

R: 585

LE RYTHME DANS L'OEUVRE POÉTIQUE D'HENRI MICHAUX
(1929-1946)

V.B.
Marta Segarra

Marta Segarra i Montaner

Tesi de Llicenciatura

Dirigida per: Dr. Alain Verjat Massmann

Febrer 1988



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

"Premières impressions", Passages,
p. 135.

TABLE DES MATIÈRES

	<u>Pages</u>
0 Introduction	1
1 Intégration des contraires	19
2 Division en deux types de poèmes	21
2.1 Poème-martèlement	22
2.1.1 Rôle des monosyllabes	22
2.1.2 Abondance de contre-accents	23
2.1.3 Inachèvement des phrases	25
2.1.4 Vers très courts	26
2.1.5 Répétitions obsédantes	27
2.1.6 Temps fort au début du vers	29
2.1.7 Exaspération des échos phoniques. Emploi de sons "violents"	30
2.1.8 Intonation montante	32
2.2 Poème-litanie	34
2.2.1 L'énumération	34
2.2.2 Le parallélisme	35
2.2.3 Vers courts ou longs	36
2.2.4 Statisme	38
2.2.5 La répétition	39
2.2.6 Vers commencés par des temps faibles	40
2.2.7 Sons "apaisants"	40
2.3 Poèmes qui échappent à cette division	42
3 Le langage selon Michaux	43

3.1 Redécouverte de la "virginité" de la langue	43
3.2 La création lexicale	48
3.3 Syntaxe	50
3.4 Composante "involontaire"	57
3.5 Relation rythme-sens	61
4 Effets de sens du rythme	62
4.1 Dédramatisation rythmique du sujet	62
4.2 Mimétisme rythmique du sujet	66
5 Composante ludique . Ironie	70
6 Effets de prose	73
7 L'intervention: effet "magique"	80
7.1 La répétition	84
7.2 Autres caractéristiques	86
8 Temporalité	89
8.1 La circularité	90
8.2 L'"écriture-flash"	100
9 Conclusions	103
Notes	114
Bibliographie	123

LE RYTHME DANS L'OEUVRE POÉTIQUE D' HENRI MICHAUX (1929-1946)

0 INTRODUCTION

Le titre du travail qui commence ici contient déjà deux termes discutables: "rythme" et "oeuvre poétique". Nous nous proposons donc d'esquisser brièvement dans cette introduction les controverses multiples qui jaillissent des différentes définitions méthodologiques du "rythme", qui conduisent à leur tour à la description des limites, toujours discutées, entre prose et poésie.

Quant à la question du "rythme", il faut avouer tout d'abord que ce travail doit beaucoup à l'oeuvre d'Henri Meschonnic Critique du rythme. Anthropologie historique du langage¹. Cet essai, très complet, donne un large aperçu des divers avatars subis par le mot "rythme" le long de l'histoire de la critique littéraire, depuis l'identification totale du rythme et du mètre faite par les Rhétoriciens jusqu'à l'interprétation psychanalytique et anthropologique du rythme, qui en fait le révélateur des archétypes fondamentaux chez l'homme.

Les théories traditionnelles considèrent toujours le rythme comme un retour régulier de sons, qui agit en tant qu'imitation du sens du poème. On est même arrivé à créer une fausse étymologie pour "rime", qui viendrait ainsi du latin "rythmus" (tandis qu'elle procède du francique *"rim"). Le résultat de cette assimilation est la confusion du rythme et du mètre, d'où celui-ci ressort privilégié puisqu'il est regardé comme une visée idéale, une norme à suivre, enfreinte seulement de temps en temps par certaines

réalisations de ce mètre virtuel dans le discours, qui constituent le rythme. Ainsi, des théoriciens comme Bely ont pu créer une quantification du rythme tout en se basant sur la systématisation des écarts du mètre effectués dans le discours.

D'autre part, si le rythme n'est qu'une imitation ou redondance du sens, il ne possède aucune valeur sémantique intrinsèque. Il ne serait ainsi qu'une sous-catégorie du niveau phonologique, sans aucun rapport avec la sémantique qui n'est qu'un niveau parmi les autres. Ces théories qui subordonnent le discours à la langue débouchent dans une critique du rythme qui oscille entre la musicologie et la théorie des nombres, comme par exemple celle de Grammont², de Spire³ ou de Morier⁴. Le mètre subit un travail de type statistique, comme celui des formalistes russes, et le rythme peut être compris en termes psychologiques, qui le rendent inanalysable puisqu'il est censé exprimer l'"ineffable", l'"émotion". Celui-ci est le premier des deux dangers que risque le rythme, selon Henri Meschonnic; le deuxième consiste à "être décomposé comme un objet, une forme à côté du sens (redondance, expressivité)"⁵.

Les nouvelles théories linguistiques du XXe siècle n'ont pas changé substantiellement ces conceptions. Par exemple, la sémiotique réduit le poème au signe: pour elle, un texte poétique est donc composé en entier de signes interchangeables. Les générativistes, à leur tour, ont assimilé le mètre à la "compétence" et le rythme à la "performance", tout en renouvelant ainsi l'opposition rythme-mètre.

Par contre, Benveniste⁶ écrit que le rythme est une structuration d'un ensemble, une "organisation du sens dans le discours". Cela permet à Meschonnic de conclure: "Si le sens est une activité du

sujet, si le rythme est une organisation du sens dans le discours, le rythme est nécessairement (...) une configuration du sujet dans son discours⁷". Il faut préciser que, pour Meschonnic, "sujet" (qui est une notion ahistorique, puisqu'elle a toujours existé) n'équivaut pas à "individu", qui est une idée historique, et créée en outre il n'y a pas longtemps. Ainsi, "la subjectivité d'un texte résulte de la transformation de ce qui est sens ou valeurs dans la langue en valeurs dans un discours, et seulement dans ce discours"⁸.

Cette implication profonde du sujet dans son écriture, dans son rythme, est ce qui rend si importante l'étude du rythme pour la compréhension globale de l'oeuvre d'un écrivain. Meschonnic insiste à maintes reprises sur l'impossibilité d'analyser un rythme quelconque à partir de vers détachés, puisqu'un vers isolé ne constitue pas un discours mais seulement un exemple. Or la métrique traditionnelle s'est généralement fondée sur l'étude des vers hors contexte, tout en leur supposant des similitudes structurelles quand, bien des fois, celles-ci n'étaient que superficielles.

Nous avons tenté de suivre cette donnée méthodologique et d'éviter l'analyse de fragments isolés de l'oeuvre michaudienne. Ainsi, tous les poèmes qui forment le corpus de ce travail (que nous détaillons plus tard) ont été examinés sous cette visée intégratrice. Evidemment, bien des citations ont dû être soumises à un effort synthétisant puisque, au cas contraire, l'unité du travail en aurait résulté nuie; néanmoins nous avons essayé de ne pas y sacrifier ce dessein globalisant à l'égard du rythme michaudien.

Tout en poursuivant le compte-rendu des différents avatars subis par ce concept du "rythme", nous allons tenter maintenant de résu-

mer les contributions théoriques, très importantes à notre avis, de H. Meschonnic à cette controverse encore bien vivante. En premier lieu, ses définitions des rapports entre le rythme et le sens d'un discours, d'un côté, et entre le rythme et le sujet qui le produit, de l'autre, sont très éclairantes. Par exemple, Meschonnic, tout en démentant la théorie traditionnelle qui fait du rythme une redondance du sens, établit un autre type de relation entre eux: le rythme est en interaction avec le sens dans tout discours, non seulement dans le poème, bien que ce soit en celui-ci où cette interaction est plus évidente. Ainsi, "le rythme n'est pas le sens, ni redondance ni substitut, mais matière de sens, même la matière du sens"⁹. Ce rapport interne rend impossible l'appréhension du sens en tant qu'unité indissociable, puisque le sens en résulte infiniment fragmentable. Il faut dire aussi que Meschonnic part toujours du discours, non de la langue, pour définir ces concepts théoriques. En effet, selon lui, il n'y a de rythme que dans un discours, dans une réalisation lexicale, quoique chaque langue possède des caractères rythmiques propres. Cette distinction est importante, car presque tous les métriciens partent de la langue, même s'ils se basent sur des exemples pris de la littérature. Egalement, Meschonnic croit que "le sens ne se fait que par et dans les ensembles et les structures phraséologiques, syntagmatiques", qu'il "n'appartient pas aux mots"¹⁰.

Cette relation dialectique entre le rythme et le sens (puisque c'est ainsi qu'on doit comprendre la phrase: "le rythme est la critique du sens"¹¹) se double d'un autre couplage conflictuel: celui du rythme et du sujet qui le fait. Si le rythme est une organisation du sens dans le discours, c'est-à-dire "la structuration d'ensemble de tous les signifiants", son analyse doit dévoiler l'inscription du sujet dans son oeuvre, l'attitude de l'écrivain

face au langage et, en définitive, face à la vie.

Il ne faut non plus oublier la différence significative entre "sujet" et "individu": pour Meschonnic, "dans et par l'oeuvre, le sujet n'est pas l'individu. Le sujet est l'individuation: le travail qui fait que le social devient l'individuel, et que l'individu peut (...) accéder au statut de sujet, qui ne peut être qu'historique et social"¹².

Cette conception intégratrice du rythme n'empêche pas la délimitation du terme: par exemple, dans le chapitre intitulé "Le langage sans la musique"¹³, Meschonnic critique les théories traditionnelles qui font du rythme poétique l'imitation du rythme musical, et qui emploient des notations musicales pour caractériser des éléments métriques, tandis que ces deux rythmes sont essentiellement différents. Cette connexion traditionnelle entre la poésie et la musique a favorisé le stéréotype qui assimile le rythme à une régularité, tout en invalidant ainsi maintes oeuvres littéraires qui ne respectent pas cette périodicité. Cela nous amène à la notion de mètre, qui a été jusqu'il y a peu de temps l'idée basique sur laquelle se fondait toute étude rythmique. En effet, en la plupart des cas le mètre est conçu comme la visée idéale vers laquelle tend toute réalisation particulière ou rythme. Le mètre est ainsi mis au niveau de la langue, et le rythme à celui du discours, relation qui est maintenue par Meschonnic, mais inversée, puisqu'il pense que "le poète est un inventeur de rythmes" et que "rien ne préexiste au poème". Il ne reste donc qu'une analyse possible, celle des discours réels, si complète que possible. C'est pourquoi la métrique traditionnelle, qui compare des vers isolés et généralement hors contexte, ^{en}Trésulte invalidée: son unité est le pied ou la syllabe, qui ne peuvent pas être des unités ryth-

miques parce qu'elles ne sont pas sémantiques, et le rythme est une organisation du sens. D'autre part, la métrique, qui est essentiellement binaire et dualiste puisqu'elle oppose "accentuée-inaccentuée" ou "longue-brève", est fictive en français, car nombreux linguistes ont démontré que dans cette langue il n'y a pas d'accent de mot mais seulement accent de groupe.

Meschonnic croit que la notion de pied est insuffisante pour analyser non seulement la poésie moderne qui transgresse les lois métriques traditionnelles, mais même la poésie classique, par exemple. Il prend deux vers de Racine dont la structuration des pieds paraît la même et dit: "Mais puisque les limites de mots et de groupes sont autres, l'organisation, autre, les rapports prosodiques, autres, ces deux vers ne sont pas plus semblables pour le rythme qu'aucun vers n'est semblable à aucun autre vers. Il n'y a pas deux vers semblables pour le rythme"¹⁴.

Ainsi, la métrique n'est qu'une abstraction, car elle se base sur l'égalité des syllabes, "qui n'ont qu'une valeur de position codée". Mais dans le discours, les règles et les mesures métriques sont insuffisantes; puisque le sens ne se mesure pas, le rythme est aussi forcément non mesurable, il ne peut qu'être analysé "en termes de discours". Meschonnic conclut que le rythme "est non métrique en soi"¹⁵. Evidemment il peut s'identifier parfois avec des périodicités ou des structures régulières, mais elles ne sont que des "rencontres culturelles", des traditions. Il arrive même de percevoir dans des textes en prose des régularités très marquées, comme les alexandrins qu'on trouve dans les romans de Victor Hugo. Jacques Roubaud explique ces cas par l'existence d'une "métrique involontaire héréditaire"¹⁶. Chez Michaux, nous avons trouvé aussi quelques exemples d'inclusion de formes traditionnelles dans ses

textes littéraires mais, comme nous verrons, il s'agit généralement d'un dessein expressif explicite plutôt que des effets de cette "métrique involontaire".

Meschonnic veut établir donc le primat du rythme, notion souvent méprisée par les linguistes et les métriciens orthodoxes, sur le mètre. Le rythme comprend tout effet de sens qui agit dans le discours, de l'infime au plus important; c'est pourquoi l'analyse du rythme est une démarche si complexe et si délicate, car le rythme "englobe, avec l'énoncé, l'infra-notionnel, l'infra-linguistique"¹⁷. Le rythme n'est pas seulement composé de signes: il est "ce par quoi le discours déborde les signes", "l'identité profonde du concret et de l'abstrait"¹⁸.

Le rythme est en plus nécessairement composite: il y a le rythme des timbres, des mots, et aussi celui de la phrase, de ses pauses et ses ruptures. Meschonnic reconnaît "trois catégories du rythme, mêlées dans le discours: le rythme linguistique, celui du parler dans chaque langue, rythme de mot ou de groupe, et de phrase; le rythme rhétorique, variable selon les traditions culturelles, les époques stylistiques, les registres; le rythme poétique, qui est l'organisation d'une écriture. Les deux premiers sont toujours là. Le troisième n'a lieu que dans une oeuvre. Ils déterminent chacun une linguistique du rythme, une rhétorique du rythme, une poétique du rythme, la dernière présupposant les deux autres"¹⁹.

Cette conjonction de rythmes suggère l'importance accordée à des aspects tels que la prosodie ou l'intonation, qui contribuent aussi à créer des effets de sens. Bien sûr, comme dit Meschonnic, il ne faut pas confondre un vers et son exécution, mais on ne peut non plus méconnaître l'importance de l'oralité quant aux effets ryth-

miques. "L'oralité est le rapport nécessaire, dans un discours, du primat rythmique et prosodique de son mode de signifier à ce que dit ce discours"²⁰. Ce rapport à l'oralité est d'autant plus pertinent chez Michaux que nombre de ses poèmes semblent presque exclusivement basés sur des jeux phoniques. Il faut souligner aussi que la voix possède anthropologiquement une magie, celle de l'incantation, qui agit sur les récepteurs et même sur les éléments. Michaux met souvent en jeu, comme nous prouverons, ce caractère magique du langage.

L'étude sémantique des sons d'un poème fait donc partie de l'analyse rythmique de ce texte. Mais Meschonnic fait la critique du psychologisme qui donne a priori des valorisations affectives aux sons, comme celui de Grammont ou de Fonagy. En effet, les valeurs sémantiques des sons doivent être toujours référées à leurs emplois dans le discours, sous peine de commettre des généralisations abusives. Benjamin Lee Whorf, par exemple, croit que le langage possède le pouvoir de dominer les nuances psychiques des sons: si le sens des mots s'y prête, il amène à la lumière ces nuances sémantiques; sinon elles demeurent inactives.

Pour rendre compte de tous ces effets prosodiques et rythmiques, Meschonnic propose le concept de "contre-accent" ou suite immédiate de deux accents; il est marqué en français parce que celle-ci est une langue à accent de groupe (final) qui tend généralement à éloigner les accents l'un de l'autre.

Le contre-accent peut prendre des figures diverses, selon la cause qui l'a motivé. Par exemple, le contre-accent "rythmique-rythmique" est celui provoqué par le rapprochement de deux syllabes accentuées dans un vers ou dans une phrase. Nous utiliserons des vers de

Michaux, pour une fois détachés du contexte, pour mieux rendre compte de ces concepts:

"Et le fleuve boit, et le nageur boit..."²¹



La gradation des accents sur les syllabes marque l'effet cumulatif du contre-accent, et la courbe "l'effet de lien en tension avec le discontinu des syntagmes". Ce premier type de contre-accent est souvent créé par la succession de deux monosyllabes.

Il y a ensuite le contre-accent "prosodique-prosodique", qui est situé sur deux syllabes inaccentuées (´´), et qui est seulement dû aux combinaisons vocaliques ou consonantiques:

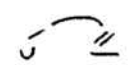
"Dans la farine invisible de l'air..."²²



La répétition des nasales et de la voyelle /i/ provoque la création de ces contre-accents, dont les deux premiers sont exclusivement prosodiques puisqu'ils sont sur des voyelles inaccentuées. Remarquons aussi que ce type de contre-accent est souvent causé par le rapprochement immédiat de deux consonnes ou de deux voyelles identiques dans deux syllabes qui se suivent.

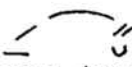
Les deux contre-accents basiques que nous avons définis donnent lieu à des combinaisons, qui sont encore plus fréquentes. Nous trouvons souvent des contre-accents "prosodiques-rythmiques":

"Penser, vivre, mer peu distincte;"²³



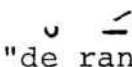
Le rapprochement consonantique de "vivre" et "mer" est doublé par le fait que ce dernier mot est accentué.

De même, l'arrangement inverse est aussi habituel: le contre-accent "rythmique-prosodique" se situe sur une syllabe accentuée suivie d'une autre qui a des rapports prosodiques avec elle; dans le vers suivant, c'est la réitération du phonème /r/ qui provoque cet effet rythmique:

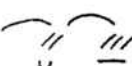


 "Dans le velours trompeur de la neige"²⁴

Le contre-accent peut aussi être enjambant, c'est-à-dire reliant deux vers par des effets prosodiques:



 "de rang"



 "de race"²⁵

D'autre part la marque , qui indique un accent prosodique, peut signifier aussi l'existence d'un accent "intellectuel" ou "affectif". Un même poème peut admettre diverses lectures, et il aura donc le même nombre d'analyses rythmiques possibles.

Meschonnic consacre aussi un chapitre de son étude à l'importance du visuel dans la configuration d'un rythme littéraire. Selon lui, "le rythme met de la vision dans l'audition, continuant les catégories l'une dans l'autre dans son activité subjective"²⁶. La manifestation la plus courante de cette démarche visuelle est la ponctuation, qui peut être logique ou rythmique. Michaux supprime souvent toute ponctuation logique dans ses poèmes, ce qui signifie un élargissement de l'autonomie rythmique de ses textes; mais, tout aussi souvent, il maintient une ponctuation stricte, qui provoque un effet de tension entre la logique syntaxique et des effets rythmiques très libres.

Meschonnic établit ensuite l'importance de la typographie, de l'organisation visuelle du poème. Il énonce une hypothèse: "toute mise en page représente et pratique une conception du langage à découvrir"²⁷. Tout en suivant ce raisonnement, il déduit que les espaces blancs remplissent un rôle dans le poème, qu'ils marquent les entrées de l'inconnu, du "non-dit" dans celui-ci. L'abondance croissante des blancs dans la poésie moderne représente donc une altération de la syntaxe, qui se démembre tout en privilégiant le mot isolé, les infinitifs, les phrases nominales. Meschonnic attribue cette tendance actuelle "pour le mot contre la phrase" à une "ineptie linguistique" des écrivains²⁸; nous croyons cependant qu'il commet ici une généralisation trop poussée, car chez Michaux, par exemple, où la syntaxe nominale est fréquente, celle-ci répond à une volonté expressive très efficace. Remarquons d'autre part que cette syntaxe nominale est contrebalancée par l'usage tout aussi courant de structures syntaxiques "irréprochables".

Tout rythme possède en outre une signification symbolique très intéressante pour nous, car il représente une "subjectivisation du temps"²⁹. Chaque rythme fait une "structure dialectique" du temps, selon les mots de Groethuysen; c'est-à-dire il impose une conception temporelle déterminée (celle de l'auteur) au lecteur. C'est pourquoi Meschonnic croit que l'analyse du rythme est capitale pour connaître l'attitude d'un écrivain face à l'histoire, à la vie,^{et} en définitive face à son temps.

Il établit aussi une distinction remarquable entre le rythme du récit et celui du poème: le poème "inaccomplit le temps du sujet (...) parce qu'il est un mode de temporalité, un mode de subjectivité qui impose au sujet un retour"³⁰; en d'autres mots, le poème force le lecteur à s'introduire dans une structure temporelle é-

trangère à lui, tandis que le rythme du récit tend à être collectif, social. C'est maintenant que nous pouvons apprécier la portée de la citation de Michaux qui ouvrait cette étude: "Le mal, c'est le rythme des autres".

Ces remarques nous conduisent à l'autre grande controverse que nous voulions aborder dans cette introduction: la différence et les limites, si elles existent, entre la prose et la poésie. Evidemment nous ne prétendons pas faire un compte-rendu exhaustif de tout ce qui a été dit sur ce thème, puisque ce serait impossible, mais nous essayerons seulement de situer la pensée de Meschonnic dans le cadre historique de cette controverse.

Les théories traditionnelles visent essentiellement à identifier la poésie à une forme et la prose à un fond, opposition qui est complétée par d'autres distinctions: la poésie s'éloigne du langage courant (et le poète de la société) tandis que la prose est assimilée plutôt au langage utilitaire, quotidien. En définitive, la poésie est encore identifiée au vers et la prose au récit, bien que l'histoire littéraire démontre que ces idées sont fausses: "les romans en vers de Chrétien de Troyes restent des romans, et les Ames mortes ou Les misérables des romans-poèmes" ³¹.

De même, depuis le siècle dernier, les poètes et les écrivains en prose ont tendu à méconnaître et à transgresser les limites étroites qu'imposait cette distinction. Par exemple, Mallarmé affirmait que "le vers est partout dans la langue où il y a rythme"; et ajoutait: "Mais en vérité, il n'y a pas de prose: il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés: plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification" ³². Meschonnic croit cependant qu'il y a rythme partout, non seulement en litté-

rature, et il le démontre tout en analysant une page de journal élue au hasard où il découvre des figures rythmiques intéressantes. Il n'y a donc pas un rythme propre au poème et distinct de celui qui correspondrait au récit: "chaque oeuvre a son rythme".

Meschonnic essaye aussi d'éclaircir une autre confusion qui se produit couramment entre la prose et le parler, séparés de la poésie: celle-ci s'identifie au monologue, tandis que le dialogue peut seulement avoir lieu dans la prose. Cette assimilation est non seulement démentie par l'histoire littéraire universelle (l'origine de la rime étant souvent considérée comme un "répons") mais aussi par d'autres traditions non françaises, comme par exemple la poésie anglaise, qui est jugée beaucoup plus proche du parler que de la prose. En effet, Meschonnic croit que certains rythmes poétiques s'apparentent beaucoup plus au langage parlé que les conventions obligées de toute prose. Concrètement, l'abondance de contre-accents révèle souvent la primauté du mot court et du parlé; chez Michaux, tel qu'il sera montré plus tard, divers recours rythmiques convergent pour s'approcher de ce langage parlé.

Meschonnic arrive donc à affirmer que "historiquement, poétiquement, linguistiquement, il y a des différences de degré, non de nature, entre les proses et les vers"³³. Néanmoins, comme nous avons déjà signalé, il établit des différences entre le mode temporel qui prime dans un récit et celui d'un poème: "l'éthique du poème et l'éthique du roman, leur rapport au social, leur rapport au rythme, les constituent chacun en opposés. Le poème tend à faire de l'individu un sujet. Le roman multiplie l'individu"³⁴.

En outre, Meschonnic tient compte du rôle de la "mise en lignes" du texte: même si tout effort de versification y a disparu, le

fait d'être organisé en lignes inégales provoque un effet rythmique incontestable. La ligne est génératrice d'accents qui n'existent pas dans le discours ordinaire. "La ligne est la visualisation de l'accentuable, le tenant lieu du vers. La ligne est à la poésie amétrique ce que le vers est à la poésie métrique" ³⁵.

Finalement, Meschonnic fait aussi une critique de l'anthropologie du rythme, c'est-à-dire de toutes les théories qui, d'un point de vue anthropologique, prétendent expliquer les origines du rythme. Evidemment, le rôle rituel et magique qu'a eu le rythme dans le passé le convertit en un "porteur d'archaïsmes". Meschonnic affirme que tout rythme est une métaphore du "cadre rituel du temps", selon l'expression de Dumézil; c'est pourquoi tout rythme représente aussi une "tension du sujet et du social", car il force l'auditeur à s'adapter à un mode de temporalité plus ou moins étranger à lui. Un rythme peut donc être plus ou moins socialisé ou individualisé: "la cadence est la socialisation maximale du rythme: le slogan. La désindividualisation maximale" ³⁶. C'est pourquoi Georg Lukacs situait l'origine des rythmes humains dans le travail, tandis que Mauss, à l'inverse, croyait que le travail dérivait du rythme.

