvoyant précisément à rien d'antérieur à elle et créatrice d'un être de langage qui s'ajoute à la réalité et fabrique du sens."¹⁴¹

0.3.3.2 L'archétype

Ce terme est très ancien et a été utilisé par de nombreux philosophes, depuis Malebranche jusqu'à Locke. Mais, au XXème siècle, c'est C.G. Jung qui l'a repris, tout en en

¹⁴⁰Durand: Structures, p. 25.

¹⁴¹J. Burgos: Pour une poétique de l'Imaginaire.- Éditions du Seuil, 1984, p. 9.

faisant un concept essentiel de sa théorie psychologique et anthropologique. En effet, pour Jung les archétypes sont les structures de l'inconscient collectif qui constitue la psyché humaine, les "virtualités formatrices qui modèlent la matière indifférenciée fournie par le flux de l'énergie psychique"¹⁴². En définitive, les archétypes jungiens contiennent l'expérience ancestrale de l'homme face à des situations récurrentes qui entraînent la formation des modèles de comportement.

Postérieurement à Jung, Mircea Eliade a développé cette notion d'archétype, en valorant surtout sa part "numineuse", transcendant l'homme, qui le relie au "sacré". Eliade part d'une conception platonicienne, faisant des archétypes des "modèles exemplaires" d'une réalité originaire (ce qui les rapproche des "idées" de Platon). Pour Eliade, les qualités définitoires de l'archétype sont l'irréductibilité et l'invariabilité¹⁴³; nous verrons que Durand se sert de ces deux propriétés pour distinguer entre l'archétype et le symbole.

Gilbert Durand partage l'acception jungienne de l'archétype, et définit celui-ci comme une "force psychique, source ma-

¹⁴²Encyclopedia Universalis, article "Jung", p. 563.

¹⁴³Mircea Eliade: L'Épreuve du labyrinthe. - Belfond, 1978. - p. 187.

jeure du symbole dont on peut assurer la prégnance, l'universalité et la pérennité"¹⁴⁴. Mais il y a une nuance terminologique différente: l'archétype jungien est dynamique et constitue un *continuum*, s'assimile plutôt au "schème" de Durand, tandis que celui-ci considère que l'archétype est une discontinuité dans le *continuum* du schème, un modèle déjà plus concret. Le schème, nous le verrons, est "verbal", et l'archétype est la "substantification" du schème. L'archétype fait ainsi partie, pour Durand, de la catégorie du *semper*, *ubique* et *ab omnibus*¹⁴⁵; il est éternel, universel et procédant et participant de tout homme.

Si l'archétype est un modèle plus concret du schème, le problème qui surgit est celui de la distinction entre archétype et symbole. Durand établit ainsi cette distinction:

"Ce qui différencie précisément l'archétype du simple symbole, c'est généralement son manque d'ambivalence, son universalité constante et son adéquation au schème: la roue, par exemple, est le grand archétype du schème cyclique, car on ne voit pas quelle autre signification imaginaire on pourrait lui donner, tandis que le serpent n'est que le symbole du cycle, symbole fort polyvalent."¹⁴⁶

¹⁴⁴G. Durand: Figures mythiques et visages de l'oeuvre, op. cit.

¹⁴⁵Vid. Durand: Beaux-arts et archétypes: La religion de l'art. - Presses Universitaires de France, 1989.

¹⁴⁶Durand: Structures, p. 63.

0.3.3.3 Le symbole

Le symbole est donc polyvalent, contrairement à l'archétype; s'il n'est pas plurivoque, il s'appauvrit et se dégrade, devenant signe. Mais il doit être encore optimal et concret, quant au signifiant¹⁴⁷. La définition que Durand propose est la suivante:

"signe renvoyant à un indicible et invisible signifié et par là étant obligé d'incarner concrètement cette adéquation qui lui échappe, et cela par le jeu des redondances mythiques, rituelles, iconographiques qui corrigent et complètent inépuisablement l'inadéquation."¹⁴⁸

Cette définition distingue déjà trois classes de symboles: les rituels, qui consistent en une répétition significative de certains gestes; les iconographiques, sur le plan visuel, les images peintes, sculptées, etc.; et finalement, les symboles mythiques, qui sont faits d'une redondance des relations linguistiques, et qui sont donc ceux qui nous intéressent pour notre travail. Ces symboles, de plus, possèdent des qualités cosmiques (puisqu'ils sont incarnés dans des objets faisant partie du monde visible), oniriques (ils se

¹⁴⁷G. Durand: Figures mythiques et visages de l'oeuvre.- Chap. "Le symbole et le mythe".

¹⁴⁸Durand: L'Imagination symbolique, p. 18.

rapportent à des souvenirs intimes et universels) et poétiques (se font moyennant le langage). Mais le symbole en soi n'est pas de nature linguistique; par conséquent, il ne possède pas la "linéarité du signifiant" que postulait Saussure¹⁴⁹. Gilbert Durand souligne ainsi que "le sémantisme du symbole est créateur"¹⁵⁰, et que celui-ci n'est pas second au langage conceptuel, comme le croyait Roland Barthes; le symbole provient par contre de l'impossibilité du signe "d'exprimer la part de bonheur ou d'angoisse que ressent la conscience totale face à l'inéluctable instance de la temporalité"¹⁵¹.

Quant à la différenciation entre archétype et symbole, nous voyons maintenant que celui-ci est postérieur, et subordonné au premier. Les symboles, selon Durand, ont justement le pouvoir de se regrouper en "constellations" parce qu'ils peuvent être des développements, des variations d'un même archétype. Sartre affirmait déjà que le symbole était une forme inférieure au schème, car celui-là était un aspect singulier de celui-ci¹⁵².

¹⁴⁹Durand: Structures, p. 28.

¹⁵⁰Op. cit., p. 457.

¹⁵¹Ibid.

¹⁵²J.-P. Sartre: L'Imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination.- Gallimard, 1980.

0.3.3.4 Le schème

Ce terme a été emprunté par les penseurs contemporains (Sartre, Gilbert Durand l'utilisent) à Kant, qui l'entendait comme "un produit et en quelque sorte un monogramme de l'imagination pure a priori, au moyen duquel et suivant lequel les images sont tout d'abord possibles"¹⁵³. Pour Gilbert Durand, nous l'avons dit, le schème est "verbal" et dynamique, en contraste avec la "substantivité" de l'archétype, qui lui est donc subordonné.

"Le schème est une généralisation dynamique et affective de l'image, il constitue la factivité et la non-substantivité générale de l'imaginaire."¹⁵⁴

Le schème forme ainsi "le squelette dynamique, le canevas fonctionnel de l'imagination"¹⁵⁵. Il exprime l'action et a des phénomènes biologiques (les "gestes dominants" dont nous avons parlé) à sa racine, mais ne doit pas être confondu avec ces facteurs psycho-physiologiques. Nous allons propo-

¹⁵³I. Kant: Critique de la raison pure, "Analytique transcendentale", Livre II, chap. I, "Du schématisme des concepts purs de l'entendement".- Garnier-Flammarion, 1976.- p. 153.

¹⁵⁴Durand: Structures, p. 61.

¹⁵⁵Op. cit., p. 52.

ser un exemple afin d'expliciter l'application de ces termes que nous venons de définir succinctement:

Le réflexe postural inhérent à la nature humaine (et qui détermine le régime diurne de l'imaginaire) est à la base du schème de la verticalité (qui se charge déjà de valeurs symboliques), qui à son tour s'exprime dans l'archétype du ciel opposé à l'enfer (le haut opposé au bas), pouvant s'incarner de même dans plusieurs symboles concrets, dont l'un est celui de l'échelle.

0.4 "Ceci n'est pas..."

Il nous semble indiqué de commencer la description de ce travail par quelques négations; ceci n'est pas, en premier lieu, une étude mythocritique, comme il pourrait s'en dégager de notre présentation des théories durandiennes. En effet, nous n'avons pas essayé de déceler le ou les mythes sous-jacents dans l'oeuvre michaudienne, parce qu'il nous a paru qu'une telle analyse ne donnerait pas des fruits suffisamment intéressants, s'agissant d'une oeuvre qui se veut totalement dénuée de racines culturelles et traditionnelles. A notre avis, la description des images archétypales qui structurent cette oeuvre est beaucoup plus pertinente. Nous n'avons pas non plus tenté une approche psychanalytique de l'oeuvre et de l'auteur, bien que nous ayons eu recours, à plusieurs reprises, à des termes empruntés à cette discipline. Nous avons donc seulement essayé d'orienter un possible parcours dans les paysages imaginaires michaudiens; en ce sens, notre travail se veut une "invitation au voyage", telle que Bachelard entendait cette expression¹⁵⁶. En paraphrasant Michaux lui-même, nous pourrions dire: "Ceci

¹⁵⁶Dans L'Air et les songes (José Corti, 1985, p. 10), Bachelard affirme: "Chaque poète nous doit donc son invitation au voyage". Et, à la page suivante: "Le vrai voyage de l'imagination c'est le voyage au pays de l'imaginaire, dans le domaine même de l'imaginaire."

est une exploration"¹⁵⁷. Une exploration de l'espace michaudien, qui nous révèle par conséquent les rapports que le poète entretient avec le temps, "l'univers total" dont parle Jean Paulhan:

"Il [Michaux] dit encore: quand pourrai-je me donner à ma tâche véritable, révéler à chacun l'univers total que je porte, à quoi n'échappe pas le plus petit atome, plus pur que l'eau du Niagara, plus éclatant qu'un diamant -monde sans lois et sans règles, sans espèce et sans durée."¹⁵⁸

La description de l'espace créé par l'oeuvre michaudienne, faite à travers ses images récurrentes, doit comporter aussi un essai de découvrir la "syntaxe" (selon la formule de Jean Burgos¹⁵⁹) qui organise ces images. Cette syntaxe va nous révéler les relations spatio-temporelles, comme l'indique Burgos:

"Il s'agit essentiellement de repérer dans le texte poétique, à partir des schémas d'organisation décelés à l'intérieur des différents régimes syntaxiques de l'écriture de l'Imaginaire, des diverses possibilités de manifestation, à quelque niveau que ce soit, des jeux compensatoires de l'espace et du temps."¹⁶⁰

¹⁵⁷H. Michaux: Misérable miracle, incipit.

¹⁵⁸J. Paulhan: Henri Michaux, "Cahier de l'Herne", p. 22.

¹⁵⁹Pour une poétique de l'Imaginaire.- Seuil, 1982, p. 155.

¹⁶⁰Op. cit., p. 183.

Nous avons donc commencé par un dépouillement des images redondantes dans l'oeuvre d'Henri Michaux; nous avons essayé, pour cela, de nous baser sur ses recueils principaux¹⁶¹, ainsi que de compter avec les textes qui n'ont été publiés que dans des revues (assez nombreux dans le cas michaudien) et des recueils anciens qui n'ont été jamais réédités, par désir exprès du poète lui-même. A défaut d'une "Oeuvre complète", qui n'existe pas encore (mais qui serait très désirable et même nécessaire), et en nous basant principalement sur l'Essai de Bibliographie complète de François d'Argent, paru dans le "Cahier de l'Herne" consacré à Michaux, nous avons tenté de reconstruire la globalité de cette oeuvre, bien que cela ait été parfois impossible (certaines revues, surtout étrangères, étant difficiles à localiser).

Quant à l'organisation thématique des images repérées, nous avons fait une tripartition, qui correspond à trois attitudes bien distinctes vis-à-vis de l'espace et du temps. Il faut souligner que cette division ternaire ne part pas d'un a priori méthodologique, comme il pourrait le sembler, étant donné que les "structures anthropologiques de l'imaginaire" définies par Gilbert Durand sont aussi trois; les trois conceptions différentes des rapports spatio-temporels chez Mi-

¹⁶¹Vid. le tableau des abréviations à la fin de ce chapitre et la Bibliographie finale.

chaux se dégagent de l'observation et ont été définies par le poète lui-même, dans un fragment qui nous a servi de point de départ et de motif organisateur de notre travail. Ce texte est le suivant:

"Je fais un espace. Et tout y est violent. Et tout y est pour briser ou pour être brisé. Et pour attaquer, pour se défendre en attaquant. C'est pourquoi, c'est fou ce que c'est tonique.

Le changer semble difficile.

Puis je fais un deuxième espace dont j'ai besoin apparemment. En cet espace règne une douceur, une horizontalité, une égalité, une harmonie...

Cependant, sa satisfaction même ne me donne pas satisfaction. Il se défait par une sorte d'indifférence qui appelle l'endormissement.

Il faut un troisième espace. Cet espace est pour englober les précédents. Donc il doit être grand, plus grand. Et je le fais grand et de plus en plus l'agrandis pour que le premier et le second y tiennent. En vain. C'est autre chose que la grandeur ce dont il a surtout besoin pour les enfermer l'un et l'autre."¹⁶²

Le "premier espace" est donc celui de l'agression, et du combat contre le passage dévorant du temps. Cette lutte se fait d'abord par la conquête de la loi de la pesanteur, moyennant l'ascension verticale et le "rêve du vol"; le motif du combat singulier avec le monstre est aussi fréquent; l'espace cloisonné ou diaïrétique provoque un sentiment d'écrasement, d'étouffement, qui parfois se résout en une solidification extrême, ou bien en un éclatement chaotique; l'homme ressent enfin la "tentation démiurgique" de contrô-

¹⁶²Façons d'endormi, façons d'éveillé, p. 235.

ler l'espace extérieur, dont les objets qui le composent ont une autonomie déroutante pour la volonté humaine.

Le "deuxième espace" est celui de la négation du cours temporel, et par conséquent de l'intégration dans l'espace moyennant la décorporalisation, l'horizontalité opposée à la verticalité précédente; c'est la recherche d'un refuge, en soi-même (l'"être en boule", l'image si fructifère de la sphère) ou à l'extérieur (le bateau, la chambre, etc.).

Le "troisième espace", enfin, produit une conciliation avec le devenir temporel et avec les contraintes spatiales, grâce au rythme (exprimé notamment dans le mouvement des vagues), et grâce à la métamorphose, mouvement animant toute l'oeuvre michaudienne, et qui est valorisé d'une façon ambivalente, comme nous le verrons.

Finalement, notre Conclusion tâchera de discerner la dimension ontologique et métaphysique qui se dégage de l'oeuvre michaudienne, considérée en tant que quête spirituelle vers un équilibre, jamais tout à fait atteint, des rapports de l'être avec les contraintes spatio-temporelles.

Voici donc, avant d'entamer la description de cet imaginaire michaudien, le tableau des abréviations que nous avons uti-

lisées afin de ne pas alourdir la nécessaire identification des citations, qui seront fréquentes:

ABRÉVIATIONS DES OEUVRES DE MICHAUX

- A = Ailleurs
- Af = Affrontements
- BA = Un Barbare en Asie
- CG = Connaissance par les gouffres
- ChCh = Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions
- DD = Déplacements, dégagements
- E = Ecuador
- ED = L'Espace du dedans
- EE = Épreuves, exorcismes
- ER = Émergences, résurgences
- FEFE = Façons d'endormi, façons d'éveillé
- FQD = Face à ce qui se dérobe
- FV = Face aux verrous
- GEE = Les Grandes épreuves de l'esprit
- IT = L'Infini turbulent
- LVP = La Vie dans les plis
- M = Moments, traversées du temps
- MM = Misérable miracle
- NR = La Nuit remue
- P = Passages

-PA = Poteaux d'angle

-Pl = Plume précédé de Lointain intérieur

-VP = Vents et poussières

Quant aux éditions utilisées, on peut se remettre à la Bibliographie qui se trouve à la fin du travail.

1. L'ESPACE DE L'AGRESSION OU LE COMBAT CONTRE LE TEMPS

1. L'espace de l'agression ou le combat contre le temps:

1.1 Le désir d'ascension verticale

1.1.1 La montagne

1.1.2 La flèche

1.1.3 L'arbre

1.1.4 L'oiseau

1.1.5 L'escalier

1.2 L'angoisse de la chute

1.3 L'antagonisme entre forces contraires

1.3.1 L'agressivité

1.3.2 Le combat

1.3.3 L'animal dévorateur

1.4 L'espace diairétique

1.4.1 Le mur

1.4.2 Le labyrinthe

1.4.3 Le couteau

1.4.4 La purification

1.5 La densité insupportable

1.5.1 Le trop solide

1.5.2 Le froid

1.5.3 Le trop lourd

1.6 L'espace écrasant

1.6.1 L'asphyxie

1.6.2 La fatigue

1.6.3 L'affaissement

1.7 Le chaos

1.7.1 L'éclatement

1.7.2 Le grouillement

1.7.3 La pourriture

1.8 Le tempo accéléré

1.9 L'autonomie des choses

1.10 La tentation démiurgique

1.11 Le regard du Père

1.12 Synthèse

1.1 Le désir d'ascension verticale

Certaines des régions michaudiennes sont très accidentées. Leurs habitants et leurs visiteurs (comme nous, lecteurs) peuvent se heurter à des montagnes de hauteur inhumaine, ou bien être tout à coup projetés dans l'espace, dans un vol heureux, mais dont la descente est parfois difficile. Nous pouvons apprécier dans ces régions un mouvement vertical, une tendance des objets qui les peuplent vers le haut. Cela n'est pas étonnant si on tient compte de ce que dit Michaux du langage, dans l'ouvrage qu'il a consacré au commentaire des toiles de Klee, En rêvant à partir de peintures énigmatiques:

"Parler, n'est-ce pas vouloir mettre debout quelque chose? N'est-ce pas vouloir se mettre debout? Et n'est-ce pas curieux tout ce qui, feuille, homme, violon, poisson, index, oiseau tient surtout à se mettre debout?"¹⁶³

Cette "dominante posturale"¹⁶⁴ peut prendre divers aspects dans l'oeuvre d'Henri Michaux. La verticalité a souvent des connotations positives. L'ascension signifie alors le désir

¹⁶³ERPE, 35.

¹⁶⁴Selon G. Durand: Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Dunod, 1985, 10ème éd., p. 47. Dans les notes suivantes, on fera référence à cet ouvrage sous la forme abrégée: Durand, Structures.

d'élévation de l'homme, "affamé de plus Grand", au-dessus de la "misérable banlieue" qu'est la Terre. Michaux assure ironiquement que nos descendants se moqueront de "nos lourds efforts de mal dételés de la Terre".¹⁶⁵ Pour sa part, il emploie les moyens les plus divers pour échapper à l'emprise de la gravité qui nous enchaîne. On pense tout de suite aux drogues, puisque l'effet "décorporalisant" de certaines d'entre elles (notamment des hallucinogènes) est bien connu; mais le poète a aussi d'autres armes pour lutter contre cette contrainte. Dans l'activité courante du sommeil, par exemple, Michaux trouve un moyen de satisfaire ces envies aériennes:

"Si on se découvre entièrement, tout le monde sait ce qui se passe. Après quelques minutes d'un repos d'ailleurs indéniable, on est projeté dans l'espace. Ensuite, pour redescendre, ce sont toujours des descentes brusques qui vous coupent la respiration."¹⁶⁶

Mais il n'est même pas nécessaire d'être endormi pour ressentir l'effet de cette puissance ascensionnelle. Il suffit de regarder un peu trop "la cime des pins secoués par le grand vent" pour se sentir emporté là-haut, et alors "on ne

¹⁶⁵Pl, "Avenir", 103-104.

