

Gabriele Porrometo est étudiant de première année de Licence en Langues, Cultures et Littératures d'Europe et d'Amérique – Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Le Corps en voyage : vers l'abîme de Michaux

Résumé

Cet essai a pour objet le traitement temporel du concept de multiplication ou de « foulisation » du corps chez Michaux. Nous verrons tout d'abord comment la perspective cartésienne a été radicalement bouleversée par les théories freudiennes concernant la psyché humaine. Cette réflexion nous conduira à une introduction aux concepts principaux de la pensée poétique de Michaux. Premièrement, nous analyserons les notions du « Moi-Foule » et du « Moi-Boule », en construisant un parallélisme entre les théories cartésienne et freudienne précédemment décrites. Ensuite, nous focaliserons notre attention sur les poèmes *Emportez-moi* et *Les Années ont été pour nous*, qui disent la perte corporelle et lyrique du Moi poétique dans un abysse infini. Pour approfondir ces thèmes, nous proposerons l'œuvre musicale *Trois Poèmes d'Henri Michaux* composée par Witold Lutoslawski, en comparant la fréquence de ses changements vocaux continuels et rythmiques avec la perpétuelle et discordante « foulisation » inhérente aux poèmes de Michaux. Ensuite, en réfléchissant brièvement aux différentes méthodes de réalisation de la « foulisation », nous nous pencherons sur les voyages réels, imaginaires et effectués sous l'effet de substances psychotropes, entrepris par l'auteur parallèlement aux expériences d'Allen Ginsberg. Ainsi, ce parcours se propose d'examiner et d'approfondir la géographie/morphologie spécifique de l'abîme michaldien ainsi que ses nombreuses nuances conceptuelles.

Mots-clés

Corps - Infini - Michaux - Voyage - Moi-Foule

Abstract

This essay will examine the conception of the multiplication (or "Foulisation") of the michaldien body. By analyzing Descartes, I will attempt to show how his perspective will be radically changed by the Freudian theories, concerning the human psyche. This will lead to the introduction of Michaux' poetics and to an overview of its main notions. The first ones to be analyzed will be concern the "Moi-Foule" and the "Moi-Boule", by means of a parallelism between Cartesian and Freudian theories. Thereafter, we will focus on the poems "Emportez-moi" and "Les Années ont été pour nous", which trace the corporal and lyric loss of the poetic self in an infinite abyss. In order to offer a deeper insight in these topics I will propose an analysis of the symphony "Trois Poèmes d'Henri Michaux", composed by Witold Lutoslawski, whose frequency of vocal and rhythmic alterations will be compared to the perpetual and discordant "foulisation" of Michaux' poems. Then, I will examine briefly the different methods through which the process

of "foulisation" is achieved, i.e. real and imaginary journeys, besides the hallucinatory effects induced by the use of drugs, as was done in the same years by Allen Ginsberg. My path aims to analyze the specific geography/morphology of Michaux' abyss and of its endless conceptual nuances.

Keywords

Body - infinite - Michaux - travel - "Moi-foule"

Une longue métamorphose conceptuelle

Depuis toujours, le corps est un objet d'examen et de considération. Nombre d'érudits tels que Léonard De Vinci ou de médecins comme Hippocrate ont exploré minutieusement ses secrets. Bien des poètes ont chanté ses traits distinctifs : ainsi, Sappho s'est concentrée sur la dimension érotique, Dante sur l'ensemble spirituel, Shakespeare sur la jeunesse ou, dans les sonnets dédiés à la « Dark Lady », sur la monstruosité. Il existe un vaste ensemble de concepts à facettes multiples, mais tous sont reliés à un unique élément dénommé « corps ».

Le premier homme qui a considéré ce corps comme un objet unique et singulier, en excluant la notion philosophique d'êtres divins tels qu'ils apparaissent dans la pensée de Plotin, a été René Descartes. « Cogito ergo sum » : voici une phrase simple, directe, claire et forte, comme le sont les pensées rationnelles de son auteur. La génialité révolutionnaire de sa méditation consiste dans la représentation du corps comme concept mathématique : seules ses mesures et les quantités qui lui sont inhérentes sont prises en considération, parce que retenues comme sources d'une connaissance vraie et évidente. L'esprit, séparé des illusions décevantes du corps sensible, est considéré comme une sorte de sphère unique et insécable, errant à la recherche d'un savoir véritable. Toutefois, le philosophe français réussit à concevoir une forme d'union entre l'esprit et le corps (mathématisé) à travers la glande pinéale, que l'on considérait, à l'époque, comme le siège probable de l'esprit.