Ce que Meschonnic critique de certaines théories anthropologiques est l'abus qu'elles font des explications psychanalytiques de divers rythmes. Un exemple très éloquent est le cas du rythme trochaïque, qui a été expliqué comme "la structure temporelle la plus primitive qu'il nous soit donné de vivre: l'articulation d'une tension et d'une détente, d'un appétit et son assouvissement"; son origine serait "la succion comme premier acte relationnel". Mais quand le rythme est dans un discours, cette analogie n'est plus valable puisque sinon, comme Meschonnic le spécifie ironique-

ment, "tous les poèmes trochaïques auraient le même sens psychanalytique: tous ne cesseraient de sucer"³⁷.

Après toutes les remarques faites, nous pouvons hasarder quelques conclusions quant à l'importance et à la signification du rythme dans une oeuvre littéraire: d'abord, Meschonnic croit que "le rythme d'une écriture se confond avec la spécificité de cette écriture"³⁸ car, comme nous avons essayé d'expliquer, il signifie l'inscription du sujet dans son histoire d'une façon unique et inimitable: le poète est, comme il a été déjà dit, "un inventeur et un briseur de rythmes"; c'est pourquoi Huizinga considère que "la poésie ne possède pas seulement une fonction esthétique, mais aussi une fonction vitale, une fonction sociale et liturgique"³⁹. Une analyse du rythme se révèle donc indispensable pour tenter l'approche d'un auteur quelconque, puisque "le rythme est le marquage de la subjectivité, son système, l'histoire d'un sujet à travers son discours"⁴⁰.

Meschonnic concluait donc qu'il n'y a pas un rythme du poème distinct de celui du récit, puisque chaque oeuvre, chaque écrivain a son rythme particulier. Certains critiques appliquent cette affirmation à l'oeuvre michaudienne, dans le sens qu'ils ne distinguent pas de différences entre les textes courts en prose (qui sont très abondants) et les "poèmes". Ils englobent tous ces textes dans une même catégorie littéraire, hors des genres traditionnels, et dont le trait commun serait une extension moyenne d'une ou deux pages (avec des exceptions). Néanmoins, comme le pense Robert Bréchon⁴¹, nous croyons pouvoir faire une distinction entre ce que Michaux lui-même appelle des "Poèmes" (par exemple, dans Plume, où il les sépare du reste des textes) et les morceaux de prose.

De même, Henri Meschonnic soulignait l'importance de l'organisation des lignes quant au rythme d'un texte, puisque la distribution de celui-ci en lignes inégales créait des accents là où il n'y en aurait pas eu dans un discours en prose. Il fait aussi cette distinction dans son étude du rythme chez Victor Hugo⁴², où il sépare l'analyse du rythme des oeuvres poétiques de celui des romans.

A l'image de l'ouvrage de Meschonnic que nous venons de citer, mais sans prétendre réaliser une analyse si profonde et exhaustive, nous avons sélectionné quelques-unes des premières oeuvres de Michaux (celles qui furent publiées entre 1929 et 1946) pour cette étude du rythme. Nous n'avons pas travaillé avec les éditions originales pour deux raisons: d'abord, parce qu'elles sont souvent introuvables, même dans les bibliothèques; puis, parce que Michaux lui-même a refusé de rééditer ses premiers ouvrages, à l'exception de quelques poèmes qu'il a inclus dans l'anthologie l'Espace du dedans. Ainsi, cette analyse du rythme est basée sur quatre ouvrages fondamentaux, qui sont aussi peut-être les plus connus de Michaux, exception faite des livres "de voyages" et sur la drogue:

Le premier d'entre eux est La nuit remue, publié en 1935 et qui comprend deux livres distincts suivis d'une postface: "La nuit remue", le premier, est composée de textes en prose et aussi de "Poèmes", selon le qualificatif de l'auteur; "Mes propriétés", la seconde partie de ce recueil, avait été déjà publiée en 1929, et comprend aussi un chapitre intitulé "Poèmes".

Plume précédé de Lointain intérieur contient des textes extrêmement variés. Il est divisé en six parties dont la deuxième est celle des "Poèmes", et il apparut en 1938, bien que certains de ses chapitres

eussent été déjà publiés séparément (comme le quatrième et le plus connu, "Un certain Plume", qui date de 1930).

L'Espace du dedans, comme nous avons dit, est une anthologie faite par le propre Michaux avec des extraits de ses principaux ouvrages antérieurs à 1941. Elle fut publiée en 1944 et inclut des poèmes qui figurent dans les "livres de voyages" de Michaux, comme Ecuador (1929).

Finalement, Epreuves, Exorcismes (1945) est un recueil de textes pour la plupart écrits sous l'occupation allemande, et dont certains avaient déjà paru dans diverses revues.

Nous avons donc pris de ces quatre recueils tous les "poèmes" (en d'autres mots, les textes organisés en lignes inégales et qualifiés de tels par Michaux) pour en faire une analyse complète du rythme et en extraire les caractéristiques communes qui constituent la spécificité de l'écriture michaudienne. Ainsi, nous avons dégagé une première constante très répandue chez Michaux et qui résume d'une certaine façon tous les autres traits propres au rythme michaudien: l'intégration de caractéristiques, d'effets de sens contraires, non seulement dans une même oeuvre, mais aussi dans un même poème, dans un même vers. La distinction de deux types de poèmes que nous faisons ensuite (le "poème-martèlement" et le "poème-litanie") ne doit donc pas être comprise comme une division stricte, puisqu'il y a des poèmes qui partagent des traits appartenant aux deux types définis.

La troisième partie du travail aborde l'attitude que prend Michaux à l'égard du langage: d'abord, sa redécouverte de la "virginité" de la langue, de ses possibilités presque infinies, qu'il deve-

loppe moyennant la création lexicale; nous décrivons ensuite l'effet de cette création sur la syntaxe, qui oscille entre l'ordre le plus strict et la dislocation totale; nous définissons enfin la "composante involontaire" de l'écriture michaudienne, c'est-à-dire l'autonomie apparente de certains effets de sens qui semblent fonctionner indépendamment de la main du poète.

La quatrième partie consiste en la description des procédés rythmiques qui aboutissent à deux effets de sens opposés: la dédramatisation du sujet et le mimétisme rythmique de celui-ci. Tel que nous l'avons dit, il ne s'agit non plus d'une distinction absolue car ce sont deux démarches expressives qui parfois coexistent dans un même poème. Nous essayons ensuite de décrire les procédés qui façonnent un des aspects le plus caractéristiques de l'écriture michaudienne: son ironie et sa composante ludique. Ces recours stylistiques contrastent parfois avec ce que nous avons appelé les "effets de prose" des poèmes michaudiens, et qui sont une des causes de l'interaction des genres dans l'oeuvre de Michaux.

Finalement, les deux dernières parties du travail s'éloignent un peu de cette analyse détaillée pour expliquer deux interprétations suggérées par ce rythme michaudien: d'une part, l'"effet magique" ou d'"intervention", auquel Michaux se réfère parfois dans ses livres; et de l'autre, la conception du temps qui se dégage de ce rythme, dont nous avons décelé deux figures opposées: celle d'un temps circulaire, immobile et celle du temps éclaté.

1 Intégration des contraires

Avant de commencer l'analyse détaillée du rythme chez Michaux, nous voudrions bien établir une caractéristique de son oeuvre qui conditionne toutes ses autres constantes rythmiques et thématiques. En effet, on perçoit souvent dans les textes de Michaux la coexistence de traits de style (images, cadences, effets de sens quelconques) non seulement très différents, mais qu'on pourrait même qualifier d'opposés.

Cette intégration de contraires peut se produire dans un même recueil, ou entre deux ouvrages contemporains, et parfois aussi dans un même poème. C'est pourquoi on ne peut pas parler d'une évolution du style chez Michaux, mais de l'existence de sentiments et d'idées divergents dans une même période.

Cette remarque est importante parce qu'elle éclaire la difficulté contre laquelle se heurtent les critiques à l'heure de définir la personnalité littéraire de Michaux. Car, après avoir étudié ses oeuvres, on peut en énumérer toute une série de "propriétés" (tout en citant le propre auteur) mais parfois les traits opposés à celles-ci sont non seulement logiques mais aussi repérables dans certains écrits de Michaux.

Par exemple, on a beaucoup parlé de la "révolution" que Michaux a opérée dans la langue française, due principalement à la "création lexicale" (selon le terme de Gueunier)¹ qu'il a entamée dans certains de ses poèmes. Mais, comme ce critique l'a aussi remarqué,

ce bouleversement linguistique est toujours équilibré par un respect infini envers la syntaxe, qui reste "classique" et "ordonnée".

Nous verrons aussi plus loin qu'il y a beaucoup d'autres paires de procédés contraires que Michaux utilise dans ses oeuvres. Concrètement on parlera des deux types de description inverses, que nous avons nommés "description par glissement" et "description par flashes". Ils correspondent à deux conceptions du temps antithétiques, celle du temps circulaire, qui ne passe pas, et celle du temps éclaté, fragmenté, qui s'assimile au style kaléidoscopique de certains textes de Michaux, comme l'a remarqué René Micha.²

Nous avons aussi repéré deux relations rythme-sens divergentes chez Michaux. Si, comme le dit Henri Meschonnic, "le rythme est critique du sens"³, on peut imaginer deux manières opposées d'achever ce rapport: d'un côté la redondance (le rythme en tant que mimétisme du sens, renforcement physique de celui-ci) et de l'autre la négation du sens, c'est-à-dire la dédramatisation. Et, en effet, nous verrons que Michaux utilise ces deux techniques.

Mais c'est très important de souligner que ces couples d'antithèses se produisent dans un même ouvrage, parfois dans un même poème... On ne peut donc pas parler d'opposition des contraires chez Michaux mais d'intégration de ceux-ci.

Une fois cette réflexion faite, nous pouvons passer à l'analyse concrète du rythme chez Michaux. Notre première démarche a été de distinguer deux structures rythmiques différentes et d'en énumérer les caractéristiques, tout en apportant de nombreux exemples pour les justifier.

2 Division en deux types de poèmes

Marianne Béguelin, dans sa thèse Henri Michaux, esclave et démiurge⁴, établit l'existence de ce qu'elle appelle "deux univers poétiques bien distincts" chez Michaux, qui correspondraient au principe masculin ou positif et au principe féminin ou négatif (analogues au yang et yin chinois). Tout en se basant sur des mots de Michaux, M. Béguelin définit deux types stylistiques: le "poème-martèlement" et le "poème-litanie". Michaux, en effet, a écrit quelques réflexions sur ses oeuvres, et il a même parlé de "martèlement" et de "litanie" dans son livre Passages. Concrètement, il distingue entre les poèmes-malédiction, attaques ou "exorcismes", et les textes qui ne font que "revenir, revenir à la même chose, être litanie, litanie comme la vie, être longtemps avant de finir", une belle phrase dont le rythme est redondant du sens, puisqu'il se constitue en exemple de celui-ci.⁵

Mais il y a aussi un autre écrit où, sur un mode plus poétique, Michaux exprime ses desseins et ses contradictions poétiques: c'est le poème intitulé "Je suis gong"⁶, très connu et aussi très cité par les critiques, puisqu'il fait partie des rares pensées explicites de l'écrivain sur lui-même. Le vers qui conclut le poème: "Je suis gong et ouate et chant neigeux" dessine une image très éclaircissante de cette division entre poème-martèlement et poème-litanie. En effet, la sonorité du gong correspond au retentissement profond, bouleversant et répété à satiété du "martèlement"; et par contre l'"ouate" et le "chant neigeux" s'assimilent à la litanie, qui possède la même connotation d'infinitude mais qui est beaucoup plus douce et apaisante.

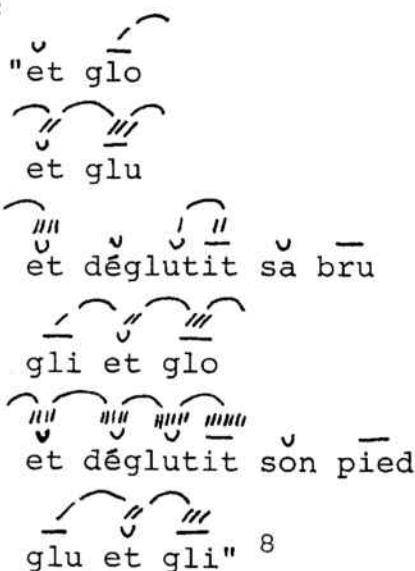
Néanmoins, on devrait souligner aussi que cette division n'est pas parfaite, et que les deux types de poèmes partagent certains traits, chose qui difficolte parfois l'insertion d'un texte dans une catégorie ou l'autre. Nous avons relevé, à partir de l'étude des oeuvres, une série de caractéristiques, dont quelques-unes avaient été déjà notées par M. Béguelin. On commencera par l'analyse des poèmes-mar_tèlement, suivie de celle des poèmes-litanie.

2.1 Poème-martèlement

2.1.1 Rôle des monosyllabes

Le poème-martèlement a un rythme rapide, poignant. Le procédé le plus simple pour produire cette impression d'accélération consiste en l'emploi de mots monosyllabes accentués, en une proportion non courante dans la langue française.

On peut observer cette technique chez Michaux depuis ses premiers poèmes: par exemple, dans "Glu et gli", texte qui appartient à son premier recueil, Qui je fus, publié en 1927.⁷ En fait, ce poème est tout entier basé sur des monosyllabes, qui constituent sa char_pente et aussi son objet. Nous avons remarqué notamment son premier paragraphe:


 "ét glo
 et glu
 et déglutit sa bru
 gli et glo
 et déglutit son pied
 glu et gli" ⁸

Nous avons appliqué le système de notations proposé par Henri Meschonnic pour rendre compte des effets du rythme. Ainsi, on peut apprécier que la rapidité apportée par l'utilisation des monosyllabes est accrue par le fait que certains d'eux forment un vers entier (p.e. les vers 1,2,4 et 6).

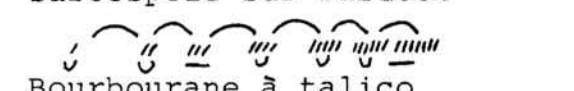
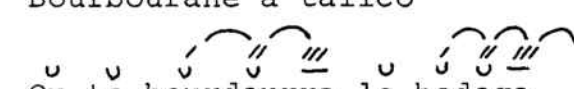
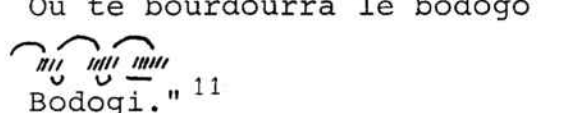
Mais on doit tenir compte aussi que la même impression peut être rendue moyennant l'usage de monosyllabes normalement non-accentués dans la langue courante, et qui ne constituent pas des créations lexicales ou des onomatopées. Nous en avons l'exemple dans un poème postérieur, "Rodrigue"⁹ :

Remarquons aussi que l'abondance de monosyllabes, conjointement à l'effet des répétitions, favorise l'apparition de contre-accents prosodiques-rythmiques (p.e. "li pas", où "li" est accentué à cause de sa parenté phonique avec les mots précédents et "pas" par sa position dans la phrase); ou bien des contre-accents rythmiques-rythmiques (p.e. "tant bien", où l'accentuation des deux mots résulte de leur position dans le vers).

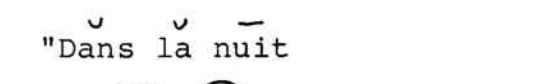
2.1.2 Abondance de contre-accents

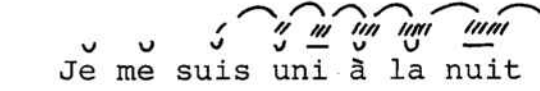
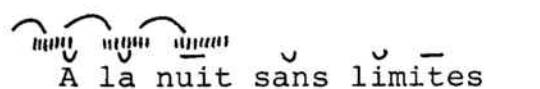
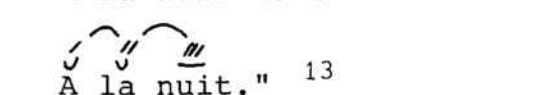
Nous avons dit que les monosyllabes apportaient des contre-accents prosodiques-rythmiques et rythmiques-rythmiques, mais dans les poèmes de Michaux on peut observer toute sorte de contre-accents, causés ou non par des monosyllabes. Par exemple, le très bref poème "Articulations"¹⁰ est parcouru de résonances phoniques qui consti-

tuent des contre-accents:


 "Sarcospèle sur Saricot

 Bourbourane à talico

 Ou tè bourdourra le bodogo

 Bodogi." 11

On trouve ici des contre-accents prosodiques-prosodiques, comme les deux premiers de "Bourbourane", qui sont dus simplement aux échos phoniques suscités par la création lexicale. Toutefois, si dans ce poème l'invention de mots nouveaux était la principale cause de la prolifération de contre-accents, Michaux n'a pas toujours besoin de créer des mots pour provoquer cet effet sonore. Le poème "Dans la nuit" ¹² en est un bon exemple:


 "Dans la nuit

 Dans la nuit

 Je me suis uni à la nuit

 À la nuit sans limites

 À la nuit." 13

Ici, c'est la répétition des syntagmes et, surtout, l'assonance (spécialement dans le vers 3: jeu avec les phonèmes /y/ et /i/) qui provoquent la création des contre-accents. Ils ne sont donc pas seulement fruit de l'ordre des mots, mais constituent un effet de sens très important, ce "martèlement" sonore qui accompagne le "martèlement" des images et que Michaux définit comme des courts-

circuits ("Attention au bourgeonnement! Ecrire plutôt pour court-circuiter.")¹⁴

2.1.3 Inachèvement des phrases

Un autre trait propre du poème-martèlement est la suppression de la fin de certaines propositions. Parfois, ce manque est très évident et constitue une figure rythmique très marquée:

"le rire est dans ma...
un pleur est dans mon..."¹⁵

Mais en d'autres cas, l'inachèvement se produit après une énumération et ce qui fait défaut est, par exemple, le deuxième terme d'une comparaison. L'effet de sens est alors un peu différent: à part le mystère apporté par la suspension de la phrase (comme dans l'exemple antérieur), il s'y ajoute un sentiment d'infinitude temporelle, et l'énumération se rallonge, manque de fin. Le premier paragraphe du poème "Mon Dieu"¹⁶ se termine par ces vers:

"Et les rats suivaient, et ensuite les moutons,
Et tellement écrasés,
Et il y avait encore la canaille,
Et tellement écrasée
Et non seulement la canaille
Non seulement écrasée... non seulement rentrée..."¹⁷

Dans ce fragment, l'absence de fin nous produit l'impression que l'auteur renonce à décrire l'inexprimable, et le mystère devient alors encore plus terrible.

Il faut dire aussi que nous rencontrerons ce procédé dans la partie du travail consacrée aux "effets de prose"¹⁸ (puisque l'inachèvement des phrases peut imiter aussi le langage parlé), bien que ses résultats soient très poétiques dans les exemples posés ici. On pourrait donc considérer ce double effet "poétique" et "prosaïque" d'une même technique comme une autre des contradictions intégrées chez Michaux.

2.1.4 Vers très courts

Comme nous avons déjà dit, toutes ces figures sonores de "martèlement" sont renforcées par la brièveté des vers. Nous avons noté auparavant que les monosyllabes s'organisaient parfois en vers très courts¹⁹, mais il ne s'agit pas toujours de monosyllabes ou de mots inventés. Par exemple, le premier paragraphe du poème "Petit"²⁰ est composé de trois vers extrêmement brefs:

"Quand vous me verrez,
Allez.
Ce n'est pas moi".

En de rares occasions, ces vers peuvent former tout un poème entier, mais généralement ils sont mêlés avec des vers plus longs. Le rythme du poème se trouve donc coupé par des pauses très suivies, ce qui produit un effet haché, sautillant, qu'on pourrait définir de nouveau comme "martèlement".

2.1.5 Répétitions obsédantes

Nous avons pu observer que tous les procédés analysés jusqu'ici sont en rapport avec une technique fondamentale, qui est la charpente de presque tous les poèmes de Michaux: la répétition. M. Béguelin affirme que la répétition constitue le point commun entre les poèmes-martèlement et les poèmes-litanie, puisqu'ils sont tous les deux construits sur celle-ci.²¹ Néanmoins, nous verrons que cette méthode produit des résultats très différents dans un poème ou un autre. C'est pourquoi nous ajoutons l'adjectif "obsédantes" aux répétitions propres au poème-martèlement. En effet, dans ce type de poèmes la réitération, loin de créer une continuité sonore apaisante, une litanie, produit une sensation contraire: chaque mot redit constitue un coup violent, heurte nos sens et nous éveille douloureusement. Un des exemples le plus clairs est le poème "Télégramme de Dakar".²² Nous devrions rapporter le texte entier pour rendre compte de cet effet, mais on pourra peut-être aussi l'apprécier dans certains morceaux. Le premier et le dernier paragraphes sont très significatifs à cet égard:

"Dans le noir, le soir
 auto dans la campagne.
 Baobabs, Baobabs,
 baobabs,
 Plaine à baobabs.
 (...)
 Plus
 plus
 plus de baobabs
 baobabs
 baobabs

peut-être jamais plus
 baobabs
 baobabs
 baobabs." ²³

On pourrait objecter à cet exemple que le rythme obsédant y est intensifié par le fait que le terme choisi, "baobabs", est très marqué dans la langue française, parce qu'il est très spécifique et d'une sonorité exotique. Mais il y a un autre mot dans ce même poème qui reçoit le même traitement et qui, par contre, est a priori très peu marqué, puisque très courant: il s'agit du mot "village", aussi constamment répété dans "Télégramme de Dakar":

"Village
 village endormi
 village passe
 (...)
 village de visages noirs
 village d'un instant
 village passe" ²⁴

Ici la réitération d'un mot rejoint le parallélisme structural (concrètement, dans ce fragment c'est une anaphore), que nous analyserons dans le chapitre consacré aux conceptions temporelles de Michaux. Remarquons aussi un autre effet rythmique qui s'ajoute à cette anaphore, tout en la renforçant encore plus: dans le vers 39, nous rencontrons une paronomase, c'est-à-dire le rapprochement de deux mots offrant des sonorités analogues, avec des sens différents. ²⁵ En effet, "visages" s'apparente à "village" (dont un seul phonème est différent) et la répétition est donc encore plus exagérée.

2.1.6 Temps fort au début du vers

Selon M. Béguelin²⁶, cette caractéristique est une des plus importantes parmi celles qui différencient le poème-martèlement et le poème-litanie. A notre avis, bien qu'on en trouve un certain nombre de cas, ce n'est pas un trait décisif, puisqu'il est contredit à plusieurs reprises. Par exemple, dans le poème "Conseils"²⁷ Michaux fait débiter tous les vers par des temps forts, c'est-à-dire par des verbes, des noms sans article qui les précède, des adjectifs...:

"Mâchez bien vos aliments avant de mourir,
Mâchez-les bien: une, deux, trois!
Triste figure c'est celle du diable,
(...)
Appuyez-vous, chien dans le chenil,
Noyau dans le fruit, homme dans son néant"²⁸

Mais nous rencontrons aussi des poèmes-martèlement formés par des vers dont le début consiste en des prépositions, des articles, c'est-à-dire des temps rythmiques inaccentués, faibles. Nous étudierons ce procédé dans la partie consacrée à la conception du langage de Michaux, puisqu'il s'agit surtout, comme nous le verrons²⁹, d'un renouvellement des termes "utilitaires", non-marqués de la langue. Pour l'instant, on continuera l'analyse des traits propres au poème-martèlement, dont un des plus importants est l'utilisation extrême des échos phoniques.

2.1.7 Exaspération des échos phoniques. Emploi de sons "violents"

Cette technique consiste en la création d'échos phoniques dans un même vers ou tout le long d'un poème, moyennant des recours rhétoriques tels que l'assonance (répétition d'une voyelle à l'intérieur d'un vers), la multisonance (répétition d'un ensemble de phonèmes), la paronomase (figure que nous avons déjà rencontrée), etc. Michaux emploie ces effets rythmiques dans plusieurs poèmes, et même dans certains de ses textes en prose. Mais dans le cas des poèmes-martèlement, il se produit ce que nous avons nommé l'"exaspération" de ce procédé, puisque les échos phoniques sont si forts, si réitérés qu'ils deviennent tracassants. Il ne s'agit plus d'une construction redondante du sens: la phonétique acquiert un rôle prépondérant dans le texte. L'exemple le plus connu de cette technique est le poème intitulé "Le Grand Combat".³⁰ Nous en reproduisons les premiers vers, qui sont très indicatifs:

"Il l'emparouille et l'endosque contre terre;
 Il le rague et le roupète jusqu'à son drôle;
 Il le pratèle et le libucque et lui barufle les ouillais;
 Il le tocarde et le marmine,
 Le manage rape à ri et ripe à ra." ³¹

Nous pouvons repérer des échos phoniques très marqués dans ce fragment, comme, dans le premier vers, le phonème /œ̃/, le couple consonne (occlusive, généralement) + /r/, etc.