¹⁶⁶NR, "Dormir", 109. Remarquons d'ailleurs dans cette citation l'opposition entre ascension et chute que Michaux établit. L'ascension est, ici, toujours suivie d'une chute traumatisante. Nous analyserons les valeurs symboliques du schème de la chute dans un chapitre plus bas (vid. 1.2).

peut plus redescendre à terre"¹⁶⁷. De toute façon, la consommation de drogues reste un des moyens les plus efficaces pour parvenir à cet état extraordinaire, puisque la perception normale est ébranlée. Michaux utilise, comme il le fait souvent, une métaphore spatiale pour décrire cet état altéré:

"La conscience (le sens de la situation) n'est plus cette sorte de plaine où se fait connaître le monde et soi-même par des signaux modérés, c'est à présent une sorte de pays accidenté où en éblouissements, en falaises instantanées, en stridences, il reçoit des signaux qui ne veulent rien dire, signaux dévastateurs de paix, éléments de la grande et polymorphe révolution contre sa souveraineté."¹⁶⁸

Nous avons dit que cette force ascensionnelle signifie souvent un désir d'élévation, de nature spirituelle, de l'homme, pour échapper aux contraintes matérielles qui le tiennent assujéti. Dans ces cas-là, la verticalité est gratifiante. Robert Bréchon, dans son article L'espace, le corps, la conscience, se situe dans la lignée de Bachelard et de Desoille en soulignant la "signification éthique de la rêverie du mouvement ascensionnel"¹⁶⁹. Bachelard a parlé en effet

¹⁶⁷NR, 33.

¹⁶⁸CG, 209.

¹⁶⁹R. Bréchon: L'espace, le corps, la conscience, "Cahier de l'Herne", p. 191.

des valeurs thérapeutiques des rêveries de vol¹⁷⁰. Mais cette notion peut prendre aussi chez Michaux des aspects négatifs. La difficulté de redescendre à terre, qui apparaît dans la plupart des exemples cités, en est déjà la preuve. La verticalité représente aussi, notamment dans les textes écrits pendant la guerre, la prépotence violente qui a provoqué ce conflit tragique, la hiérarchisation forcée de la société. Le désir d'action est ambivalent chez Michaux, car il peut se résoudre de façon créatrice ou bien destructrice. Cette caractéristique de l'écriture michaudienne, nous la retrouverons souvent au long de notre parcours: les images bénéfiques, gratifiantes, ont une double face, un autre côté sombre qui apparaît pour détruire l'équilibre fragile créé par ces images¹⁷¹.

Nous allons donc décrire maintenant les paysages poétiques engendrés par ce schème ascensionnel, qui, selon G. Durand, est une "érection vers un au-delà du temps, vers un espace métaphysique dont la verticalité de l'échelle, des bétyles

¹⁷⁰Dans L'air et les songes, il commente "Les travaux de Robert Desoille" (c'est le titre du chapitre IV, pp. 129-145).

¹⁷¹Cette caractéristique n'est pas originale de Michaux; en fait, toutes les images peuvent prendre des valorisations positives ou négatives suivant le contexte dans lequel elles sont utilisées par le créateur. Mais, nous le verrons, cette propriété de l'image est particulièrement patente chez Michaux.

et des montagnes sacrées, est le symbole le plus courant."¹⁷²
Dans l'univers michaudien, ce sont surtout les images des montagnes, des flèches, des arbres, des oiseaux et des escaliers qui configurent ce mouvement ascensionnel si présent dans son oeuvre.

¹⁷²G. Durand: Structures, p. 162.

1.1.1 La montagne

Des montagnes dans des propriétés où "tout est plat, rien ne bouge"? Si, certaines régions de l'univers michaudien sont très accidentées. Il y a des montagnes réelles, que le poète a visité (l'Himalaya, les Andes¹⁷³), mais aussi d'autres de rêvées ("Une montagne à New York!"¹⁷⁴). Elles sont vues tout d'abord comme un encombrement dans la vie de l'homme, qui est fait pour habiter la plaine.

"Les montagnes, j'en mets où et quand il me plaît [...] dans une capitale, encombrée de maisons, d'autos et de piétons préparés exclusivement à la marche horizontale et à l'air doucereux des plaines.[...] D'ailleurs, ce sont des volcans, mes montagnes, et fin prêts à cracher une nouvelle hauteur en moins de deux."¹⁷⁵

Mais ces montagnes dangereuses, en mouvement perpétuel, constituent aussi une des images spatiales les plus claires du besoin de verticalité, de ce "rêve d'action", qui est autant spirituel que physique. Le paragraphe suivant est très clair en ce sens:

¹⁷³Par exemple, le poème intitulé "La cordillera de los Andes", E, 33.

¹⁷⁴PA, 74.

¹⁷⁵LVP, "Liberté d'action", 20-21.

"[La montagne] refuse le fébrile, le chatouillis, le compromis, la veulerie, la sentimentalité niaise et uniprix des capitales [...] On est invité à l'acte, à l'acte victorieux. Marcher, qui ailleurs ressemble beaucoup à une perte de temps, est noble ici, est comme une conquête. Elle corrige immédiatement toute tendance à l'abandon. Elle va dans l'autre sens. Elle commande de grimper, et de s'élever."¹⁷⁶

Cette "virilisante montagne", comme Michaux lui-même l'appelle, plus loin dans ce texte¹⁷⁷, est faite pour être parcourue et vaincue, "conquise". Mais elle paraît plus puissante que l'homme, puisqu'elle commande la volonté de celui-ci. Le poète nous raconte qu'il a ressenti ces effets "redressants" de la montagne d'autant plus fortement qu'il était encore sous les effluves de la mescaline "aplatis-sante". C'est peut-être à cause de cela que Michaux s'est laissé prendre par cette influence revigorisante, sans la questionner, lui qui met tout en question. Et effectivement, nous trouvons une autre citation qui nuance beaucoup ce qu'il vient de dire:

"Montagnes donnant courage aux courageux
persévérance aux persévérants
élévation à celles qui aspirent à l'élévation"¹⁷⁸

¹⁷⁶MM, 163-164.

¹⁷⁷MM, 164.

¹⁷⁸Af, "Fille de la montagne", 274.

L'action bénéfique de la montagne n'est donc qu'un mirage; seul celui qui possède déjà le besoin d'élévation ressentira ses effets. D'autre part, le désir ascensionnel, qui a été considéré par Michaux "noble" et bénéfique, puisqu'il porte l'homme à l'action et à la conquête, est aussi mis en question dans un autre texte:

"L'ascension demeure une des aventures de celui qui prend du chanvre.[...] grâce à une toute nouvelle préférence pour les pics, les pitons, les toits, le sommet des arbres, des plus hautes cheminées, les rochers d'où, s'y étant (mentalement) posé par mégarde, on a le plus grand mal à redescendre, emporté par la malice du chanvre qui vous a soulevé et vous y retient."¹⁷⁹

L'ascension peut se réduire donc, dans certains cas, à un de ces "misérables miracles" produits par l'ingestion de drogues. La puissance enivrante ressentie après une escalade n'est pas un véritable moteur pour l'action. Les montagnes ne sont enfin que le prolongement, la matérialisation d'un état d'esprit du poète.

¹⁷⁹CG, 135

1.1.2 La flèche

L'image de la flèche apparaît surtout dans Épreuves, exorcismes et dans certains des textes consacrés à l'expérience des drogues. Cela est significatif; la flèche, comme la montagne, représente le mouvement vers le haut, l'ascension qui vainc la force de la gravité qui tient l'homme sous son joug.

"Car la hauteur suscite plus qu'une ascension, mais un élan, et il semble que de l'échelle à la flèche, en passant par l'aile, il y ait une amplification de l'élancement."¹⁸⁰

Les "exorcismes", comme Michaux lui-même les appelait, sont des écrits qui, moyennant des ressources rythmiques (notamment la répétition martelée), essayent de "tenir en échec les puissances environnantes du monde hostile"¹⁸¹. Ce désir d'action "magique" sur les objets "réels", extérieurs à l'univers imaginaire du poète n'est pas, bien sûr, exclusif de Michaux. Michel Leiris se demande, par exemple, dans De la littérature considérée comme une tauromachie¹⁸²: "Le fait d'écrire peut-il jamais entraîner pour celui qui en fait

¹⁸⁰G. Durand: Structures, p. 148.

¹⁸¹EE, Préface, 9.

¹⁸²In: L'Age d'homme, Gallimard, 1987.



profession un danger qui, pour n'être pas mortel, soit du moins positif?" Si lui-même a essayé de "faire un livre qui soit un acte" avec L'âge d'homme, d'autres poètes vont plus loin en prétendant que l'écriture doit avoir aussi un effet "réel" sur celui qui la reçoit, le lecteur. Andrée Chédid affirme, de façon radicale, "Si la poésie n'a pas bouleversé notre vie, c'est qu'elle ne nous est rien. Apaisante ou traumatisante, elle doit marquer de son signe; autrement, nous n'en avons connu que l'imposture". Cette phrase peut s'appliquer très bien à l'oeuvre d'Henri Michaux. Chez lui, ce désir d'action moyennant la poésie a été spécialement souligné par une intrusion brutale de ce "monde hostile", la deuxième guerre mondiale. Après l'occupation allemande, Michaux, n'étant pas Français, a été obligé de quitter Paris, de se séparer de ses amis. Les textes écrits entre 1940 et 1944, recueillis dans Épreuves, exorcismes, ont été signalés par certains critiques comme un des témoignages les plus émouvants des affres de la guerre¹⁸³.

Ces "exorcismes" sont définis par Michaux, dans la "Préface" d'Épreuves, exorcismes, comme un "élan en flèche, fougueux

¹⁸³Peter Broome, dans Poetry and event in the work of Henri Michaux 1940-1948 ("Australian Journal of French Studies", vol IV, num. 3, 1967, pp. 344-378), affirme que la guerre a fait de Michaux un poète plus solidaire, plus humain, et qu'elle l'a même rapproché des positions existentialistes. Broome note spécialement l'abondance d'allusions bibliques (très rares dans le reste de l'oeuvre de Michaux) pendant cette période.



et comme supra-humain", "[une] sorte de tourelle de bombardement qui se forme à ces moments où l'objet à refouler, rendu comme électriquement présent, est magiquement combattu"¹⁸⁴. L'exorcisme mime ainsi l'action des objets qu'il combat (les bombes, les décharges des mitrailleuses...); c'est une ruse bien connue par les sorciers primitifs¹⁸⁵. D'autre part, Michaux affirme dans le même texte que "cette montée verticale et explosive est un des grands moments de l'existence". La verticalité ascendante possède de nouveau des connotations positives.

Michaux croit que la guerre, loin de rendre cet élan plus fort, comme le pensent les gens à mentalité épique, diminue la puissance ascensionnelle de l'homme.

"Je n'ai pas vu l'homme comme la mouette, vague au ventre, qui file rapide sur la mer indéfinie. J'ai vu l'homme à la torche faible, ployé et qui cherchait.[...] Sa cathédrale avait la flèche molle."¹⁸⁶

¹⁸⁴EE, "Préface", 8.

¹⁸⁵Frazer décrit dans Le Rameau d'or (Robert Laffont, 1981, pp. 41-140, vol. I) cette magie par imitation, qu'il appelle sympathique, et qui agit par la "Loi de la Similitude".

¹⁸⁶EE, "Ecce Homo", 44.

Ici apparaît la mollesse dangereuse, opposée à la verticalité, et que nous étudierons plus loin¹⁸⁷. La cathédrale, qui est un des produits de l'homme qui exprime le plus clairement cet élan vers le haut, est en quelque sorte diminuée par cette mollesse rabaissante.

L'image de la flèche apparaît aussi dans certains des ouvrages consacrés aux hallucinogènes. Nous avons vu l'effet "ascensionnel" du chanvre; les drogues provoquent aussi une sorte d'accélération du temps, qui parfois schématise les objets jusqu'à les convertir en flèches:

"Tout devenant flèches, filant éperdument vers le point final."¹⁸⁸

Il s'agit, évidemment, d'une image hallucinatoire provoquée par l'ingestion d'une substance, donc qui provient d'un état inhabituel, induit par des moyens artificiels. Mais, comme nous essaierons de le démontrer tout au long de ce travail, notre avis est que les drogues ne causent pas l'apparition d'images étrangères au poète; tout ou presque tout ce que Michaux décrit sous l'influence des stupéfiants était déjà dans lui, appartenait à son univers particulier. Les drogues

¹⁸⁷Vid. 2.8.

¹⁸⁸MM, 38.

ne font qu'amplifier des images qui lui étaient déjà propres.

L'image de la flèche est mise en rapport, dans un cas concret, avec celle de l'arbre, qui est une autre manifestation évidente de cet élan vers le haut. Le tronc dressé de l'arbre, pour certains imaginaires, est une flèche vers le ciel¹⁸⁹. L'extrait suivant montre que toutes ces images convergent sur un même schème, qui est celui de la verticalité:

"L'arbre ici ne s'occupe pas de la terre,
 Il faut en sortir et vite,
 Il s'agit de s'élever, car on étouffe,
 Et il part.
 Ni branches, ni fleurs, ni pousses, rien qu'un tronc
 direct
 Et s'il vient une branche elle se colle au tronc.
 Et fait flèche avec lui."¹⁹⁰

¹⁸⁹Nous analyserons en détail la valorisation symbolique de l'arbre dans l'imaginaire michaudien au prochain chapitre (1.1.3).

¹⁹⁰E, 113.

1.1.3 L'arbre

Le monde végétal joue un rôle très important dans l'oeuvre de Michaux. Les descriptions d'arbres, de plantes, de forêts sont présentes dans ses livres de voyages, réels et imaginés; il a même publié un livre intitulé Arbres des Tropiques. La citation que nous venons de donner appartient à Ecuador; il s'agit donc d'un arbre réel, de la forêt amazonienne. Mais dans "Notes de Botanique"¹⁹¹ Michaux nous parle des "Barimes", "semblables à des spectres"; des "Ravgor" "trapus et creux"; des arbres qui flottent emportés par le vent, "semblables à des poissons"; du "Vibon", l'arbre-refuge par excellence, puisque sa cime est faite de laine; mais aussi des "Comaraves", dont la forme est celle des pianos à queue, "vus d'en haut".

Malgré cette variété de formes et de fonctions, l'impression qui domine est celle de la verticalité. La plupart des arbres michaudiens s'élèvent vers le haut avec une volonté têtue, aveugle, oubliant feuilles et branches. C'est l'arbre-flèche, comme celui du dernier texte cité, ou l'arbre-menhir:

"Ils ont une telle masse de bois, franche, qui ne se dissimule pas comme font les arbres des régions tem-

¹⁹¹NR, 157-161.

pérées, toujours prêts à devenir feuillus; assemblés par quinze ou vingt, ils forment comme des menhirs de bois. C'est curieux ces rassemblements (presque des alignements), c'est peut-être parce qu'ils tuent autour d'eux tout ce qui vit."¹⁹²

Les arbres sont ici fossilisés par cet élan vers le haut; leur bois a "un air de pierre". Le symbolisme cyclique de l'arbre, avec ses floraisons et fructifications périodiques, est nié par ces créations de Michaux, au profit de leurs caractères ascensionnels. Gilbert Durand croit que cet aspect verticalisant de l'arbre n'est que secondaire, que "cette intention archétypale de l'arbre n'est qu'une complémentaire du symbolisme cyclique qu'elle se contente simplement d'orienter".¹⁹³ Par contre, Gaston Bachelard privilégie "l'arbre aérien", auquel il consacre un chapitre de L'air et les songes¹⁹⁴. Pour lui, la verticalité est le trait le plus important de l'arbre. Michaux semble préférer aussi cette caractéristique, bien que, nous le verrons, d'autres textes puissent contredire ce que nous venons de décrire.

Bachelard et Durand coïncident néanmoins à accorder à l'arbre une fonction reliante: il relie la terre et le ciel, l'axe vertical et l'axe horizontal; Durand l'apparente au

¹⁹²NR, "Notes de botanique", 160.

¹⁹³G. Durand: Structures, p. 391.

¹⁹⁴Chap. X: "L'arbre aérien", pp. 231-255.

symbolisme de la croix. Chez Michaux, cette fonction n'est pas mise en valeur, au contraire, elle est minimisée, puisque ce qui est important c'est le tronc vertical et nu de l'arbre-flèche et de l'arbre-menhir.

"Dans ce pays, il n'y a pas de feuilles. J'ai parcouru plusieurs forêts. Les arbres paraissent morts. Erreur. Ils vivent. Mais ils n'ont pas de feuilles."¹⁹⁵

Cette verticalisation extrême fossilise, comme nous l'avons dit, l'arbre michaudien. C'est pourquoi celui-ci est toujours en rapport avec la mort, alors qu'il est symbole de vie renouvelée. Michaux exprime ce paradoxe avec la phrase: "ils tuent autour d'eux tout ce qui vit"; l'élan ascétique se résout de nouveau dans un figement fatal.

"Quand les poètes chantaient les arbres du Nord, je croyais qu'ils le faisaient exprès. Ces arbres nus, sans famille, lisses, abandonnés, troncs hauts, et branches qui n'offrent aucune ouverture[...], on ne vous réclame pas, vous tous que j'ai haïs.[...] La forêt tropicale est immense et mouvementée, très humaine, haute, tragique, pleine de retours vers la terre."¹⁹⁶

Dans ce texte, Michaux semble préférer l'"humanité" de l'arbre-croix à l'ascétisme de l'arbre-flèche. Il faut

¹⁹⁵NR, "Notes de botanique", p. 157.

¹⁹⁶E, 60.

souligner finalement, avec Gilbert Durand, la parenté entre le symbolisme de l'arbre et l'archétype de l'oiseau, que nous allons étudier ensuite. "Toute frondaison est invitation à l'envol", selon les mots de Durand.¹⁹⁷

¹⁹⁷G. Durand: Structures, p. 395.

1.1.4 L'oiseau

De nombreux oiseaux apparaissent dans les oeuvres de Michaux: du vautour "au grand vol sans effort"¹⁹⁸ jusqu'à la chauve-souris¹⁹⁹, "l'affolée silencieuse, avec ses ailes qui ne pèsent rien et ne font même pas soupirer l'air"²⁰⁰, en passant par l'oiseau-roi, l'aigle. Tous ces oiseaux incarnent le "rêve de vol" du poète, qui est un rêve de puissance, le désir d'évasion d'un "insoumis" qui veut "lâcher pied et désertier l'odieux compartimentage du monde".²⁰¹ Dans le livre Déplacements, dégagements, au titre très significatif, apparaissent de nombreux exemples de ce contraste entre les hauteurs libératrices et la terre "aplatie": en voici un de très beau:

"Plaines
par-dessus de hautes plaines de nuages
on plane
on plane
où l'on planerait toute la vie

La terre pour finir revient faiblement
basse, bâtie, trop bâtie, aplatie

¹⁹⁸FEFE, "Réflexions", 185-186.

¹⁹⁹Bien que la chauve-souris ne soit pas à proprement parler un oiseau mais un mammifère, pour notre imaginaire elle appartient, grâce à ses ailes et à son pouvoir de voler, à la catégorie des oiseaux.

²⁰⁰BA, 137.