Après quelques siècles où la théorie du corps cartésien est demeurée intacte, elle a été révolutionnée par l'avènement de Sigmund Freud et de la psychanalyse. Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, l'esprit et le corps ont été fragmentés en plusieurs parties, chacune ayant sa fonction spécifique. Le médecin distinguait principalement trois

instances de la personnalité : le « Ça », le « Sur-moi » et le « Moi ». La première est considérée comme la source de nos pulsions les plus cachées, à la base des besoins de l'instinct primitif humain (faim, soif, reproduction). La deuxième s'oppose aux impulsions primordiales, en se fondant sur les lois de l'éthique et de la morale. Enfin, le Moi, qui synthétise les victoires et les défaites du conflit éternel entre le « Ça » et le « Sur-moi », est le point de rencontre des deux autres secteurs de l'esprit.

Cette « fragmentation », avec le temps, a commencé à se répandre dans tous les savoirs : les secteurs scientifiques, médicaux, économiques, d'ingénierie se sont ramifiés profondément, en même temps que le travail et les activités segmentées des usines et des bureaux. La littérature européenne aussi a subi un profond changement grâce aux ouvrages d'auteurs tels que James Joyce, Virginia Woolf et Italo Svevo. Pourtant, le voyage de ce corps fragmenté et fractionné ne se termine pas là. Son évolution ultérieure devait logiquement le mener vers un abîme infini et obscur, plein d'âmes et de visages renfermés dans leur propre essence ; les portes de l'interminable vortex de Michaux commencèrent à s'ouvrir toutes grandes.

Dans le paragraphe suivant, nous introduirons l'analyse de deux grandes notions : le « Moi-Foule » et le « Moi-Boule ».

La réitération historique du moi-boule et du moi-foule

Laurent Jenny écrit dans son essai :

Michaux s'est très tôt forgé un mythe psychologique personnel sur l'étrangeté (...)¹

En 1930, paraît l'ouvrage intitulé *Plume*, précédé de *Lointain Intérieur*. Henri Michaux, poète aux réflexions profondes, y décrit sa vie psychologique enfantine comme celle d'un « Moi-Boule ». Ce concept, inspiré du Moi corporel théorisé par Freud, exprime toute sa distance et son isolement de la réalité qui l'entoure, comme si l'auteur était une boule hermétique.

En effet, il écrit :

¹ Laurent Jenny, « Styles d'être et individuation chez Henri Michaux. » *Fabula-LhT*, n° 9, « Après le bovarysme », mars 2012 ; <http://www.fabula.org/lht/9/jenny.html>

Jusqu'au seuil de l'adolescence, il formait une boule hermétique et suffisante, un univers dense et personnel et trouble où n'entrait rien, ni parents, ni affections, ni aucun objet, ni leur image, ni leur existence, à moins qu'on ne s'en servît avec violence contre lui.²

Il s'agit donc d'une sorte d'être qui est une fin en soi, sans jamais être complet ou parfait ; en aucun cas réalisé, mais en même temps jamais statique. Une notion similaire à celle du dieu plotinien, dont il écrira par la suite : « Dieu est boule ». En lui, nous retrouvons l'unité de toutes les choses et simultanément le vide absolu, car étant uni avec son propre Moi, il est en même temps l'être et le non-être. Toutefois, une grave défaillance affecte le « Moi-Boule » : plein ou vide, il n'est pas ouvert à sa propre réalité extérieure, car il est un cercle fermé où il n'entre rien, pas même les entités les plus émotionnellement essentielles comme les affections familiales, à moins que ce ne soit par une violence spécifique qui troue la boule pour y entrer de force, comme peuvent le faire des agents extérieurs hostiles.