Cette dernière caractéristique appartient au groupe que nous avons appelé "sons violents", dont le plus marqué est la consonne /r/. En effet, selon la plupart des critiques ³², il existe

des sons a priori plus marqués que d'autres, dans un sens positif ou négatif. Ainsi, notamment, la consonne /r/ est l'exemple typique des sons qui impliquent violence, négativité, opposée aux sons liquides, qui produisent l'effet inverse. Henri Meschonnic³³ nie cette condition linguistique, qu'il considère menteuse et très facile à contredire. En fait, il apporte des exemples qui démontrent que ces propriétés affectives des phonèmes n'existent pas avant leur utilisation dans un texte concret; c'est-à-dire, c'est le poète qui apporte ces valorisations aux phonèmes, ils ne les possèdent pas d'une façon abstraite.

Néanmoins nous avons considéré que pour Michaux certains phonèmes comportent un sens violent ou, au contraire, apaisant, et qu'il les utilise ainsi dans ses écrits. Par conséquent, nous pouvons croire que, dans les poèmes-martèlement, l'apparition d'échos phoniques basés sur la consonne /r/ est valorisée affectivement par le poète, et qu'ils constituent un effet de sens violent, négatif. Par exemple, les premiers vers du poème "Lazare, tu dors?"³⁴ (dont la charge affective de la part du poète est très claire, puisqu'il s'agit d'un des poèmes sur la guerre qui avait lieu en ce moment) sont les suivants:

"Guerre de nerfs

de Terre

de rang

de race

de ruines

de fer"³⁵

Nous voyons donc que tous les mots de l'énumération possèdent le phonème /r/, et que cela produit un effet très particulier. A travers cet exemple, et aussi par d'autres poèmes, nous pouvons supposer que certains sons sont donc connotés affectivement pour l'auteur.

2.1.8 Intonation montante

Cette intonation croissante des vers est rendue par deux procédés très employés par Michaux: l'utilisation de l'exclamation et celle de l'invocation. Quant au premier, l'exclamation est très fréquente chez Michaux, même dans ses écrits en prose. Mais ce qui la particularise comme caractéristique des poèmes-martèlement est sa réitération. En effet, dans un poème de ce type les vers exclamatifs sont presque plus nombreux que les vers à intonation normale. Nous en avons un exemple très clair dans le poème "Vieillesse"³⁶, où sept des neuf vers qui composent le poème sont exclamatifs. Il y a même des vers qui comprennent plusieurs exclamations:

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

Ilots épars, corps de fonte, croûtes!

On s'étend mille dans son lit, fatal dérèglement!"³⁷

L'exclamation sert à accentuer certains mots qui, en plus, nous apparaissent isolés dans le vers, puisque ce même procédé crée des pauses internes très fortes. Cela contribue donc à l'impression de "martèlement" que nous avons définie.

D'autre part, Michaux utilise aussi l'invocation qui, comme nous verrons plus tard, contribue à des effets de sens autres que celui de l'intonation. De toute façon, celle-ci en résulte aussi affectée,

d'autant plus que ces invocations se situent généralement dans des parties de choix du poème, c'est-à-dire le titre, le début ou la conclusion, soit d'un paragraphe ou soit du texte entier. Par exemple, dans "Epervier de ta faiblesse, domine!" ³⁸, cette invocation se trouve en fin de paragraphe:

"Eh bien! et toi?

Et toi pareil, pourquoi te méconnaissais-tu?" ³⁹

Le poème "Mais toi, quand viendras-tu?" ⁴⁰, qui est tout entier construit sur des invocations, se termine avec ces vers:

"Ou bien, quoi?

Jamais? Non?

Dis, Gros lot, où veux-tu donc tomber?" ⁴¹

Tout en résumant ces caractéristiques analysées, nous pourrions définir le poème-martèlement comme un poème basé sur des effets sonores et rythmiques réitératifs, dont les plus importants sont l'usage de monosyllabes, qui contribuent à leur tour à la prolifération de contre-accents rythmiques; de phrases inachevées, procédé que nous rencontrerons plus tard sous un autre aspect un peu différent; la brièveté extrême des vers, qui contraste avec la longueur "prosaïque" d'autres vers, parfois dans un même poème; le temps fort situé au début, ce qui selon les critiques classiques constituerait une "anacrouse", conception totalement rejetée par Meschonnic ⁴² et d'autres théoriciens modernes; les échos phoniques obsédants, fondés surtout sur des phonèmes traditionnellement considérés "violents", "durs"; et finalement l'intonation montante des vers, rendue grâce à l'exclamation et à l'invocation. Tous ces traits

renforcent l'idée que chez Michaux, peut-être plus que chez tous les autres poètes, le rythme est, au moins, aussi important que le sens. Mais cette affirmation est inexacte, puisque souvent nous ne pouvons pas séparer ce qui est rythme de ce qui est strictement sens (d'ailleurs, existe-t-il le sens pur, dégagé du rythme, dans un poème quelconque?).

De toute façon, on peut conclure que ces poèmes michaudiens appellent plutôt aux sens qu'à l'intellect. En tant que lecteurs, nous sommes frappés physiquement par ce "martèlement" rythmique, et celle-ci est l'intention poursuivie par Michaux. D'ailleurs, comme nous verrons par la suite, ce côté "physique" des textes de Michaux peut être aussi appliqué aux poèmes-litanie, puisqu'ils partagent un certain nombre des traits étudiés jusqu'ici, bien que leur résultat soit différent. Passons donc à l'analyse des poèmes-litanie.

2.2 Poème-litanie

2.2.1 L'énumération

Michaux témoigne une certaine préférence pour cette technique, que nous avons déjà rencontrée dans certains des poèmes-martèlement étudiés antérieurement.⁴³ Cependant elle est plus fréquente dans les poèmes-litanie, et on pourrait même affirmer qu'elle constitue une des ressources fondamentales visant à produire ce sentiment de "litanie", de répétition apaisante, tout le contraire de l'exaspération du "martèlement". Par exemple, "Passages"⁴⁴ est un poème construit sur une énumération. Les trois derniers vers sont les plus significatifs:

"Paysages pour couvrir les plaies, l'acier, l'éclat,
le mal, la corde au cou, la mobilisation.

Paysages pour abolir les cris.

Paysages comme on se tire un drap sur la tête." ⁴⁵

Nous remarquons aussi que l'anaphore est l'autre méthode repérable dans ce poème. Michaux s'en était aussi servi, comme nous l'avons vu ⁴⁶, dans des poèmes-martèlement. Cela nous montre donc son habileté et sa versatilité puisque, avec le même recours, il peut créer des sensations totalement opposées.

2.2.2 Le parallélisme

Sous ce titre générique, on pourrait regrouper un bon nombre des procédés rythmiques et rhétoriques utilisés par le poète, puisque la structure parallélistique est fondamentale dans son oeuvre, conjointement à la répétition. C'est pourquoi nous nous limiterons ici au parallélisme syntaxique et structural, puisque le parallélisme phonique, par exemple, est analysé dans la partie correspondant à l'emploi de sons "apaisants". ⁴⁷ On va donner donc seulement un échantillon de cette technique, dont les limites sont incertaines puisqu'elle se confond avec d'autres plus concrètes. Par exemple, dans le poème "Eux" ⁴⁸ il y a deux types de parallélisme:

"Ils ne sont pas venus pour rire ni pour pleurer,
Ils ne sont venus d'abord plus loin que le rivage,
Ils ne sont venus ni à deux ni à trois" ⁴⁹

Dans ce fragment, on apprécie d'abord la structure symétrique des débuts des vers, qui constitue une anaphore. Mais il y a aussi le

parallélisme de la construction "ni... ni" (v. 1 et 3). Nous voyons donc qu'ici cette méthode s'identifie à celle de la répétition, et concrètement à l'anaphore. Mais plus loin, dans le même poème, on remarque un autre type de symétrie:

"Bien, bien, bien, c'est ainsi qu'on sera maté par plus
abandonné que soi,
On sera vaincu et couché nu sur les lits préparés par
les vainqueurs,
On avalera sa honte dans le plaisir ou dans la
souffrance," ⁵⁰

La structure syntaxique de ces vers est parallèle: le poète utilise la construction "on sera"+ participe, ou bien "on"+ futur dans chaque vers, suivie d'un syntagme prépositionnel, dont la préposition est aussi répétée: "par" (deux fois) et "dans" (deux fois aussi). Nous reverrons plus tard ce recours parallélistique dans la partie consacrée au Temps, puisque c'est une des principales ressources de Michaux pour rendre l'impression de "temps circulaire", qui ne progresse pas. ⁵¹

2.2.3 Vers courts ou longs

Le poème-litanie est généralement constitué par des vers assez longs, parfois même très longs, mais il peut aussi comprendre des vers très courts sans détruire pourtant ses propriétés gratifiantes, adoucissantes. Par exemple, nous pouvons apprécier cette sensation dans "Nausée ou c'est la mort qui vient?" ⁵²:

"Rends-toi mon coeur.

Nous avons assez lutté.

Et que ma vie s'arrête.

On n'a pas été des lâches,

On a fait ce qu'on a pu".⁵³

Les vers sont ici, évidemment, très courts selon les modèles syllabiques traditionnels, et pourtant nous ne percevons pas l'effet rythmique du "martèlement". La brièveté des vers (et des phrases) est compensée par la structure de celles-ci: par exemple, le vers 2 et le 3 sont deux phrases séparées, mais la coupe qui devrait exister entre elles est annulée par l'utilisation de la conjonction, qui lie les deux propositions. Le parallélisme syntaxique des deux derniers vers contribue à ce sentiment de continuité, et aussi l'emploi de terminaisons féminines pour les vers 3 et 4, qui en sont rallongés. Toutefois, comme nous avons dit auparavant, l'impression de "litanie" résulte généralement de l'usage de vers longs:

"Femmes aux cheveux blonds qui depuis si longtemps

fûtes mes compagnes de rêves, de nuages et de

secousse,

Arbres dans les vallées et vallées à l'automne,"⁵⁴

Ces deux vers qui appartiennent au poème "Compagnons"⁵⁵ sont une réalisation de ce procédé. Notons que, après un vers extrêmement long, qui dépasse largement les mesures syllabiques traditionnelles, Michaux en écrit un autre qui s'encadre parfaitement dans le patron de l'alexandrin (même avec la césure centrale). Nous rencontrons ici, donc, le côté compensateur, "classique", de Michaux, parfois si difficile à reconnaître.

2.2.4 Statisme

Les poèmes-litanie se caractérisent par leur statisme verbal, qui est achevé moyennant deux techniques, basiquement: l'utilisation de phrases nominales, c'est-à-dire avec l'absence de verbes conjugués, et aussi moyennant l'emploi fréquent d'infinitifs. Nous en avons choisi deux cas représentatifs, surtout parce que ce statisme contraste avec le sens du poème:

"Mais prendre le vide dans ses mains,
Chasser le lièvre, rencontrer l'ours.
Courageusement frapper l'ours, toucher le rhinocéros."⁵⁶

Ce fragment de "Nous autres"⁵⁷ est fondé ironiquement sur le contraste entre des verbes qui impliquent action, mouvement, et leur forme, l'infinitif. Malgré tout, ce procédé stylistique est difficile à apprécier dans un fragment isolé: il faudrait reproduire le poème entier pour rendre compte de son résultat.

Quant aux phrases nominales, nous avons choisi au hasard un des multiples exemples trouvés dans l'oeuvre de Michaux: le premier paragraphe de "Paix égale"⁵⁸:

"Paix des nerfs au coeur malade.
Paix égale mûrir sa loi,
sucée à la vie,
à la vie nébuleuse, à la vie...
Mais lourd le char, lourd, lourd."⁵⁹

Nous voyons donc qu'il n'y a aucun verbe conjugué dans ce paragraphe: seulement un infinitif et un participe (même le verbe copulatif du dernier vers, qui n'est pas un verbe impliquant mouvement, est sous-entendu).

2.2.5 La répétition

"Répétition" est un terme générique, dans lequel on pourrait inclure la plupart des "effets de style" analysés; effectivement, le parallélisme est basé sur un retour des structures; la récurrence phonique sur une réitération des phonèmes, etc. Nous voudrions donc seulement ici souligner le rôle différent de la répétition dans les poèmes-litanie. Si dans les poèmes-martèlement elle était brève et consistait généralement en un seul mot obsédant, dans ce type de poèmes ce qui est redit sont des syntagmes, des vers ou même des propositions entières. Le résultat abouti est alors contraire: les phrases se rallongent, le temps ralentit et le poème devient rituel, litanie. Un des meilleurs exemples de ce recours est un fragment d'un poème déjà cité⁶⁰ :

"Ils ne sont pas venus pour rire ni pour pleurer,
Ils ne sont venus d'abord plus loin que le rivage,
Ils ne sont venus ni à deux ni à trois,
Ils ne sont pas venus comme on l'avait dit,
Ils sont venus sans protection, sans réflexion et
sans chagrin,"⁶¹

Ces vers, composés par des phrases dont le sujet et le verbe sont exactement les mêmes, ne se rapprochent pas du tout du rythme de ceux que nous avons analysés comme cas de répétition dans le poème-

martèlement ⁶², où le mot "baobab" provoquait un redoublement tracassant et infini.

2.2.6 Vers commencés par des temps faibles

Ce trait s'oppose à une des caractéristiques que nous avons signalée du poème-martèlement. On avait vu que ce type de poème faisait débuter généralement ses vers par des temps rythmiques forts, comme des verbes, des noms sans article les précédant, etc.⁶³ Par contre, les vers des poèmes-litanie s'ouvrent souvent par des temps faibles, c'est-à-dire des articles, des prépositions, des pronoms... Cette construction se rapproche plus de la syntaxe "normale", parlée, et c'est donc une technique moins marquée que son opposée. Nous en avons trouvé beaucoup d'exemples, dont un est le poème déjà cité "Je suis gong" ⁶⁴ : des onze vers qui le composent, il y en a seulement deux qui s'amorcent par un temps fort. Tous les autres commencent par des prépositions: "Dans le chant de ma colère il y a un oeuf" (v.1); des conjonctions: "Et dans cet oeuf il y a ma mère, mon père et mes enfants" (v.2), "Si l'on savait comme je suis resté moelleux au fond" (v.9), etc.

2.2.7 Sons "apaisants"

Il y a déjà eu lieu de commenter la controverse des critiques sur l'existence ou non de propriétés affectives des sons, en dehors de leur usage dans un contexte déterminé.⁶⁵ Malgré les doutes suscités par certains critiques, nous avons affirmé que Michaux considérerait certains phonèmes "violents", provoquants, et on peut déduire aussi qu'il en utilise d'autres dans le dessein contraire, c'est-à-dire des sons "adoucissants" ou "apaisants".

La réalisation peut-être la plus claire de cette ressource se trouve dans le poème "Paix égale"⁶⁶, dont nous avons déjà transcrit le premier paragraphe dans un exemple antérieur. Mais c'est dans le deuxième paragraphe que ce jeu phonique apparaît:

"Les apaiser,
 Leur envoyer du vent,
 Le vent chaud des bouches suaves,
 Le vent chaud du désert souverain."⁶⁷

Dans ces quatre vers, on peut apprécier une série phonique très claire formée par des phonèmes sonores et fricatifs: v.6: /z-z/; v.7: /v-v/; v.8: /v-ʃ-ʃ-s-v/; v.9: /v-ʃ-d-d-z-s-v/.

Observons aussi l'existence de sons liquides: /l/; nasaux: /ɤ/, /ẽ/; et l'absence de sons occlusifs: il y a seulement une consonne occlusive sourde, dans le vers 6, mais dont l'effet est contrecarré par le fait qu'elle est intervocalique.

Nous pouvons donc conclure l'analyse du poème-litanie en affirmant qu'il est fondé, à l'égal du poème-martèlement, sur la répétition: répétition de mots, de phonèmes, de structures... Il possède, malgré tout, certains traits distinctifs, que nous avons examinés: l'énumération, qui produit une sensation réitérative, litanique; les constructions syntaxiques parallèles; le contraste entre des vers courts et d'autres extrêmement longs, procédé que nous reverrons dans la partie consacrée aux "effets de prose", puisque c'est un moyen de transformer des structures poétiques en textes rythmiquement prosaïques;⁶⁸ le statisme descriptif de ce type de poèmes, basé surtout sur l'utilisation de phrases nominales et d'infinitifs

au lieu des verbes conjugués; les vers amorcés par des "temps faibles" (mots "utilitaires" de la langue: conjonctions, prépositions, etc.); et, finalement, la récurrence phonique des sons "apaisants", affectivement marqués, dont nous avons signalé spécialement les consonnes fricatives et les voyelles nasales.

2.3 Poèmes qui échappent à cette division

Cependant il ne faut pas dégager une classification stricte de cette division en poèmes-martèlement et poèmes-litanie. En effet, il y a certains poèmes de Michaux, dont nous avons donné des exemples, qui remplissent parfaitement les caractéristiques propres à chaque classe. Mais il faut dire que la plupart des textes de Michaux profitent seulement d'un des traits signalés, chose qui les convertit en difficilement classifiables sous un titre ou l'autre. Il y a même des poèmes qui apparemment ne se servent d'aucun des moyens rhétoriques étudiés, puisqu'ils sont d'une simplicité telle que le critique en résulte complètement dérouté.

Il serait aussi pécher par simplification que de penser que les poèmes-martèlement correspondent à des sujets valorisés "négativement" par le poète (comme les poèmes sur la guerre du recueil Epreuves, Exorcismes) et que, par contre, les poèmes-litanie procèdent de thèmes affectivement gratifiants ou "positifs". En réalité, nous avons vu dans certaines des citations faites que les motifs qui inspirent les deux types de poèmes sont souvent identiques.⁶⁹

Le "martèlement" et la "litanie" peuvent donc seulement être définis comme deux procédés d'"intervention" distincts, c'est-à-dire, selon le sens que nous donnons à ce mot, de deux façons différentes

qu'a le poète de s'approcher du monde extérieur et, par conséquent, d'"intervenir" auprès de son élément le plus immédiat qu'est le lecteur.⁷⁰

Nous devons ajouter aussi que ces deux types de rapport entre l'auteur et ses semblables coexistent souvent dans un même texte. Nous trouvons à plusieurs reprises des poèmes qui accueillent des traits de style non seulement dissemblables mais même contradictoires.⁷¹

Michaux échappe ainsi à nouveau aux tentatives des critiques d'assimiler son oeuvre à une classification dualiste et réductrice.

3 Le langage selon Michaux

3.1 Redécouverte de la "virginité" de la langue

Toutes les ressources stylistiques analysées dans le chapitre précédent nous ont montré le traitement que Michaux inflige à la langue. En tant que poète, il s'engage dans des explorations exhaustives des possibilités de celle-ci. En effet, nous avons vu que Michaux met en oeuvre tous les moyens rhétoriques "autorisés" (sur le plan syntaxique la répétition, le parallélisme, l'énumération...; et sur le plan phonique l'assonance, la paronomase, la multisonance, etc.) et qu'il en invente aussi d'autres qui n'étaient pas compris dans ce corpus rhétorique.

Cependant, pour pouvoir expérimenter avec ces recours linguistiques inépuisables, le poète doit réaliser une démarche préalable, qui est une condition "sine qua non" de ses possibilités créatrices. Pour que le langage soit un instrument capable d'exprimer tout ce que le poète veut communiquer, il doit être premièrement dépourvu de sa charge routinière, quotidienne; c'est-à-dire il faut qu'il perde son caractère

instrumental, utilitaire et qu'il devienne un terrain vierge sur lequel le créateur puisse construire librement. Cette opération indispensable se traduit chez Michaux en une destruction du langage tel que nous le connaissons, destruction qui pourrait être définie plutôt comme une métamorphose.

Michaux a souvent parlé de ses complexes rapports avec la langue. Il s'agit toujours d'une relation dialectique, mouvementée et parfois contradictoire, dans le sens que le poète prend plaisir à la manier, à jouer avec elle, mais à la fois il se sent pris dans un piège, trompé par les ruses de cet adversaire si habile. A l'égal que d'autres critiques, Claude Minière a dévoilé ce plaisir que ressent Michaux quand il utilise les mécanismes de la langue tels que la conjugaison, la composition ou la dérivation.⁷² C'est la composante ludique inhérente à l'écriture de Michaux, que nous étudierons plus tard.⁷³ Néanmoins le poète nous découvre aussi sa méfiance, jamais démentie, envers les possibilités évocatrices et connotatrices de tout langage. A mesure qu'il avance dans son oeuvre, ce sentiment s'élargit, et se reflète dans la faveur de plus en plus grande accordée à une autre voie artistique: la peinture. Michaux nous dit déjà en 1951⁷⁴ qu'il abandonne progressivement l'écriture pour se consacrer à la peinture, qu'il considère plus ductile et plus libre.

Toutefois, et surtout dans ses premières oeuvres, Michaux a prisé le langage et il a mené à bout cette tentative de briser ses moules, de profiter jusqu'au dernier brin de ses possibilités expressives. Ainsi, il a employé des techniques qui promouvaient le renouvellement des termes utilitaires, "usagés" de la langue, c'est-à-dire des prépositions, des adverbes, des pronoms, qui, à force d'être constamment présents dans notre discours quotidien, ont perdu toute signification pour nous, se sont figés en une forme qui n'est pas du tout

connotatrice. Michaux place ces mots dans des positions rythmiques clés du poème, ce qui les fait sortir hors de leurs fonctions courantes pour devenir des éléments très importants du texte. Nous pouvons citer, par exemple, le poème "Mon sang" ⁷⁵:

"Le bouillon de mon sang dans lequel je patauge
 Est mon chantre, ma laine, mes femmes.
 Il est sans croûte. Il s'enchante, il s'épand.
 Il m'emplit de vitres, de granits, de tessons.
 Il me déchire. Je vis dans les éclats." ⁷⁶

Remarquons ici que, dès le premier vers, l'adjectif possessif "mon" se trouve privilégié par des contre-accents, dont le premier ("mon sang") est dû à sa proximité avec deux autres mots qui possèdent des sons nasaux ("bouillon" et "sang"). La préposition "dans" se voit favorisée par la même raison. D'autre part, dans les vers suivants, le possessif devient une liaison fondamentale entre les syntagmes qui les composent. Le pronom personnel "il", qui est normalement démuné de toute expressivité à cause de son usage si fréquent, est ici mis en valeur par sa réitération. Observons que, dans ce fragment, les termes que nous avons appelés "usagés" provoquent la création de contre-accents rythmiques, et c'est cela qui les convertit en des mots pleins de signification.

Nous pourrions aussi commenter l'apparition de ce que Delphin Todo rova appelle "shifters" ⁷⁷, c'est-à-dire des formes linguistiques du discours qui introduisent des éléments de l'énonciation dans l'é

noncé, tels que "je", "ici", "maintenant", etc. Leur analyse se fixe sur l'emploi de ces "shifters" dans des textes en prose, où ils sont singularisés car normalement ils n'apparaissent pas dans des textes narratifs organisés sur la 3e personne. Néanmoins, si ce procédé est courant dans les poèmes, nous pouvons signaler son fréquent usage de la part de Michaux: en effet, ces termes apparaissent dans la plupart de ses poèmes et, comme nous avons dit, dans des positions rythmiques privilégiées. Il s'agit de nouveau d'une originalité "de degré" d'un recours stylistique, c'est-à-dire qui n'est pas seulement due à sa nature.