²⁰¹Pl, "L'insoumis", 69-70.

large tapis parcouru de haut, de très haut,"²⁰²

L'instinct d'élévation est naturel chez l'homme, du moins chez certains hommes; pour Michaux, ce sont les contraintes de la vie sociale qui le font redescendre trop souvent. Tous les moyens lui sont bons pour décoller: le rêve endormi, la rêverie éveillée, la fatigue, la drogue... Il lui suffit parfois d'ouvrir la fenêtre: "Un instant après, il revient de plusieurs heures de vol".²⁰³ Dans certains cas, cette pulsion ascensionnelle se manifeste à travers l'image de l'oiseau, mais d'autres fois c'est seulement le schème nu qui est mis en oeuvre par le poète. L'oiseau se dématérialise alors jusqu'à disparaître, comme les perruches invisibles du Pays de la Magie.

"On voit la cage, on entend voleter.[...] Mais d'oiseaux, point. C'est dans une de ces cages vides que j'entendis la plus intense criailerie de perruches de ma vie."²⁰⁴

Le vol ascensionnel possède souvent des connotations spirituelles, c'est-à-dire qu'il est provoqué par un besoin d'élévation au-dessus des traits purement physiques de l'homme.

²⁰²DD, "Où poser la tête?", 40.

²⁰³Ibid.

²⁰⁴A, "Au pays de la Magie", 129.

Michaux écrit néanmoins, tout en analysant certains de ses rêves de vol que

"une ascension réduite, une lévitation, une translation lente sous le plafond d'une pièce ou dans la cage d'escalier, semble bien être en rapport avec une tension d'amour physique".²⁰⁵

Signalons au passage que cette allusion à "une translation lente sous le plafond d'une pièce" nous rappelle le texte "Plume au plafond"²⁰⁶, où ce curieux personnage doit être repêché du plafond, sur lequel il s'était aventuré "dans un stupide moment de distraction" et dont il ne pouvait pas redescendre. Sous cette lumière, l'épisode peut prendre un sens très différent²⁰⁷.

D'autre part, les caractéristiques spirituelles attribuées au vol sont annulées par l'horreur de la guerre. On remarque dans les poèmes d'Épreuves, exorcismes, écrits pendant l'oc-

²⁰⁵FEFE, "Réflexions", p. 185-186.

²⁰⁶Pl, 175-176.

²⁰⁷En effet, si l'on considère ce texte comme un récit d'un rêve de Michaux (puisque l'auteur se référait, dans le fragment cité de FEFE, à la signification sexuelle de l'ascension dans le rêve), la gêne et l'embarras éprouvés par Plume au plafond pourraient être mis en rapport avec une expérience (mauvaise) de type sexuel. Nous verrons d'ailleurs, dans le chapitre consacré à "La féminité" (vid. 2.11), la valorisation généralement négative que Michaux accorde à l'"amour physique". De toute façon, le développement de cette interprétation ne nous intéresse pas pour le moment.

cupation, la présence de nombreux oiseaux. Mais le schème du vol y est nié. Dans le poème très connu "La marche dans le tunnel", le poète déclare:

"L'albatros au large vol,
La corde à la patte, attend près d'un seau d'eau".²⁰⁸

L'albatros aux échos baudelairiens est prisonnier, de même que les aigles, "se faisant petits". Les exorcismes du poète tentent de conjurer cette immobilisation, comme dans "Épervier de ta faiblesse, domine!":

"Je suis l'oiseau. Tu es l'oiseau.
Je suis la flèche empennée des plumes de l'oiseau.
Je vole. Tu voles."²⁰⁹

Dans ces vers nous voyons comment les images de l'oiseau et de la flèche coïncident dans une même intention, dans un essai de contrecarrer les effets néfastes de la guerre. Mais le schème ascensionnel a aussi des aspects négatifs, puisque le vol est lié à un désir de puissance et, par conséquent, à une dynamique de domination-subordination.²¹⁰

²⁰⁸EE, 79.

²⁰⁹EE, 19.

²¹⁰Selon la terminologie employée par Marianne Béguelin dans sa thèse Henri Michaux, esclave et démiurge, dont le sous-titre est Essai sur la loi de domination-subordination (L'âge d'homme, 1973).

"Comme un planeur en silence remonte une pente chaude dans le ciel dégagé, le Dominateur cherche une nouvelle ascension-puissance, prélude de nouveaux bannissements, de nouveaux carnages."²¹¹

Il ne faut pas oublier que tous les archétypes et toutes les images sont polyvalents; cette ambivalence essentielle est ce qui fait leur richesse; et tout poète doit préserver cette ambiguïté pour ne pas tomber sur des stéréotypes réducteurs. Les oiseaux michaudiens sont donc aussi des oiseaux de proie, des bêtes féroces qui s'acharnent sur leurs victimes, et le corps humain peut se comprendre entre celles-ci.

"Et si les oiseaux de proie [...] utilisent dorénavant comme trajet votre propre corps agrandi par miracle, se frayant un passage à travers les fibres des gros tissus; avec leur bec recourbé, ils font d'inutiles dégâts et les serres des maudits oiseaux se prennent gauchement dans les organes essentiels."²¹²

Dans ce dernier extrait, les oiseaux rejoignent l'archétype de l'animal dévorateur, que nous étudierons un peu plus

²¹¹EE, "La marche dans le tunnel", 71. Le rapport entre le schème ascensionnel et la dynamique de la domination correspond à l'isomorphisme que Durand signale entre le glaive et le sceptre; ce dernier symbolise ce que Bachelard appelle la "contemplation monarchique" (vid. Structures, p. 152).

²¹²P1, "La nuit des embarras", 123.

loin²¹³. Cela n'est pas, d'ailleurs, étonnant, puisque l'élément qui symbolise l'ascension d'une façon spécifique, chez l'oiseau, est l'aile, et dans la citation précédente celle-ci n'apparaît pas; le caractère animal de l'oiseau prédomine donc sur sa valeur symbolique ascensionnelle.

²¹³Vid. 1.3.3.

1.1.5 L'escalier

Gravir un escalier constitue aussi une ascension; mais, normalement, les escaliers relient deux choses, le bas et le haut, le rez-de-chaussée et l'étage... Chez Michaux, il y a des escaliers qui montent tout simplement vers le ciel. Dans ses pays imaginaires on les rencontre assez souvent: par exemple, chez les Meidosems, qui ne peuvent pas se plaire à terre; "dès que nourris, ils repartent vers la hauteur, vers la vaine hauteur."²¹⁴ Le paysage qui les entoure est façonné en conséquence:

"Quel paysage meidosem est sans échelles? De toutes parts, jusqu'au bout de l'horizon, échelles, échelles... et de toutes parts têtes de Meidosems qui y sont montés."²¹⁵

De même, au pays des Mages, dont "l'architecture est libre de tout souci d'utilisation", on peut se payer le luxe de construire des escaliers qui ne conduisent nulle part, sinon vers les hauteurs infinies.

"Sur un plateau nu surgira par exemple un rempart altier, qui ne rempare rien, qu'une herbe rare et quelques genêts.[...] plus loin, en plein champ, un

²¹⁴LVP, "Portrait des Meidosems", 167.

²¹⁵Ibid., 163.

petit escalier qui monte seul, confiant, vers le ciel infini."²¹⁶

Cette image peut avoir aussi une signification temporelle. La montée des marches représente le passage du temps, comme dans le poème "Avenir"²¹⁷, où Michaux parle de "l'immense escalier des siècles". Les habitants de cet avenir auxquels le poème s'adresse ("Jeunes filles de l'an douze mille"²¹⁸) sont placés "au bout" de cet escalier, et "nous au bas". On peut discerner là une conception prométhéenne de l'histoire, très rare chez Michaux, du progrès en tant que montée difficile mais qui ne s'arrête jamais. L'emploi métaphorique de l'escalier pour signifier le cours de l'histoire a été très utilisé par les romantiques, et spécialement par Victor Hugo. Plus modernement, Jules Supervielle (un des amis intimes de Michaux, qui fut même son secrétaire pendant quelques années, au début de sa carrière) lui a consacré un poème, dans le recueil Les Amis inconnus, dans lequel la signification temporelle de ce symbole est très claire²¹⁹.

²¹⁶A, "Au pays de la Magie", 174.

²¹⁷P1, "Avenir", 105.

²¹⁸Ce vers nous rappelle les premiers de "Vendémiaire" de Guillaume Apollinaire, où ce poète s'adresse aux "hommes de l'avenir": "Hommes de l'avenir souvenez-vous de moi / Je vivais à l'époque où finissaient les rois / Tour à tour ils mouraient silencieux et tristes / Et trois fois courageux devenaient trismégistes" (In: Oeuvres Poétiques, Gallimard, "La Pléiade", 1965, p. 149).

²¹⁹"L'escalier", in Les Amis inconnus.- Gallimard, 1934.

L'escalier incarne donc, comme les images que nous avons analysées précédemment, le besoin d'élévation, la pulsion ascensionnelle. Mais il s'agit d'une montée lente, plutôt que d'une ascension fulgurante, et cette activité peut être pénible et même angoissante. La convalescence après une grave maladie est identifiée à cette image de l'escalier, dans le "poème-intervention" "Agir, je viens"²²⁰. Il s'agit aussi d'un escalier "sans fin". Ici, c'est encore une image gratifiante, puisqu'il conduit à la guérison, à la vie. Comme nous le verrons, l'ascension pure, la projection subite dans l'espace vide, représente parfois la mort, la non-vie (notamment dans le poème "La Ralentie"). L'âme s'est délivrée du corps, mais cela signifie la mort. Par contre, le retour à l'existence humaine est signalé par la présence de la lourdeur qui rend la montée plus difficile. Cette difficulté peut prendre même des traits cauchemardesques:

"Dans des escaliers sans fin, dans des escaliers en vrille, dans des escaliers chevauchant des escaliers, des formes m'accrochaient. Je ne me laissais pas faire d'abord... J'attrapais par le poignet ceux qui montaient.[...] Dans un grand bruissement, dans un grand accrochement, dans une grande matité je les tordais

²²⁰FV, 29. Il s'agit de nouveau d'un "exorcisme", dans le sens que nous avons défini plus haut. Le titre, "Agir, je viens", est indicatif à cet égard, et nous rappelle la formule de Léon-Paul Fargue, autre poète qui partage cette conception d'une écriture "effective": "Alors, mieux vaut être poète, c'est-à-dire agir".

tous, et me tordais moi-même, dans le grand escalier sans fin."²²¹

Ce paragraphe, qui indique une assimilation de l'être à sa propre conception de l'espace et du temps, est la négation de l'ascension heureuse. L'accrochement, la torsion se situent à l'opposé de la verticalité que symbolisait l'escalier dans les exemples précédents.

Nous avons dit que cette pulsion vers le haut apparaissait souvent dans les textes consacrés aux drogues. L'effet dématérialisant des hallucinogènes est un fait connu, mais il faut constater que dans ces oeuvres michaudiennes ces ascensions hallucinatoires s'expriment souvent moyennant les mêmes images que dans les textes non influencés par l'absorption de drogues. Ainsi, l'escalier y est aussi présent:

"Parfois un escalier de verre, un escalier en échelle de Jacob, un escalier de plus de marches que je n'en pourrais gravir en trois vies entières, [...] un escalier jusqu'au ciel [...] montait dans l'absolu."²²²

²²¹FV, "Toujours se débattant", 124.

²²²MM, 48-49.

1.2 L'angoisse de la chute

"Dans le monde de Michaux, comme dans celui de Hugo, on tombe constamment", affirme Georges Poulet²²³. Si le mouvement vertical vers le haut était le plus souvent gratifiant dans l'univers michaudien, la chute signifie l'élan inverse, qui provoque normalement de l'angoisse. Ascension et chute constituent ainsi une dualité antagoniste que nous pouvons repérer dans de multiples traditions culturelles, dont la religion chrétienne est peut-être l'exemple le plus proche. Selon G. Durand, le schème catamorphe, c'est-à-dire de la chute, est une véritable métaphore axiomatique, car il constitue un axe fondamental de l'imaginaire humain.²²⁴ La peur de la chute a ses origines dans le traumatisme de la naissance, et se fortifie pendant l'apprentissage de la marche, qui est fait de chutes continuelles.

Néanmoins, Bachelard²²⁵ a montré l'isomorphisme fondamental entre la chute et le vol. Celui-ci n'est parfois qu'une "chute en haut", c'est-à-dire une projection subite vers

²²³G. Poulet: Henri Michaux et le supplice des faibles.- In: Henri Michaux, "Cahier de l'Herne", p. 167.

²²⁴G. Durand: Structures, p. 122-127.

²²⁵Chapitre "La chute imaginaire", dans L'air et les songes, pp. 107-128.

l'espace. Nous trouvons chez Michaux de nombreux exemples de ces "chutes en haut", qui peuvent être en principe bénéfiques mais qui aboutissent généralement à une situation angoissante. Le véritable antagoniste du schème ascensionnel est la pesanteur, la loi de la gravitation qui est découverte très tôt par l'enfant, et qui est celle qui provoque toutes ses chutes. Nous étudierons l'incidence de cette pesanteur universelle dans un prochain chapitre²²⁶. Pour Michaux, le triomphe sur cette loi est une conquête qui n'a pas de prix. Il l'affirme, sur un ton humoristique et léger, dans l'extrait suivant:

"Il sera beaucoup plus agréable de voyager en Suisse quand on disposera de la contre-pesanteur. Ces grands précipices, voilà où il fera bon se jeter, s'arrêtant de tomber juste avant de se fracasser le crâne et reprenant de la hauteur pour revenir à la surface, émerger, s'acoquiner avec une crête et puis redégringoler et remonter, et replonger et..."²²⁷

Ici, la chute est plaisante, constitue un jeu libérateur, un "rêve de puissance". Michaux arrive même jusqu'à dire que "on n'est vraiment bien que quand on tombe".²²⁸ Mais, dans la plupart des cas, la chute représente aussi chez lui une expérience néfaste. Vicente Huidobro a écrit certains vers

²²⁶Vid. 1.5 et 1.6.

²²⁷P, "Observations", 145.

²²⁸P, "Idées de traverse", 15.

dans lesquels il décrit magistralement cette chute archétypale qui est commune à tous les hommes:

"Cae de tu cabeza a tus pies
 Cae de tus pies a tu cabeza
 Cae del mar a la fuente
 Cae al último abismo de silencio
 Como el barco que se hunde apagando sus luces."²²⁹

Ces vers développent une description de cette chute en double sens, qui est assimilée à un naufrage, association qui est aussi présente chez Michaux. Mais celui-ci dénuie le schème de la chute de toutes ses métaphores. Comme l'observe Georges Poulet²³⁰, il faut toujours comprendre la chute chez Michaux en tant que phénomène physique réel; elle ne constitue pas seulement une métaphore de type moral ou autre. Michaux utilise le schème catamorphe à l'état pur, comme il l'explique lui-même dans le fragment suivant:

"Qui sombre journallement n'a pas besoin d'un paquebot et d'un iceberg à la dérive pour couler, couler indéfiniment. Pas besoin de mise en scène. Pas de Titanic. Ni d'Atlantide. Pas d'accompagnement et rien à voir. Seulement tu coules."²³¹

²²⁹V. Huidobro: Altazor, Cruz del Sur, 1949, p. 19.

²³⁰G. Poulet: *op. cit.*

²³¹PA, 61.

Dans ces cas-là, la chute signifie l'antithèse (ou parfois le stade préalable, comme dans la citation suivante) du vol heureux et libérateur. Elle évoque alors le caractère insaisissable des choses, qui échappent toujours au poète, l'impossibilité qu'a celui-ci de dominer son entourage. "Mes propriétés", un des textes les plus connus de Michaux (et qui est très intéressant pour notre travail, puisque son auteur utilise des métaphores spatiales pour décrire un état d'esprit), parle de cette impuissance à "construire", à cause de la chute inéluctable des choses.

"Auparavant, tout étant dans l'espace, sans plafond, ni sol, naturellement, si j'y mettais un être, je ne le revoyais plus jamais. Il disparaissait. Il disparaissait par chute, voilà ce que je n'avais pas compris, et moi qui m'imaginai l'avoir mal construit!"²³²

Ici, ce sont les objets et les créatures créés par le poète qui tombent. Mais d'autres fois c'est lui-même qui subit cette expérience. La chute peut prendre alors des significations différentes: la nuit est "gouffre profond", car, seul dans sa chambre, "le gouffre, la nuit, la terreur s'unissent de plus en plus indissolublement"²³³; la mort est un lieu où l'on tombe tout à coup: "quelqu'un propre à

²³²NR, "Mes propriétés", 100-101.

²³³NR, 10.

s'insinuer dans tous les couloirs de l'âme [notons d'ailleurs la métaphore spatiale²³⁴] [...] tomba dans la Mort. Soudain. Sans aucun accord."²³⁵

La chute est subite, inattendue et traumatisante. Après l'expérience de la légèreté, le choc sur le sol dur est impossible à supporter. C'est pourquoi l'âme peut abandonner à son sort le corps qui tombe et regarder le spectacle en observateur, comme dans le texte "Révélation":

"Au moment que déjà il tombait, seulement alors il eut peur, en voyant l'énorme espace au-dessous de lui. Le corps seul tombe. Lui, Benson, se retient, reste sur place à peu près à la hauteur du cinquante-neuvième étage ou entre le cinquante-neuvième et le soixantième et regarde le corps qui descend, descend, est descendu et atterrit en morceaux."²³⁶

Ici, ce n'est pas le choc sur le sol dur qui cause la peur du suicidaire, mais l'énormité de l'espace vide dans lequel la chute se produit. Nous verrons plus loin cette ambivalence à propos de la valorisation des espaces fermés et ouverts, qui peuvent être alternativement positifs ou négatifs.

²³⁴Georges Poulet, dans l'article cité du "Cahier de l'Herne" (pp. 166-171), signale que l'"âme" est toujours décrite moyennant des images spatiales, chez Michaux.

²³⁵LVP, "Vieillesse de Pollagoras", 199.

²³⁶ED, "Révélation", 10.

tifs²³⁷. Dans le texte que nous venons de citer, la chute est adoucie ou dédramatisée par le verbe "descendre" et aussi par la précision minutieuse avec laquelle le poète détaille la place où Benson est resté ("à la hauteur du cinquante-neuvième étage ou entre le cinquante-neuvième et le soixantième"). Cette technique, consistant à fixer l'attention sur des détails extrêmement précis dans des situations qui sont loin d'être courantes, est typiquement michaudienne. Elle est surtout présente dans les ouvrages qui décrivent les pays fantastiques, et les êtres qui les habitent, créés par l'imagination du poète. Ces paysages et ces êtres bizarres nous sont alors, par ces précisions qui parfois prennent une allure presque scientifique, beaucoup plus vraisemblables et même familiers²³⁸.

Nous avons dit que l'élément néfaste de la chute était surtout la retombée sur la dureté matérielle du sol, qui est appréciée de façon très péjorative. Il y a un texte, intitulé significativement "Chant de Mort", qui attribue des valeurs tout à fait négatives à ce schème de la chute:

"Le fortune aux longues ailes, la fortune par erreur
m'ayant emporté avec les autres vers son pays joyeux,
tout à coup, mais tout à coup, comme je respirais

²³⁷Vid. 1.5 et 2.2.