On pourrait proposer ici un parallélisme entre le « Cogito » de Descartes et le « Moi-boule » construit par Michaux pendant sa jeunesse. Tous deux aspirent désespérément à une unité : celle que Descartes attend d'une « glande pinéale » qui ne sera jamais découverte, celle que Michaux obtient en s'isolant complètement de l'univers dans son propre moi. Cette notion d'unité éclaire la tentative d'un équilibre, recherché par le premier dans des notions claires, évidentes et précises, par le second dans un hermétisme complet. En outre, les « mouvements » psychiques des deux auteurs se caractérisent par une sorte de lenteur : le « Cogito » avance dans ses énumérations avec un rythme mesuré et calculé pour ne pas tomber en erreur, le « Moi-Boule » est entraîné inexorablement dans une puissante inertie. À ce propos, Michaux écrit « Une grande langueur, la boule. Une grande

² Henri Michaux, « Plume précédé de Lointain Intérieur » in *Ceuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2001, vol. I, p. 608. Dorénavant OC I, II, III.

langueur, une grande lenteur ; une rotation puissante. Une inertie, une maîtrise, une assurance »³.

Les structures porteuses de ces entités (« Cogito » et « Moi-Boule ») sont principalement de nature mentale et psychologique : Descartes se fonde sur le caractère indubitable de l'action de penser (« Je pense que je doute, donc le fait que je pense existe toujours, même quand je me trompe »), Michaux se base sur sa psychologie fermée au monde et presque insensible à lui. Toutefois, les notions divergent de façon évidente sur deux points fondamentaux.

La première, de caractère épistémologique, consiste dans l'attitude envers la réalité environnante : le « Cogito » tente toujours d'enquêter, avec des règles fixées, sur le contexte, en cherchant un élan à l'extérieur de soi, tandis que le « Moi-Boule » est comme relégué dans son monde d'où il ne sort jamais, se contentant de subir les attaques de l'extérieur.

La seconde est de nature ontologique et regarde leurs « manières d'être » : alors que l'auteur du « Cogito », bien qu'il puisse penser une infinité d'idées, se donne pour principe de considérer un élément à la fois, le « Moi-Boule » se confond dans « une mer » de possibilités, sans doute limitées par sa dimension sphérique, dans un changement continu et chaotique. Par conséquent, les deux concepts présentent en même temps des analogies et des différences profondes.

En procédant à la description du développement de son Moi dans son propre voyage évolutif, Michaux aboutit à un autre symbole : le « Moi-Foule ». Ce mode d'être s'oppose complètement au « Moi-Boule » précédemment décrit, et pourtant il vit avec lui en complémentarité et même en symbiose, comme nous le verrons dans la suite de l'analyse. Si Michaux, enfant, se réfugiait dans sa boule, avec le « Moi-Foule » il s'ouvre totalement au monde, en essayant de capter l'universalité de ce dernier. Par conséquent, l'être unique se transforme en un être multiple, au cours d'une métamorphose interminable. En effet, comme il l'écrit dans une postface de *Plume* en 1938,

Moi n'est jamais que provisoire
(changeant face à un tel, moi *ad hominem*
changeant dans une autre langue, dans

³ Henri Michaux, *Le Portrait de A.*, OC I, p. 608.

un autre art) et gros d'un nouveau personnage qu'un accident, une émotion, un coup sur le crâne libérera à l'exclusion du précédent et à l'étonnement général, souvent instantanément formé. Il était donc déjà tout constitué. On n'est peut-être pas fait pour un seul moi. On a tort de s'y tenir. Préjugé de l'unité.⁴

Chaque émotion, chaque sensation, chaque événement transforme le Moi en un autre nouveau. L'« Autre que soi » est donc le mot-clé du « Moi-Foule » et l'objet de sa poursuite permanente, ainsi que de sa recherche continue de transformations. Une conscience et un corps découvrent peu à peu leurs facettes, lesquelles leur sont révélées par le monde extérieur, en se perdant dans leurs propres évolutions interminables. Notre attention est frappée par le nom que le moi attribue à ces sensations, événements et entités qui provoquent ses changements : « quelqu'un ». Il s'ensuit que ces entités apparaissent comme des entités externes presque vivantes et religieusement « senties », comme si elles étaient autant d'êtres qui influencent le « Moi-Boule » ; et, en même temps, elles sont comme dévorées dans le « trou noir » de celui-ci.