Les particules logiques de tout discours, comme les prépositions, sont même employées par Michaux en tant qu'"embrayeurs" du poème, des mots-clés dans sa structure. Chez tout poète, nous trouvons certains mots préférés qui sont spécialement connotateurs à l'égard du locuteur; ainsi, chaque fois que nous rencontrons un de ces termes dans son oeuvre, nous percevons qu'ils signifient plus que dans notre discours courant, car ils sont chargés de toutes les valorisations et les nuances apportées par leur usage dans l'ensemble des ouvrages de cet écrivain. Par exemple, Michaux donne souvent un rôle important à la préposition "dans". Elle est donc plus marquée que toutes les autres prépositions, comme le signale Robert Bréchon.⁷⁸ A son avis, "dans" évoque la rêverie d'un espace intime, gratifiant pour le poète, sentiment qui est chanté explicitement dans le poème "Emportez-moi"⁷⁹, dont nous reproduisons le premier paragraphe:

"Emportez-moi dans une caravelle,
 Dans une vieille et douce caravelle,
 Dans l'étrave, ou si l'on veut, dans l'écume,
 Et perdez-moi, au loin, au loin."⁸⁰

Ce désir de créer un espace intime et apaisant prend des formes diverses le long du poème, et le vers final nous le montre encore plus clairement: "Emportez-moi, ou plutôt enfouissez-moi" (v.13). Ce verbe "enfouir" dessine l'image d'un refuge, image qui était déjà annoncée par la préposition "dans".

L'attitude de Michaux face à la langue que nous avons décrite, consistant à détruire tout ce qu'elle a de routinier et à expérimenter avec ses facultés créatrices, ressemble, après cette première démarche de "démolition", à l'attitude émerveillée de l'enfant à l'égard du nouvel instrument qu'il apprend à manier, la langue. Ainsi, Michaux semble méconnaître les limites créatrices de celle-ci et croire que ses pouvoirs sont infinis. D'autant plus qu'il y ajoute un sentiment ludique envers les techniques linguistiques telles que la dérivation, la composition de mots, les ressemblances phoniques, etc. Nous nous trouvons donc face à un langage toujours renouvelé, plein de capacité évocatrice. Divers critiques ont même parlé de "glossolalie"⁸¹, mot qui s'applique au langage personnel de certains malades mentaux. Le poème "L'Avenir"⁸² constitue un exemple de cette ambition expressive:

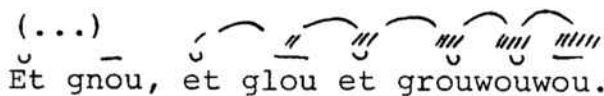
"Quand les mah
 Quand les mah
 Quand les marécages,
 Les malédiction,
 Quand les mahahahahas,
 Les mahahaborras,
 Les mahahamaladihahas,
 Les matratrimatratrihahas,
 Les hondregordegarderies,"
 etc.⁸³

3.2 La création lexicale

La conception du langage en tant que terrain vierge provoque chez Michaux l'invention de nouveaux mots, qu'on a appelée "création lexicale". Gueunier⁸⁴ divise cette création en trois parties: l'emprunt aux langues étrangères et aux vocabulaires techniques (qui appartiennent à la langue française mais ne sont pas utilisés dans la poésie); la dérivation et la composition, auxquelles Gueunier ajoute la "dérivation impropre" ou déplacement de la catégorie d'un mot (un substantif employé comme adjectif, par exemple); et finalement l'"espéranto lyrique" ou l'invention proprement dite. L'analyse approfondie de ces procédés créateurs ne s'accorde pas avec l'intention de ce travail, mais nous voudrions bien poser quelques réflexions rapportées à l'influence qu'ils ont sur le rythme.

Nous avons déjà cité⁸⁵ des poèmes où la création lexicale était très évidente et constituait même la charpente du texte, notamment dans "Glu et gli"⁸⁶ et "Le Grand Combat".⁸⁷ Les termes inventés y étaient fortement expressifs (rappelons-nous du vers "Il le rague et le roupète jusqu'à son drêle"), surtout à cause des phonèmes qui les composaient. Ainsi, on pourrait qualifier ces mots de "plastiques", puisqu'ils représentent leur signification d'une manière graphique et surtout sonore. Observons un autre exemple, tiré du poème "A mort"⁸⁸:


 "Terribo la terribline.

(...)
 
 Et gnou, et glou et grouwouwou.


 Poitrines, bras, jambes, et crânes, nez et dents.


 Les voici qui débouchent dans la lutte.

Et houh! Wouh! Houwouwouh!" 89

Tous ces vers sont construits sur l'effet sonore de leurs phonèmes, autant ceux qui comprennent des créations lexicales que ceux formés par des mots courants de la langue. Ainsi, le vers 5, où aucun mot inventé n'y figure, est basé sur un jeu phonique très marqué avec des consonnes occlusives + /r/ ("poitrines", "bras", "crânes") et d'autres combinaisons sonores, dont le résultat est rendu par les contre-accent. Nous voyons donc que la fonction de cette création lexicale est expressive: l'auteur cherche des mots et des sonorités qui parviennent à reproduire le plus parfaitement possible ce qu'il essaye de communiquer. Il utilise alors des moyens différents: par fois, il se limite à ajouter un seul phonème à un terme déjà connu et qui appartient à la langue courante; mais, plus souvent, il invente des mots qui nous frappent par leur sonorité, mais qui restent indéchiffrables. Le poème "Mort d'un page" ⁹⁰ nous permet de percevoir ces nuances de sens:

"Eborni, tūni et dējā plus fignu quē fagnat.

... Pētītē chōsē et qūi sē meurt.

Alogoll! Alopertuis! Alogoll! Au secours, je vous prie.

Il est une druine, fuine, sen sen lom

Il est une luine, suine, sen sen lom" ⁹¹

Nous repérons dans ce fragment des néologismes qui s'apparentent fortement à des termes de la langue (et dont un seul phonème diffère, dans le cas de "druine", recours que nous avons déjà rencontré

dans "Le Grand Combat" avec le mot "drôle"⁹²; et aussi des expressions qui s'éloignent beaucoup du langage ordinaire. Ce sont surtout ces dernières qui soulignent l'importance rythmique de la création lexicale. En effet, les inventions linguistiques du poète provoquent toujours l'apparition de contre-accents, et elles ne consistent souvent qu'en une suite de phonèmes percutants qui ramènent notre attention au rythme. En d'autres mots, l'absence de sens renforce l'effet rythmique des vers, comme le montrent spécialement les vers 4 et 5 du fragment cité, car nous sommes frappés par leur rythme fortement accentué, plutôt que par leur possible signification.

Ce manque de signification de la plupart des néologismes utilisés dans ce poème fait naître aussi une impression d'hermétisme chez le lecteur. Les créations lexicales de Michaux semblent parfois appartenir à une autre langue, à un autre système de signes parfaitement organisé. C'est pourquoi Gueunier⁹³ et d'autres critiques ont appelé ces inventions "espéranto lyrique", car elles s'apparentent à cette langue artificielle, fabriquée par l'homme pour se faire mieux comprendre. Malgré tout, Michaux s'est méfié de ces créations trop hermétiques, et il les a délaissées progressivement pour d'autres ressources stylistiques.

3.3 Syntaxe

Par contraste avec cette création lexicale si libre, Michaux emploie généralement une syntaxe très simple et "correcte" dans ses poèmes: des phrases très concises (sujet, verbe et complément), qui incorporent aisément les mots inventés, d'une façon très naturelle. Comme

l'indique Gueunier ⁹⁴, la syntaxe "ordonnée" constitue un moyen de combattre l'hermétisme dont nous parlions; les créations lexicales michaudiennes sont formées par des suffixes et des préfixes courants, respectent les règles de la conjugaison et des accords, et s'intègrent si parfaitement dans la langue qu'elles semblent y appartenir depuis longtemps. Nous avons pu constater ce résultat dans "Le Grand Combat" ⁹⁵ :

"L'autre hésite, s'espudrine, se défaisse, se torse
et se ruine.

C'en sera bientôt fini de lui;

Il se reprise et s'emmargine... mais en vain" ⁹⁶

Observons que les verbes de ce fragment sont parfaitement vraisem-
blables et, en plus, ils sont tous à la troisième personne, s'accor-
dant avec le sujet. Nous devons aussi souligner que cette syntaxe
"normale" devient seulement effet de sens par contraste avec le
lexique, qui s'écarte tellement du langage courant. En d'autres
mots, la syntaxe ordonnée, simple ne constitue une ressource sty-
listique que parce qu'elle s'oppose à l'irrespect du poète à l'é-
gard du lexique.

Mais la simplicité syntaxique n'est pas seulement à l'opposite de
la création lexicale; elle s'écarte aussi souvent de la significa-
tion des vers. En d'autres mots la construction classique de cer-
tains vers contraste avec leur sens violent et mouvementé, ce qui
la convertit, comme nous verrons, en une dédramatisation de ce sens.
Il s'agit donc à nouveau d'une méthode compensatrice de la part du
poète, qui crée un équilibre entre l'éloignement trop marqué de son

langage (qui pourrait provoquer une incompréhension totale chez le lecteur) et les structures trop "usagées" et peu connotatrices de la langue connue par tous. Ainsi, comme le dit Michel Beaujour⁹⁷, "le nonsense (il utilise ce terme anglais pour qualifier cette démarche créatrice de Michaux) suppose donc une double victoire: contre le trop d'ordre et contre le désordre".

Le poème qui suit celui que nous avons cité dans le recueil Qui je fus, illustre peut-être encore plus clairement cet équilibre difficile; c'est "Caillou courant"⁹⁸ :

"Caillou courant qui va sur la route
 concassant concassé
 jusqu'au concassage au-delà duquel il n'y a plus
 que matière à micrométrie
 (...)
 la finasserie d'accord avec la bondieuserie et le
 commerce de tripes de ficelle et d'huile lourde"

⁹⁹

Les trois premiers vers constituent une phrase nominale parfaitement ordonnée, où nous pouvons apprécier les diverses formes que prend le verbe "concasser" et qui s'intègrent totalement dans la langue. Dans le vers 9 on observe l'emploi d'un des suffixes le plus productifs de la langue française ("-erie"), qui permet l'usage de deux mots très "savoureux" ("finasserie" et "bondieuserie").

Néanmoins nous trouvons aussi chez Michaux la technique contraire, la dislocation de la syntaxe. Elle est plus rare, mais le poète l'utilise dans plusieurs textes. Nous en avons un bon exemple dans

le poème "Rubililieuse" ¹⁰⁰, que nous reproduirons en entier, puisqu'il est très bref:

"Rubililieuse et sans dormantes,
Vint cent Elles, Elle, Elle,
Rubililieuse ma bargerie,
Noe contre, noe, noe,
Ru vaignoire ma bargerie." ¹⁰¹

Ici, le respect envers la syntaxe dont nous parlions n'existe pas. On remarque significativement que c'est un poème composé presque en entier d'unités linguistiques normalement porteuses de sens (c'est-à-dire des substantifs, des verbes...) et pourtant il manque des particules logiques qui nous permettent d'ordonner les phrases dans notre discours quotidien: des conjonctions, des articles, des prépositions, etc. Effectivement, nous en trouvons seulement quelques-unes et qui se situent en plus hors de leurs fonctions normales: dans le vers 4 il y a la préposition "contre", mais elle n'est pas suivie de complément; ce manque la convertit donc en une unité indépendante, en d'autres mots elle est "adverbialisée".

Nous devons aussi signaler que cette dislocation de la syntaxe est un effet de sens plus marqué que son opposé (la syntaxe simple et ordonnée), puisque c'est un recours plus rare et plus éloigné des discours courants. Nous verrons aussi plus loin que c'est une technique qui s'identifie avec ce que nous avons nommé l'"écriture-flash" de Michaux, qui constitue une des deux figures temporelles fondamentales de son oeuvre. ¹⁰²

Tout en nous limitant pour l'instant aux structures syntaxiques, il faut remarquer l'absence presque totale d'adjectifs dans la plupart des poèmes de Michaux. Par contre, on perçoit aisément l'abondance de substantifs et surtout de verbes. Ces tendances syntaxiques sont contradictoires à la conception traditionnelle de la poésie lyrique: normalement, celle-ci est identifiée à un style descriptif mais plutôt statique; les textes de Michaux, par contre, sont très agités, très mouvementés, comme tous les critiques coïncident à signaler. Raymond Bellour dit, par exemple, que "c'est du mouvement lui-même en son plus pur élan que naît l'invocation", mouvement à son tour originé par "une peur de l'arrêt, de l'immobilité" que ressentirait le poète. ¹⁰³ Il ne faut donc pas être surpris de cette profusion de verbes et de noms, au détriment des adjectifs. C'est plutôt difficile d'apporter un exemple de ce trait stylistique, puisqu'il est surtout question de l'ensemble de l'oeuvre michaudienne. Cependant nous pouvons citer entre beaucoup d'autres le poème "Homme de lettres" ¹⁰⁴ :

"Etre à soi-même son pain,
Et encore, il s'engrange qu'il dit
Et pète par toutes les fissures.
En blocs, en lames, en jets et en cristal," ¹⁰⁵

Nous remarquons aussi une constante rythmique qui est associée aux structures syntaxiques choisies par Michaux: l'existence de certains mots qui se placent toujours en position forte dans la phrase et, par conséquent, dans le vers. Ainsi, on repère notamment le mot "sang", dont les critiques ont noté la spéciale signification qu'il possède pour le poète et la fréquence de ses apparitions dans l'oeuvre de celui-ci. ¹⁰⁶ Mais on doit signaler aussi que la plupart de

ces apparitions se rapportent à des temps rythmiques forts, souvent par leur situation dans le vers (initiale ou finale), mais aussi fréquemment par d'autres renforcements rythmiques dus aux contreaccents. Par exemple, dans le poème "Terre!" ¹⁰⁷, le mot "sang" se trouve privilégié rythmiquement à cause de son emplacement: en finale absolue de vers et aussi du poème (c'est le terme qui clôt le texte). Il en résulte donc fortement accentué:

"Touffés les leurs des leurs qui sont les vôtres,
et souffre lui ranis de son sang." ¹⁰⁸

Nous trouvons ce mot en une même position accentuée dans nombre d'autres textes: dans le poème "Petit" ¹⁰⁹, en finale du vers 7; dans "A mort" ¹¹⁰, tout en concluant le vers 8; dans "L'Avenir" ¹¹¹, au vers 17; etc. Il existe même un poème construit autour de ce mot "sang", dont le titre est, tout logiquement, "Mon Sang". ¹¹²

Il faut dire que ce fait consistant à privilégier un mot dans la chaîne rythmique, en toutes et chacune de ses apparitions, n'est pas du tout exclusif de Michaux. Henri Meschonnic, par exemple, nous avait fait noter que le mot "yeux" engendrait toujours chez Victor Hugo une montée rythmique. ¹¹³ C'est donc un procédé semblable à celui que Michaux fait subir au mot "sang".

D'autre part, ce mot peut être aussi souligné rythmiquement sans besoin d'être placé en fin de vers ou de poème. Dans "Caillou courant" ¹¹⁴, que nous avons déjà cité ¹¹⁵, il se situe à l'intérieur d'un vers:

"mă pārtie dē reins dīt "sang" ā mā pārtie hautē et
 rue ā tout cē qui n'est pas injures et viande
 fraîche" 116

Ce vers spécialement long comprend plusieurs contre-accent, qui sont ceux qui soulignent l'importance du mot "sang". Celui-ci se trouve, en effet, au sommet d'une montée rythmique provoquée par la contiguïté de trois mots accentués. D'autre part, "sang" est aussi suivi d'un syntagme accentué, cette fois à cause de la récurrence des mots initials.

Si "sang" est un mot qui apporte des connotations violentes, "néga tives", sa mise en relief dans la chaîne rythmique constitue un moyen de dramatisation, puisque le rôle dramatique du terme croît en raison de son emplacement dans le poème. Toutefois ce n'est pas le seul mot particulièrement accentué chez Michaux, bien qu'il soit le plus fréquent: "vie", par exemple, est aussi toujours en position privilégiée dans le poème. Dans "Année maudite" 117, il se place en fin de vers et aussi en fin de paragraphe:

"année qui sera bientôt toute notre vie." 118

Et dans "Labyrinthe" 119 nous trouvons le mot "vie" au premier vers:

"Lābyrinthe, lā vie, lābyrinthe, lā mort"

Nous remarquons ici, d'une part, que "vie" constitue la sixième syllabe d'un vers qui en compte douze et qui remplit les caracté-

ristiques propres de l'alexandrin; "vie" est donc la dernière syllabe du premier hémistiché et, selon les règles classiques, c'est une position importante du vers, puisqu'elle est suivie de la césure. Le deuxième hémistiché constitue, d'ailleurs, une montée rythmique marquée par les contre-accents, et due à sa symétrie par rapport à la première partie. Nous pouvons affirmer donc que "vie" engendre cette montée accentuelle.

3.4 Composante "involontaire"

Il y a déjà eu lieu de décrire l'attitude émerveillée de Michaux à l'égard de la langue, et le plaisir "enfantin" que le poète ressent quand il prend des sons "naturels" (des onomatopées) et joue à former des mots avec eux: le poème "Glu et gli", déjà cité, en est un bon exemple. Parfois ces jeux de mots ont un sens très clair et les expressions apparentées phonétiquement forment des images très cohérentes. C'est le cas du deuxième paragraphe du poème "Emportez-moi" ¹²⁰ :

"Dans l'attelage d'un autre âge.

Dans le velours trompeur de la neige.

Dans l'haleine de quelques chiens réunis.

Dans la troupe exténuée des feuilles mortes." ¹²¹

Dans ce fragment, les multisonances sont réitérées; les mots qui composent une image sont très proches phonétiquement: "attelage-âge", "velours-trompeur", "troupe-mortes". Malgré tout, leurs sens sont aussi rapprochés, et leur réunion est logique et compréhensible. Par contre, dans d'autres textes, les jeux phoniques sont beaucoup

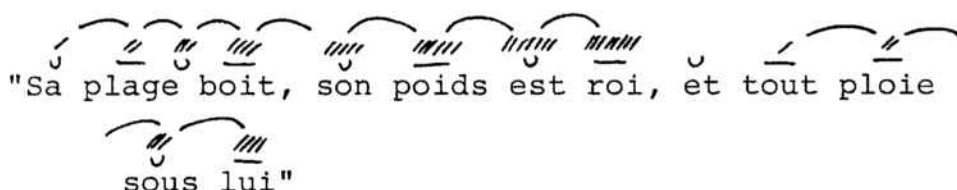
plus singularisés, plus libres: un mot en suggère un autre, et celui-ci un autre, et ainsi successivement. La rationalité n'y intervient presque pour rien. C'est le cas du poème "Amours"¹²²:

"Banjo
 Banjo,
 Bibolabange la bange aussi,
 Bilabonne plus douce encore,
 Banjo,
 Banjo,
 Banjo restée toute seule, banjelette,
 Ma Banjeby,"¹²³

Ici le mot initial, "Banjo", prend des dérivations capricieuses et dénuées de tout sens pour nous, lecteurs. La sonorité des mots joue le rôle principal, leurs associations paraissent purement phoniques; c'est ce que nous avons appelé "composante involontaire", puisque les mots semblent posséder une vie à eux, autonome et dégagée des intentions du poète. Dans le fragment transcrit, ces dérivations s'expliquaient par leur valeur affective, puisque "Banjo", comme nous pouvons déduire du contexte, est le nom d'une femme aimée par l'auteur. Toutefois ce phénomène ne se répand pas seulement parmi des noms propres ou inventés; les substantifs concrets, courants n'y sont pas exempts:

"Dans la toux, dans l'atroce, dans la transe
 Il construit mes châteaux
 Dans des toiles, dans des trames, dans des taches"¹²⁴

Ce morceau de "Mon sang" ¹²⁵ nous montre un jeu de mots basé sur les phonèmes /t/ et /r/, qui constituent le point commun de tous les noms qui composent la phrase et qui semblent tous avoir été choisis uniquement en raison de leur construction phonétique; ils s'organisent tout en suivant des lois distinctes de celles qu'on utilise pour le discours courant. En effet, le sens, qui est normalement le motif principal pour employer tel mot ou tel autre, paraît remplir ici un rôle secondaire. Les mots surgissent dans le poème en fonction de leur pouvoir d'évocation et d'association avec ceux qui les entourent. Le vers 20 de "Dans la nuit" ¹²⁶, poème que nous avons déjà rencontré, éclaire un peu plus cette question:



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

Nous voyons ici une multisonance très évidente: le couple /wa/, qui est en plus très marqué, est commun à quatre mots du vers (/bwa/, /pwa/, /rwa/, /plwa/); mais il se trouve aussi mêlé à d'autres récurrences phoniques, comme celle du phonème /p/ et, plus concrètement, de /pl/. Ce jeu phonique provoque la prolifération de contre-accents (dont les premiers, ceux de "sa plage", étaient engendrés par la répétition de mots du vers antérieur) et il concerne donc décisivement le rythme du vers.

Ce fonctionnement presque "autonome" des mots pourrait nous faire comparer ce procédé michaudien avec certaines techniques surréalistes telles que l'"écriture automatique", par exemple; d'autant plus que Michaux a été, dans ses débuts comme poète, très lié à plusieurs

écrivains surréalistes. Il a même publié ses premiers textes dans des revues qui favorisaient ce mouvement artistique naissant, notamment "Le Disque Vert" ¹²⁷, revue fondée par Franz Hellens et qui a accueilli des articles et des poèmes d'autres auteurs qui, plus tard, se définiraient comme surréalistes. Cependant Michaux n'a jamais figuré dans aucune tendance littéraire "officielle", et s'il a été dans sa jeunesse légèrement influencé par le surréalisme, il s'en est dégagé tout de suite. Certains critiques établissent un rapport entre les poèmes michaudiens qui utilisent la technique que nous avons définie comme "écriture-flash" ¹²⁸, et qui souvent accueillent aussi des créations lexicales, et l'écriture surréaliste, car ils affirment que le rôle et l'intention de l'écrivain y sont pareils.

Néanmoins d'autres critiques ont trouvé des différences très claires entre la démarche créatrice de Michaux et celle de l'école surréaliste. ¹²⁹ La plus évidente réside en la précision minutieuse et presque scientifique avec laquelle Michaux manie ses outils poétiques, c'est-à-dire les unités linguistiques. Il ne laisse rien au hasard, il est un correcteur inépuisable, comme nous pouvons apprécier à travers les différentes versions d'un même poème que nous rencontrons le long de son oeuvre. ¹³⁰ Sa création poétique, apparemment si libre et si osée, répond à une attitude très lucide à l'égard des possibilités de la langue.

Nous considérons donc qu'on ne peut pas établir un parallélisme sérieux entre les ressources stylistiques utilisées par Michaux et celles des surréalistes, surtout quant à leurs intentions et aussi quant à leurs moyens créateurs.

3.5 Relation rythme-sens

Nous avons dégagé plusieurs traits stylistiques de Michaux qui montrent d'une façon explicite cette étroite relation entre le rythme et le sens, relation qui n'était naturellement pas niée mais très minimisée par les théoriciens classiques. En effet, ceux-ci rapportaient la liaison entre le rythme et le sens des vers à un nombre réduit de procédés rhétoriques tels que l'allitération, la multi-sonance, etc. Par contre, Meschonnic a établi que le rythme est toujours associé au sens et, encore plus clairement, qu'ils sont souvent indécomposables.¹³¹

Le rôle primordial de la phonétique dans la création lexicale de Michaux a été déjà analysé. Mais, à travers les exemples posés, nous avons rencontré certains groupes phoniques qui sont plus nombreux chez le poète; c'est une méthode parallèle à l'emploi de certains termes privilégiés par l'auteur, dont nous avons étudié les mots "sang" et "vie".¹³² En d'autres mots, il existe dans l'oeuvre de Michaux des sons qui sont très féconds et qui engendrent, par leur retour, des évocations et des suggestions chez le lecteur. Par exemple, le groupe "consonne + /r/" est très fréquent chez Michaux. Nous avons déjà vu que le phonème /r/ possédait des connotations violentes et "négatives"¹³³, effet qui est encore plus renforcé par la consonne qui le précède. Rappelons-nous de deux des poèmes cités dans la partie antérieure¹³⁴: "Emportez-moi"¹³⁵ et "Mon sang"¹³⁶, où le couple "consonne + /r/" y était très répété ("trompeur", "troupe" et "mortes" dans le premier; et "atroce", "transe", "construit", "trames" dans le second).

Si le rythme est la "critique du sens", comme l'affirme Meschon¹³⁷ nic, il existe deux tendances possibles auxquelles se rapporter. Ainsi, il peut y avoir une relation de redondance entre le rythme et le sens, c'est-à-dire quand l'effet des ressources stylistiques concorde avec le sens du poème; et, d'autre part, une relation contraire d'opposition entre la signification et la forme du message que nous avons appelée "dédramatisation". On avait déjà esquissé ces deux définitions, dans la partie consacrée aux différences entre le "poème-martèlement" et le "poème-litanie".¹³⁸ Nous allons maintenant décrire les moyens stylistiques qui aboutissent à cette distinction entre "mimétisme" ou "dédramatisation" rythmique.