²³⁸Notamment dans Voyage en Grande Garabagne, inclus dans le recueil Ailleurs.

enfin heureux, [...] je retombai sur le sol dur de ma patrie [...] je retombai sur le sol dur de mon passé, passé à tout jamais présent maintenant."²³⁹

La fortune, le bonheur sont donc ascensionnels (moyennant l'image de l'aile), et la dureté de la chute se situe au pôle opposé de ce bonheur. Ce texte confirme d'ailleurs ce que Gilbert Durand avançait: "La chute serait ainsi du côté du temps vécu"²⁴⁰, car elle répond à des expériences vécues, réelles, tandis que le vol verticalisant se situe du côté de la rêverie, du temps imaginé.

Cette dureté de la chute, à conséquences parfois néfastes, est exprimée d'une façon très poignante dans un des textes qui forment l'ensemble intitulé Au pays de la Magie. Le poète observe, dans ce pays de mages aux pouvoirs étonnants, des phénomènes inouïs, comme celui qui suit:

"Quoiqu'il ne fit guère que tomber du haut de sa taille, son corps arrivé à terre se trouva entièrement écrasé. Davantage: moulu, en bouillie, comme s'il avait été projeté du haut d'une grande falaise de quatre cents mètres, tandis qu'il avait, dans sa chute, roulé seulement d'un insignifiant petit talus."²⁴¹

²³⁹Pl, "Chant de Mort", 129.

²⁴⁰G. Durand: Structures, p. 123.

²⁴¹A, "Au pays de la Magie", 177.

Bien que cette chute écrasante soit l'effet d'une sorcellerie, elle nous indique la puissance du schème, moyennant les images cruelles, que Michaux aime parfois prodiguer, du corps "moulu, en bouillie". En paraphrasant Bachelard, nous pouvons conclure que c'est la chute qui crée l'abîme, et non le contraire.²⁴²

Il faut remarquer aussi que, en certains cas, la chute est associée à la métamorphose, qui est, nous le verrons, un des piliers de l'imaginaire michaudien. Northrop Frye signale que "failing in romance is always linked to metamorphosis, which may be as simple as a change of name"²⁴³. Chez Michaux, cela peut se traduire ainsi: "Une chute subite de terrain fit qu'une plage entra en moi, c'était une plage de galets. Ça se mit à ruminer dans mon intérieur et ça appelait la mer, la mer."²⁴⁴ Nous étudierons ces métamorphoses dans un autre chapitre²⁴⁵.

Quant aux causes qui déclenchent l'apparition de cette métaphore axiomatique, citons en premier lieu la drogue, qui

²⁴²G. Bachelard: L'air et les songes, p. 112.

²⁴³Cité par J. Carson: Céline's Imaginative Space, Peter Lang, 1987, p. 105.

²⁴⁴NR, "Encore des changements", 123.

²⁴⁵Vid. 3.3.1.



est étroitement associée au sentiment de chute, comme à celui du vol ascensionnel, ainsi que nous l'avons vu. La drogue conduit celui qui en prend "à ces mêmes hauteurs impossibles, et aussitôt après dans ces mêmes abyssales profondeurs."²⁴⁶

"Ainsi j'allais faire [...] quand... JE COULAI. Ce fut une plongée instantanée. [...] Perdu dans une profondeur surprenante, je ne bougeais plus. [...] Et soudain les vagues innombrables de l'océan mescalinién qui débouchaient sur moi me renversaient."²⁴⁷

Certaines drogues ont des effets fulminants qui ressemblent beaucoup à une chute subite. De même, elles provoquent souvent le vertige, des malaises que Michaux appelle ailleurs le "registre de la plaine et des puits"²⁴⁸. Mais le vertige, qui constitue, selon Durand, "un rappel brutal de notre humaine et présente condition terrestre"²⁴⁹, est provo-

²⁴⁶MM, 21.

²⁴⁷MM, 123.

²⁴⁸Il s'agit d'un texte, "Ici, Poddema", qui décrit un des pays imaginaires que Michaux a parcouru dans son livre Ailleurs. Les habitants de Poddema, qui ont des propriétés magiques, font subir au visiteur des épreuves d'endurance. Il existe "cinq registres de souffrances. On m'en appliqua trois, trop âgé pour subir le quatrième et le cinquième.[...] D'ailleurs ce qui me manquait le plus, que pourtant je croyais connaître, ce furent les malaises, vaste ensemble qu'on appelle ici "registre de la plaine et des puits"." (p. 201) Ce texte est antérieur aux expériences de Michaux avec les hallucinogènes.

²⁴⁹G. Durand: Structures, p. 124.

qué par des causes plus métaphysiques que physiques. Il n'y a donc pas besoin d'attendre les ouvrages consacrés aux hallucinogènes pour le retrouver chez Michaux. La maladie, et même l'action (ou plutôt l'inaction) de dormir peuvent aussi provoquer ces chutes angoissantes. Dans un texte que nous avons cité comme exemple du vol ascensionnel, "Dormir"²⁵⁰, Michaux explique que les postures que le dormeur prend au lit déterminent les expériences physiques ressenties après. Si, comme nous l'avons vu, par le fait d'être entièrement découvert, le dormeur est "projeté dans l'espace", d'autres positions ne sont pas non plus sûres, malgré ce qu'affirme Napoléon Murat: "La position de défense la plus assurée, et aussi la mieux adaptée est allongée, couchée, entre veille et sommeil [...] Dans toute autre position, l'homme offre une pente dangereuse, il glisse vers quelque chose qu'il ne connaît pas, il perd pied. Livré à lui-même, à sa propre perte d'équilibre, il risque de se perdre, d'être englouti."²⁵¹ Mais Michaux dément la sûreté de cette position:

"C'est pourquoi plusieurs, résolument, se couchent sur le ventre -mais aussitôt -ils le savent, mais tant pis, disent-ils- ils tombent, ils tombent dans quelque abîme profond, et si bas qu'ils soient, il y a tou-

²⁵⁰Vid. 1.1.

²⁵¹N. Murat: Henri Michaux, Éditions Universitaires, 1967, p. 80.

jours quelqu'un qui leur tape du pied dans le derrière pour les enfoncer, encore plus bas... plus bas."²⁵²

Dans ce texte, la chute était aussi dangereuse que la projection incontrôlée dans l'espace vide. Il faut être très prudent quand on veut attribuer des valorisations aux archétypes et images présents dans l'écriture michaudienne. Ce serait faux, par trop simpliste, de dire que le mouvement ascensionnel et la chute se constituent en un couple antagoniste, dont le premier élément serait le positif et le deuxième le négatif. Michaux assure, comme nous l'avons vu, que le désir d'élévation est une qualité de l'homme, mais il ajoute plus loin: "L'homme a un besoin méconnu. Il a besoin de faiblesse.[...] Au faite de lui-même, au sommet de sa forme, l'homme cherche à être culbuté."²⁵³ Michaux a une personnalité paradoxale, où le besoin d'ascension et celui de rabaissement s'alternent, de même que dans ses créations imaginaires. Il nous le raconte dans la description d'une séduction très particulière:

"D'abord pour la séduire, je répandis des plaines et des plaines. Des plaines sorties de mon regard s'allongeaient, douces, aimables, rassurantes.

Les idées de plaine allèrent à sa rencontre, et sans le savoir, elle s'y promenait, s'y trouvant satisfaite.

L'ayant bien rassurée, je la possédai.

²⁵²NR, "Dormir", 109.

²⁵³NR, 64.

Cela fait, après quelque repos et quiétude, reprenant mon naturel, je laissai réapparaître mes lances, mes haillons, mes précipices.

Elle sentit un grand froid et qu'elle s'était trompée tout à fait sur mon compte.

Elle s'en alla la mine défaite et creusée, et comme si on l'avait volée."²⁵⁴

Chute et ascension ne constituent donc pas une dichotomie absolue dans l'imaginaire michaudien; le poète leur accorde des valorisations changeantes et parfois même interchangeables.

²⁵⁴P1, "Magie", 10-11.

1.3 L'antagonisme entre forces contraires

Nous avons déjà eu l'occasion de commenter le dualisme apparent de bien des textes michaudiens. Une dialectique s'instaure entre le haut et le bas, le mou et le dur, l'animé et l'inanimé... et ainsi de suite. Ce dualisme prend corps dans le récit de luttes et d'actions violentes, qui jalonnent l'oeuvre de Michaux d'une façon très caractéristique. Georges Poulet décrit très graphiquement cet "espace de l'agression":

"Espace qui, de l'autre côté, se révèle comme le lieu même, le lieu intérieur où l'agression se place: sorte de no man's land qui, comme toutes contrées ravagées par la guerre, est une région de désolation et de dévoration."²⁵⁵

Ici se trouvent les principaux traits que nous avons relevés comme constituants de cette agression: l'élément dévorateur, incarné par l'animal monstrueux; la guerre, dont l'expression la plus habituelle chez Michaux est le combat singulier, tout en suivant une tradition très ancienne; et, finalement, le fait que cette agression se produit dans un "lieu intérieur" de l'être. La lutte physique entre deux antagonistes se révèle alors comme un combat métaphysique qui a lieu à l'intérieur du sujet. C'est pourquoi Poulet

²⁵⁵G. Poulet: Michaux et l'espace hostile. - In: op. cit., p. 387.

parle de l'hostilité de l'espace, et non, plus particulièrement, de l'antagonisme de la société envers l'être individuel, qui provoquerait la frustration de celui-ci, frustration qui serait exprimée et combattue par la réalisation imaginaire des "rêves compensateurs"²⁵⁶. Ainsi s'agit-il d'une hostilité plus générale, à laquelle il est difficile, voire impossible, d'échapper.

²⁵⁶Ce type de rêves apparaît fréquemment dans les oeuvres de Michaux, surtout dans celles des premiers temps. Il y aurait toute une étude à faire sur la forme et les fonctions des rêves dans l'écriture (et même la peinture) michaudienne. Si Claude Mauriac, dans L'Alittérature contemporaine (Albin Michel, 1969), avance l'hypothèse que les rêves de Kafka racontés dans son Journal, de même que ceux de Ionesco, préfigurent l'univers de leurs romans et de leurs pièces de théâtre, respectivement, Michaux considère que ses propres rêves sont beaucoup plus pauvres et stéréotypés que ses "réveries de jour" ou les scènes racontées dans ses oeuvres ("Le rideau des rêves", FEFE, pp. 11-41). De toute façon, le divorce qu'il voit entre son activité onirique et son activité créatrice éveillée nous paraît plus intéressant que leur prétendue coïncidence.

1.3.1 L'agressivité

Une des caractéristiques les plus étonnantes que rencontre celui qui s'aventure pour la première fois dans l'univers de l'oeuvre michaudienne est l'agressivité patente et latente de la plupart des créations du poète. L'écriture paraît, de prime abord, le seul moyen de se délivrer de cette "colère aux cent impressions [...] en hoquets, en spasme, en petites crêtes verbales, en moulinets des bras"²⁵⁷. La frustration provoquée par l'antagonisme des êtres et des objets, accentuée par l'hypersensibilité du sujet, se transforme en une colère démesurée, hyperbolique, qui détruit tout ce qui se trouve à son passage.

"Je peux rarement voir quelqu'un sans le battre.[...] Je le rince, je l'étire (je commence à m'énerver, il faut en finir), je le masse, je le serre, je le résume et l'introduis dans mon verre"²⁵⁸

Il s'agit d'un rêve compensateur, propre aux "faibles et aux maladifs", comme Michaux lui-même l'affirme, et qui s'approche de l'aspiration démiurgique ("Je frappe, je frappe, je frappe, j'éventre, j'ai des satisfactions surhumaines"²⁵⁹)

²⁵⁷A, "Les Cordobes", 96.

²⁵⁸NR, "Mes occupations", 106.

²⁵⁹Pl, "Une tête sort du mur", 16.

que Marianne Béguelin a analysé²⁶⁰. Cette agression est donc ambivalente, puisqu'elle a deux côtés: le poète, le démiurge, est aussi continuellement agressé. Nous parlerons plus loin de ce sentiment d'impuissance face à l'agression constante de l'espace externe²⁶¹.

L'agression peut prendre de multiples faces. Elle surgit souvent d'un "instant ducassien"²⁶², c'est-à-dire d'un commencement pur, gratuit. Elle se réalise la plupart des fois sur des semblants, des passants inconnus, même si ce sont les proches qui la provoquent le plus violemment. La vie de famille est le bouillon de culture parfait pour développer ces instincts d'agression.

"C'est dans la vie de famille, comme il fallait s'y attendre, que je réalisai la mitrailleuse à gifles. [...] Véritable éjaculation de gifles, éjaculation en cascade et à soubresauts, ma main restant rigoureusement immobile."²⁶³

²⁶⁰M. Béguelin: Henri Michaux, esclave et démiurge. Essai sur la loi de domination-subordination.- L'Age d'Homme, 1973.

²⁶¹Vid. 1.6, 1.9.

²⁶²G. Bachelard: Lautréamont.- José Corti, 1974.

²⁶³LVP, "La mitrailleuse à gifles", 18. Remarquons d'ailleurs que, dans ce cas-ci, l'agression est sexualisée par cette image de l'"éjaculation de gifles". La sexualité masculine du Père (puisque cette "mitrailleuse à gifles" agit "dans la vie de famille") est considérée agressive par les autres membres de la famille.

Dans ce cas-ci, le poète a créé un engin fantastique comme débouché de cette violence bienfaisante. Il ne faut pas oublier ce que Jean-Pierre Richard disait de Baudelaire: "La cruauté exerce, et fort paradoxalement, une fonction modératrice."²⁶⁴ De même que pour Maldoror (c'est une des raisons pour laquelle les critiques ont rapproché Michaux de Lautréamont), pour notre poète la violence immodérée sur le monde extérieur a un pouvoir bénéfique sur l'être qui l'exerce. Cette agression est à la base des "interventions" michaudiennes, telles que nous les avons définies plus haut. Si la poésie a un pouvoir effectif sur la réalité, c'est parce que cette réalité est faite des rapports entre le monde intérieur de l'être et l'"autre", la sphère des objets et des êtres qui ne sont pas "moi". Au moment où l'écriture change ces rapports, elle est en train de transformer aussi le monde extérieur. Les "interventions continuelles" rétablissent, par une loi compensatrice, les déséquilibres créés par l'hostilité fondamentale du monde qui entoure l'être.

"Ce qui me fatigue ainsi ce sont mes interventions continuelles.

J'ai déjà dit que dans la rue je me battais avec tout le monde; je gifle l'un, je prends les seins aux femmes, et me servant de mon pied comme d'un tentacule, je mets la panique dans les voitures du Métropolitain."²⁶⁵

²⁶⁴ J.P. Richard: Poésie et profondeur.- Seuil, 1976, p. 124.

²⁶⁵NR, "Une vie de chien", 102.

Cet extrait de La Nuit remue a des résonnances clairement oniriques. Le "rêve de puissance" du sujet se manifeste par l'altération de l'ordre quotidien. De même, Michaux peut, dans un texte écrit à la première personne, arracher un bras à un agent, et ajouter: "C'était peut-être un bras galonné de brigadier. Je n'en suis pas sûr. Je l'arrachai vivement, et le rejetai de même."²⁶⁶ L'humour est un des traits particuliers de l'agression michaudienne. C'est un ingrédient qui se combine difficilement avec la violence; on ne les retrouve pas souvent ensemble. Chez Lautréamont, il est plutôt enfoui; par contre, Michaux le souligne constamment. Nous avons déjà commenté la technique qu'il utilise consistant à ajouter des touches quotidiennes à des situations extraordinaires, tout en les rendant ainsi plus proches de notre expérience. On peut aisément imaginer la "mitrailleuse à gifles", et même se rappeler d'en avoir eu besoin dans quelque occasion.

La violence apparaît aussi très souvent dans les pays imaginaires dont Michaux décrit minutieusement les moeurs et coutumes. Les Garinavets, par exemple, qui sont "velus comme singes", ont pour coutume de se raser le corps avant leur mariage pour avoir le poil plus dru; "la jeune mariée sort

²⁶⁶NR, 13.

du lit le corps en sang, et le marié en sort avec l'estime générale."²⁶⁷ Ce texte, très ironique décrit une habitude d'un peuple exotique, mais qui s'applique à une attitude que nous pouvons reconnaître facilement dans les moeurs de certaines sociétés²⁶⁸. On peut apprécier cela encore plus clairement dans le fragment suivant:

"Les Hacs s'arrangent pour former chaque année quelques enfants martyrs auxquels ils font subir de mauvais traitements et d'évidentes injustices, inventant à tout des raisons et des complications décevantes, faites de mensonge, dans une atmosphère de terreur et de mystère. [...]De la sorte, ils ont formé de grands artistes, des poètes, mais aussi des assassins, des anarchistes"²⁶⁹

Ce texte, aux échos biographiques²⁷⁰, a le pouvoir d'accorder à une situation donnée un statut téléologique, fruit d'une volonté consciente. Michaux retourne la séquence des faits telle que nous l'assumons (la condition d'artiste est consé-

²⁶⁷A, "Les Garinavets", 71.

²⁶⁸Pensons par exemple aux coutumes nuptiales gitanes (où les draps tachés de sang de la nouvelle mariée doivent être exposés le lendemain des noces, pour démontrer évidemment la virginité de celle-ci avant le mariage). De toute façon, le texte de Michaux est une caricature du mépris que les sociétés patriarcales, en général, ont senti vers la sexualité féminine.

²⁶⁹A, "Chez les Hacs", 19.

²⁷⁰Rappelons-nous que Michaux a eu une très mauvaise expérience quand il a été interné à l'âge de six ans dans un collège, à la campagne flamande, où il a subi toutes ces "tortures" qu'il raconte ici.

quence d'une origine malheureuse non cherchée), en supprimant la conséquence en faveur de la cause: pour devenir artistes il faut que certains enfants soient malheureux. Cette pirouette séquentielle rétablit une sorte de sens caché dans la situation décrite, qui est ainsi mise en valeur et nous frappe d'une façon toute nouvelle.

Nous avons affirmé que cet instinct d'agression (il s'agit presque toujours d'une "agressivité droite", selon les mots de Bachelard²⁷¹, puisque le poète critique durement l'"agressivité courbe", ressentie par exemple pendant la guerre) était bénéfique et entraînait un changement réel des rapports entre le sujet et le monde qui l'entoure. Michaux démentit néanmoins cet effet apaisant de la violence déchaînée:

"Je pensais, n'est-ce pas, que quand j'aurais tout détruit, j'aurais de l'équilibre. Possible. Mais cela tarde, cela tarde bien."²⁷²

Le poète subit aussi en outre la violence inhérente à notre société; c'est pourquoi Michaux est en même temps "esclave" et "demiurge". Le personnage de Plume, à la fois l'alter ego de l'auteur et l'objet de ses attaques, est l'exemple par-

²⁷¹G. Bachelard: La terre et les rêveries de la volonté, p. 27.

²⁷²NR, "Une vie de chien", 103.

fait du souffre-douleur. Plume, qui a été comparé aux héros des films de Charles Chaplin²⁷³, se trouve toujours dans des situations violentes qui tournent mal pour lui, mais il se résigne et ne fait rien pour éviter les coups. Il est docile parce qu'il sait qu'il ne peut rien contre l'hostilité fondamentale de l'espace qu'il habite.

²⁷³Par René Micha, notamment. Vid. R. Micha: Plume et les anges, "Cahier de l'Herne", pp. 153-155.