Une comparaison intéressante peut être proposée entre le « Moi-Foule » et le Moi freudien. On peut remarquer la similarité de leur position par rapport à leurs antithèses ; le Moi freudien s'oppose au « Cogito » comme le « Moi-Foule » au « Moi-Boule ». Ils ont en commun une fragmentation dynamique qui constitue leurs modes d'être, mais avec une différence profonde, puisque le Moi freudien se limite à une subdivision scientifique et déterminée, tandis que la segmentation typique du « Moi-Foule » est fondamentalement sans frontières et à la limite de l'irrationnel, tant ses métamorphoses sont rapides. Tous deux partagent un modèle applicable universellement, mais avec beaucoup de nuances dépendantes de la subjectivité de chaque individu analysé.

Même dans cette affirmation, on trouve des fractures : alors que dans le modèle freudien, on met particulièrement en relief les impulsions instinctives et inconscientes du Moi, dans celui de Michaux l'impulsion existentielle de l'individu occupe

⁴ Henri Michaux, *Plume*, OC I, p. 607.

une place prééminente, tendant en même temps à être tout et à n'être rien.

Dans cette dernière comparaison également, on trouve des analogies et des différences entre les deux concepts. Néanmoins, nous devons considérer leur affinité, puisque Michaux a représenté, à travers ses propres images, le voyage historique et philosophique de la notion de corps, même s'il l'aborde d'un point de vue subjectif et artistique. Avec deux conceptions, il a résumé l'histoire séculaire du corps, pavée de débats, de critiques et de recherches.

Il a même poussé plus loin : sa pensée existentielle a dépassé ces notions. En effet, il n'a pas seulement surmonté le Moi freudien, en le faisant naufrager dans un abîme de possibilités constitué par plusieurs modes d'être instantanés et différents, mais il a aussi opéré une synthèse entre sa conception, celle de Freud et celle de Descartes. En effet, chaque fois qu'il voyage, soit physiquement soit mentalement, il se perd dans ses « styles d'être » à la recherche désespérée d'une individualité, comme il l'écrit dans l'extrait suivant tiré de *Magie* (*Entre centre et absence*) :

Mes bras égarés plongent de tous côtés
dans des ventres, dans des poitrines ; dans
les organes qu'on dit secrets (secrets pour
quelques-uns !). (...) Mes bras rapportent
toujours, mes bons bras ivres. Je ne sais pas
toujours quoi, un morceau de foie, des
pièces de poumons, je confonds tout,
pourvu que ce soit chaud, humide et plein
de sang.⁵

Nous remarquons au passage la force de la consternation, de la violence et de l'ironie, traduisant l'impulsion irrépressible de la recherche intime d'une identité, se repliant dans un sectionnement cynique de son propre corps. Toutefois, Michaux n'est pas seulement celui qui se perd dans un vortex cosmique de singularités propres (intérieures à lui-même) et non propres (extérieures à lui-même) ; en effet, il écrit dans *Magie* :

Je suis parfois si profondément engagé en
moi-même en une boule unique et dense

⁵ Henri Michaux, *Magie*, OC II, p. 67.

que, assis sur une chaise, à pas deux mètres de la lampe posée sur ma table de travail, c'est à grand-peine et après un long temps que, les yeux cependant grands ouverts, j'arrive à lancer jusqu'à elle un regard. Une émotion étrange me saisit à ce témoignage du cercle qui m'isole. Il me semble qu'un obus ou la foudre même n'arriverait pas à m'atteindre tant j'ai de matelas de toutes parts plaqués sur moi [...]⁶

Dans la suite du passage, nous lisons :

J'étais autrefois bien nerveux.
Me voici sur une nouvelle voie :
Je mets une pomme sur ma table.
Puis je me mets dans cette pomme.
Quelle tranquillité !⁷

La première citation témoigne d'un retour potentiel au « Moi-Boule ». En revanche, le second extrait montre dans toute sa simplicité et sa clarté la fusion entre le « Moi-Boule » et le « Moi-Foule » : Michaux se transforme en une pomme (« Moi-Foule »), mais celle-ci représente indirectement la sphère, la boule hermétique et « calme » dans laquelle il se réfugie souvent (« Moi-Boule »).