4 Effets de sens du rythme

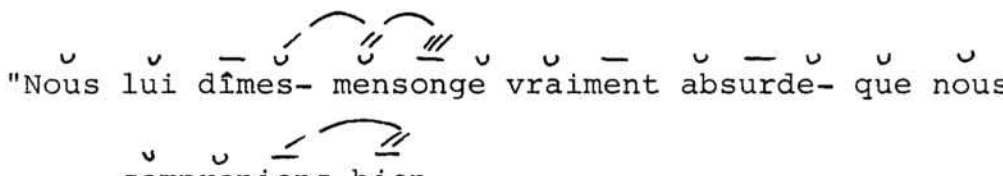
4.1 Dédramatisation rythmique du sujet

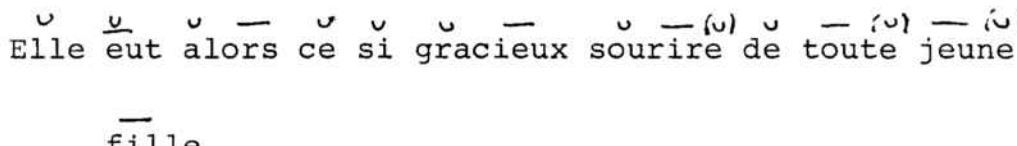
Ce phénomène se produit quand les traits rythmiques d'un poème ne s'accordent pas avec sa signification. En d'autres mots, les recours poétiques employés par l'auteur tendent à mettre de la distance entre lui et le texte, à créer un ton serein et "objectif" qui contraste avec son implication affective avec le sujet du poème. L'écrivain ne se laisse pas emporter par le courant lyrique, il garde toujours une distanciation lucide et ironique par rapport à son écriture. Il s'agit aussi, bien sûr, d'un voile pudiquement étendu sur ses sentiments, qui ne seront jamais connus par le lecteur, puisque, comme les critiques l'ont signalé, le "moi" poétique ne correspond jamais exactement à la personne de l'écrivain, qui se dédouble en des multiples figures qui prennent son nom.

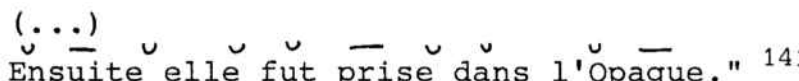
Pour parvenir à ce résultat de dédramatisation, Michaux utilise plusieurs méthodes. Les vers rallongés et sans contre-accents, contrastant avec un sujet "violent" ou dramatique, constituent une de ces techniques, que nous avons déjà rencontrée dans l'étude des "poèmes-litanie". ¹³⁹

Effectivement, c'est un procédé qui diffère complètement de ce que nous avons défini comme "poème-martèlement", où le sujet était renforcé par un rythme percutant.

Le poème "Sur le chemin de la Mort", qui parle de la mort de la mère ¹⁴⁰, exemplifie très clairement cet effet "dédramatisant":


 "Nous lui dîmes- mensonge vraiment absurde- que nous
 comprenions bien.


 Elle eût alors ce si gracieux sourire de toute jeune
 fille


 Ensuite elle fut prise dans l'Opaque." ¹⁴¹

Les deux premiers vers sont très longs, hors de toute mesure syllabique traditionnelle (ils comptent dix-huit et dix-sept syllabes, respectivement). En plus, ils manquent presque complètement de contre-accents; seulement le vers 8 en possède, à cause de la répétition consécutive d'un phonème ("dîmes - mensonge"). Le vers 12, qui conclut le poème, est plus bref (dix syllabes), mais il ne comprend aucun contre-accent et il résulte d'ailleurs rallongé par sa cadence rythmique régulière (vvv—vvv—). Nous voyons donc comment un sujet très dramatique est médiatisé par le rythme du poème.

Un autre moyen de dédramatiser le sujet consiste à provoquer une détente après un rythme montant. Ainsi, grâce à un seul vers, l'auteur crée une sensation d'"anti-climax"; soudain, il détruit l'angoisse engendrée par les vers précédents. C'est le cas du poème "A mort" ¹⁴² qui, comme nous avons vu précédemment ¹⁴³, décrit une lutte "à mort", très violente, mais qui finit par les vers suivants:

"Cependant se détache le sang
 Se détachent petit à petit les sentiments,
 La vie aussi,
 Et se détachent enfin deux cadavres sur le chemin
 trempé,
 Par un jour de grande pluie, en septembre." ¹⁴⁴

Tout ce fragment contraste avec la première partie du texte, qui était composée, rappelons-nous-en, d'un grand nombre de créations lexicales et d'onomatopées. Le vers 11, bien que son contenu soit dramatique, diffère déjà des précédents par sa longueur (dix-sept syllabes). Mais c'est surtout le dernier vers qui provoque l'"anti-climax", car il s'agit d'un détail descriptif qui nuance toutes les impressions reçues jusqu'au moment. "Par un jour de grande pluie en septembre" minimise la lutte "terrible" décrite auparavant, tout en la situant dans un cadre temporel connu, qui anéantit les résonances presque mythiques du poème.

Un troisième procédé qui aboutit à cette sensation dédramatisante est la construction syntaxique simple et "normale" par contraste avec le sujet, dont quelques exemples ont été déjà donnés dans le chapitre précédent. ¹⁴⁵ Nous avons cité concrètement "Le Grand Com

bat" et "Caillou courant", où la syntaxe "neutralisait" d'un côté les créations lexicales trop éloignées de notre compréhension, et de l'autre le caractère "violent" de ces textes. Il n'est donc pas nécessaire de répéter les caractéristiques de ce recours stylistique, que nous avons déjà décrites, mais nous aimerions pourtant en apporter un autre exemple: les premiers vers de "Sur le chemin de la mort" ¹⁴⁶ :

"Sur le chemin de la Mort,
Ma mère rencontra une grande banquise;
Elle voulut parler,
Il était déjà tard;" ¹⁴⁷

Observons que les deux premiers vers constituent une phrase très simple et classique: CC + SN + Vbe + COD; et que les deux derniers sont composés chacun d'une proposition très concise et claire. Mais il faut aussi remarquer que cette même concision est contradictoire, car elle dédramatise le sujet mais, à la fois, elle y ajoute plus de grandeur. Effectivement, le manque de prolixité et la retenue pudique du poète contribuent favorablement à la magnification du fait raconté.

Toutefois nous rencontrons aussi chez Michaux des textes où le rythme, loin de se distinguer individuellement du sens, est complètement identifié à celui-ci, moyennant des ressources stylistiques souvent très visibles. C'est ce que nous avons appelé "mimétisme rythmique".

4.2 Mimétisme rythmique du sujet

Cette méthode consiste à créer un rythme qui soit redondant à la signification du poème; autrement dit, la construction linguistique du sujet doit reproduire, grâce aux plus divers moyens, cette signification. C'est à travers quelques exemples que nous comprendrons peut-être mieux ce recours rythmique.

Ainsi, le poème "Pensées" ¹⁴⁸ est construit sur une image implicite, qui n'est pas clairement exprimée par l'auteur, mais qui est suggérée par deux mots ("glisser" et "nage") et surtout par la structure des vers: il s'agit de l'image d'un être aquatique, auquel sont comparées les "pensées" du poète. Cette comparaison n'est pas, en effet, explicite: elle devient seulement évidente aux yeux du lecteur grâce à deux substantifs ("mer" dans le premier paragraphe, et "nage" dans le troisième), mais surtout grâce à cette structure linguistique dont nous parlions. Pour l'apprécier entièrement, il faudrait reproduire tout le poème, mais on pourra peut-être aussi en rendre compte moyennant le deuxième et le troisième paragraphes:

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

Pensées à la nage merveilleuse,
qui glissez en nous, entre nous, loin de nous,
loin de nous éclairer, loin de rien pénétrer;" ¹⁴⁹

Observons premièrement que tous les vers de chaque paragraphe sont liés entre eux, de façons diverses. Ainsi, le vers 5 reprend le sub

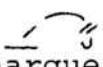
tantif principal de l'antérieur et le répète pour deux fois; le vers 6 n'utilise aucun terme du vers antérieur mais en reprend la structure phonétique fondamentale (nasale + occlusive sonore + /r/ + /ə/ : "ombres-cendres"). Quant à l'autre paragraphe, le vers 8 commence par une phrase subordonnée relative au vers antérieur, et le 9 s'ouvre par la répétition des trois mots qui concluaient la ligne précédente. Cette liaison entre les vers produit donc une impression de sinuosité graphique et acoustique chez le lecteur, chaque vers étant lié au suivant, qui ne le redit pas exactement mais l'amplifie et le modifie légèrement. Le poème nous apparaît alors comme une longue courbe sinusoïdale, dont les extrêmes se rallongent lentement:



Cette sinuosité s'apparente donc évidemment à celle du mouvement dans l'élément liquide. L'image des poissons nageant identifiés aux "pensées" est donc suggérée, comme nous l'avons vu, non seulement par quelques clés lexicales mais aussi par la structure syntaxique, et donc rythmique, du poème.

Nous pouvons toutefois apporter un autre exemple où ce mimétisme rythmique est plus simple et donc plus évident. Il s'agit du poème déjà cité "Caillou courant"¹⁵⁰, dont les vers reproduisent ce mouvement caractéristique du "caillou courant". Nous avons sélectionné ceux qui sont plus explicites:

"côncâssant côncassé

(...) 
et marqué narque

nerfs sautés

(...)
 en j^uet d^uans l^ua f^uaç^uon^ude où t^uout b^uomb^ué et t^uout b^uomb^ue
 mar^uqué b^uoise et m^ual é^uteint m^ual p^uôli" ¹⁵¹

Chacun de ces vers est constitué par une structure accentuelle (qu'on pourrait appeler "pied") répétée, ce qui, uni aux récurrences phoniques internes, produit une cadence rythmique très forte, qui reproduit le "concassage" du "caillou courant". Ainsi, le vers 2 réitère la structure /^u^u-/ (que certains critiques appellent "anapestique", bien qu'il s'agisse d'une assimilation très discutable selon Meschonnic¹⁵²); le vers 4 est constitué de deux "iambes" et suivi d'une autre structure symétrique; la deuxième partie du vers 7 reprend l'"anapeste"; et finalement le 8 est composé de deux "trochées" et deux "anapestes". Il faut dire que nous avons adopté cette terminologie classique pour éviter des descriptions trop longues et aussi pour souligner l'attitude ironique et distanciée que prend Michaux face aux ressources stylistiques traditionnelles.

Il existe aussi chez Michaux un autre type de mimétisme rythmique qui est plus général, moins marqué que celui des deux cas analysés. Il s'agit, au lieu d'une structure concrète, d'une impression plutôt abstraite, qui peut être par exemple celle de la rapidité, ou celle de la lenteur. Le poème "Ra" ¹⁵³ suggère, par ses images, un mouvement rapide, presque incontrôlé. Par contre, ses vers sont longs, ce qui pourrait faire penser que le rythme résultant serait lent, solennel; mais la distribution des accents, qui sont très suivis, provoque au contraire la création d'un rythme rapide et "martelé":

À tant refus secoue l'abeille manège son trou,

(...)

Dés plus, dés sautés allégresses, dés laisse-moi-assis

(...)

Et ra ra, ra et regarde-moi cette grosse bête de l'Institut." 154

Dans ce poème le rythme est donc aussi imitatif du sens, bien que d'une façon plus générale.

Nous pourrions associer ce "mimétisme rythmique" à ce que Delphine Todorova appelle "description picturale" chez Michaux.¹⁵⁵ Ce critique croit que la symétrie et l'importance de la disposition graphique, dans un texte, sont caractéristiques de la "description picturale", puisque ce sont des techniques fondamentales dans la peinture et, par contre, beaucoup moins utilisées en littérature. Nous devons donc considérer ce rythme imitatif de Michaux, qui souvent apparaît dans le plan visuel du poème, comme un autre trait qui rapproche ses deux démarches créatrices: la peinture et l'écriture.

Nous avons donc vu que les effets de sens du rythme se divisent en deux groupes opposés: la dédramatisation rythmique du sujet, obtenue moyennant des procédés divers, tels que l'emploi de vers longs et sans contre-accent contrastant avec un sujet "violent", la détente après un rythme croissant ou "anti-climax" et l'expression de faits dramatiques à travers une syntaxe "neutre" et calme; et, d'autre part, l'effet de sens contraire, le rythme imitatif du sujet que nous avons nommé "mimétisme rythmique" et qui peut être très précis (concernant alors la structure graphique du poème) ou bien plus général et inconcret.

5 Ironie et composante ludique

Nous avons déjà observé, dans la partie du travail consacrée au traitement du langage chez Michaux, que sa vision comprenait une composante ludique très importante.¹⁵⁶ En effet, Michaux joue avec les recours presque infinis de la langue, parfois parce qu'il veut atteindre des objectifs expressifs très clairs mais d'autres fois seulement par le goût de manier des outils qui cachent tant de surprises. Il semble être en train de mesurer les capacités expressives du langage, d'expérimenter avec les ressources stylistiques autorisées ou non par les règles linguistiques. Evidemment nous pouvons mettre en rapport cette attitude avec ce qu'on a appelé auparavant le "langage enfantin" de Michaux. Le poète, pour parvenir à reconstruire la "virginité" de la langue, adopte l'attitude émerveillée de l'enfant face à l'instrument encore inconnu et fluctuant qui lui permettra de communiquer avec l'extérieur. Ainsi non seulement l'enfant tatône ces possibilités nouvelles, mais encore les regarde d'un oeil amusé et les étale à tort et à travers simplement par plaisir. Michaux prend parfois aussi cette attitude face au langage. Ses jeux de mots, ses échos phoniques, sa création lexicale nous apparaissent quelquefois comme de simples jeux. Nous avons signalé notamment le poème "Glu et gli"¹⁵⁷, où le poète joue avec un son onomatopéique presque jusqu'à épuiser ses possibilités combinatoires. Mais on peut trouver aussi nombre d'autres exemples de cette vision du langage humoristique, parfois même frivole de la part de Michaux. Rappelons-nous, par exemple, du poème "Rodrigue"¹⁵⁸, dont nous avons cité un fragment¹⁵⁹:

"Ne nous avons-nous pas trouvé si tristes.

Ni le lui n'avons li pas si bien chantés,

Ni si pas, ni pas tant, ni tant bien,

Ni gros-gros qu'ils furent prêts de s'en apercevoir,"¹⁶⁰

Dans ce texte, qui ne contient presque aucune création lexicale, Michaux joue avec des éléments linguistiques très courants, comme les pronoms personnels ou les conjonctions, qui sont mis en relief par leur réitération et par leur utilisation hors du contexte.

Michaux emploie aussi un autre procédé qui possède un caractère ludique, celui du jeu de mots. Selon Delphine Todorova, ce recours stylistique, comme celui de l'antanaclase, est relégué traditionnellement au "genre comique" et ne serait pas donc apte à figurer dans un texte littéraire "sérieux".¹⁶¹ Cependant les jeux de mots apparaissent chez Michaux même dans des poèmes très dramatiques. Par exemple, "Chaînes enchaînées"¹⁶² s'ouvre avec un paragraphe où dominant les images de valorisation "négative" ("flamme", "ensanglanté", "ruine"); par contre, sa deuxième partie contient un jeu de mots très clair:

"Ne pesez plus qu'une hune et tout ira bien.

Une hune dans le ciel, une hune de corsage.

Une et point davantage.

Une et féminine,

Une."¹⁶³

Ce jeu avec deux mots homophones n'est pas comique, même pas humoristique. On pourrait peut-être le considérer un autre des moyens "dédramatisants" de Michaux, ou bien simplement un échantillon de cette attitude démystifiante et subversive à travers laquelle ce poète envisage l'acte de parole.

Néanmoins nous rencontrons chez Michaux une autre technique qui peut être considérée spécifiquement ironique. Il s'agit de l'utilisation d'une rime forte, "voyante". On n'a pas pu jusqu'ici repérer dans les poèmes michaudiens un assez grand nombre de vers rimant entre eux à la façon classique; nous avons vu pourtant que la rime interne (c'est-à-dire des figures sonores telles que l'assonance, la multisonance ou l'allitération) y était préférée par le poète. C'est pourquoi toute rime "classique" est nettement marquée chez Michaux. Par exemple, le poème "En vérité"¹⁶⁴ comprend les vers suivants:

"Grand et fort.

Ainsi va le mort.

Quel est le vivant,

Qui en ferait autant?"¹⁶⁵

Ce fragment est clairement burlesque. D'ailleurs nous avons déjà rencontré d'autres cas où Michaux montrait ses manières irrespectueuses et désinvoltes à l'égard des procédés rhétoriques traditionnels. Il ne craint pas de les utiliser, mais tout en les renversant, les menant à leur bout, les défigurant enfin. Quant à la rime, donc, il l'emploie seulement avec des fins ironiques, et il privilégie d'autres moyens pour créer des échos sonores, dont nous avons déjà analysé quelques-uns. Ces mêmes recours stylistiques produisent parfois un effet ironique, humoristique: quand le poète pousse à l'extrême les résonances phoniques dans un vers il est en train d'éprouver leurs facultés expressives, mais il n'est pas dupe non plus de leur caractère factice, qui peut même arriver à résulter ridicule, et il en rit. Michaux écrit alors des vers presque cacophoniques, où les multisonances se multiplient:

"Sa plage boit, son poids est roi, et tout ploie
sous lui" ¹⁶⁶

Nous avons déjà rencontré ce vers, appartenant au poème "Dans la nuit" ¹⁶⁷, en tant qu'exemple de ce que l'on a appelé "composante involontaire" chez Michaux. ¹⁶⁸ Il avait été déjà signalé que, dans certains de ses textes, les dérivations lexicales et phoniques semblaient posséder un caractère presque autonome, hors de la volonté du poète. Ce trait stylistique s'expliquait grâce à l'attitude de Michaux face au langage dont nous parlions au début de ce chapitre. Ainsi donc, toutes ces particularités stylistiques telles que la composante ludique, l'ironique ou l'"involontaire" peuvent être mises en rapport en tant que manifestations d'une même façon d'envisager la langue.

6 Effets de prose

Henri Meschonnic, dans son oeuvre Critique du rythme, affirmait que le rythme poétique était plus proche de la langue parlée que celui de la prose, qui est assujetti à des normes plus rigides et artificieuses. ¹⁶⁹ L'analyse des poèmes michaudiens renforce cette constatation: ils comprennent des moyens expressifs souvent utilisés dans notre parler quotidien, bien qu'exploités à fond par le poète. D'autre part, Michaux emploie aussi d'autres techniques qui aboutissent à confondre le genre poétique et la prose, dont la plus évidente est la longueur démesurée de certains de ses vers. Nous avons appelé ces ressources stylistiques des "effets de prose", puisqu'elles tendent à abattre les frontières entre les genres et à établir un seul modèle d'expression libre d'aucune contrainte.

Quant aux traits stylistiques qui s'apparentent à ce que Meschonnic nommait "poésie parlée", nous pouvons distinguer notamment l'inachèvement des phrases, qui constitue une des caractéristiques principales du langage parlé. Par exemple, dans "Le livre des réclamations" ¹⁷⁰, nous lisons les vers suivants:

"La nausée dit au vomissement: "Viens".

Mais le vomissement,

Comme la fortune qui se fait attendre...

Mais le moment,

Comme une époque qui va son lent chemin...

Mais de qui parle-t-on ici?" ¹⁷¹

La prose est habituellement formée par des phrases closes, tandis que le langage courant est plus incohérent et compte en outre avec la complicité du récepteur, tout en se servant de phrases inachevées. Dans le cas qui nous occupe, le récepteur (autrement dit nous-mêmes, lecteurs des poèmes michaudiens) est très présent dans l'oeuvre. Effectivement les allusions, les interpellations au lecteur abondent chez Michaux, représentées par l'usage de la 2e personne grammaticale, autant que par celui de la 1e personne. Mais ces pronoms personnels sont trompeurs: le "je" peut se rapporter à la figure du poète ou bien à celle d'un personnage créé par lui (et d'ailleurs ces frontières sont très difficiles à cerner); et le "tu" peut aussi être général (interpellation au lecteur potentiel) ou très concret, tout en devenant alors un autre personnage du monde michaudien. Ce dernier cas est patent dans le poème "Amours" ¹⁷², où l'écrivain s'adresse à un récepteur singularisé:

"Toi que je ne sais où atteindre et qui ne liras pas
ce livre

(...)

Toi pour qui Henri Michaux est devenu un nom propre
peut-être semblable en tout point à ceux-là qu'on
voit dans les faits divers accompagnés de la men-
tion d'âge et de profession,

(...)

Dis-moi, est-tu encore aussi amusée à prendre les jeu-
nes gens timides à ton doux regard d'hôpital?" ¹⁷³

Ce texte est très significatif parce qu'il utilise plusieurs de ces recours que nous avons nommés "effets de prose", surtout dans sa première partie. Nous pouvons observer, évidemment, la longueur extrême de certains vers, dont quelques-uns constituent des phrases interminables et minutieuses; d'autre part, nous remarquons aussi le rôle fondamental des pronoms personnels: le poème est formé par une structure anaphorique basée sur les pronoms "toi" et "moi". Un autre trait peu courant est l'introduction du nom de l'auteur dans le texte poétique, fait qui révèle la destruction opérée par Michaux de la dichotomie entre réalité et fiction littéraire. L'univers michaudien se situe donc hors de ce que l'on entend par "réel", grâce à son individualité si marquée et à ce qui paraît être son appartenance exclusive au poète; mais nous, lecteurs, y sommes d'autant plus impliqués que nous faisons partie de ce monde poétique, tout en y remplissant un rôle exceptionnel. En effet les poèmes qui affichent un "vous" abstrait sont nombreux chez Michaux. Un exemple curieux est celui d'"Avenir" ¹⁷⁴, texte qui s'adresse aux lecteurs futurs, aux "siècles à venir":

"Un petit siècle épatant, éclatant, le 1400e siècle
après J.-C., c'est moi qui vous le dis

(...)

Je vous vois,

Mais non je ne vous vois pas.

Jeunes filles de l'an douze mille, qui dès l'âge où
l'on se regarde dans un miroir, aurez appris à
vous moquer de nos lourds efforts de mal dételés
de la terre." ¹⁷⁵

Ce fragment est intéressant parce qu'on peut y détecter deux représentations différentes de ce "vous": dans le vers 6, il s'agit des récepteurs actuels du poème, dans une de ces interpellations si habituelles chez Michaux (surtout dans ses textes en prose) dont nous avons parlé; par contre, le "vous" du reste du poème est celui des lecteurs futurs, des "jeunes filles de l'an douze mille", et par conséquent des personnages appartenant à cet univers poétique.

Nous avons aussi commenté l'apparition constante du "moi" dans ces poèmes. Il peut sembler contradictoire d'inclure cette observation dans la partie du travail consacrée aux "effets de prose", puisqu'elle est une des caractéristiques traditionnelles de la "poésie lyrique"; mais il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'un titre ambigu, car nous avons signalé que la poésie était a priori plus proche du langage parlé que de la prose, rythmiquement parlant. ¹⁷⁶ Par "effets de prose" nous entendons donc des "croisements" hétérodoxes qui se produisent parmi des procédés stylistiques appartenant traditionnellement à des genres littéraires bien différenciés. On ne peut donc pas conclure des exemples que nous sommes en train d'exposer que Michaux

"prosifie" tous ces poèmes, mais qu'il crée au contraire un troisième mode d'écriture, à partir de cette relation dialectique entre prose et vers. Il s'agit donc de nouveau d'une assimilation ou dépassement d'éléments considérés normalement comme des contraires.

Tout en continuant avec la description de ces recours stylistiques, on peut signaler le rôle des présentatifs, qui appartiennent couramment au dialogue, c'est-à-dire au langage parlé. Michaux les emploie fréquemment dans ses textes poétiques, comme nous pouvons voir dans les vers suivants:

"C'est moi le bon poignard qui fait deux partout où
il passe.

C'est moi qui...

Ce sont les autres qui ne pas..." ¹⁷⁷

Ce fragment final du poème "En vérité" ¹⁷⁸ constitue aussi un exemple de l'inachèvement des phrases dont nous parlions récemment. Cette technique est une des causes qui provoquent la création d'un rythme irrégulier, qui renforce encore plus l'"effet-parlé" qui a été déjà défini. Observons, par exemple, le poème "Nausée ou c'est la mort qui vient?" ¹⁷⁹ :

"Seigneurs de la Mort

Je ne vous ai ni blasphémés ni applaudis

Ayez pitié de moi, voyageur déjà de tant de voyages
sans valises,

(...)