1.3.2 Le combat

L'instinct d'agression que nous venons de définir se manifeste souvent chez Michaux par la mise en scène d'un combat, surtout de type rituel, entre deux sujets. L'exemple le plus célèbre de ces spectacles, qui sont assez abondants dans les pays michaudiens, est le poème "Le Grand Combat", qui est un des plus connus de toute l'oeuvre de Michaux. Ce texte décrit, au moyen de créations lexicales qui renforcent la puissance expressive du verbe (le vers "Il l'emparouille et l'endosque contre terre" est célèbre) un combat singulier qui se termine par ces phrases:

"Le pied a failli!
 Le bras a cassé!
 Le sang a coulé!
 Fouille, fouille, fouille,
 Dans la marmite de son ventre est un grand secret"²⁷⁴

Le combat possède donc une signification occulte, et il acquiert ainsi une transcendance qui va au-delà de la simple libération d'agressivité instinctive. Les luttes que Michaux décrit ont des résonances mythiques; les personnages impliqués sont loin d'être des personnes courantes. Dans La Nuit remue, nous trouvons par exemple un combat entre deux géants:

²⁷⁴ED, "Le grand combat", 14.

"Le Géant Barabo, en jouant, arracha l'oreille de son frère Poumapi. Poumapi ne dit rien, mais comme par distraction il serra le nez de Barabo et le nez fut emporté.[...] Devant cet ensemble de circonstances adverses le coeur des deux frères faillit, ils se regardèrent quelques instants avec une grandissante indifférence puis, se retournant chacun de leur côté, s'évanouirent. La lutte était terminée, du moins pour aujourd'hui."²⁷⁵

La lutte est ici décrite en détail; observons que l'arrachage de certains membres du corps (dont nous avons vu des exemples dans le chapitre précédent) y joue un rôle important. Cette mollesse dangereuse du corps humain est un des traits qui caractérisent l'instabilité matérielle du monde, dont nous parlerons plus loin²⁷⁶. On remarque aussi que la dimension temporelle apportée par la dernière phrase du texte (qui nous suggère une lutte éternellement recommencée) renchérit sur la condition métaphysique du combat. Le fait que les deux géants soient des frères n'est pas non plus sans signification. Chez les Hacs, peuple où les combats et d'autres actions violentes comme les révoltes ou les mutineries sont strictement classifiés et numérotés, le narrateur a l'occasion d'assister à "une lutte dont toutes les autres sont sorties. Elle porte, parmi les spectacles, le numéro 3, et les hommes se battent dans un marais." Il

²⁷⁵NR, 62-63.

²⁷⁶Vid. 2.7, 2.8.

ajoute que "ce combat a lieu ordinairement entre proches parents, afin que la combativité soit plus grande."²⁷⁷ Le fait que toutes les actions violentes portent des numéros introduit une rationalité, une prévisibilité et aussi une composante ludique (qui n'élimine pas du tout les effets néfastes de ces actions) dans des phénomènes considérés normalement beaucoup moins habituels et bien plus aléatoires et irrationnels. Cette violence se pose en spectacle pour être contemplé par les Hacs, qui n'en subissent pas moins pour cela les conséquences:

"Il est facile d'introduire dans une ville quelques bêtes sauvages[...] Tout à coup, d'un encombrement de voitures, sortent trois ou quatre panthères noires qui, quoique affolées, savent porter des blessures atroces. C'est le spectacle numéro 72."²⁷⁸

L'homme est par nature impliqué dans un combat éternel avec les objets et avec les autres êtres. Même le foetus dans le sein maternel est engagé dans une lutte avec son double:

"Deux bébés géants, engourdis à l'extrême, d'une poigne endormie, se tiennent immobilisés. Combat lent qui dure des ans. [...] Et le tout nage dans l'eau d'un doux et peu profond marais."²⁷⁹

²⁷⁷A, "Chez les Hacs", 12.

²⁷⁸A, "Chez les Hacs", 14-15.

²⁷⁹LVP, "Lieux inexprimables", 178. Ce bébé et son double peuvent s'assimiler au foetus par l'entourage où ils se trouvent: le "doux

Cette lutte constante contre tout et contre tous, qui était donc représentée par le combat singulier, se défait parfois de tous les ornements rituels pour devenir purement abstraite. Nous découvrons alors qu'il s'agit, en vérité, d'une lutte existentielle, qui traduit une attitude philosophique qui va plus loin qu'une explosion d'énergie:

"C'est à un combat sans corps qu'il faut te préparer, tel que tu puisses faire front en tout cas, combat abstrait qui, au contraire des autres, s'apprend par rêverie."²⁸⁰

et peu profond marais" où le temps passe à une vitesse extrêmement ralentie ("combat lent qui dure des ans").

²⁸⁰PA, 9.

1.3.3 L'animal dévorateur

Dans le monde de Michaux, le règne animal a une importance indiscutable. De nombreux animaux y habitent: des chiens, des chats, des rats, des insectes, des chevaux surtout... Mais le poète rencontre aussi d'autres animaux moins connus: la Darelette, dont le pire ennemi est l'araignée des fosses, la Parpue aux yeux changeants, "la Courtipline avec sa démarche d'eunuque", "des Peffils au bec en couteau"²⁸¹, des "chenilles féroces", des "canaris-démons"²⁸². Le trait commun de la plupart de ces animaux est la férocité: ils sont capables de s'entre-dévorer et d'attaquer l'homme cruellement. Les symboles thériomorphes incarnent, selon G. Durand, la terreur de l'homme devant le changement et par conséquent devant la mort, c'est-à-dire l'impuissance tragique face au passage impitoyable du temps.²⁸³ Cette association de l'archétype animal avec la mort peut être spécialement appréciée dans le cas des macabres "Catafalques", "de petits animaux au corps de ouate"²⁸⁴.

"L'ennemi une fois hors de combat[...], il reprend son pas d'automate, la conduite de son enterrement de

²⁸¹NR, "Notes de zoologie", 145.

²⁸²A, "Chez les Hacs", 17.

²⁸³Durand: Structures, p. 95.

²⁸⁴NR, "Catafalques", 151.

première classe. Si nette est l'impression que quand on les voit en groupe, père catafalque, et les enfants catafalques, on s'attendrit devant cette apparente nouveauté de la mort, procédant maintenant par familles."

Le voyageur observe ces espèces exotiques d'un oeil détaché et parfois même amusé, mais celles-là ne sont jamais tout à fait inoffensives, et ont toujours un certain caractère inquiétant. Même le cheval domestique, qui représente apparemment la "sempiternelle fixité" des choses, le "bel équilibre sur quatre pattes, si vanté par ceux qui ne les ont pas"²⁸⁵, subit des métamorphoses radicales, qui démentent cette belle sûreté ("Dites-moi, qu'y a-t-il de plus protéiforme que le cheval?"²⁸⁶). En fait, le "cheval chtonien a une signification sexuelle et terrifiante à la fois"²⁸⁷, puisqu'il est la monture de la Mort (dans l'Apocalypse chrétien comme chez Eschyle²⁸⁸), et l'image même de la mort. Nous pouvons observer cette dérivation symbolique qui va de l'animal rassurant par sa lourdeur, par son existence stable, à l'animal chtonien dans un texte, "Le sportif au lit", où le poète raconte une scène onirique:

²⁸⁵P, "Idées de traverse", 40.

²⁸⁶Pl, "Animaux fantastiques", 60.

²⁸⁷Durand, G.: Structures, p. 79.

²⁸⁸Ibid.

"Au milieu de ce carré un cheval.[...] Sur ces pattes, comme une maison sur ses quatre murs. Il portait une selle de bois.[...] Je montai, me retenant à la crinière fournie. Ce cheval si pesant arriva tout de même à détacher une patte du sol, puis l'autre, et se mit en marche lentement, majestueusement, et semblant penser à autre chose. Mais une fois la petite cour franchie, mis sans doute en confiance par l'absence de tout chemin, il s'adonna à sa nature qui était toute d'allégresse. Il fut évident aussi que les mouvements de ses pattes manquaient absolument de coordination.[...] Comme la nuit tombait, nous fûmes entourés d'une infinité de petites juments."²⁸⁹

Ici, c'est le mouvement rapide et indiscipliné qui suggère la peur devant le passage du temps, qui est pour l'imaginaire aussi rapide et incoordonné. La puissance sexuelle du cheval est aussi signalée par l'"infinité de petites juments" qui apparaissent, non par hasard, quand tombe la nuit. Le cheval est aussi assimilé, dans un autre écrit, au feu dévorateur et verticalisant:

"Ce serait bien une flamme, si ce n'était déjà un cheval, ce serait un bien bon cheval, s'il n'était en flammes.[...] Et il rue vers le ciel, il rue des ruades de flammes."²⁹⁰

Malgré tout, le cheval n'est pas l'animal féroce par excellence, qui serait plutôt du côté des loups, des lions, et surtout, dans les terres d'Henri Michaux, des monstres com-

²⁸⁹NR, "Le sportif au lit", 28-29.

²⁹⁰NR, 43-44.

posites qui peuplent "les forêts de l'être, si riche en animaux"²⁹¹. Gilbert Lascaut a essayé d'inventorier les créatures monstrueuses qui apparaissent devant les yeux du voyageur de plus en plus horrifié. Il note que ces monstres procèdent d'une "perversion de la nature"²⁹², d'un brouillage aberrant de catégories, d'êtres et de fonctions qui "dénature" même les paysages auxquels nous sommes les plus habitués. Il en conclut que ces monstres antinaturels représentent ce que Freud appelle l'"Unheimliche" ou l'"inquiétante étrangeté". Cela revient à dire que ces apparitions fantasmagoriques²⁹³ sont l'image de certains fantasmes surgis des profondeurs de l'être. Et, effectivement, les monstres les plus angoissants participent de l'humanité; à Poddema on trouve des sortes d'"innommables" beckettien²⁹⁴, "des espèces sédentaires, attachées, apodes, le tronc dans un bain alimentaire", qui sont aveugles et cannibales:

"Un individu en espalier peut feindre longtemps de n'avoir que peu de force de contraction et se laisser serrer sans résistance ses mains molles, puis sentant

²⁹¹Pl, "Animaux fantastiques", 61.

²⁹²G. Lascaut: Les monstres et l'Unheimliche.- In: Henri Michaux, "Cahier de l'Herne", p. 221.

²⁹³J.D. Burty: La fantasmagorie dans l'oeuvre d'Henri Michaux.- L'Océan Indien-Fernand Nathan, 1981. Voir aussi, pour l'étude des créatures nées de l'imagination michaudienne: F.J. Shepler: Creatures Within: Imaginary Beings in the Work of Henri Michaux.-Physsardt Publishers, 1977.

²⁹⁴Samuel Beckett: L'Innommable, Les Éditions de Minuit, 1953.

une main plus faible [...] il la serre soudain d'une poigne surhumaine et dure [...] mangeant aussi la face [...] le nez, les oreilles"²⁹⁵

Les monstres, comme les symboles thériomorphes en général, ont une large part dans les mythologies et les folklores universels. Ce mélange d'animaux familiers et d'autres aux traits anthropomorphes est même commun aux mythologies grecque, hindoue, aztèque... Mais si, dans la plupart des mythes, comme dans les contes de fées, le monstre n'est imaginé que pour être vaincu, que pour démontrer la puissance de la faible humanité sur les forces déchaînées de la nature, en terres michaudiennes le héros vainqueur n'apparaît pas et l'angoisse domine. Le "visage" néfaste du temps se dévoile dans toute sa force et l'homme ne peut rien contre son pouvoir dévastateur.

²⁹⁵A, "Ici, Poddema", 228-229.

1.4 L'espace diaïrétique

L'antagonisme entre forces opposées implique aussi l'existence d'un espace qui sépare ces éléments de sens contraire. Cet espace de la séparation ou diaïrétique se manifeste à travers plusieurs images, dont la plus évidente (et très répandue dans l'univers michaudien) est celle du mur. Les murs sont le produit de la civilisation, et, pour Michaux, ils signifient davantage une interdiction frustrante que la condition nécessaire de l'intimité rassurante, qui, comme nous le verrons, est représentée par d'autres images telles que la boule ou le bateau. Le poète parle de cette démarche diaïrétique, opérée par toute société qui essaie d'"ordonner" l'état naturel, dans lequel ce cloisonnement réducteur n'existe pas, dans un texte où il commente des dessins faits par des enfants.

"Enfants des villes, privés de la nature et en Occident privés de mythes, ils vont en des ateliers construits pour eux, trouver permis ce que leur est interdit ailleurs. Là, fasciné par la boue, la vase, les consistances molles, les coulées et ses matières mêmes sorties puantes de ses intestins, le gamin resté intrigué par 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 [...]"²⁹⁶

²⁹⁶DD, "Essais d'enfants, Dessins d'enfants", 67.

Ce fragment est remarquable à plusieurs points de vue. En premier lieu, le poète confronte les villes (qui sont faites de murs, le plus près possible les uns des autres), où cette séparation imaginaire a été réalisée, à la nature. Ensuite, ce qui est peut-être encore plus intéressant, Michaux parle des mythes en tant qu'éléments qui démentent cette séparation artificielle, qui relie ou effectuent la liaison nécessaire entre ces concepts antagonistes. On peut aussi apprécier dans cette citation la valorisation de la boue et des matières molles, qui se situe à l'opposé de la solidité rassurante, et dont nous parlerons plus tard. La boue est mise en rapport avec une valorisation scatologique, ce qui constitue une association habituelle, comme nous le dit Bachelard dans La terre et les rêveries de la volonté, où il affirme que le rehaussement de la boue correspond à une fixation anale, courante dans les premières années de l'enfance²⁹⁷. Cette démarche diaïrétique prend par la suite une dimension temporelle, puisque Michaux nous parle d'un état "d'avant la séparation du liquide et du solide, etc.". Nous pourrions aussi ajouter à cette liste de couples dichotomiques l'"avant" et l'"après", ce qui signifierait que l'intervention diaïrétique, qui est une action se déroulant dans le temps, a provoqué ainsi l'apparition de la temporalité

²⁹⁷Page 109.

mauvaise. Dans l'"état antérieur", pré-diaïrétique, le temps n'existait pas.

L'image du mur nous mène à celle du labyrinthe, qui constitue une complication de l'image primitive, puisqu'il est une combinaison de murs, du moins en ce qui concerne le "labyrinthe dur", qui diffère du "labyrinthe mou"²⁹⁸. Nous trouvons les deux types de dédales dans les pays michaudiens, où les êtres s'égarèrent facilement et cherchent constamment une sortie. Le labyrinthe est une représentation matérielle parfaite de l'espace diaïrétique. Mais Michaux, dans une démarche qui lui est propre et que nous avons déjà rencontrée, dépouille parfois le schème diaïrétique pour l'exprimer dans ses traits essentiels. C'est alors qu'apparaissent les images des armes tranchantes, spécialement du couteau, et, d'une façon plus abstraite, l'archétype de la purification, signifiant la séparation entre le pur et le souillé.

²⁹⁸Nous analyserons ce type de labyrinthe dans les chapitres consacrés à la mollesse dangereuse et à la matière informe (vid. 2.7 et 2.8).

1.4.1 Le mur

Abraham Moles affirme que le mur est la "condensation de la distance": "La clôture, la cloison, la partition restent l'outil fondamental de l'appropriation de l'espace".²⁹⁹ Il souligne les qualités principales du mur, qui sont, à son avis, le fait qu'il permet l'isolation, et sa fonction de support, de frontière et de barrière. Nous avons dans cette définition les deux significations fondamentales (et en partie contradictoires, puisqu'elles appartiennent à deux régimes archétypaux très différenciés, comme nous en avertit G. Durand³⁰⁰) que prend le mur pour notre imagination: il est d'une part frontière, symbole diaïrétique, et de l'autre protection, condition indispensable du refuge. Nous n'allons pas traiter ici de cette deuxième valorisation imaginaire du mur, car un autre chapitre³⁰¹ sera consacré à la question du refuge, très importante chez Michaux. Le mur est donc d'abord considéré dans l'imaginaire michaudien une barrière qui isole l'individu. Le mur est social et socialisant, et comme tel il est haï par l'enfant et par l'homme assoiffé de

²⁹⁹A. Moles-E. Rohmer: Psychologie de l'espace.- Casterman, 1978.

³⁰⁰"Murailles, cuirasses, clôtures [...] sont bien entendu "séparation de l'extériorité", mais aussi elles inclinent [...] à des rêveries de l'intimité qui appartiennent à une toute autre famille archétypale". G. Durand: Structures, p. 189.

³⁰¹Vid. 2.4.

liberté. Michaux dit dans un texte que la psychologie "a surestimé les pères", mais par contre qu'elle a sous-estimé le lieu d'habitation, en tant qu'influence contraignante dans la structuration de notre imaginaire. En cela il rejoint Bachelard, qui défendait la nécessité d'une maison, avec sa cave et son grenier, pour assurer la formation d'une imagination matérielle saine et équilibrée. Mais Michaux se place au pôle opposé; pour lui, l'influence de la maison solide et immuable est funeste, puisque, justement par ces qualités, elle empêche le libre mouvement de l'être, comme nous le voyons dans la citation suivante:

"AU COMMENCEMENT EST LA DEMEURE, le local d'habitation, ce qui entoure, contraignant par excellence, la maison.

L'enfant est pour les mouvements libres. Le petit d'homme, dès les premières années la maison siège d'interdits nombreux, l'impressionne.

Dans cette prison "demeurent" et sont "à demeure" des meubles et objets lourds[...]

Ce "tout" contraignant, symbole des contraintes et des règles, ces murs qui enserrant, séparent, enferment inflexiblement, représentation par excellence de l'adulte, du terminé, du figé, là où il ne se passe plus rien: la "demeure", cela ne pourrait-il à son tour être attaqué, brimé... et qu'on s'en amuse?"³⁰²

Le titre du texte auquel appartient ce fragment est "Le Poltergeist"; Michaux essaie d'y donner une explication à ce phénomène étrange qui consiste en des déplacements violents

³⁰²Af, "Une voie pour l'insubordination", 190-191.

et accompagnés de bruits terrifiants de meubles et d'objets par des forces invisibles. Il affirme qu'ils sont provoqués normalement par des filles de la maison, qui protestent ainsi (de façon souvent inconsciente) contre les asphyxiantes contraintes paternelles et familiales. On peut observer que ce phénomène du Poltergeist s'apparente beaucoup à des situations, fréquentes chez Michaux, où les objets inanimés prennent vie autonome pour attaquer le sujet qui est en train de s'en servir³⁰³. C'est un autre des traits qui caractérisent cet "espace hostile" que nous avons défini jusqu'ici.

Michaux haït l'espace figé, dangereusement trop solide, car celui-ci ne permet pas les nécessaires fluctuations de l'être, ses métamorphoses continuelles qui, nous y avons déjà insisté, sont condition essentielle à sa subsistance. Le texte que nous venons de citer, très indicatif de cette attitude du poète, se terminait par une invitation à la destruction de ces solidités non plus rassurantes. Les murs qui apparaissent dans le monde michaudien sont ainsi constamment attaqués, abattus, niés.

³⁰³Vid. 1.9: L'autonomie des choses.