Ceci est le dépassement mis en œuvre par Michaux : être en même temps « Cogito » et Moi freudien, en ajoutant son individualité « abyssale ». Pourtant, le « Moi-Boule » et le « Moi-Foule » doivent coexister et se compléter, en formant une identité fragmentée, dynamique et en changement continu : celle du Moi michaldien. Le même principe vaut pour la notion de « Cogito » et celle du Moi freudien ; toutes deux ne forment pas au sens propre un véritable couple d'oppositions tendant à s'annuler réciproquement, elles coexistent plutôt ensemble avec leurs propres différences et points de vue ; le « Cogito » en se dirigeant vers ses enquêtes épistémologiques (la « vraie Science »), le Moi freudien vers des recherches plus ontologiques et scientifiques-techniques (l'esquisse de la psyché de chaque patient).

⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁷ *Ibid.*

Après avoir analysé les premiers concepts de l'art michaldien, nous nous plongerons plus profondément dans son abîme et nous le connecterons avec une symphonie « cascadique » et énergique : celle de Witold Lutoslawski.

L'union entre une musique torrentielle et une poésie abyssale

Si nous retenons la notion fondamentale de « Moi-Foule » telle que nous l'avons abordée précédemment, nous trouvons tout de suite de nombreux exemples qui nous permettent d'entrer de manière plus approfondie dans l'analyse². C'est le cas du poème *Les Années ont été pour nous*, dans lequel on peut lire, au vers 6 :

Nous nous perdions dans le lac de nos échanges³

Ce vers peut être considéré comme le centre de l'ouvrage poétique d'Henri Michaux, mais aussi de ses pensées. Un moi se perd sans s'opposer à ces « bouleversements naturels », paradoxalement silencieux et calmes. Le lac, qui est abysse, est le lieu où l'individualité se noie, puis se décompose en d'innombrables fragments. Dans la suite du poème, nous lisons aussi :

Sous nous les eaux du fleuve des
événements coulaient presque avec silence⁴

L'eau fonctionne toujours comme métaphore des changements, parce que c'est un élément toujours en mouvement, jamais égal à son « moi-eau » d'auparavant. L'eau liquide n'est ni solide et paralysée comme une pierre, ni libre et ectoplasmique comme un gaz ; elle a son propre cours fixé, mais elle peut toujours changer sa position à l'infini, parfois aussi à l'improviste, en se solidifiant ou en s'évaporant. Nous changeons en continuité avec de nouvelles pensées, de nouvelles trajectoires, de nouveaux corps, selon notre « climat » psychologique et physique ; nous sommes eau. En effet, tout le poème est construit sur une structure métaphorique concernant le flux d'une vie « hydrique » :

² Henri Michaux, *Les Années ont été pour nous*, OC II, p. 151.

³ *Ibid.*

J'ai eu froid à ton froid. J'ai bu des gorgées de ta
peine.¹⁰

Une fine corrélation s'opère entre le froid de la glace et l'absorption du liquide, comme si la peine de vivre était aussi faite d'eau. Ou encore, dans la conclusion :

Ma fortune a fondu en un jour.¹¹

Il est intéressant d'observer le parallélisme entre glace/fortune et eau/chagrin ; tout se passe comme si l' « être amoureux » correspondait à la pétrification d'un moi qui devient apparemment stable, mais reste destiné à se fondre lors des désillusions de l'amour (un « Moi-Boule »). Michaux nous donne à voir un être condamné à changer sans résidu, du mal au bien et du bien au mal ; il s'agit d'une vision de la vie très objective, sans optimisme, ni pessimisme.

Similairement, dans *Emportez-moi*, on retrouve le thème de l' « enfouissement », mais avec un usage différent des mots et des images poétiques.