Ayez pitié de cet homme affolé qui avant de franchir
la barrière vous crie déjà son nom,

Prenez-le au vol," ¹⁸⁰

Nous remarquons ici un contraste très clair entre le premier et le dernier vers, de cinq syllabes, et les autres du milieu, qui en comptent entre douze et vingt-six. Le rythme qui en résulte est donc totalement irrégulier, ce qui l'apparente à la langue parlée, dont le rythme est très différent de celui de la prose traditionnelle, normalement très cadencé et symétrique.

On pourrait aussi ajouter à cette liste d'"effets de prose" l'utilisation d'expressions toutes faites, de la part du poète. Ce style familier crée un ton colloquial qui est assez fréquent dans la verve michaudienne. Parmi les nombreux exemples qui existent de ce procédé, nous transcrivons un morceau de "Mon Dieu" ¹⁸¹:

"Mais c'était, je le jure, un éléphant,
Et d'ailleurs, qu'on me comprenne bien,
Un de ces immenses troupes d'éléphants d'Afrique." ¹⁸²

Il y a dans ce fragment deux expressions qui s'adressent au lecteur: "je le jure" et "qu'on me comprenne bien", qui appartiennent normalement à notre langage quotidien. (Nous retrouvons ici, d'ailleurs, cette présence si importante du lecteur dans les poèmes michaudiens). Il faut aussi ajouter que ce ton colloquial devient parfois un moyen "dédramatisant" du poème, tel que nous avons défini ce concept auparavant. ¹⁸³ En effet ces expressions familières, parfois aussi quelque peu grossières, servent de contraste avec le dramatisme violent du sujet, et l'auteur en résulte éloigné, distancié.

Nous avons analysé jusqu'ici des traits stylistiques qui tendaient à associer les poèmes michaudiens à la langue parlée. Cependant il y en a d'autres qui les assimilent plutôt aux structures de la prose,

comme l'absence de majuscules à l'initiale des vers. Ce trait de nature graphique, uni à la longueur des vers, crée une impression de continuité, mais constitue un procédé plutôt rare chez Michaux.

"Mon violon est un grand violon-girafe;
j'en joue à l'escalade,
bondissant dans ses râles,
au galop sur ses cordes sensibles et son ventre
affamé aux désirs épais,
que personne ne jamais satisfera," ¹⁸⁴

Ces premiers vers du poème "Le grand violon" ¹⁸⁵ forment une seule phrase complexe, qui continue jusqu'au vers 7, où elle se termine par un point. L'utilisation des majuscules dépend donc ici seulement de la syntaxe, tandis que, dans la plupart des poèmes michaudiens, chaque vers débute par une lettre majuscule. Il s'agit donc d'un effet de style voulu, qui aboutit à cette assimilation à la prose dont nous parlions. Ajoutons aussi que la syntaxe contribue à la liaison des vers, puisqu'ils font partie d'une même unité majeure.

Nous pouvons résumer donc les "effets de prose" en deux grands groupes: dans le premier s'y trouvent ceux qui tendent plutôt à assimiler la structure poétique aux techniques propres du langage parlé (dont nous avons analysé l'inachèvement des phrases, très caractéristique de ce langage improvisé et éphémère; le dialogue avec le lecteur, exprimé à travers le "vous" polysémique et les présentatifs; le rythme irrégulier des vers; et, finalement, le ton colloquial apporté par le registre familier de certaines expressions); quant au

deuxième groupe, qui est celui des "effets de prose" proprement dits, nous avons cité la liaison des vers par l'absence de majuscules à leur initiale, en raison de leur syntaxe et aussi de leur longueur.

7 L'intervention: effet "magique"

Certaines conséquences significatives du rythme particulier de Michaux ont déjà apparu dans notre travail: nous avons traité, en substance, de la "violence" qu'engendrent certains recours rythmiques dans le poème, de l'"apaisement" dû à d'autres ressources stylistiques; nous avons défini enfin deux effets de sens opposés qui sont la "dédramatisation" et le "mimétisme" rythmiques.

Il y aurait peut-être lieu maintenant de hasarder la description d'un autre dessein expressif du poète, cet "effet magique" ou d'"intervention", tel que lui-même et plusieurs critiques l'ont nommé. En effet Michaux parle à maintes reprises de "magie" et d'"intervention" tout en se rapportant à ses propres poèmes.

Par exemple, la "Postface" de Mes Propriétés, un de ses recueils les plus connus et les plus célébrés par les critiques, s'ouvre par cette phrase:

"Par hygiène, peut-être, j'ai écrit "Mes Propriétés",
pour ma santé."

Plus tard, Michaux spécifie:

"Ce livre, cette expérience donc qui semble toute venue de l'égoïsme, j'irais bien jusqu'à dire qu'elle est sociale, tant voilà une opération à la portée de tout le monde et qui semble devoir être si profitable aux faibles, aux malades et maladifs, aux enfants, aux opprimés et inadaptés de toute sorte." ¹⁸⁶

Il ne parle pas encore de "magie", mais son raisonnement laisse deviner que la poésie possède pour lui une fonction très réelle, en prise directe sur la réalité quotidienne de chaque lecteur. Si l'écriture agit sur la "santé" de l'écrivain, cela signifie qu'elle a une efficacité précise sur son entourage réel.

Cette intention de toucher le réel par le moyen de la poésie se matérialisera surtout avec les "malédiction" et les "exorcismes", dont les plus représentatifs se trouvent dans l'oeuvre Epreuves, exorcismes, composée de poèmes écrits pendant la guerre (concrètement, entre 1940 et 1944). Néanmoins il ne faut pas limiter ce type de textes à ceux qui furent écrits pendant cette période si pénible pour Michaux; en fait, un certain nombre de ces "poèmes-malédiction" apparaissent déjà dans ses recueils antérieurs à la guerre, puisqu'ils procèdent d'un refus beaucoup plus ancien et viscéral chez Michaux.

Il ne faut pas penser cependant que ces "poèmes-intervention" michaudiens constituent toujours une attaque, un essai d'anéantir la réalité. Comme Michaux lui-même nous explique, il a aussi écrit d'autres poèmes "constructifs" (bien qu'ils soient véritablement en minorité). Cette citation, un peu longue, du chapitre intitulé "Pouvoirs" nous le montre ¹⁸⁷ :

"A quelque temps de là, étant aux côtés d'une personne qui m'était très précieuse et qui lentement, trop lentement se remettait de la rechute d'une grave maladie, je me dis tout à coup: "Je dois faire quelque chose. Si vraiment il y a dans les mots une force efficace, si à la force intérieure du sentiment intense on peut faire prendre une direction, c'est ici, c'est sur elle que je dois réussir, que cela doit porter... et porter guérison". (...) Tel est l'objet du troisième poème "Agir, je viens" ¹⁸⁸."

Quant aux résultats de cette action, Michaux avoue:

"Ce don, quoiqu'il ait été insuffisant, ne me semble pas être tombé dans le vide. Il avait sa vertu. Je ne parle pas de la guérison qui vint, ni miraculeuse, ni subite. Apparemment je n'étais pas guérisseur des corps. Mais il y eut d'autres prolongements en elle, et en moi une sorte de guérison, début d'une nouvelle alliance entre nous."

Nous n'allons pas maintenant discuter de la portée et de la réalisation de cette visée poétique. Ce qui intéresse notre travail sont les moyens rythmiques dont le poète se sert pour exprimer une "malédiction", un "exorcisme" ou une "intervention". Quant à cela, Michaux fait mention de la "concentration" et de l'"intensité":

"Mais, sans une certaine extrême, extrême concentration, il n'y a pas action directe, massive, permanente, magique ¹⁸⁹ de cette pensée sur celui qui l'a pensée.

Intensité, intensité, intensité dans l'unité, voilà qui est indispensable. Il y a un certain seuil, à partir duquel, mais pas avant, une pensée-sentiment compte, compte autrement, compte vraiment et prend un pouvoir. Elle pourra même rayonner..." ¹⁹⁰

L'intervention exige donc "concentration" non seulement intellectuelle mais aussi de l'expression, qui doit être dépurée et directe. Nous verrons que ce type de poèmes se servent de procédés rhétoriques déjà rencontrés chez Michaux, tels que la répétition ou "martèlement", l'utilisation de certains sons qui ont des connotations "agressives" ou, au contraire, "apaisantes", etc. Le rythme deviendra très visible dans ces poèmes, il constituera même l'élément le plus important de leur structure. Michaux reconnaît cette importance du rythme dans "Note sur les malédictions" ¹⁹¹ :

"Grâce au rythme, le mouvement enlève le plus grave de la matière; son poids, sa résistance. (...)
Pour la magie de malédiction, elle est, avant tout, martèlement, martèlement, martèlement, martèlement."

Le caractère "magique" de la poésie de Michaux (tout en considérant que "magie" signifie "ensemble de procédés d'action et de connaissance" ¹⁹²) a été reconnu par certains critiques comme Olivier de Magny, qui définit l'oeuvre michaudienne comme une "vraie sorcellerie poétique" ¹⁹³ :

"... poèmes-cris, poèmes-imprécations, coups de sonde en certains silences pour y capter certains échos;

poèmes-flèches (...); poèmes-exorcismes, opérations
conjuratoires (...)"

Nous analyserons donc par la suite ces "techniques d'intervention" michaudiennes, tout en apportant des exemples appartenant à l'époque étudiée (puisque le poème "Agir, je viens", que Michaux cite comme un cas d'intervention "positive", fait partie d'un recueil postérieur à 1950, comme nous avons déjà signalé dans la note 188). La première et la plus importante de ces ressources est la répétition.

7.1 La répétition

La réitération de mots, de syntagmes, de phrases, ou même de phonèmes est un des traits fondamentaux du rythme michaudien. Nous avons vu que la plupart des recours stylistiques employés par ce poète sont basés sur cet effet de récurrence. Toutefois on a pu observer aussi que les répétitions jouaient des rôles parfois très différents. Dans le cas qui nous occupe, elles peuvent être assimilées à des formules magiques, qui sont toujours fondées sur la répétition.

Par exemple, le poème "Souvenirs" ¹⁹⁴ (un titre révélateur, comme nous verrons par la suite) débute par une récurrence phonique et sémantique très voyante:

"Semblable à la nature, semblable à la nature, sembla
ble à la nature,
A la nature, à la nature, à la nature,
Semblable au duvet,
Semblable à la pensée," ¹⁹⁵

L'impression produite par les deux premiers vers, surtout, est celle d'un son répété, litanique. Les anthropologues affirment¹⁹⁶ que la production d'un mouvement réitéré et cadencé, étroitement associé à tout acte rituel, signifie chez l'homme un désir de maîtriser le temps, d'annuler son passage irréversible. Cette réflexion est d'autant plus pertinente ici que le poème analysé s'intitule "Souvenirs", qui est une allusion explicite au temps chronologique. On peut supposer donc que Michaux essaie de maîtriser le temps qui lui échappe tout en matérialisant des "souvenirs" ou des actions révolues, à travers ce rythme réitératif et martelé. On pourrait donc qualifier ce texte d'"exorcisme du temps", bien qu'il fasse partie d'un des premiers ouvrages de Michaux, à une époque où il n'avait pas encore parlé d'"exorcisme" ou de "magie".

Par contre, "Immense voix" ouvre le recueil intitulé Epreuves, exorcismes et constitue donc un exemple avoué de ce genre de poèmes. Il est essentiellement formé de répétitions, qui se structurent en un rythme très semblable à celui de "Souvenirs", mais il comprend aussi un autre type de récurrence évocatrice: le retour constant de certains phonèmes.

"Immense voix qui boit nos voix

(...)

Immense Toit qui couvre nos bois

nos joies

(...)

Immense voix qui maudit nos radeaux"¹⁹⁷

Nous avons déjà analysé les effets de sens de ces échos phoniques si marqués.¹⁹⁸ Il ne reste donc que signaler la valeur symbolique de ce rythme régulièrement martelé, notamment pour ceux qui possèdent un imaginaire mystique, selon la terminologie de Gilbert Durand.¹⁹⁹ Selon cet anthropologue, les structures mystiques de l'imaginaire ressentent surtout l'influence de la dominante sexuelle, qui est basiquement caractérisée par cette cadence réitérative.

7.2 Autres caractéristiques

Le rythme michaudien possède aussi d'autres traits qui permettent de l'assimiler au rythme traditionnel des formules magiques ou des exorcismes, mais qui ne sont pas aussi évidents que la répétition. Par exemple, l'usage fréquent de l'impératif constitue une de ces caractéristiques. Soulignons d'ailleurs l'adjectif "fréquent", car, comme nous avons déjà dit, il s'agit d'un effet de sens "quantitatif", dû au degré de son usage, non à sa nature même. Evidemment toutes les fois que Michaux, ou un autre poète, utilise un impératif ou une répétition, il n'en résulte pas un "poème-exorcisme". C'est seulement quand ce procédé constitue un des points d'appui de la structure du texte que l'on peut supposer au poète cette intention d'"intervention" qui a été définie.

Regardons, par exemple, les premiers vers du poème "Repos dans le Malheur"²⁰⁰ :

"Le Malheur, assois-toi,
Repose-toi,
Reposons-nous un peu toi et moi,
Repose,"²⁰¹

La forme verbale de l'impératif peut être repérée dans chacun de ces quatre vers en des positions-clés (la fin ou le début du vers, et tout en l'occupant même en entier). L'impératif indique évidemment le désir du locuteur d'agir sur le récepteur, d'intervenir auprès de lui. Dans ce cas-ci, cette visée est d'autant plus marquée que le récepteur est un élément abstrait (le malheur) personnifié par la majuscule à son initiale.

Cette personnification d'objets se relie à une autre caractéristique des "poèmes-exorcisme" qui consiste, de la part du poète, à nommer réitérativement les mots "dangereux" pour lui (c'est-à-dire évocateurs de faits désagréables ou même des symboles qui lui sont peu gratifiants) de manière à les anéantir, tout en les maîtrisant. En effet, il semble que quand un mot a été énuméré et même redit à satiété il ait perdu son pouvoir "négatif" à l'égard du poète, qui tout en domptant sa sonorité domine donc aussi son essence, sa signification.

Néanmoins ce qui intéresse notre travail est la réalisation rythmique de cet effet de sens, qui consiste généralement en de longues énumérations de substantifs. C'est le cas du poème "Lazare, tu dors?"²⁰², qui s'ouvre par cet égrenage de noms, déjà cité en partie²⁰³ :

"Guerre de nerfs
de Terre
de rang
de race
de ruines
de fer

de laquais
 de cocardes
 de vent
 de vent
 de vent"²⁰⁴

Le rythme de ce texte s'apparente à celui d'une litanie, d'une prière rituelle, et cette ressemblance au "religieux" (qu'on pourrait appeler aussi "magique") est encore accrue dans certains poèmes grâce à l'emploi de mots à signification obscure et qui prennent des résonances très spéciales. Par exemple, "Le Grand Combat", poème très connu et que nous avons déjà cité à plusieurs reprises ²⁰⁵, possède ce ton "sacré" ou "magique":

"Abrah! Abrah! Abrah!

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" ²⁰⁶

Nous avons donc vu que l'"intervention", telle que nous l'avions définie repose notamment chez Michaux sur la réitération, soit de mots ou de syntagmes, soit simplement de quelques phonèmes. Nous avons essayé aussi d'établir d'autres traits, dont la définition est plus difficile à esquisser, qui contribuent à cet effet "magique". On a fait mention de l'emploi fréquent de l'impératif, de l'"appropriation de mots" de la part du poète et du "ton incantatoire" de certains de ses poèmes.

De même, il serait peut-être licite de mettre en rapport le rythme litanique, qui s'approche du rituel, des poèmes michaudiens avec ce que certains critiques ont nommé le "primitivisme" de leur auteur, bien que ce terme se réfère surtout à sa peinture. Certainement, on a associé des dessins de Michaux qui représentaient des figures schématiques d'êtres humains à la fonction primitive des peintures rupestres, qui en définitive constituaient un exorcisme des ennemis de l'homme et un essai d'appropriation du monde extérieur (quant à la chasse, notamment). Cela peut donc se rapporter aussi aux exorcismes verbaux de Michaux, tels que nous les avons décrits: ces poèmes michaudiens représenteraient ainsi un retour aux origines de la poésie, en tant qu'exorcismes rythmiques du temps.

8 Temporalité

Si, selon Henri Meschonnic ²⁰⁷, tout rythme est l'expression individuelle d'une conception du temps déterminée, notre démarche suivante doit consister à repérer les figures temporelles qui se dessinent dans le rythme michaudien.

Tout rythme est un essai de maîtriser le temps, mais les résultats sont infiniment variés, et vont de la réussite gratifiante à l'échec angoissant. Nous allons donc maintenant tenter de décrire les implications temporelles qui se dégagent de l'étude du rythme que nous avons menée jusqu'ici.

Deux conceptions temporelles fondamentales ressortent sur cet ensemble rythmique: celle qui est représentée par la figure du cercle, qui signifie un retour infini et une négation du progrès temporel;

et d'autre part la fragmentation, l'éclatement du temps, exprimé par ce que nous avons nommé l'"écriture-flash". Il s'agit certainement de deux conceptions antithétiques du temps, mais qui se résolvent normalement en une angoisse identique face à l'impossibilité de maîtriser ce temps qui s'échappe.

8.1 La circularité

Le caractère ondulatoire du rythme dans certains poèmes michaudiens constitue une première approche pour analyser cette structure circulaire. L'impression d'"ondulation" est rendue par le poète de plusieurs façons, dont la plus importante est l'entrelacement des vers moyennant la redite d'un mot situé en fin de vers au début du vers suivant, appelé en termes classiques "anadiplose". Nous trouvons plusieurs exemples de cette technique chez Michaux, qui parfois la modifie un peu tout en utilisant par exemple deux mots très proches phonétiquement mais qui ne sont pas exactement homophones. L'effet sonore demeure ainsi par essence inchangé, puisque le lecteur assimile un retour de phonèmes presque égaux, mais l'intention est un peu différente, puisqu'il y a eu une variation.

Nous avons déjà vu une excellente réalisation de cette "ondulation" rythmique ²⁰⁸ dans le poème "Pensées", cité parmi les textes qui accomplissaient un "mimétisme rythmique". Le poème "Lecture" ²⁰⁹ utilise aussi des recours parallèles:

"Le rêve de vie complète
muette
s'accomplit dans les gouttes
sphères
repoussant des sphères" ²¹⁰

Ce paragraphe est structuré "en écho", chaque vers étant étroitement lié au précédent, soit par parenté phonique ("complète" et "muette" partagent deux consonnes et une fin identique), soit par association sémantique ("gouttes"-"sphères"). Ce jeu sonore et sémantique façonne une sorte d'écho et provoque un effet rythmique évident, une lenteur de l'écriture qui s'ajoute à ce caractère ondulatoire que nous essayons de cerner. Remarquons d'ailleurs que ce fragment inclut deux images classiques de la circularité: la "goutte" et la "sphère".

Cette sensation de manque de progrès, de temps arrêté, est aussi mise en évidence par une technique assez courante chez Michaux: l'identification rythmique du début et de la fin du texte. Cette identification peut arriver à être totale, et alors le poème se termine par la répétition exacte des premiers vers, mais elle peut aussi consister simplement en la réitération d'un syntagme ou d'une image qui apparaissait dans le premier ou le second vers. L'impression reçue par le lecteur est alors celle de l'éternel recommencement: la fin du poème nous entraîne au début de celui-ci, et ainsi indéfiniment. Nous en trouvons un exemple dans "Labyrinthe" ²¹¹ :

"Labyrinthe la vie, labyrinthe, la mort
Labyrinthe sans fin, dit le maître de Ho.
(...)

Les siècles aussi vivent sous terre, dit le maître
de Ho". ²¹²

Dans ce poème, nous trouvons la même phrase redite au vers 2 et au dernier vers: "dit le maître de Ho". Cette phrase est d'autant plus soulignée rythmiquement qu'elle constitue le deuxième hémistiché d'un alexandrin, dans le vers 2. ²¹³

Cette immobilisation du temps peut être perçue dans beaucoup d'autres poèmes, puisque certaines des ressources rhétoriques que nous avons citées jusqu'ici contribuent aussi à créer cette impression, notamment celles qui sont basées sur le parallélisme ou la récurrence. Par exemple, le poème "Chaînes enchaînées" ²¹⁴ comprend une utilisation très marquée de ce recours, puisque les deux paragraphes qui le composent possèdent presque exactement la même structure syntaxique et ont aussi des parallélismes sémantiques évidents:

"Ne pesez pas plus qu'une flamme et tout ira bien,
Une flamme de zéphyr, une flamme venant d'un poumon
chaud et ensanglanté,
Une flamme en un mot
Ruine au visage aimable et reposé,
Ruine pour tout dire, ruine.

Ne pesez pas plus qu'une hune et tout ira bien.
Une hune dans le ciel, une hune de corsage.
Une et point davantage,
Une et féminine,
Une,"

Chacun des deux paragraphes compte cinq vers, dont la structure syntaxique présente des ressemblances évidentes. Le premier vers et le sixième (c'est-à-dire le premier du deuxième paragraphe) sont rythmiquement analogues: la seule différence consiste en la substitution de "flamme" par "hune", qui provoque dans ce dernier vers l'apparition d'un contre-accent dû à la proximité sonore entre "hune" et l'article féminin qui le précède.

Quant aux structures du deuxième et du septième vers, elles sont aussi très proches rythmiquement: il s'agit dans les deux cas d'une juxtaposition de deux syntagmes dont le noyau est formé par un mot-clé du vers antérieur ("flamme" dans le premier paragraphe, "hune" dans le second). L'écart le plus évident entre les paragraphes est situé dans la deuxième partie de ces vers, puisque les syntagmes ont une longueur très différente. Cette distinction décèle la tendance plus synthétique du deuxième morceau, dont les vers sont plus brefs, ce qui s'apprécie surtout dans les trois derniers. Néanmoins, comme nous avons déjà signalé, ces vers possèdent aussi des ressemblances phoniques et sémantiques ²¹⁵, dont la plus visible est l'assimilation sonore des deux mots qui achèvent les deux paragraphes: "ruine" et "une".

Quant aux associations sémantiques internes de ce poème, nous en trouvons plusieurs, mais la plus claire est peut-être celle des vers 3 et 8, hormis le premier et le sixième vers qui, comme nous avons remarqué, sont presque exacts. Ces similitudes sémantiques, toutefois, ne sont qu'un complément des parallélismes structuraux notés, qui contribuent décisivement à créer cette sensation d'arrêt: le poème michaudien n'est généralement pas un "continuum" discursif mais un retour incessant ("martelé" ou "litanique") des mêmes mots, des mêmes structures ou des mêmes phonèmes. D'ailleurs, le titre du poème cité, "Chaînes enchaînées", nous suggère déjà avant de lire le texte l'impression d'immobilisation forcée, l'impossibilité de progrès qu'est l'attachement.

Le procédé parallélistique ne s'exerce pas seulement sur la structure des paragraphes, mais aussi sur d'autres aspects rythmiques du poème comme la sonorité ou la constitution des vers. Par exem-

ple, la disposition du poème "Chaque jour plus exsangue" ²¹⁶ s'apparente étroitement à celle du texte cité auparavant, "Chaînes enchaînées", puisqu'elle est formée de deux paragraphes presque égaux. Mais nous trouvons dans ce poème une autre ressource rythmique qui ajoute du poids à l'effet de "figement" que nous sommes en train de définir; il s'agit de l'allitération, la répétition d'une même consonne le long du poème:

"Le Malheur siffla ses petits et me désigna.
 "C'est lui, leur dit-il, ne le lâchez plus".
 Et ils ne me lâchèrent plus.

Le Malheur siffla ses petits.
 "C'est lui, leur dit-il, ne le lâchez plus".
 Ils ne m'ont plus lâché."

La deuxième partie de ce texte constitue une redite presque exacte de son premier paragraphe. Il ne s'agit plus d'un parallélisme mais d'une réitération qui est aussi soulignée par l'allitération que nous avons signalée: le retour de la consonne /l/ peut être observé dans tous les vers du poème, mais il est singulièrement frappant dans le vers 2 (ou 5, puisqu'ils sont exacts).