"Étendant les mains hors du lit, Plume fut étonné de ne pas rencontrer le mur. "Tiens, pensa-t-il, les fourmis l'auront mangé..." et il se rendormit."³⁰⁴

Un mur qui peut être mangé par les fourmis, de même que des "murs en viande avariée, même fort épais, [qui] s'affaissent et se bombent"³⁰⁵, ne sont pas de véritables murs; ils représentent plutôt la négation de tout ce que cette image représente, ils constituent un anti-mur. C'est pourquoi Michaux n'aime pas non plus les portes fermées; il les préfère ouvertes: chez les Hivinizikis, "toutes les portes sont ouvertes, tout le monde est ailleurs".³⁰⁶ Cet ailleurs bénéfique a aussi des pièges, abrite des monstres, mais du moins il évite le figement mortel qui en finirait avec la vie de l'homme. En outre, Michaux déclare, devant le maître de l'"animal mange-serrure", qui est contraint par sa créature de commettre des effractions continuelles (et qui se promène, selon cette belle expression, "comme quelqu'un dont le "chez soi" est devenu plus considérable"³⁰⁷), que, lui, ce qu'il préfère est de sortir. Le poète rêve, donc, comme les

³⁰⁴P1, "Un homme paisible", 139.

³⁰⁵P1, "La nuit des embarras", 122.

³⁰⁶A, "Les Hivinizikis", 113.

³⁰⁷P1, "L'animal mange-serrure", 22.

Meidosems, à "Cela qui serait sans murs, sans limites, sans fin et même sans un commencement".³⁰⁸

L'image du mur mène, de plus, à l'archétype du labyrinthe, qui est souvent composé d'infinité de murs, dont la valeur sécurisante s'est effacée pour céder le pas au sentiment de réclusion, de prison. Nous allons traiter tout de suite de cet archétype du labyrinthe.

³⁰⁸LVP, "Portrait des Meidosems", 162.

1.4.2 Le labyrinthe

Les Meidosems qui rêvent à l'absence de murs, de limites, et même de commencement, habitent pourtant "la ville des murs":

"Ici est la ville des murs. Mais les toits? Pas de toits. Mais les maisons? Pas de maisons. Ici est la ville des murs. Plans en mains, vous voyez constamment des Meidosems chercher à en sortir. Mais jamais ils n'en sortent."³⁰⁹

Nous trouvons dans les régions michaudiennes plusieurs de ces espaces labyrinthiques. Il s'agit ici d'un labyrinthe dur, aux parois pétrifiées, selon la distinction que fait Bachelard, mais les dédales mous, où l'on étouffe, sont encore plus abondants chez Michaux. Cela n'est pas étonnant si l'on croit, comme Bachelard, que le labyrinthe est "le phénomène psychique de la viscosité", "la conscience d'une pâte douloureuse qui s'étire en soupirant"³¹⁰. Il met en rapport cet archétype avec une expérience universelle, qui est le traumatisme de la naissance. La citation suivante constitue un exemple de ce labyrinthe mou.

"Nous trompons leur Conseil avec des rêves dirigés et nous enlisons leurs défenses dans des boues pâteuses. Sans nous déranger, nous leur trouvons des ennemis intimes.

³⁰⁹LVP, "Portrait des Meidosems", p. 162.

³¹⁰G. Bachelard: La terre et les rêveries du repos, p. 217.

Nous les faisons tourner dans le labyrinthe et, dans leur propre filet s'emmailler et s'immobiliser."³¹¹

L'idée principale qui se dégage de ce texte est que le labyrinthe ne fait pas partie de "l'espace du dehors", comme il serait peut-être logique de le supposer, mais qu'il est en nous, dans notre "espace du dedans". Suivant Bachelard, nous pouvons dire que c'est l'angoisse qui resserre le chemin³¹². Cela rejoint ce que pense Robert Bréchon, qui affirme que l'espace labyrinthique est chez Michaux une représentation du paradoxe fondamental qui l'habite, la tension entre deux forces de sens opposé qui l'entraînent simultanément vers l'action et vers la contemplation immobile, tel que nous sommes en train de le décrire dans les deux premières parties de ce travail, ayant pour titre "L'espace de l'agression" et "L'intégration dans l'espace". Bréchon dit: "Fondément, ontologiquement paresseux, mais en même temps animé d'une volonté tenace d'"arriver à se réveiller" et de créer, [...] le poète est condamné à avoir une conscience fondamentalement ambiguë de sa situation, ce qui se traduit fréquemment par des modèles d'espace-piège et d'espace-labyrinthe."³¹³ Notre hypothèse est que cette tension d'op-

³¹¹FV, "L'étranger parle", 137.

³¹²G. Bachelard: op. cit., p. 215.

³¹³R. Bréchon: L'espace, le corps, la conscience.- In: Henri Michaux, "Cahier de l'Herne", p. 185.

posés est féconde chez Michaux, qu'elle est le moteur principal de son imagination créatrice, comme nous essaierons de le démontrer tout au long de notre travail.

Ce qui est très important aussi dans l'archétype du labyrinthe est sa dimension temporelle. Il se déroule dans l'espace et dans le temps, puisque l'essence du labyrinthe est la quête de la sortie de celui qui y est prisonnier. Car, comme l'affirme Michaux du ton sobre et tranchant qui lui est habituel, "s'il avait trouvé une porte de sortie, il ne serait plus là, on peut en être sûr"³¹⁴. Le labyrinthe est la synthèse, nous dit Bachelard, de "l'angoisse d'un passé de souffrance et l'anxiété d'un avenir de malheurs. L'être y est pris entre un passé bloqué et un avenir bouché."³¹⁵ Michaux exprime cette dimension temporelle dans le poème intitulé "Labyrinthe":

"Labyrinthe, la vie, labyrinthe, la mort
Labyrinthe sans fin, dit le Maître de Ho.

Tout enfonce, rien ne libère.
Le suicidé renaît à une nouvelle souffrance.

La prison ouvre sur une prison
[...]
Rien ne débouche nulle part

³¹⁴Cité par G. Poulet, Michaux et l'espace hostile.- In: Littérature et société, Desclée de Brouwer, 1973, p. 395.

³¹⁵G. Bachelard: op. cit., p. 213.

Les siècles aussi vivent sous terre, dit le Maître de Ho."³¹⁶

Le labyrinthe s'anime parfois, prend vie tout en devenant serpent, comme l'indique Gilbert Durand.³¹⁷ Michaux, dans son intuition poétique, a réalisé aussi ce rapprochement mythologique traditionnel:

"Une poche me brasse. Pas de fond. Pas de portes, et moi comme un long boa égaré. J'ai perdu même mes ennemis.
Oh espace, espace abstrait."³¹⁸

Ici, prison et prisonnier, contenant et contenu se confondent dans l'image du "boa égaré". L'être s'égare dans l'espace vide, sans repères; dans le mouvement fluide et éternel "Ariane plus mince que son fil / ne peut plus se retrouver".³¹⁹

³¹⁶EE, "Labyrinthe", 57.

³¹⁷G. Durand: Structures, pp. 130, 368.

³¹⁸FV, "Après l'accident", 117.

³¹⁹VP, "Iniji", 50.

1.4.3 Le couteau

Le "schème de la séparation tranchante", qui est un élargissement des archétypes séparateurs du mur et du labyrinthe, est aussi habituel chez Michaux. Des couteaux, des poignards, des fers tranchants apparaissent assez souvent dans ses textes, de façon inattendue parfois: n'importe quoi, aussi inoffensif qu'il paraisse, peut se transformer en arme déchirante.

"Tout d'un coup, l'eau savonnée dans laquelle elle se lavait les mains, se mua en cristaux tranchants, en dures aiguilles, et le sang comme il sait faire s'en alla, laissant la femme se débrouiller."³²⁰

L'hostilité des objets qui peuplent l'espace se manifeste dans ces transformations qui résultent toujours blessantes pour celui qui se trouve à côté. Mais ces métamorphoses peuvent aussi se produire à l'intérieur de l'être: "car le souffle peut blesser dangereusement, comme un couteau".³²¹ Même les caresses peuvent se muer "en ravages lancinants", "les langues tièdes, promeneuses passionnées, se changeant soit en couteaux, soit en durs cailloux".³²² Nous voyons

³²⁰P1, "Vision", 20.

³²¹BA, 85.

³²²NR, "L'avenir", 190.

maintenant que cette déchirure, même si elle est ressentie physiquement d'une façon très douloureuse, constitue d'abord une blessure métaphorique, d'un caractère spirituel, qui représente le décalage, la distance infranchissable entre l'être et le monde qu'il habite.

"La fortune aux longues ailes, la fortune par erreur m'ayant emporté avec les autres vers son pays joyeux, tout à coup [...] des couteaux jaillissant de partout me lardèrent de coups, si bien que je retombai sur le sol dur de ma patrie"³²³

Ces objets tranchants, si effectifs quand ils sont dirigés contre le poète, deviennent inutiles quand ils doivent servir à le défendre. Ils perdent tout leur pouvoir, en devenant mous et faibles.

"Pour me défendre, un glaive à mon flanc, un bon glaive, un de ceux qui font les réputations, sachant couper le cou des êtres faibles qui ne sont pas sur leurs gardes. Mais c'est un glaive qui meurt à la flamme d'une bougie."³²⁴

Même s'il est impuissant à utiliser ces instruments, il se sent fasciné par leurs effets, jusqu'au point de déposer une "candidature au poste de bourreau".³²⁵ Mais il se rend compte

³²³Pl, "Chant de mort", 129.

³²⁴FV, "Morte-moronne", 127.

³²⁵Dans le texte intitulé "Le bourreau", Pl, 31.

qu'il ne pourra jamais exercer cette fonction, sa faiblesse l'en empêche. "Aucun cou, je ne l'eusse tranché proprement, ni même d'aucune façon. L'arme, dans mes mains, eût buté non seulement sur l'obstacle impérial de l'os, mais encore sur les muscles de la région du cou de ces hommes entraînés à l'effort, à la résistance." Il s'agit de nouveau d'un manque de force spirituel, plutôt que physique: le poète ressent que ses actions sur le monde résultent toujours inutiles, car les objets possèdent une autonomie qui lui échappe. La seule arme qui lui reste est la poésie qui, par l'intermédiaire du langage ("Six mille lames de mots tu as dans ta bouche"³²⁶), peut réaliser une action magique et exorcisante sur cet univers rebelle.

"Il écrit...

Le papier cesse d'être papier, petit à petit devient une longue, longue table sur laquelle vient [...] la victime encore inconnue. [...] Couteau depuis le haut du front jusqu'au fond de lui-même, il veille, prêt à intervenir [...] à trancher dans le wagon que l'Univers débordant pousse vers lui"³²⁷

³²⁶EE, "Épervier de ta faiblesse, domine!", 18.

³²⁷EE, "Il écrit", 105.

1.4.4 La purification

Dans le régime diurne de l'imaginaire, l'homme est particulièrement exposé à des souillures; l'antithèse pur/impur, qui domine dans ce régime, exige l'action d'agents purificateurs qui lavent ce qui a été souillé. Cette action est réalisée notamment, selon G. Durand³²⁸, par la "limpidité de l'eau lustrale" et par le feu purificateur. Michaux, grâce à sa sensibilité poétique, unit ces deux archétypes, en principe très différenciés, tout en les fondant dans une même image, le "fleuve de feu":

"Fleuves de feu ou les Jours de la Grande Purification.

Il part ce jour-là de la troisième enceinte de la capitale, ordinairement silencieux, un fleuve de flammes. Très silencieux. Il dévore choses et gens, mais toujours très silencieux."³²⁹

Bachelard nous dit que l'une des raisons les plus importantes pour laquelle le feu est valorisé en tant qu'élément purificateur est le fait qu'il élimine toute odeur, ce qu'il appelle "désodorisation"³³⁰. Chez Michaux, cependant, c'est plutôt l'ouïe, sens beaucoup plus "spirituel", selon Ma-

³²⁸G. Durand: Structures, pp. 194-195.

³²⁹A, "Au pays de la Magie", 188.

³³⁰G. Bachelard: La Psychanalyse du feu, p. 200.

toré³³¹, qui en est affectée. Nous le verrons dans le prochain exemple, qui est un texte extrêmement révélateur quant à la valorisation de l'espace par Michaux.

"Les lendemains de l'éther sont bien étranges. On sort dans la rue et ce n'est pas la nourriture qui vous soutient, même si vous venez d'en prendre, mais plutôt le printemps, un printemps général ressuscité pour vous, hors de saison. La figure lavée à la fraîcheur de je ne sais quel torrent glacé. Une sorte de virginité étonnée se lit, dans vos yeux surtout (et pourtant ça provient de l'ouïe). C'est comme si on entendait pour la première fois de sa vie. On voit avec étonnement et naïveté et sans y intervenir le moins du monde mentalement, ce monde agité et exorbitant, sa dureté, sa résistance, son manque de flexibilité, ces kilos et tonnes en mouvement. Avec un air vraisemblablement angélique on songe avec nostalgie à la patrie qu'on vient de quitter, à sa noble pauvreté, à ses immenses espaces sans rien d'autre que quelques bruits communs, vedettes extraordinaires."³³²

Ce texte est un foisonnement d'images qui s'organisent d'une façon très cohérente autour de cette conception de l'espace qui nous est dévoilée par l'expérience de l'éther. Nous trouvons d'abord ce printemps symbolique, "hors de saison", métaphore stéréotypée de la renaissance de la nature après la mort représentée par l'hiver. L'eau lustrale apparaît ensuite, avec son premier attribut de la fraîcheur, qui devient ici brulûre purifiante par l'adjectif "glacé".

³³¹G. Matoré: L'espace humain: l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains. - Nizet, 1976.

³³²NR, "L'éther", 75-76.

L'auteur décrit ensuite, par la grâce d'une vision renouvelée par l'éther, les caractères négatifs de l'espace qui l'entoure: son agitation (que nous avons appelée le "tempo accéléré"³³³), sa solidité et son poids écrasants, sa résistance à la fluidité essentielle à la vie de l'être... Cette vision se situe aux antipodes de la "patrie" du poète, qui n'est que l'immense espace vide, "sans limites". Nous voyons aussi que toutes ces caractéristiques ont des implications temporelles évidentes, que nous étudierons en leur temps. Cela rejoint ce que soutient Bachelard, quand il affirme que la purification par le feu possède aussi une dimension temporelle, puisqu'elle "suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà. Alors la rêverie est vraiment prenante et dramatique; elle amplifie le destin humain".³³⁴

³³³Vid. 1.8.

³³⁴G. Bachelard: *op. cit.*, p. 35.

1.5 La densité insupportable

L'espace diaïrétique, qui se dessinait à travers les archétypes du mur, du labyrinthe, etc., entraîne l'apparition d'une autre qualité, la densité extrême de cet espace, qui s'oppose ainsi au vide total. Les objets qui peuplent l'espace possèdent une solidité, une immuabilité qui, loin d'être rassurantes, constituent la manifestation quotidienne de l'impuissance de l'être à dominer son entourage et les objets qui composent celui-ci. L'espace, encombré par l'existence de ces objets rebelles, devient ainsi inhabitable, car la fluidité et le mouvement qui, selon Michaux, sont essentiels à l'être ne peuvent pas se développer librement. L'homme possède néanmoins quelques moyens d'échapper à cette immuabilité angoissante de la création; non seulement la drogue, qui est un instrument très efficace contre le trop stable, mais aussi la maladie, et même l'acte de création, notamment l'écriture, grâce au rythme, et la musique. Dans son livre Passages, Michaux réfléchit, dans un poème intitulé "Premières impressions", aux motifs qui le poussent à la composition musicale.

"Pourquoi faut-il aussi que je compose?

[...]

Pour noyer le mal,
le mal et les angles des choses,

[...]

et le dur et le calleux des choses,
et le poids et l'encombrement des choses,

et presque tout des choses,
sauf le passage des choses,
sauf le fluide des choses"³³⁵

Cette stabilité accablante de la création, portée à son extrême, entraîne un processus de durcissement pétrifiant des objets, et aussi, ce qui est bien plus terrifiant, des parties du corps humain. Ce processus de solidification comporte, comme nous le montrerons dans le chapitre suivant, des conséquences mortelles comme la paralysie, l'affaïssement et l'asphyxie. Des images telles que le fossile et la momie évoquent cette solidification, tout en introduisant un élément temporel évident. La minéralisation est, à la fois, une conséquence du passage du temps et l'arrêt de ce passage, ce qui empêche la vie de suivre son cours. Cette interruption du devenir temporel est aussi manifestée moyennant le froid extrême, qui évite la corruption de la matière et purifie les êtres (tout en rejoignant ainsi le schème diaïrétique que nous venons de décrire). Mais le froid, comme la solidification excessive, amène aussi la mort.

La densité insupportable s'incarne finalement dans la lourdeur extrême des objets, lourdeur que l'homme doit supporter et même porter sur ses épaules. Nous avons ici une résurgence du mythe de Sisyphe, qui a été condamné par les dieux

³³⁵P, "Premières impressions", 122.

à monter infiniment la même côte, chargé d'un fardeau horriblement lourd. Mais si le Sisyphe d'Albert Camus justifiait son existence par sa tâche pénible³³⁶, celui de Michaux essaie d'y échapper par tous les moyens, dont nous avons déjà parlé au début de ce chapitre. La musique, de nouveau, peut avoir un effet allégeant:

"Ces ondes infimes soulagent des choses, de l'insupportable "état solide" du monde, de toutes les conséquences de cet état, de ses structures, de ses insoulevables masses, de ses dures lois."³³⁷

Nous percevons dans cet extrait l'isomorphisme entre la solidité du monde, sa pesanteur et l'espace diaïrétique, représenté ici par les "structures" et les "lois" qui régissent ce monde. Nous analyserons par la suite ces caractères inquiétants de la densité insupportable et, dans le chapitre suivant, les séquelles de cette densité insupportable.

³³⁶"Son destin lui appartient. Son rocher est sa chose.[...] Il faut imaginer Sisyphe heureux". Albert Camus: Le mythe de Sisyphe.- Gallimard, 1962, pp. 97-98.

³³⁷P, "Un certain phénomène qu'on appelle musique", 182.

1.5.1 Le trop solide

Nous retrouvons chez Michaux un assez grand nombre de textes qui rendent compte d'un processus de durcissement, de solidification d'êtres et d'objets. La conséquence première de cette démarche est l'empêchement du mouvement et de la fluidité naturels, ce qui est évidemment néfaste. Cette valorisation négative de la solidité, qui en principe correspondrait à une valeur rassurante, est très claire dans les écrits où c'est une partie du corps qui durcit. Dans "Un homme prudent" il s'agit de quelqu'un qui "croyait avoir dans l'abdomen un dépôt de chaux"³³⁸; dans Connaissance par les gouffres, c'est le narrateur qui a l'impression d'avoir un clou dans l'estomac³³⁹. Cela correspond, selon Robert Smadja, à "une perception solide du corps, le plus souvent de nature très hypocondriaque, avec pétrification, minéralisation, lignification".³⁴⁰ Cette solidification dangereuse répond souvent, pour celui qui la subit, à un défaut ou un manque caché qui provoque un sentiment de culpabilité, et constitue donc une sorte de punition. Cela se voit très clairement dans le fragment suivant:

³³⁸NR, 117-118.

³³⁹CG, 96.

³⁴⁰R. Smadja: Poétique du corps: L'image du corps chez Baudelaire et Henri Michaux.- Peter Lang, 1988, p. 94.