Observons d'ailleurs que les variations du deuxième paragraphe sont très significatives: le vers 4 est raccourci par rapport au premier vers, et cela contribue à la volonté synthétisante que nous avons sentie dans la partie finale de "Chaînes enchaînées". ²¹⁷ Mais la variation la plus chargée de sens est celle du vers 6 ("Ils ne m'ont plus lâché") par rapport au vers 3 ("Et ils ne me lâchèrent plus"). Le passage du passé simple au passé composé indique une

implication beaucoup plus grande du sujet: la première action, au vers 3, se passait dans un temps indéfini, tandis que la seconde est beaucoup plus proche.²¹⁸

Notons d'ailleurs que cette structure rythmique "en écho" constitue aussi un exemple du "mimétisme rythmique" que nous avons défini dans une autre partie de cette étude²¹⁹, puisque la répétition des mêmes phonèmes et des mêmes phrases s'associe à la signification du texte: le retour infini du malheur.

Comme il a été déjà signalé, d'autres effets de symétrie jouent aussi un rôle considérable dans les poèmes michaudiens. La partie centrale du poème "Petit"²²⁰, par exemple, est composée de cinq vers dont les quatre premiers s'ouvrent avec la préposition "dans":

"Dans les grains de sable,
 Dans les grains des grains,
 Dans la farine invisible de l'air,
 Dans un grand vide qui se nourrit comme du sang,
 C'est là que je vis."²²¹

Evidemment cette récurrence si marquée de "dans" en une position si importante du vers fait ressortir l'effet "immobilisateur" de ces symétries structurales. Notons d'ailleurs que les valeurs intimes qui sont attribuées à la préposition "dans" ne sont pas sans signification en ce cas-ci²²² puisqu'elles contribuent à l'intériorisation lyrique du texte. D'autre part, la syntaxe ajoute aussi des connotations rythmiques importantes: chaque vers constitue un syntagme clos, dont la coupure finale est soulignée par une virgule et par la terminaison masculine (en tous les cas moins le pre-

mier). En effet, la finale accentuée de presque tous les vers contribue à créer la sensation chez le lecteur que ces vers sont séparés entre eux, ne constituent pas une succession descriptive graduelle.

Cependant la liaison entre les vers est évidente; elle s'effectue à travers la structure anaphorique du paragraphe et aussi moyennant les associations sémantiques à l'intérieur des vers. Leur disposition syntaxique est analogue: "dans" + N + "de" + N (pour les trois premiers). Les prépositions restent donc inchangées, et ce qui varie sont les noyaux de ces syntagmes. Grâce à ce schéma syntaxique identique, les substantifs du paragraphe seront également l'objet d'une assimilation sémantique. Nous nous rendons compte alors qu'ils obéissent à une évolution cohérente, puisqu'ils appartiennent à des champs sémantiques contigus: "sable" s'associe avec "grains" et celui-ci avec "farine"; "air" est lié à "vide", qui débouche dans un autre substantif différent: "sang". Ces similitudes sémantiques constituent donc une liaison entre les vers, elles contrebalancent la coupure entre eux que nous avons signalée antérieurement. Ce paragraphe pourrait donc être représenté graphiquement par des ondes concentriques, car chaque vers est une unité indépendante qui prend néanmoins un élément du vers antérieur comme point de départ et l'élargit sémantiquement.

Cette technique expressive, qui peut être repérée dans un certain nombre de poèmes de Michaux, est associée à un autre recours poétique dont il se sert, que nous avons nommé "description par glissement". Observons, par exemple, le début du poème "Compagnons" ²²³:

"Et la vigueur de l'homme est dans les bras,
 Et les bras du nageur sont dans le fleuve.
 Et le fleuve boit, et le nageur boit et le noyé a
 beaucoup bu." 224

Ces trois vers sont enchaînés par une anadiplose: le substantif final du premier vers est réitéré au début du deuxième; et le nom qui termine celui-ci est aussi redit en tête du troisième vers. Nous avons appelé ce procédé (qui possède chez Michaux une identité propre, puisqu'il est d'une fécondité remarquable) "description par glissement", car cette expression résume très graphiquement l'intention du poète: si phonétiquement les vers sont entrecoupés par des pauses très claires, sémantiquement ils sont enchaînés par cette reprise d'éléments du vers antérieur. Le lecteur ressent donc l'impression d'une récurrence constante, d'un infini retour en arrière et recommencement.

Il ne s'agit donc pas seulement d'une simple ressource rhétorique utilisée de temps en temps par le poète, mais d'une démarche expressive cohérente et généralisée qui dépasse la notion d'anadiplose. La coordination des vers peut se réaliser moyennant des procédés autres que l'anadiplose, comme nous pouvons voir dans le poème "Nous autres" 225 :

"Dans notre vie, rien n'a jamais été droit.
 Droit comme pour nous.
 Dans notre vie, rien ne s'est consommé à fond.
 A fond comme pour nous.
 (...)
 Non, non ça n'est pas pour nous." 226

Ces cinq vers du premier paragraphe de "Nous autres" sont enchaînés par la réitération de syntagmes égaux ou parallèles, bien qu'il ne s'agisse pas en tous les cas d'anadiplose. Nous montrons ces associations structurales dans le schéma suivant, où la première et la deuxième lettre de chaque ligne correspondent respectivement au début et à la fin de chaque vers:

-vers 1: A - B¹

-vers 2: B¹ - C

-vers 3: A - B²

-vers 4: B² - C

-vers 6: D - C

Nous voyons donc que dans le cas du premier et du deuxième vers il y a anadiplose; par contre, le troisième vers reprend le début du poème (A) et finit par un syntagme parallèle à celui qui terminait le premier vers (représentés respectivement par B² et B¹). Finalement, il faut noter que le dernier syntagme du deuxième vers ("pour nous") est aussi répété dans les vers 4 et 6.

Une autre technique, peut-être la plus évidente, qui contribue à cette sensation de manque de progrès, de temps arrêté est la répétition constante. Nous en avons déjà fait mention dans le chapitre consacré au "poème-martèlement" ²²⁷. Notons seulement ici qu'elle concourt d'une façon essentielle à cette impression de "circularité": Michaux s'attache à un mot quelconque et le redit obstinément, ce qui constitue un des traits les plus particuliers de son style. Le poème "Immense voix" ²²⁸ est une réalisation de cette technique:

"Immense voix

qui boit

qui boit

Immenses voix qui boivent

qui boivent

qui boivent

(...)

Je ris, j'ai le canon qui rit

le corps cannoné

je, j'ai, je suis

ailleurs!

ailleurs!

ailleurs!" 229

La première figure temporelle qui se dégage des poèmes michaudiens est donc celle de la circularité, qui se dessine surtout grâce aux procédés parallélistiques mis en oeuvre par l'écrivain. Ces parallélismes structuraux s'exercent sur tous les aspects du poème: la syntaxe des vers, la distribution des paragraphes, leur sonorité, etc. La sensation que ces recours provoquent chez le lecteur est celle d'un arrêt du temps chronologique, un retour infini aux mêmes images, aux mêmes mots, aux mêmes phonèmes. Comme nous verrons dans les "Conclusions" ²³⁰, il s'agit d'un exorcisme du temps, d'un essai de le neutraliser dans tous ses aspects négatifs et terrifiants.

8.2 L'"écriture-flash"

A l'opposé des procédés qui viennent d'être analysés, il existe chez Michaux d'autres structures qui visent à une fragmentation absolue du poème. L'enchaînement sémantique et structural des vers à l'intérieur du texte que nous avons signalé n'apparaît plus dans certains poèmes michaudiens. Il s'agit alors d'une suite d'images détachées qui se succèdent sans aucun rapport évident entre elles.

La première conséquence de cette technique expressive est la dislocation de la syntaxe, déjà étudiée.²³¹ Les images isolées s'expriment moyennant des mots ou des syntagmes qui ne suivent pas non plus un ordre logique ou cohérent. C'est pourquoi nous avons appelé ce recours "description par flashes", car l'impression que reçoit le lecteur est celle d'une série désagrégée d'images, qui ne possède pas un début et une fin explicites. Par exemple, le poème "Marchant grenu"²³² est constitué par des syntagmes indépendants qui ne sont pas organisés en des phrases cohérentes:

"Dans les aux-petits-arrêtez-potirons,
Ecrasant grâce à quatre les deux-trois-tabacs-Bretagne,
(...)
Mieux s'agite vivre, prit qu'il n'y a qu'un Dieu,
Et rendre ses folles mûries, mariées à la tire-coque-
drap,
C'est comme des sourcils de plâtre mis à prendre dans
un mur." ²³³

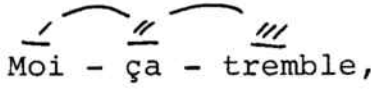
Dans ces premières et dernières lignes de "Marchant grenu", nous

pouvons apprécier le manque de liaison entre les vers et même à l'intérieur d'eux. Il faut aussi remarquer que les poèmes où Michaux met en oeuvre cette "écriture-flash" incluent souvent des créations lexicales, tout en devenant ainsi les textes généralement les plus "libres" et aussi les plus hermétiques de Michaux. Dans "Marchant grenu" cette création lexicale est surtout basée sur l'utilisation des traits d'union, qui intègrent divers mots en un seul, tout en provoquant également une accélération du rythme. Cette présence des traits d'union montre aussi une tendance caractéristique de l'"écriture-flash": l'extrême concision ou densité de l'expression. Notons par exemple que les termes de connexion entre substantifs et verbes, les "mots usagés" dont nous avons commenté la spéciale signification chez Michaux, sont presque inexistants dans ces "descriptions par flashes".

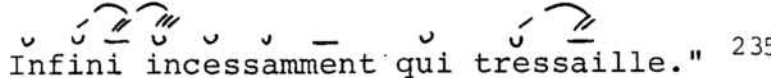
Cette concision a une répercussion évidente sur la sonorité du poème, car elle provoque la création d'un grand nombre de contre-accent rythmiques, dus au manque de mots de liaison inaccentués. Nous pouvons apprécier cet effet rythmique dans le premier paragraphe du poème "Pensées" ²³⁴:



 "Penser, vivre, mer peu distincte;



 Moi - ça - tremble,



 Infini incessamment qui tressaille." ²³⁵

Dans le premier vers un contre-accent rythmique se produit par la contiguïté de deux syllabes accentuées, et les autres contre-accent sont prosodiques; le deuxième vers est composé en entier par des mots accentués, juxtaposés, et il constitue un exemple très clair de ce style fragmenté de Michaux.

Il faut observer enfin que ce type de poèmes sont généralement formés par des phrases nominales, des substantifs isolés, des participes ou des infinitifs, ce qui contribue d'ailleurs à l'éclatement de la syntaxe. Toutefois ce n'est pas seulement la syntaxe qui éclate, mais aussi le temps, comme le dit René Micha.²³⁶ Le manque de coordination entre les vers, et aussi entre les images, empêche tout type d'organisation temporelle.

Deux structures temporelles se dégagent donc des poèmes michaudiens: celle qui correspond à l'immobilisation du progrès chronologique moyennant le retour infini aux mêmes mots et aux mêmes images, grâce aux multiples procédés parallélistiques qui agissent à l'intérieur du poème; et celle que nous avons appelée "écriture-flash" et qui constitue plutôt une anti-structure, une déstructuration, puisque toute organisation interne au poème en résulte bannie. Nous allons voir quand même dans les Conclusions que ces deux figures temporelles apparemment si opposées correspondent à une même visée du poète, l'exorcisme du temps menaçant.

9 CONCLUSIONS

Tout au long de cette analyse, nous avons essayé de montrer quels sont les traits principaux qui conforment le rythme originel de Michaux puisque, comme H. Meschonnic l'affirme²³⁷, nous sommes convaincu que chaque poète crée un rythme propre à lui, essentiellement différent de celui de tous les autres écrivains, bien que cela soit parfois difficile à reconnaître.

Nous avons parti d'une division qui s'était déjà faite entre "poèmes-martèlement" et "poèmes-litanie", parce qu'elle nous a semblé éclairante et justifiée aussi par le poète dans certains fragments de son oeuvre qui ont été déjà cités²³⁸. Cependant ces deux modes rythmiques, le "poème-martèlement" et le "poème-litanie", ne sont pas tout à fait distincts et, comme nous avons vu, ils partagent certains traits. Par exemple, les deux sont basés sur des structures parallélistiques et réitératives; néanmoins, la répétition y achève un rôle très différent: si dans le "poème-martèlement" ce recours rythmique était obsédant, puisque porté jusqu'à la limite, dans le "poème-litanie" la redite de mots ou de phrases contribue à créer une impression de continuité, d'apaisement.

Ces deux effets de sens opposés, la "violence" et l'"apaisement", sont rendus grâce à plusieurs moyens expressifs: d'un côté, l'abondance de monosyllabes, la brièveté extrême des vers et la création de multiples échos phoniques à l'intérieur du poème provoquent l'apparition d'un grand nombre de contre-accent, qui représentent autant d'effets "marqués" du rythme, puisqu'ils s'éloignent de l'usage habituel du langage. Le "poème-martèlement" est aussi caractérisé par son intonation, qui est affectée par l'emploi si

fréquent des signes d'exclamation. Cette intonation particulière et l'inachèvement des phrases font partie des structures invocatrices, très répandues parmi ce type de poèmes. D'autre part, il faut remarquer que l'invocation favorise une autre tendance du "poème-martèlement": l'utilisation d'unités de sens pleines, telles que des substantifs, des verbes, etc., au détriment des nexes logiques comme les articles et les prépositions.

Par contre, le "poème-litanie" emploie très productivement ces termes "usagés" de la langue, qui représentent des mots-clé dans ses structures parallélistiques. Michaux met aussi en oeuvre d'autres ressources rythmiques comme l'énumération, la longueur extrême des vers ou l'emploi fréquent de certains sons qui contribuent à créer un effet "apaisant", contraire à celui du "poème-martèlement".

Nous avons dit que ces effets de sens opposés n'ont pas un rapport direct avec le sujet du poème. On pourrait les rapprocher cependant des deux démarches rythmiques que nous avons dégagées: la dédramatisation rythmique du sujet et le mimétisme rythmique de celui-ci. Le "poème-martèlement" pourrait en certains cas s'assimiler à cette identification entre le rythme et le sens que nous avons observée dans quelques poèmes de Michaux et, d'autre part, il serait facile de rapprocher le "poème-litanie" de cette démarche dédramatisante que nous avons définie. Néanmoins, ces assimilations sont abusives et, en dernière analyse, fausses puisque nous avons déjà noté, par exemple, l'effet "plastique" ou statique provoqué par ce rythme mimétique²³⁹.

La terminologie utilisée pour cerner ces effets de sens du rythme peut prêter d'ailleurs à quelque confusion. Si, comme dit H. Meschonnic²⁴⁰, le rythme n'est jamais redondance du sens, il serait

licite de mettre en doute la fonction mimétique du rythme que nous avons décelée; à notre avis, cependant, cette définition proposée n'implique pas une scission entre le rythme et le sens: elle souligne, en tout cas, le rôle prépondérant du rythme dans les poèmes michaudiens.

Il faut aussi commenter ce que nous avons appelé "effets de prose" du rythme michaudien. A travers des procédés divers tels que l'utilisation de présentatifs, l'inachèvement des phrases, le ton colloquial du discours poétique, plein d'allusions et d'interpellations au lecteur, Michaux crée un style très particulier qui met en jeu tous les registres, de la gravité la plus dramatique à une désinvolture ironique ou farceuse. Nous avons analysé aussi la "composante ludique" de l'écriture michaudienne, qui est surtout explicite dans la création lexicale: basée sur la phonétique et tout en respectant généralement les règles de la grammaire traditionnelle, elle remplit surtout une fonction expressive qui occupe une place très importante dans l'oeuvre poétique de Michaux. En effet, le poète se laisse parfois aller à des dérivations lexicales et phoniques qui ne sont, en apparence, qu'un jeu avec des matériaux linguistiques très divers.

Nous avons vu, néanmoins, que la démarche linguistique de Michaux est très profonde et significative, bien que parfois contradictoire. Le rythme michaudien signifie une destruction des bases de la langue, une mise en question de tous les rythmes classiques²⁴¹, mais en même temps il implique une démonstration des pouvoirs encore infinis de cette langue usée, non seulement à travers la création de nouveaux mots (qui signifierait, en définitive, la création d'une nouvelle langue, que certains critiques ont appelée

"espéranto lyrique")²⁴², mais, tout le contraire, moyennant l'emploi et la mise en valeur des "termes usagés" et quotidiens du langage.

Cette re-crédation du langage implique un autre élédent très important de la poésie michaudienne: sa composante ludique, qui rapproche l'attitude de Michaux de celle de l'enfant qui se plaît à former des échos phoniques gratuits, sans aucun sens; mais il faut aussi souligner que toutes les allitérations et assonances si marquées qu'on rencontre dans la poésie michaudienne correspondent à une intention claire de l'écrivain.

D'autre part, les "effets de prose" que Michaux met en oeuvre soulèvent une autre question très importante et que nous ne prétendons qu'effleurer, puisqu'elle s'éloigne de l'intention de cette étude: le problème des genres dans l'oeuvre michaudienne, qui a été déjà traité par quelques critiques²⁴³, mais qui est certainement conflictif. En effet, selon R. Bréchon²⁴⁴, Michaux fait exploser les genres littéraires traditionnels et crée une forme nouvelle, hybride entre la prose et la poésie, qui consiste en des textes brefs, parfois sous l'apparence d'un poème et d'autres fois comme un texte de prose. Ce critique ne voit donc pas de différences génériques entre un livre comme Epreuves, exorcismes et un autre tel que Plume ou Ecuador. A notre avis, comme nous avons déjà exposé dans l'Introduction, la forme versifiée indique une visée particulière de la part du poète; elle ne peut donc pas être assimilée à une forme prosifiée, bien que le rythme et les recours employés par Michaux soient parallèles.

Finalement, nous avons fait mention d'un autre aspect important, mais qui peut être aisément controversé, celui que nous avons appelé "intervention" ou "effet magique" de la poésie michaudienne.

Plus tard dans sa vie, il a tenté l'expérience moyennant d'autres véhicules:

"l'éther et l'amour sont deux tentatives et deux attentats de l'homme contre le temps. Le temps est chassé durant les saccades de la jouissance. La série précédente est coupée...L'homme ne supporte pas le temps"²⁴⁸.

Ainsi, toutes les oeuvres de Michaux consacrées aux hallucinogènes s'expliquent en partie par cet empressement à trouver un moyen d'échapper au temps chronologique et dévorant. Olivier Loras²⁴⁹ exprime cette idée à travers une image très éclairante: "les foetalisés du temps". "La psilocybine provoque, chez Michaux, un phénomène de foetalisation: "elle supprime", dit-il (Michaux), "d'une façon surprenante et pratiquement totale, la préparation à l'acte prochain"."

Mais il faut surtout remarquer que cette visée temporelle est antérieure à l'utilisation de drogues de la part de Michaux, comme nous le montre le rythme de ses poèmes antérieurs que nous avons analysés. Deux modes temporels se dégagent donc de ces oeuvres michaudiennes: d'un côté, la figure du rythme circulaire ou ondulatoire (la différence est significative, comme nous verrons ensuite); de l'autre, celle du rythme éclaté, fragmenté. Ces deux modes rythmiques conforment deux façons fondamentales d'envisager le temps de la part du poète. L'immobilisation du temps, la première de ces démarches temporelles, implique souvent des résultats gratifiants, révélés par des images telles que la sphère. Robert Bréchon signale ce pouvoir gratifiant que possède la figure circulaire pour Michaux²⁵⁰, tout en analysant aussi d'autres images spatiales chères au poète:

"Chez Michaux, les situations psychologiques, les relations humaines, les expériences spirituelles s'expriment constamment par des métaphores spatiales.(...) La forme parfaite de cet espace à la fois sans ouverture et sans rupture, c'est évidemment la sphère, dont l'image revient souvent chez Michaux, associée à des impressions de confort ou même de bonheur."

Néanmoins ce figement absolu du temps n'est pas toujours résolu. Bien au contraire, le poète est de plus en plus convaincu que c'est une tentative vouée à l'échec, puisque toute écriture comporte une dimension temporelle et n'admet pas un retour total. Ainsi, comme nous avons vu, même dans les poèmes où les répétitions étaient hors mesure et semblaient arrêter toute progression, cette progression existait quand-même. Michaux s'est efforcé de créer une écriture qui combat cette "temporalité mauvaise", selon l'expression de Robert André²⁵¹:

"Michaux réclame donc ce qui est interdit à notre condition, vivre le temps sans le perdre, partant la négation du devenir humain en tant qu'inquiétude, le passage de l'angoisse à l'extase. (...)

La méthode est significative à cet égard: aucune prose jusqu'ici, trop intellectuelle, trop chargée de temporalité mauvaise, mais le poème bref, le poème-fureur, le poème-spasme."

Mais le poète se rend compte que cette tentative est inutile. C'est pourquoi, selon ses propres déclarations²⁵², il se consacre de plus en plus à la peinture, puisque, selon Delphine Todorova²⁵³, "la peinture (...) est dénuée de dimension temporelle". Ce critique

observe aussi l'influence des techniques picturales sur l'écriture michaudienne, dans ce qu'elle appelle "description picturale" ou statique.

Toutefois, il faut signaler que cette immobilisation du temps est aussi rendue par le poète moyennant un autre mode rythmique:

l'"écriture-flash" qui, comme l'explique René Micha²⁵⁴, signifie un éclatement du temps, mais aussi un essai d'englober ce temps:

"Les infinies fragmentations -espaces troués, éclats du temps, morceaux de l'être, poussières- rendent compte de la totalité de l'espace, du temps, de la conscience, sans rien perdre de leur pouvoir de fuite, d'égarement, de conjuration, de multiplication, de nostalgie."

Il serait donc licite d'affirmer que ce mode rythmique correspond à un temps immobile mais en tension, qui s'éloigne beaucoup de l'image placide de la sphère. Le figement du courant temporel se résout en une explosion d'images, de sons, sans liaison possible. Observons d'ailleurs que l'"écriture-flash" apparaît généralement dans les poèmes les plus dramatiques et angoissés de Michaux.

Ces tentatives que nous venons de définir et qui correspondent à la première grande figure temporelle de Michaux pourraient sembler contradictoires avec le goût pour le mouvement de ce poète, sa "peur de l'immobilité", comme disait Raymond Bellour²⁵⁵. Cependant il nous semble qu'elles peuvent s'intégrer dans un même dessein, puisque l'immobilisation du temps se fait toujours grâce au mouvement, soit circulaire, soit fragmenté. Cela nous conduit à la deuxième façon d'envisager le temps que le poète met en oeuvre et qui consiste à dompter, à contrôler un temps qui n'est pas immobile,

grâce à de constants retours en arrière qui permettent pourtant la progression. C'est en définitive le "rythme ondulatoire", que nous avons défini conjointement avec le "rythme circulaire", et qui pourrait s'assimiler à la figure symbolique de la spirale. Nous avons montré en effet que les parallélismes et les récurrences michaudiennes impliquaient fréquemment une progression significative. Ces recours structuraux et rythmiques permettaient justement l'établissement d'un réseau d'associations sémantiques et phoniques à l'intérieur du poème.

La structure la plus répandue de ce type de poèmes est la suivante: le deuxième paragraphe reprend rythmiquement l'antérieur, mais tout en y introduisant des variations sémantiques (et par conséquent rythmiques) significatives. La figure rythmique qui s'en dégage est donc celle d'un retour en arrière qui signifie à la fois une relance en avant. Il s'agit d'une image propre du régime disséminatoire de l'imaginaire, qui substitue celle du temps immobilisée créée par les procédés réitératifs qui correspond aux structures mystiques. Nous avons déjà commenté l'importance que prend ce régime mystique de l'imaginaire dans les poèmes michaudiens: par exemple, elle est évidente en la sémantisation de la préposition "dans" qui constitue, comme certains critiques ont remarqué, un signal de la présence d'une image assez répandue chez Michaux: celle du refuge. Un exemple, que nous avons déjà cité, de la valorisation de cet archétype du refuge par le poète est le poème "Emportez-moi"²⁵⁶, où il apparaissent diverses images du refuge: le bateau, la mer, etc.

Le rythme michaudien dévoile donc deux figures temporelles qui se rapprochent mais qui sont essentiellement différentes. Comme nous avons essayé de montrer, il s'agit d'un rythme qui n'est jamais univoque ou dogmatique; tout au contraire, il intègre des éléments

grâce à de constants retours en arrière qui permettent pourtant la progression. C'est en définitive le "rythme ondulatoire", que nous avons défini conjointement avec le "rythme circulaire", et qui pourrait s'assimiler à la figure symbolique de la spirale. Nous avons montré en effet que les parallélismes et les récurrences michaudiennes impliquaient fréquemment une progression significative. Ces recours structuraux et rythmiques permettaient justement l'établissement d'un réseau d'associations sémantiques et phoniques à l'intérieur du poème.