"Punition de voleurs, leurs bras durcissent, ne peuvent plus être contractés, ni tournés, ni pliés. Et plus durcissent, et plus durcissent, et chair durcit, muscle durcit, artères et veines et le sang durcit. Et durci, le bras sèche, sèche, bras de momie, bras étranger."³⁴¹

Ce texte au rythme "martelé" (à cause de la répétition du verbe "durcir" à sept reprises) est très indicatif d'une certaine conception du corps très particulière à Michaux, que Robert Smadja a étudié dans son récent ouvrage dont nous venons de citer un extrait. La maladie provoque une "étrangeté" du corps, qui n'est plus sous le contrôle du sujet et qui évolue à son gré, d'une façon très angoissante. Ce texte nous suggère aussi la dimension temporelle de ce durcissement de la matière: "bras de momie", donc essai de pétrifier le temps, d'arrêter sa marche imperturbable. Le combat contre le temps prend ici la forme d'une immobilisation forcée du devenir des choses, qui contraste avec l'accélération provoquée par l'agressivité dont nous parlerons à son heure³⁴², tout en constituant un des innombrables paradoxes dont se compose apparemment l'imaginaire michaudien. Cet élément temporel de la solidification est aussi explicite dans un autre texte, où Michaux parle des vieux "désertés

³⁴¹A, "Au pays de la Magie", 171.

³⁴²Vid. 1.8.

par les jeunes qu'ils auraient tant, tant voulu avoir, tandis que le masque durcissant de la vieillesse se fait de plus en plus épais sur leur figure, insoulevable écorce".³⁴³ Mais nous trouvons encore un autre exemple à implications beaucoup plus complexes:

"Mme D... accoucha d'un enfant qui, sous les regards atterrés, dans les douze heures suivantes se fossilisa. Mauvais début pour une jeune mère, très mauvais début."³⁴⁴

La naissance, qui signifie le début du devenir temporel, après l'heureuse étape pré-temporelle dans le sein maternel, où le temps n'est pas encore perçu, est transformée, par la "fossilisation" du nouveau-né, en un arrêt de ce temps qui ne vient que de commencer son parcours. Ce texte emploie des techniques que nous avons déjà commentées, comme l'écart entre les détails donnés (douze heures, une période de temps très précise) et l'étrangeté sans précédent de l'événement. La dernière phrase, d'un ton sévèrement paternaliste, introduit d'ailleurs une touche très ironique.

Mais ces processus durcissants ne sont que l'expression augmentée d'un malaise provoqué par la stabilité de la matière,

³⁴³P, "A hue et à dia", 167.

³⁴⁴FV, "Tranches de savoir", 52.

qui n'est pas un phénomène étrange et subit mais une condition de l'existence du monde. Nous avons déjà vu quelques exemples de la valorisation négative de l'équilibre, de la stabilité (dont, entre autres, le texte sur les chevaux qui se droguent en mangeant des champignons hallucinogènes, afin de contrecarrer "cette sempiternelle fixité de tout toujours retrouver à sa place et ce bel équilibre sur quatre pattes, si vanté par ceux qui ne les ont pas"³⁴⁵). La drogue est, en effet, un des moyens les plus efficaces pour détruire cette stabilité figeante qui empêche l'évolution et partant la vie.

"Celui qui a pris une drogue hallucinogène, et celui qui n'est victime que de la drogue sécrétée en son corps par ses organes mêmes, l'un comme l'autre il ne sait quoi de mouvant le traverse, fait de multiples, insaisissables, incessantes modifications. Fini le solide. Fini le continu et le calme."³⁴⁶

Ce qui est important dans cette citation c'est que les effets de la drogue peuvent aussi être ressentis sans avoir besoin d'ingérer des substances étranges au corps: le corps même (à travers la maladie, les états de sommeil, la méditation) peut provoquer cette dissolution de la solidité angoissante de la matière. "Le livre", l'écriture, est aussi

³⁴⁵P, "Idées de traverse", 40.

³⁴⁶CG, 189.

mis en opposition avec la stabilité de l'univers matériel:

"Les choses sont dures, la matière, les gens, les gens sont durs, et inamovibles.
Le livre est souple, il est dégagé. Il n'est pas une croûte. Il émane."³⁴⁷

Néanmoins, Michaux soutient aussi, dans d'autres textes, des positions contraires. Il considère, par exemple, que l'"heureuse convalescence" qui vient après la maladie destabilisante restaure la fixité des objets d'une façon très rassurante: "les murs et les meubles [reprennent] leur air de lourdauds incapables de tout sauf de se tenir sur place toujours, pour leur repos et celui de votre esprit"³⁴⁸. Observons que ce sont les murs et les meubles, c'est-à-dire les éléments fondamentaux de la demeure pour Michaux (comme nous avons pu l'apprécier dans le texte du *Poltergeist*³⁴⁹), qui incarnent cette immuabilité tranquillisante. On le voit encore dans l'extrait suivant:

"Le mur sans sa nature de mur, c'est incroyablement éprouvant. Homme ou animal, on doit pouvoir compter sur les solides.
Le temps (autre sujet d'alerte) n'avance toujours pas comme il fait d'habitude, charriant posément des

³⁴⁷Pl, "Le portrait de A.", 114.

³⁴⁸Pl, "Animaux fantastiques", 63.

³⁴⁹Vid. 1.4.1.

masses d'impressions communes, le temps comme il est établi en nous."³⁵⁰

Ce texte reflète les impressions ressenties après l'ingestion d'une substance stupéfiante. La drogue modifie la perception habituelle des choses, c'est une constatation triviale, mais cette altération peut être tantôt gratifiante, tantôt éprouvante pour l'esprit de celui qui la subit. La perte de solidité, qui est l'attribut principal du mur, résulte ici extrêmement déséquilibrante pour le sujet. La drogue affecte aussi la perception du temps; si la démarche lente mais inéluctable était un motif d'angoisse dans certaines circonstances, ici elle est apaisante, puisqu'habituelle.

La dureté est aussi gratifiante quand elle constitue une défense contre l'agression externe, un repli de l'homme sur soi-même: "mon noyau est dur, j'aime qu'il soit dur"³⁵¹; "Galvanisé, devenu pure force aux frontières de moi, je m'oppose à toute intrusion, je me fais bloc, bloc intraversable, bloc à toute épreuve."³⁵² Georges Poulet commente ce resserement sur soi:

³⁵⁰PS, 39-40.

³⁵¹LVP, "Situations", 86.

³⁵²P, "Je fais apparition", 214.

"On le voit, à l'espace ouvert définitivement hostile Michaux oppose l'espace fermé interne, son espace à lui. A la différence du premier, l'espace fermé offrira la protection d'une matière non perméable"³⁵³

Mais cette qualité peut être aussi négative, comme quand Michaux s'exclame: "Tout est dur en moi et aride".³⁵⁴ L'écriture, qui était "fluidifiante", constitue alors une "pétrification" contre laquelle il faut lutter.

"Je viens de jouer... comme ça dilate... Excellent contre la pétrification qui est tout l'écrivain. Il y a quelques minutes j'étais large. Mais écrire, écrire: tuer, quoi."³⁵⁵

Nous avons donc vu que la solidité et la stabilité des choses sont pour Michaux alternativement dangereuses, puisqu'elles empêchent l'évolution et la fluidité essentielles à l'équilibre de la création; et rassurantes, car elles constituent un rempart contre l'hostilité de l'espace et contre le fourmillement et le chaos, qui sont des images du passage incontrôlable du temps.

³⁵³G. Poulet: Michaux et l'espace hostile. - In: op. cit., p. 398.

³⁵⁴BA, 212.

³⁵⁵E, 16.

1.5.2 Le froid

Le processus de durcissement, qui pourrait faire partie de ce que Bachelard appelle le "complexe de Méduse" ou rêverie pétrifiante des ennemis³⁵⁶, s'accompagne inévitablement d'un refroidissement néfaste du corps humain. On passe du schème durcissant au schème refroidissant par l'intermédiaire d'images telles que le marbre, qui symbolise aussi bien la solidité que la froideur. Il y a un texte dans La Nuit remue où Michaux nous décrit un chat qui attaque un bébé sous les yeux horrifiés de sa mère, qui ne peut rien y faire puisqu'elle est paralysée: "Déjà le marbre fait en elle son froid, son poids, son poli."³⁵⁷ Le froid est donc le prélude et la conséquence de la mort, comme nous le montre aussi "La Ralentie"³⁵⁸, poème célèbre où une voix féminine raconte les régions mystérieuses rencontrées immédiatement après la mort, et qui constituent une sorte de stade intermédiaire, très angoissant, entre la vie et la dissolution totale. Cette créature s'exclame: "Fatigue! Fatigue! Froid partout!". Dans ces cas-là le froid est donc un agent paralysant qui envoûte la volonté et empêche toute action. Mais

³⁵⁶G. Bachelard: La Terre et les rêveries de la volonté, chapitre VIII.

³⁵⁷NR, 27.

³⁵⁸P1, 42.

notre expérience quotidienne nous montre que le froid pousse à l'action; Michaux reflète aussi, dans un autre texte, cet attribut du froid:

"Dans la chaleur, je suis plutôt débonnaire, vaguement velleitaire en caresses, en modelé. Mentalement, comme on dit, j'épouse les contours. Dans le froid, tout différent. Je fonce. Mentalement, je perce, je ne tiens pas compte des surfaces."³⁵⁹

On pourrait penser qu'il s'agit ici d'une donnée réelle, d'une qualité de l'entourage matériel, mais en réalité le froid, à l'égal que le figement dangereux des objets, provient d'un manque personnel, naît à l'intérieur du poète, comme le suggère Michaux lui-même avec la phrase: "Les frissons ont en moi du froid toujours prêt"³⁶⁰. En ce sens-là, le froid rejoint les images correspondant aux schèmes diaïrétique et ascensionnel. Le froid est isomorphe du feu quand il exerce une fonction purificatrice (Michaux s'exclame: "Froid, en forme de feu"³⁶¹). Dans l'image de l'iceberg, il révèle aussi une pulsion verticalisante:

"Icebergs, Icebergs, cathédrales sans religion de l'hiver éternel, [...]
Combien hauts, combien purs sont tes bords enfantés par le froid.

³⁵⁹P, "En pensant au phénomène de la peinture", 104-105.

³⁶⁰E, "Je suis né troué", 96.

³⁶¹EE, "La marche dans le tunnel", 84.

Icebergs, Icebergs, dos du Nord-Atlantique, augustes Bouddhas gelés sur des mers incontestées, Phares scintillants de la Mort sans issue, le cri éperdu du silence des siècles.

Icebergs, Icebergs, Solitaires sans besoin, des pays bouchés, distants, et libres de vermine. Parents des îles, parents des sources, comme je vous vois, comme vous m'êtes familiers..."³⁶²

Ce texte est très riche en images, qui sont organisées d'une manière cohérente autour de ces schèmes que nous avons repérés. Nous pouvons voir la dimension temporelle qu'implique le froid: l'adjectif "éternel", ainsi que l'allusion à la vermine, indiquent un arrêt du temps très menaçant. Cette angoisse est patente avec l'image du cri silencieux qui, gelé dans la gorge comme dans les cauchemars, doit s'exprimer sur le plan visuel, comme dans la toile si connue de Munch. Même la parenté avec l'île, le refuge, et avec la source, image conciliatrice qui représente l'éternel retour, n'arrive pas à enlever cette anxiété poignante. Le froid se présente ainsi comme une des menaces les plus terribles de la vie; comme le dit Michaux: " Qui me paiera du froid de l'existence?".³⁶³

³⁶²NR, "Icebergs", 89.

³⁶³NR, "Le livre des réclamations", 85.

1.5.3 Le trop lourd

La solidité, accompagnée du froid, était, nous l'avons vu, une qualité néfaste des objets qui peuplent le monde. Cette solidité figeante comporte aussi l'attribut de la lourdeur. Le sujet ressent ce poids de l'existence d'une façon physique, réelle, qui s'accroît encore plus douloureusement dans l'état de faiblesse provoqué par la maladie:

"Et tandis qu'il [le malade] est renversé, l'énorme Mégathérium se levant, les os encore trempés des boues du Tertiaire, vient peser sur sa poitrine angoissée."³⁶⁴

Le poids des objets et des êtres empêche l'élan vers le haut, qui était souvent gratifiant chez Michaux, tout en provoquant ainsi l'échec de ce vol ascensionnel, qui termine en chute angoissante. La loi de la gravité est très active, elle est même parfois soulignée moyennant des images telles que "d'invisibles haltères" qui attirent l'homme vers le bas³⁶⁵. Dans le Pays de la Magie, de même que le schème catamorphe était mis en valeur³⁶⁶, cette pesanteur inhérente des êtres est aussi hyperbolisée, puisqu'un lézard qui

³⁶⁴P1, "Animaux fantastiques", 62.

³⁶⁵NR, 25.

³⁶⁶Comme nous l'avons vu au chapitre 1.2.

traverse un champ y laisse "une ornière de près d'un demi-mètre de profondeur, comme s'il avait pesé non quelques livres mais au moins une tonne."³⁶⁷

Ce lézard qui avance avec tant de peine peut représenter aussi la vie de l'homme, du moins de certains d'entre eux, les "nés-fatigués", dans lesquels l'auteur s'inclut: "Ma vie: Traîner un landeau sous l'eau. Les nés-fatigués me comprendront."³⁶⁸ Cette sentence elliptique, qui est presque un épigramme, indique un redoublement de la lourdeur de la tâche: le syntagme "traîner un landeau" nous indique une besogne dure et inhumaine, et la spécification "sous l'eau" suggère un accroissement de cette tâche inéluctable. L'existence humaine constitue donc un travail digne de Sisyphe, et l'homme est un Sisyphe qui traîne de lourds fardeaux. Mais il possède aussi des moyens d'échapper à cette lourdeur de l'existence. Le premier de ces procédés est, nous le verrons, la drogue, qui est décorporalisante et dématérialisante. La perte de poids constitue alors une expérience extrêmement gratifiante, même si elle peut se transformer en dissolution totale du sujet, et par conséquent entraîner sa mort. Le retour à la vie quotidienne après cette expérience exaltante que représente la perte du poids corporel est très

³⁶⁷A, "Au pays de la Magie", 166.

³⁶⁸FV, "Tranches de savoir", 47.

bien racontée dans un texte où Michaux décrit sa récupération après un grave accident. Nous voyons ici une des originalités les plus marquantes de l'oeuvre michaudienne: la maladie, qui a une large part dans cette oeuvre, représente évidemment une épreuve négative pour celui qui la subit, mais elle est aussi une expérience inégalable d'états limites, et permet par conséquent de parcourir des zones inconnues de l'être intérieur. L'insatiable curiosité de Michaux le pousse à explorer ces états altérés de la conscience, qui peuvent être causés par des modifications spontanées de l'organisme, les maladies, ou bien par des transformations provoquées par l'absorption de drogues hallucinogènes. "Après l'accident", le texte dont nous parlions, est représentatif de ce premier cas, où l'altération de la perception a été motivée fortuitement.

"Plus de doute, ils tirent d'en bas, me chargeant de lest, de lest de plus en plus.[...] Je descends. Bon, j'arrive. Ne me bourrez pas de pierres si lourdes, si dures, vous avez gagné, je viens, j'ai tout perdu. Ma fusée retombe, le poids en moi, le poids à nouveau, à nouveau la terre aux pieds. Que viens-je encore faire sur terre?"³⁶⁹

Nous voyons donc que le poids, qualité devenue ontologique, est représenté par l'image des pierres, qui symbolisent autant la lourdeur que la solidité immuable. Nous avons dit

³⁶⁹FV, "Après l'accident", 119.

que la stabilité excessive signifiait un arrêt du temps, une pétrification qui entraînait la mort. Dans l'écrit que nous venons de citer, Michaux met de nouveau en rapport la pesanteur et le cours du temps:

"Que mes secondes sont lourdes! Jamais je ne les aurais crues si lourdes. Instants éléphantiasiques."³⁷⁰

Cet adjectif final est extrêmement poignant: les "instants" sont affectés de cette maladie terrible (rappelons-nous de l'"homme éléphant") qui les fait gonfler jusqu'à devenir monstrueux. Le passage du temps devient ainsi un autre des fardeaux que l'homme porte sur ses épaules.

³⁷⁰Ibid., 117.

1.6 L'espace écrasant

La densité extrême de l'espace michaudien, que nous venons de décrire, provoque une sensation d'écrasement chez le poète. Ce sentiment, qui en principe n'est pas d'ordre physique mais plutôt mental et animique, se traduit souvent dans des scènes très "réalistes" où les créatures de Michaux, ou le narrateur lui-même à la première personne, subissent l'action d'une force écrasante. La loi de la pesanteur qui domine dans notre planète est, en effet, poussée à l'extrême dans certaines régions du domaine michaudien. La première de ses séquelles, et peut-être la pire, est l'asphyxie, qui signifie l'arrêt du souffle vital et, par conséquent, la victoire du temps dévorateur sur l'existence humaine. Mais la densité de cet espace écrasant peut avoir aussi une conséquence moins dramatique, mais encore plus généralisée: la lassitude, l'empêchement de toute action de la part de l'homme, qui se voit alors réduit à l'impuissance la plus totale face à l'hostilité du monde. Le combat qu'il mène contre le temps ne peut plus avoir lieu, faute d'énergie et d'armes; c'est pourquoi la fatigue comporte aussi une plus grande adaptabilité au mouvement éternel des êtres et des objets. La fatigue que l'homme ressent dans ce monde trop solide et trop "fixé" est donc ambivalente: si d'une part elle empêche toute action et toute possibilité d'"in-

tervention" heureuse, de l'autre elle provoque, comme d'autres états extraordinaires (la fièvre, la folie, la drogue...) une transformation de la perception habituelle qui est souvent bénéfique.

Le troisième effet de cette solidité excessive est l'écrasement "réel", physique que subissent assez fréquemment les personnages et le propre narrateur. Nous avons déjà commenté la maîtrise avec laquelle Michaux "réalise" les métaphores, les transforme en scènes d'un réalisme et d'une plasticité étonnants. Dans le cas que nous sommes en train d'étudier, cela est particulièrement voyant: les êtres qui se trouvent sous le pouvoir de la force écrasante de l'espace subissent un processus d'aplatissement, qui les vide de tout volume presque jusqu'à les transformer en des figures à deux dimensions. C'est une image connue par tous ceux qui ont vu des dessins animés: le personnage sur lequel est tombé un rocher ou un piano devient comme une feuille écrasée sur le sol, écrasement qui est d'ailleurs toujours réversible, puisque la "planche" gonfle un instant après pour récupérer son poids et son volume habituels. On pourrait noter, en marge, que nombre de textes michaudiens (appartenant surtout à La Nuit remue et à Plume) ont une ressemblance certaine avec l'esprit des bandes dessinées. Les gifles démesurées qui s'étaient à tort et à travers, l'action trépidante de cer-

taines scènes, l'irrespect face aux lois "naturelles" (Plume se promène sur le plafond), un certain ton caricatural qui apparaît parfois... et d'autres caractéristiques dont il n'est pas pertinent de parler dans ce travail nous font penser à ce rapprochement qui, à notre connaissance, n'a pas été fait par les spécialistes.

Nous allons donc passer maintenant à la description des trois effets produits par cet espace écrasant que nous venons d'énoncer: l'asphyxie mortelle; la fatigue qui pousse à l'inaction et en même temps permet d'accéder à d'autres niveaux de la réalité; et finalement l'affaissement provoqué par la loi de la gravité et le poids des choses.

1.6.1 L'asphyxie

La première conséquence de cet espace écrasant est le manque d'air, qui entraîne l'asphyxie. Georges Poulet met en rapport la loi de la pesanteur et ce manque de souffle: "Premier malheur, première conscience du malheur chez Michaux. Livré à l'espace, il se trouve victime de la force d'appesantissement qui s'exerce dans l'espace. Voluminosité pesante, à la fois physique et mentale, dont un des aspects les plus saisissants chez le poète est l'obstruction des voies respiratoires"³⁷¹. Michaux lui-même souligne la crainte de l'asphyxie au-dessus de celle de la paralysie, par exemple:

"Il suffit parfois d'un rien. Mon sang tourne en poison et je deviens dur comme du béton.[...] Ce n'est pas la paralysie surtout qu'il faut craindre, c'est l'asphyxie qui en résulte."³⁷²

Le poète réalise de cette façon le rapprochement traditionnel entre la respiration et le "souffle vital", là où réside la vie de l'homme (pensons au "pneuma" grec, et à de nom-

³⁷¹G. Poulet: Henri Michaux et l'espace hostile. - In: Littérature et société, op. cit., p. 388.

³⁷²NR, "Bétonné", 112.

breux rites primitifs qui sont fondés sur cette croyance³⁷³). Michaux accorde donc beaucoup d'importance à la respiration; c'est pourquoi l'asphyxie terrible apparaît fréquemment dans ses oeuvres. Chez les Émanglons, un des peuples qui habitent Ailleurs, et qui vivent dans la crainte de l'asphyxie et de l'écrasement, "dans l'inquiétude que leur maison ne leur tombe dessus", ceux qui ont du mal à respirer sont pieusement éliminés. La description de cette étrange coutume est faite dans un texte où sourd délicieusement l'humour noir, et dont nous transcrivons un extrait:

"Quand un Émanglon respire mal, ils préfèrent ne plus le voir vivre. Car ils estiment qu'il ne peut plus atteindre la vraie joie, quelque effort qu'il y apporte. Le malade ne peut, par le fait de la sympathie naturelle aux hommes, qu'apporter du trouble dans la respiration d'une ville entière. [...] Pour étouffer, on choisit une belle jeune fille vierge. Grand instant pour elle que d'être appelée ainsi au pont entre vie et mort! [...] La difficulté est d'être douce à la fois et de serrer fort. [...] Il y faut des qualités de fond, une nature vraiment féminine."³⁷⁴

L'ironie est patente: du succès dans cette épreuve qui consiste à étrangler le malade dépendent les possibilités de mariage de la jeune fille. La "nature féminine" réside donc dans le pouvoir d'étouffer l'homme avec un gant de soie...

³⁷³G. Durand en énumère quelques-uns dans ses Structures, p. 200-202.

³⁷⁴A, "Les Émanglons", 21-22.

Les fantasmes de la femme neutrière et de l'échange sexuel impliquant la mort de l'homme entre les mains de la femme apparaissent souvent chez Michaux. D'autre part, il n'est pas bizarre que la pire maladie du peuple Émanglon soit la "lèpre cornée", dont le symptôme principal est la solidification de la peau du malade, qui "ne transpire plus, ne respire plus", jusqu'à ce que "l'asphyxie le prend, sans qu'aucun organe ne se soit plaint".³⁷⁵

Avec l'asphyxie, la perception du temps est aussi bloquée, et la mort survient inexorablement. Michaux décrit ainsi l'expérience d'un noyé:

"A tous les orifices, l'eau se presse, a pénétré irréversible, faisant barrage tout autour. Poumons bloqués, la respiration est hors de fonctionnement.[...] L'impression d'avenir n'est plus continuée, que seule la respiration ininterrompue soutenait, à mesure."³⁷⁶

Faisant abstraction du schème de la noyade, que nous aurons l'occasion d'étudier plus tard³⁷⁷, nous distinguons ici que c'est la respiration qui amène le futur, et la suppression de l'une entraîne la disparition de l'autre.

³⁷⁵A, "Les Émanglons", 31.

³⁷⁶PA, 39.

³⁷⁷Vid. 2.1.1.

Le souffle est naturellement mis en rapport avec le vent chez Michaux; le "pneuma" rejoint l'"anemos", qui est signe de vie, et même la vie. Les carrefours du pays de la Magie foisonnent de vents, et le narrateur commente: "Il faut y avoir été. C'est tout pétillant, tout pétillant. Nulle part une telle sensation de vive vie."³⁷⁸ Le vent apparaît aussi très souvent dans le recueil Épreuves, exorcismes; il s'agit parfois d'un vent turbulent qui ravage tout³⁷⁹, mais sa signification vitale reste intacte, comme nous pouvons le constater dans la belle image des "hommes en arc": "J'ai vu les hommes en arc, têtes et corps enflés au vent de la vie".³⁸⁰ Le vent pousse à l'action; c'est pourquoi il a un rôle considérable dans ce livre tourné vers l'action, qui se veut une arme utile pour exorciser les terribles méfaits de la guerre. L'asphyxie s'assimile alors au manque total de vent:

"J'étais en plein océan. Nous voguions. Tout à coup le vent tomba. Alors l'océan démasqua sa grandeur, son interminable solitude.

Le vent tomba d'un coup, ma vie fit "toc". Elle était arrêtée à tout jamais. [...]

Ce fut un moment, un éternel moment, [...] ce fut un moment et tous les autres moments s'y enfournèrent, s'y envaginèrent, l'un après l'autre, au fur et à mesure qu'ils arrivaient, sans fin, sans fin, et je

³⁷⁸A, "Au pays de la Magie", 153.

³⁷⁹En provoquant alors le chaos; nous analyserons le thème du chaos dans un prochain chapitre (vid. 1.7).

³⁸⁰EE, "J'ai vu", 41.

fus roulé dedans, de plus en plus enfoui, sans fin, sans fin."³⁸¹

Ce texte est très révélateur, non seulement quant à la valorisation du vent par le poète, ou aux conséquences néfastes de l'absence du vent, mais aussi quant à une certaine conception du temps que Michaux met en oeuvre et que nous étudierons dans la deuxième partie de ce travail³⁸². En effet, comme nous l'avons avancé, la disparition du vent entraîne la mort, c'est-à-dire, en ce cas-là, l'arrêt du temps. Mais il s'agit d'un arrêt qui débouche sur l'infini, notion qui est très présente dans l'oeuvre michaudienne, et qui a souvent des connotations très angoissantes. Le verbe "envaginèrent" a fortement attiré l'attention des critiques, qui y voient la réalisation du retour au sein maternel. Nous nous trouvons donc face à une négation du temps, en contraste avec le combat que nous avons analysé jusqu'ici.

Michaux, dans un texte qui appartient au "livre de voyage" Ecuador, donne d'ailleurs des raisons biographiques pour expliquer son penchant pour le vent. C'est sans doute une attitude très rare chez lui, qui, encore de nationalité belge à l'époque d'Ecuador, rejetait tout ce qui lui

³⁸¹P1, "Ma vie s'arrêta", 17.

³⁸²Vid. 2: L'intégration dans l'espace ou la négation du temps.

rappelait ses origines, son pays natal ou sa famille. La Belgique, pays étrangement prodigue en "traîtres transfuges", est évidemment un pays de vent:

"Je suis d'un pays de vent,
 Dans mon pays le plus pauvre a du vent,
 [...]
 Nous en avons toujours beaucoup, et nous en avons
 besoin, du vent, du vent!

Celui qui a été élevé
 Celui qui a vécu des années, dans les mains passion-
 nées du vent

.....
 Je ne me croyais pas tellement attaché à mon pays,
 Mais ce vent...
 Le vent..."³⁸³

Le vent s'identifie donc de nouveau à la vie; c'est une condition indispensable pour le développement de celle-ci. Il incarne le mouvement continu, les passages qui s'opposent au figement meurtrier, même si ces passages sont parfois très douloureux, comme l'exprime le poème "Je suis né troué": "Il souffle un vent terrible / Ce n'est qu'un petit trou dans ma poitrine /[...] S'il disparaît, ce vide, je me cherche, je m'affole et c'est encore pis./ Je me suis bâti sur une colonne absente."³⁸⁴

³⁸³E, 168.

³⁸⁴E, "Je suis né troué", 94-95.

1.6.2 La fatigue

La deuxième conséquence de cet espace écrasant, trop dense et encombré, est une énorme faiblesse qui terrasse l'homme, un épuisement accablant qui l'empêche d'accomplir quoi que ce soit. Cette impression est patente dans le poème "La Ralentie", dont nous avons déjà parlé³⁸⁵, où une créature qui vient de mourir raconte, au féminin, le monde où elle se trouve, état provisoire qui conduit à la dissolution totale. Elle s'exclame: "Fatigue! Fatigue! Froid partout!", et plus loin: "Oh fatigue, effort de ce monde, fatigue universelle, inimitié!"³⁸⁶ Cette "fatigue universelle" n'est pas le produit d'une activité trop prenante mais une conséquence de l'état des choses. Ce n'est pas la fatigue naturelle qui suit l'action, mais une lassitude préalable à toute action, même à tout projet d'action. Michaux s'est senti fasciné par cet épuisement existentiel, manifeste chez certains peuples asiatiques, et qui s'apprécie, selon lui, dans la seule observation d'une gare à Calcutta:

"cette attente du départ, et pourtant ce sommeil, ces gens terrassés par la fatigue à la seule idée de voyager, cette préoccupation d'avoir son repos, son re-

³⁸⁵Vid. 1.5.2.

³⁸⁶P1, "La Ralentie", 42 et 46.

pos avant tout, cette impression est unique."³⁸⁷

Nous avons affirmé que cet accablement général dont souffre l'être humain, pour Michaux, procède du poids, de la fixité, du fini des choses. Et cela est vrai dans la plupart des occasions. Mais le poète déclare aussi:

"La plus grande fatigue de la journée et d'une vie serait due à l'effort, à la tension nécessaire pour garder un même moi à travers les tentations continues de le changer.
On veut trop être quelqu'un.
Il n'est pas un moi. Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre."³⁸⁸

Ce texte, occupant une position clé dans la pensée ontologique michaudienne qui anime toute l'oeuvre, laisse donc voir que la fatigue provient, contrairement à ce que nous soutenions jusqu'ici, de l'effort de l'être pour maintenir une unité essentielle face au changement constant qu'implique la vie dans le monde. Michaux expose ainsi sa réponse particulière (très proche d'ailleurs de celle de Valéry, qui affirmait que "Moi, ce n'est quelqu'un, ni quelque autre; l'oubli fait voir que moi, ce n'est personne"³⁸⁹) au "Je est

³⁸⁷BA, 46.

³⁸⁸Pl, "Postface", 217.

³⁸⁹Paul Valéry: Analecta, CXIX.- In: Oeuvres.- Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1960, tome II, p. 747.

un autre" rimbaldien, en affirmant que le moi unique n'existe pas, qu'on doit se soumettre à la fluidité des choses, en définitive au flux du temps. Mais cela n'est pas en contradiction avec les images que nous sommes en train de décrire et qui correspondent au "combat contre le temps". L'homme essaie de combattre la fluidité du devenir temporel, qui est angoissante, par des moyens très divers, débouchant cependant sur l'échec puisque ceux-ci amènent un figement néfaste. La fatigue est donc, dans le texte que nous venons de citer, le fruit de cette lutte contre les "passages" (mot très utilisé par Michaux, et qui constitue le titre d'un de ses livres), contre l'instabilité des choses.

Mais la fatigue peut signifier aussi un instrument afin d'échapper à la solidité accablante. Ainsi Michaux la classe-t-il parmi les drogues "décorporalisantes", allégeantes, dans un texte très ironique:

"Aux amateurs de perspective unique, la tentation pourrait venir de juger dorénavant l'ensemble de mes écrits, comme l'oeuvre d'un drogué. Je regrette. Je suis plutôt du type buveur d'eau. Jamais d'alcool. [...] Depuis toujours, et de tout ce qui se prend, peu. Prendre et s'abstenir. La fatigue est ma drogue, si l'on veut savoir."³⁹⁰

³⁹⁰MM, 170.

Ces phrases démystifiantes ont une valeur exceptionnelle pour juger de l'attitude de Michaux face à ses expériences avec les hallucinogènes, car elles montrent le détachement sceptique qu'il montrait à leur égard (ce texte fait partie de Misérable miracle, titre révélateur quand on sait qu'il s'applique à la mescaline). La fatigue est donc, comme la fièvre et la maladie, un autre des états-limites qui permettent de combattre l'excessive stabilité de la création. Comme le dit Michaux, "Ce redoublement de fatigue [...] lui est une nouvelle occasion de lâcher pied et de désertier l'odieux compartimentage du monde".³⁹¹

³⁹¹P1, "L'insoumis", 70.

1.6.3 L'affaissement

La conséquence ultime de cet espace dense est l'écrasement de l'être sous le poids invisible de l'atmosphère. Les créatures michaudiennes risquent toujours l'écrasement, la perte de volume, comme dans le cas des femmes-gouttes: à mesure que tombent des gouttes du plafond, le poète voit comment elles se transforment en femmes, métamorphose qui est néanmoins frustrée dès son début à cause de cette loi de la pesanteur poussée à l'extrême.

"Une troisième goutte se forma, grossit, tomba. La femme qui s'y forma, instantanément aplatie, fit cependant un tel effort... qu'elle se retourna.[...] Les corps allaient s'amoncelant, crêpes vivantes, bien humaines pourtant sauf l'aplatissement."³⁹²

Cette vision nocturne correspond donc à une manifestation de l'hostilité de l'espace, qui acquiert une densité pétrifiante et empêche toute action spontanée de l'homme. Michaux définissait déjà ses "propriétés" comme un terrain où "tout est plat, rien ne bouge"; en outre, "ça ne s'ouvre pas non plus sur un beau ciel. Quoiqu'il n'y ait rien au-dessus, semble-t-il, il faut y marcher courbé comme dans un tunnel bas".³⁹³ L'image du tunnel apparaît à plusieurs reprises dans

³⁹²NR, 11.

³⁹³NR, "Mes propriétés", 95.

l'oeuvre michaudienne; rappelons-nous le poème inachevé "La marche dans le tunnel", un des plus noirs chez Michaux et qui appartient au recueil Épreuves, exorcismes, où cette image exprime l'angoisse, la sensation d'être entraîné par la déraison de la guerre dans une voie sans issue. Dans un autre texte de La Nuit remue, déjà clairement cauchemardesque, cette peur de l'écrasement est subie par le "je" narrateur:

"Je me trouvais au milieu d'une plaine. Et partout circulaient de grandes roues. Leur taille était cent fois la mienne. [...] je chuchotais à leur approche, doucement, comme à moi-même: "Roue, ne m'écrase pas... Roue, je t'en supplie, ne m'écrase pas..."³⁹⁴

Il s'agit d'une scène onirique classique, qui comporte du reste une régression infantile du narrateur, contraint à pleurnicher et à supplier les monstrueuses machines qui risquent de l'écraser. Mais dans un autre texte très amusant, "Un chiffon", Michaux exprime la même sensation d'une façon bien plus originale et particulière:

"J'ai rarement rencontré dans ma vie des gens qui avaient besoin comme moi d'être regonflés à chaque instant.

On ne m'invite plus dans le monde. Après une heure ou deux [...], voilà que je me chiffonne. Je m'affaisse, je n'y suis presque plus, mon veston s'aplatit sur mon pantalon aplati.[...]

³⁹⁴NR, "Un homme perdu", 120.

L'un me traverse de sa lance, ou bien il use d'un sabre.[...] L'autre m'assène joyeusement de gros coups de massue avec une bouteille de vin de Moselle, ou avec un de ces gros doubles litres de chianti"³⁹⁵

Le poète fait, par cet écrit, qu'une sensation animique que tous les farouchement timides connaissent, la sensation poignante d'inconfort, d'"aplatissement", ressentie dans une réunion sociale, devienne un phénomène réel, physique et visible. Il utilise un ton qu'on pourrait appeler dédramatisant, moyennant des techniques que nous avons déjà trouvées, comme la mention de détails (le "vin de Moselle", le "chianti double litre" devenus des armes peu conventionnelles) qui donnent un air quotidien à une scène qu'on ne pourrait pas qualifier (heureusement, d'ailleurs) de courante.

³⁹⁵NR, "Un chiffon", 104.

1.7 Le chaos

Certains passages de l'oeuvre michaudienne décrivent des scènes où règne le chaos le plus total. L'espace écrasant que nous venons d'analyser provoque souvent une échappée violente, qui débouche sur cette situation chaotique. Figures humaines, animaux, objets habitent cet espace bondé en mouvement perpétuel, et se confondent dans une danse frénétique, qui ressemble à certains tableaux de Jérôme Bosch ou de William Blake. Les dessins à l'encre de Michaux, peuplés de signes mystérieux qui représentent parfois d'inquiétantes silhouettes vaguement humaines, correspondent aussi au même sentiment. De la même façon qu'Artaud voulait faire de son théâtre un alphabet des mouvements, des gestes, du langage visuel des objets³⁹⁶, les dessins de Michaux établissent presque un alphabet des métamorphoses de l'être. Ceux qui ont été réalisés sous l'effet des drogues accueillent aussi un mouvement effréné et parfois chaotique, mais d'un signe différent, en général moins angoissé et, par conséquent, moins angoissant pour celui qui les regarde.

Le mouvement chaotique possède pour notre imaginaire une signification principalement temporelle. Il représente l'im-

³⁹⁶A. Artaud: Le Théâtre et son double.- Gallimard, "Idées", 1971.

possibilité humaine de maîtriser le courant temporel, incapacité qui nous apparaît évidente malgré nos essais désespérés en sens contraire. Dans l'extrait suivant cet aspect temporel peut être clairement perçu.

"Jamais surprise et admiration d'enfants, braillant dans une barricade, ne réunit joie gonflée de tant d'échos, de ronflements, de renflements d'orage, de senteurs, de retours à d'autres âges, de vrilles, de ravages dans les lignes droites, de brassages, de retours à la caverne... là où Phou lance ses troupes, où déboulent les meutes, où les cathédrales sont liquides et en formation..."³⁹⁷

Le chaos implique toujours la violence et le foisonnement. Remarquons d'ailleurs dans le fragment cité l'apparition d'une image que nous avons déjà rencontrée, celle de la cathédrale "molle", c'est-à-dire l'impulsion verticale neutralisée par le manque de solidité, par la mollesse dangereuse et "aplatissante"³⁹⁸.

Nous avons dit que la solidité excessive et écrasante se résout souvent en une explosion soudaine qui brusque l'immobilisation forcée du temps. Le mouvement chaotique provoqué par cet éclatement est exprimé à plusieurs reprises, chez Michaux et chez beaucoup d'autres créateurs, dans les

³⁹⁷FV, "Dans le cercle brisant de la jeune magicienne", 134.

³⁹⁸Vid. 1.1.2.



images du grouillement des insectes, qui, nous le constaterons, jouent un rôle très remarquable dans la sphère biographique et créatrice de Michaux. Celui-ci se définit dans un texte comme quelqu'un "à l'écoute [...] du chaos et des ondes"³⁹⁹, affirmation qui n'est pas banale. Le grouillement des insectes a des rapports étroits avec une autre constellation d'images, celles qui se groupent autour de la notion de décomposition et de pourriture de la matière, images de la "temporalité mauvaise" que nous étudierons à la fin de ce chapitre.

³⁹⁹Af, 168.