La structure la plus répandue de ce type de poèmes est la suivante: le deuxième paragraphe reprend rythmiquement l'antérieur, mais tout en y introduisant des variations sémantiques (et par conséquent rythmiques) significatives. La figure rythmique qui s'en dégage est donc celle d'un retour en arrière qui signifie à la fois une relance en avant. Il s'agit d'une image propre du régime disséminatoire de l'imaginaire, qui substitue celle du temps immobilisée créée par les procédés réitératifs qui correspond aux structures mystiques. Nous avons déjà commenté l'importance que prend ce régime mystique de l'imaginaire dans les poèmes michaudiens: par exemple, elle est évidente en la sémantisation de la préposition "dans" qui constitue, comme certains critiques ont remarqué, un signal de la présence d'une image assez répandue chez Michaux: celle du refuge. Un exemple, que nous avons déjà cité, de la valorisation de cet archétype du refuge par le poète est le poème "Emportez-moi"²⁵⁶, où il apparaissent diverses images du refuge: le bateau, la mer, etc.

Le rythme michaudien dévoile donc deux figures temporelles qui se rapprochent mais qui sont essentiellement différentes. Comme nous avons essayé de montrer, il s'agit d'un rythme qui n'est jamais univoque ou dogmatique; tout au contraire, il intègre des éléments

très distincts et parfois même opposés, tout en constituant ainsi un équilibre délicat et difficile entre le "martèlement" et la "litanie", entre l'hermétisme et la transparence, entre le "prosaïque" et le poétique...

Ce que personne n'a osé nier du rythme michaudien est son originalité: il oscille entre une lenteur insidieuse, presque inhumaine (un rythme "au ralenti") et le mouvement le plus effrené et chaotique, tout aussi inhumain. Certains critiques²⁵⁷ ont attribué cette "vitesse" particulière à l'influence du rythme corporel de Michaux, concrètement à son insuffisance cardiaque qui lui aurait fait connaître cette vie au ralenti et ces désirs exagérés d'action, de mouvement. Nous ne saurions ni confirmer ni démentir cette hypothèse, mais l'originalité profonde de ce rythme est hors de doute.

D'ailleurs, Michaux est un des écrivains qui a le plus réfléchi sur ces questions du rythme et des pouvoirs de la langue. En fait, comme nous avons vu, il a mené à terme une exploration exhaustive des possibilités de la langue à travers son oeuvre; mais il a aussi entamé une démarche critique sur ces sujets poétiques et d'autres comme la musique ou la peinture, notamment dans son livre Passages et dans les "Préfaces" et "Postfaces" de ses recueils poétiques. Ceux-ci témoignent du rôle prépondérant accordé au rythme dans l'écriture michaudienne: chez Michaux, peut-être plus que chez d'autres poètes, l'interaction rythme-sens est patente. Le rythme n'est jamais "redondance du sens" mais "matière du sens"; Michaux l'a toujours su, c'est pourquoi ses tentatives de création linguistique l'ont mené à cet "espéranto lyrique" où le sens du message dépend directement et presque exclusivement de son rythme.

T.S. Eliot disait que l'écrivain qui introduit de nouveaux rythmes "élargit notre sensibilité"²⁵⁸. Si cela est vrai, l'écriture michaudienne se justifierait simplement par tous ces rythmes différents qu'elle comprend et qui agissent sur notre sensibilité de lecteurs. Car Michaux écrit "contre" certains rythmes, mais il en instaure d'autres. Laissons-le donc mettre le point final à cette étude avec un fragment d'un de ses poèmes le plus connus et dans lequel il nous dévoile quelques aperçus de son écriture²⁵⁹:

"Pourquoi je joue du tam-tam maintenant?

Pour mon barrage

Pour forcer vos barrages

Pour franchir la vague montante des nouveaux empêcheurs

Pour m'ausculter

Pour me tâter le pouls

Pour me précipiter

Pour me ralentir

(...)

Contre Versailles

Contre Chopin

Contre l'alexandrin"

NOTESListe des abréviations utilisées

Ec = Ecuador

ED = L'Espace du dedans

EE = Epreuves, exorcismes

NR = La nuit remue

Pl = Plume précédé de Lointain intérieur

QJF = Qui je fus

L'Herne = Henri Michaux.- "Cahier de l'Herne" numéro 8, dirigé par
Raymond Bellour.- L'Herne.- Paris 1983.

(Les pages correspondant aux textes cités figurent à côté de ces abréviations.
Par exemple, "NR, 87" est la référence du poème qui se trouve à la page 87
du livre La nuit remue).

INTRODUCTION

1. MESCHONNIC, HENRI: Critique du rythme. Anthropologie historique du langage.- Verdier.- Paris 1982.
2. GRAMMONT, MAURICE: Petit traité de versification française.
3. SPIRE, ANDRÉ: Plaisir poétique et plaisir musculaire.
4. MORIER, HENRI: Dictionnaire de poétique et de rhétorique.
5. MESCHONNIC, H.: Critique du rythme..., p.55.
6. BENVENISTE, EMILE: Problèmes de linguistique générale.
7. MESCHONNIC: Ibid., p.71.
8. Ibid., p.86.
9. Ibid., p.83.
10. Ibid., p.632.
11. Ibid., p.67.
12. Ibid., p.95.
13. Ibid., p.117.
14. Ibid., p.571.
15. Ibid., p.224.
16. ROUBAUD, JACQUES: La vieillesse d'Alexandre, cité par MESCHONNIC, H.: ibid., p.203.

17. MESCHONNIC: *ibid.*, p.72.
18. Antonin Artaud, cité par MESCHONNIC: *ibid.*, p.223.
19. MESCHONNIC: *ibid.*, p.223.
20. *Ibid.*, p.280.
21. MICHAUX, HENRI: NR; "Compagnons", p.168, v.3.
22. MICHAUX, H.: NR; "Petit", p.166, v.6.
23. MICHAUX, H.: Pl; "Pensées", p.88, v.1.
24. MICHAUX, H.: NR; "Emportez-moi", p.171, v.6.
25. MICHAUX, H.: EE; "Lazare, tu dors?", p.14, v.3-4.
26. MESCHONNIC, H.: Critique du rythme..., p.299.
27. *Ibid.*, p.303.
28. *Ibid.*, p.317.
29. *Ibid.*, p.655.
30. *Ibid.*, p.88.
31. *Ibid.*, p.456.
32. Cité par MESCHONNIC: *ibid.*, p.403.
33. *Ibid.*, p.458.
34. *Ibid.*, p.89.
35. *Ibid.*, p.607.
36. *Ibid.*, p.650.
37. *Ibid.*, p.675.
38. *Ibid.*, p.515.
39. *Ibid.*, p.652.
40. *Ibid.*, p.707.
41. BRECHON, ROBERT: Michaux.- Gallimard, "Pour une bibliothèque idéale".- Paris 1969.
42. MESCHONNIC, HENRI: Ecrire Hugo I, II. Pour la poétique IV.- Gallimard, "Le Chemin".- Paris 1977.

NOTES

1. GUEUNIER: La création lexicale chez H. Michaux.- "Cahiers de Lexicologie", n° 11.
2. MICHA, RENE: Plume et les anges.- L'Herne, p.156.
3. MESCHONNIC, HENRI: Critique du rythme. Anthropologie historique du langage.- p.67.
4. BEGUELIN, MARIANNE: Henri Michaux, esclave et démiurge. Essai sur la loi de domination-subordination.- L'Age d'Homme, "Lettera".- Lausanne 1973.- p.64.
5. MICHAUX, H.: Passages, p.133-134; cité par M. Béguelin.
6. NR, 177.
7. ED, 12.
8. v. 1-6.
9. NR, 186.
10. NR, 181.
11. v. 3-6.
12. Pl, 92-93.
13. v. 1-5.
14. Face aux verrous, p.50.
15. v. 14-15, "Glu et gli"; QJF, ED, 12.
16. NR, 187.
17. v. 10-15.
18. Voir chap. 6
19. Par exemple, le poème "Glu et gli".
20. NR, 166.
21. BEGUELIN, MARIANNE: Henri Michaux, esclave et démiurge...; p.66.
22. Pl, 94.
23. v. 1-5, 56-64.
24. v. 20-22, 39-41.
25. Selon la définition de MORIER, HENRI: Dictionnaire de poétique et de rhétorique.
26. BEGUELIN, M.: ibid, p.72.
27. NR, 176.
28. v. 1-3, 12-13.
29. Voir 3.1.
30. QJF, ED, 14.
31. v. 1-4.
32. Par exemple Grammont, Fónagy, etc.
33. MESCHONNIC, H.: Critique du rythme..., p.622-635.

34. EE, 14.
35. v. 1-6.
36. Pl, 89.
37. v. 1-5.
38. EE, 18.
39. v. 9-10.
40. Pl, 98.
41. v. 22-24.
42. MESCHONNIC: *ibid.*, p.538-541.
43. Par exemple, "Lazare, tu dors?", 2.1.7.
44. MICHAUX: Peintures, ED, 251.
45. v. 5-7.
46. Voir 2.1.5.
47. Voir 2.2.7.
48. NR, 169.
49. v. 1-3.
50. v. 9-11.
51. Voir 8.1.
52. Ec, ED, 27.
53. v. 1-5.
54. v. 7-8.
55. NR, 168.
56. v. 7-9.
57. NR, 81.
58. Pl, 87.
59. v. 1-5.
60. "Eux"; NR, 169.
61. v. 1-5.
62. Voir 2.1.5.
63. Voir 2.1.6.
64. NR, 177.
65. Voir 2.1.7.
66. Pl, 87.
67. v. 6-9.
68. Voir chap. 6.
69. Par exemple, "Lazare, tu dors?" (2.1.7) et "Passages" (2.2.1).
70. Voir chap. 7.
71. Par exemple, "Amours" (NR, 173).
72. MINIÈRE, CLAUDE: Lecture I: Henri Michaux/la vitesse et l'écho.- L'Herne, p.203.

73. Voir chap. 5.
74. "Quelques renseignements sur 59 années d'existence", L'Herne, p.15.
75. Pl, 84.
76. v. 1-5.
77. TODOROVA, DELPHINE: La structure linguistique du narrateur.- L'Herne, p.109.
78. BRÉCHON, ROBERT: L'espace, le corps, la conscience.- L'Herne, p.184.
79. NR, 171.
80. v. 1-4.
81. BELLOUR, RAYMOND: Henri Michaux.- Gallimard, "Folio".- Paris 1986.
82. NR, 189.
83. v. 1-9.
84. GUEUNIER: La création lexicale chez Henri Michaux.
85. Voir 2.1.1, 2.1.2, 2.1.7, etc.
86. QJF, ED, 12.
87. QJF, ED, 14.
88. NR, 179.
89. v. 1, 4-7.
90. NR, 180.
91. v. 1-5.
92. Voir 2.1.7.
93. GUEUNIER: La création lexicale chez Henri Michaux.
94. GUEUNIER, ibid.
95. QJF, ED. 14.
96. v. 7-9.
97. BEAUJOUR, MICHEL: Sens et Nonsense. Glu et gli, et le grand combat. L'Herne, p. 141.
98. QJF, ED, 15.
99. v. 1-3,9.
100. NR, 182.
101. v. 1-5.
102. Voir 8.2.
103. BELLOUR, RAYMOND: La passion de Narcisse.- L'Herne, p.73.
104. NR, 178.
105. v. 2-5.
106. BEGUELIN, MARIANNE: Henri Michaux, esclave et démiurge...
107. NR, 184.
108. v. 8-9.
109. NR, 166.
110. NR, 179.
111. NR, 189.
112. Pl, 84.

113. MESCHONNIC, HENRI: Ecrire Hugo...
114. QJF, ED, 15.
115. Voir 3.3.
116. v. 13.
117. EE, 16.
118. v. 7.
119. EE, 57.
120. NR, 171.
121. v. 5-8.
122. NR, 176.
123. v. 17-24.
124. v. 6-8.
125. Pl, 84.
126. Pl, 92.
127. "Le Disque Vert" (Paris-Bruxelles), 1922-1925.
128. Voir 8.2.
129. MINIÈRE, CLAUDE: Lecture I: Henri Michaux /la vitesse et l'écho.-
L'Herne, p.203.
130. D'ARGENT, FRANÇOIS: L'Art des variantes.- L'Herne, p.427-429.
131. MESCHONNIC, HENRI: Critique du rythme...
132. Voir 3.3.
133. Voir 2.1.7.
134. Voir 3.4.
135. NR, 171.
136. Pl, 84.
137. MESCHONNIC, H.: *ibid*, p.67
138. Voir chap. 1 et 2.
139. Voir 2.2.3.
140. Pl, 86.
141. v. 8-9, 12.
142. NR, 179.
143. Voir 3.2.
144. v. 8-12.
145. Voir 3.3.
146. Pl, 86.
147. v. 1-4.
148. Pl, 88.
149. v. 4-9.
150. QJF, ED, 15.
151. v. 2, 4-5, 7-8.

152. MESCHONNIC, HENRI: Critique du rythme, p.230.
153. NR, 185.
154. v.1, 3, 5
155. TODOROVA, DELPHINE: Les Cordobes.- L'Herne, p.123.
156. Voir 3.1.
157. QJF, ED, 12.
158. NR, 186.
159. Voir 2.1.1.
160. v. 4-7.
161. TODOROVA, DEPHINE: La structure linguistique du narrateur.- L'Herne, p.112.
162. NR, 167.
163. v. 6-10.
164. NR, 170.
165. v. 2-5.
166. v. 20.
167. Pl, 92.
168. Voir 3.4.
169. p. 458.
170. NR, 85.
171. v. 7-12.
172. NR, 173.
173. v. 1, 4, 8.
174. Pl, 102.
175. v.6, 11-13.
176. Voir chap. 6.
177. v. 16-18.
178. NR, 170.
179. Ec, ED, 27.
180. v. 14-16, 19-20.
181. NR, 187.
182. v. 5-7.
183. Voir 4.1.
184. v. 1-5.
185. Pl, 90.
186. p. 194-195.
187. Passages, p.208.
188. Face aux verrous (1954), p.29.
189. C'est moi qui souligne.
190. Passages, p.211 (c'est Michaux qui souligne).
191. Passages, p.162, 164.
192. Le Petit Robert, Dictionnaire de la Langue Française.- Le Robert.- Paris 1982.

193. MAGNY, OLIVIER DE: Où étaient les verrous est l'océan ouvert. - L'Herne, p.41.
194. Ec, ED, 25.
195. v. 1-4.
196. Par exemple, Gilbert Durand.
197. v. 25, 28-29, 31.
198. Voir chap.5.
199. DURAND, GILBERT: Les structures anthropologiques de l'imaginaire. -
200. Pl, 83.
201. v. 2-5.
202. EE, 14.
203. Voir 2.1.7.
204. v. 1-11.
205. Voir 2.1.7; 3.3.
206. v. 11-16.
207. MESCHONNIC, HENRI: Critique du rythme..., p.652.
208. Voir 4.2.
209. ED, 319.
210. v. 9-13.
211. EE, 57.
212. v. 1-2, 18.
213. Voir 3.3.
214. NR, 167.
215. Voir chap. 5.
216. NR, 172.
217. NR, 167.
218. Selon BARTHES, ROLAND: La degré zéro de l'écriture. - Seuil, "Points". - Paris.
219. Voir 4.2.
220. NR, 166.
221. v. 4-8.
222. Voir BRÉCHON, ROBERT: L'espace, le corps, la conscience. - L'Herne, p.184.
223. NR, 168.
224. v. 1-3.
225. NR, 81.
226. v. 1-4.
227. Voir 2.1.5.
228. EE, 11.
229. v. 1-6, 10-15.
230. Voir chap. 9.
231. Voir 3.3.
232. NR, 183.

233. v. 1-2, 10-12.
234. Pl, 88.
235. v. 1-3
236. MICHA, RENE: Plume et les anges.- L'Herne, p. 156.
237. MESCHONNIC, HENRI: Critique du rythme..., p. 708.
238. Voir chap. 2.
239. Voir 4.2.
240. MESCHONNIC, H.: *ibid.*, p. 56.
241. Voir le poème qui clôt ces Conclusions.
242. L'expression est de René Bertelé et a été utilisée par Gueunier, Bréchon et Bellour, entre autres.
243. Raymond Bellour, par exemple.
244. BRECHON, ROBERT: Michaux.- Gallimard, "Pour une bibliothèque idéale".- Paris 1969.
245. MICHA, RENE: Plume et les anges; L'Herne, p. 157.
246. ANDRÉ, ROBERT: Un hérétique de la sensation; L'Herne, p. 172.
247. L'Herne, p. 11.
248. Cité par ANDRÉ, ROBERT: *ibid.*, p. 177.
249. LORAS, OLIVIER: L'auto-analyse critique et la psilocybine; L'Herne, p. 103
250. BRECHON, ROBERT: L'espace, le corps, la conscience; L'Herne, p. 181-183.
251. ANDRÉ, ROBERT: *ibid.*, p. 174.
252. Quelques renseignements sur 59 années d'existence; L'Herne, p. 11.
253. TODOROVA, DELPHINE: Les Cordobes; L'Herne, p. 125.
254. MICHA, RENE: *ibid.*, p. 156.
255. BELLOUR, R.: La passion de Narcisse.- L'Herne, p. 60.
256. NR, 171.
257. Dont Robert Bréchon.
258. Cité par MESCHONNIC, H.: Critique du rythme..., p. 709.
259. Passages, p. 135; v. 1-8, 11-13

BIBLIOGRAPHIE ESSENTIELLE

Oeuvres de Michaux

- MICHAUX, HENRI: Plume précédé de Lointain intérieur.- Gallimard, "Poésie".- Paris 1986.- 220 pages (18x11).
- MICHAUX, HENRI: La nuit remue.- Gallimard.- Paris 1972 (Nouvelle édition revue et corrigée).- 198 pages (18,5x12).
- MICHAUX, HENRI: L'espace du dedans. Pages choisies.- Gallimard.- Paris 1969 (Nouvelle édition revue et augmentée).- 375 pages (20,5x14).
- MICHAUX, HENRI: Epreuves, exorcismes (1940-1944).- Gallimard.- Paris 1984.- 108 pages (18,5x12).
- MICHAUX, HENRI: Passages (1937-1963).- NRF, "Le point du jour".- Paris 1963 (Nouvelle édition revue et augmentée).- 253 pages (16x12).

Ouvrages généraux

- DURAND, GILBERT: Les structures anthropologiques de l'imaginaire.- Dunod.- Paris 1985.- 536 pages (22x14).
- FRASER, G.S.: Metre, Rhyme and Free Verse.- Methuen, "The Critical Idiom".- New York-London 1970. 88 pages (18,5x12).
- GRAMMONT, MAURICE: Petit traité de versification française.- Armand Colin.- Paris 1969.
- MESCHONNIC, HENRI: Critique du rythme. Anthropologie historique du langage.- Verdier.- Lagrasse 1982.- 713 pages (23x14,5).
- MESCHONNIC, HENRI: Ecrire Hugo. Pour la Poétique IV.- Gallimard,

- "Le Chemin" (2 vol.).- Paris 1977.- 302-214 pages (18,5x11,5).
- MORIER, HENRI: Dictionnaire de poétique et de rhétorique.- PUF.- Paris 1975.
- ROMANO, DAVID: Elementos y técnica del trabajo científico.- Teide, "Aportación Universitaria-Serie Métodos".- Barcelona 1985.- 158 pág. (21,5x15,5).
- ROUBAUD, JACQUES: La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français.- Maspéro.- Paris 1978.
- SPIRE, ANDRÉ: Plaisir poétique et plaisir musculaire.- Corti.- Paris 1949.

Oeuvres critiques

- BEAUJOUR, MICHEL: Sens et Nonsense. Glu et gli, et le grand combat.- In: "Cahier de l'Herne" num. 8; pages 133-142.
- BÉGUELIN, MARIANNE: Henri Michaux, esclave et demiurge. Essai sur la loi de domination-subordination.- L'Age d'Homme, "Lettera".- Lausanne 1973.- 221 pages (21x13,5).
- BELAVAL, YVON: Henri Michaux.- In: Poèmes d'aujourd'hui; pages 93-131.
- BELLOUR, RAYMOND: Henri Michaux.- Gallimard, "Folio".- Paris 1986.- 344 pages (18x10,5).
- BERTELE, RENÉ: Henri Michaux.- Pierre Seghers éditeur, "Poètes d'aujourd'hui".- Paris 1966 (Nouvelle édition 1965 refondue et mise à jour).- 223 pages (16x13,5).
- BLANCHOT, MAURICE: L'infini et l'infini.- In: "Cahier de l'Herne" num. 8; pages 80-88.
- BONNEFOI, GENEVIEVE: Henri Michaux ou le démon de la connaissance.- In: "Les Lettres Nouvelles" num 19 (1961); pages 116-123.
- BOUNOURE, GABRIEL: Le darçana d'Henri Michaux.- Fata Morgana.- Paris 1984-1985.- 48 pages (22,5x14,5).

- BRÉCHON, ROBERT: L'espace, le corps, la conscience. - In: "Cahier de l'Herne" num. 8; pages 181-193.
- BRÉCHON, ROBERT: Michaux. - Gallimard, "Pour une bibliothèque idéale". - Paris 1969. - 186 pages. - (16,5x11).
- BROOME, PETER: Henri Michaux. Impetus and infinity. - In: The Language of Poetry. Crisis and solution. Studies in Modern Poetry of French expression, 1945 to the present. - Ed. by Michael Bishop. - Amsterdam 1980; pages 27-48.
- BROOME, PETER: The introversion of Henri Michaux: His aims, techniques and shortcomings. - In: "Nottingham French Studies" n° 1-2 (October 1962); pages 34-44.
- COYNÉ, ANDRÉ: La condenada curiosidad de Henri Michaux. - In: "Sur" n° 313 (julio-agosto 1968). - Trad. por Enrique Pezzoni; págs. 5-22.
- D'ARGENT, FRANÇOIS: L'art des variantes. - In: "Cahier de l'Herne" num. 8; pages 427-429.
- GUEUNIER, N.: La création lexicale chez Henri Michaux. - In: "Cahiers de Lexicologie" vol. XI (1967), num. 2; pages 75-87.
- GUIETTE, ROBERT: Henri Michaux et les rêves. - In: "Revue générale" num. 5 (Mai 1970); pages 45-52.
- Henri Michaux. - "Cahier de l'Herne" num. 8, dirigé par Raymond Bellour. - L'Herne. - Paris 1983. - 526 pages (27x21).
(Nous avons seulement inclu séparément les articles du "Cahier de l'Herne" cités dans notre travail).
- Henri Michaux. - "Europe" n° 698-699 (Juin-Juil. 1987). - Paris 1987.
- HOWE, ELISABETH A.: Irony in Michaux's Plume. - In: "The French Review" vol. LVI, No 6, May 1983; pages 896-903.
- LE CLÉZIO, J.M.G.: Vers les icebergs. - Fata Morgana. - Montpellier 1985. - 65 pages (21,5x12,5).
- LORAS, OLIVIER: L'auto-analyse critique et la psilocybine. - In: "Cahier de l'Herne" num. 8; pages 100-107.

- "Magazine littéraire" num. 220 (Juin 1985); pages 14-40.
- MAGNY, OLIVIER: Où étaient les verrous est l'océan ouvert.- In: "Cahier de l'Herne" num. 8; pages 40-43.
- MANSUY, M.: Henri Michaux.- In: Etudes sur l'imagination de la vie.- Corti.- Paris 1970; pages 108-139.
- MAULPOIX, JEAN-MICHEL: Henri Michaux passager clandestin.- Champ Vallon, "Champ Poétique".- Seyssel 1984.- 205 pages (21 15,5).
- MAURIAC, CLAUDE: Henri Michaux.- In: L'alittérature contemporaine.- Paris 1958; pages 121-133.
- MICHA, RENÉ: Plume et les anges.- In: "Cahier de l'Herne" num. 8; pages 143-158.
- MINIERE, CLAUDE: Lecture I: Henri Michaux, la vitesse et l'écho.- In: "Cahier de l'Herne" num. 8; pages 197-204.
- "Promesse" (numéro spécial).- Automne-hiver 1967.
- TODOROVA, DELPHINE: Les structures linguistiques du narrateur.- In: "Cahier de l'Herne" num. 8; pages 108-114.
- TODOROVA, DELPHINE: Les Cordobes.- In: "Cahier de l'Herne" num. 8; pages 122-127.