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.¹²

Dès la première strophe, nous voyons apparaître une autre formule propre à exprimer la désintégration du Moi. Les lieux de la dispersion sont concrets, mais la présence de sujets liés à l'eau est toujours forte (caravelle, écume). On retrouve la douceur de la perte dans les flots de l'abîme, à laquelle s'ajoutent la dispersion dans tout l'infini (« au loin, au loin ») et la transmutation en éléments matériels (le navire, l'étrave) ou en abstractions déformées (l'écume). La frontière entre concret et abstrait tend à disparaître, en s'écoulant dans un océan de changements individuels sans forme. Nous pouvons constater la même disposition dans la deuxième strophe :

Dans l'attelage d'un autre âge.
Dans le velours trompeur de la neige.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Henri Michaux, *Emportez-moi*, dans *Mes propriétés*, OC I, p. 502.

Dans l'haleine de quelques chiens réunis.
Dans la troupe exténuée des feuilles mortes.¹³

Dans cette strophe, l'abstraction d'un « autre âge », qui amalgame les significations de mémoire et de nouvelle jeunesse, se mêle aux visions concrètes de l'« l'haleine des chiens », évocatrice de la bestialité, et des « feuilles mortes », qui peuvent représenter la misère et l'impuissance des corps limités face au temps destructeur.

Ainsi, l'auteur se fusionne encore une fois dans un assemblage de « corps », mais en se mélangeant encore davantage : il devient le produit « abstrait » et inconsistant d'un corps concret (l'haleine du chien, le velours de la neige, la mort des feuilles mortes...). Son univers apparaît donc comme un énorme et interminable remuement dans un chaudron où toutes les frontières, toutes les limites, toutes les natures s'égarent et se confondent : des sortes de créatures surgissent d'un néant anonyme qu'elles représentent pleinement elles-mêmes, étant créées pour se perdre dans l'abîme des changements. La dernière ligne confirme ce que nous avons écrit précédemment :

Emportez-moi, ou plutôt enfouissez-moi.¹⁴

L'être et le corps michaldien doivent s'« enfouler » et s'enfouir (à noter la similarité entre les deux mots) pour trouver leur *modus vivendi*. Seul ce paradoxe peut rétablir un équilibre dans le déséquilibre des changements qui caractérise une existence fragmentée.

Après cet essai d'introduction à la poétique michaldienne, nous allons maintenant tenter d'approfondir sa dimension artistique avec une comparaison entre les poèmes d'Henri Michaux, *Pensées* et *Le Grand Combat* et les deux premières parties des *Trois Poèmes d'Henri Michaux* de Witold Lutoslawski, qui mettent en musique ces poèmes.

Dès le début de *Pensées*, nous avons le sentiment de nous trouver dans une « mer » d'existences angoissées, multiples. Le rythme est souvent brisé, les instruments entrent dans une « métamorphose » continue, le temps s'élargit ou se restreint dans un chaos à la fois torrentiel et harmonieux comme une

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

puissante pluie primordiale, les voix changent d'intonation pour marquer le changement éternel de l'identité humaine, tels des symboles du « Moi foulisé ». En réponse à une recherche artistique semblable, le poème *Pensées* commence ainsi :

Penser, vivre, mer peu distincte ;
Moi – ça – tremble,
Infini incessamment qui tressaille¹⁵

Dans les deux poèmes, nous retrouvons bien les mêmes caractéristiques : rythmes brisés, changement de sujet, destruction de la frontière entre l'abstrait et le concret, présence de la mer-abîme et de l'infini saccadé. Tout cela se relie étroitement au mot essentiel, « tremble ».

En effet, si nous écoutons attentivement les voix de la symphonie, nous apercevons une légère oscillation du timbre et des tons qui atteste la fragmentation du Moi michaldien. Il n'y a pas de voix dominante, mais une multitude de voix, chacune avec ses tremblements interminables comme un « Infini incessamment qui tressaille ». Cette « communauté » vocale peut se référer aux pensées qui vibrent, dansent et nagent, en pleine angoisse, dans l'univers énergétique du moi. En effet, le poème continue ainsi :

Pensées à la nage merveilleuse,
qui glissez en nous, entre nous, loin de nous,
loin de nous éclairer, loin de rien pénétrer¹⁶

Les pensées sont montrées comme de petites « gouttes » : les plus émotives entrent en nous, les plus apathiques glissent sur notre peau, les plus rêveuses ou les plus faibles s'éloignent de notre corps, pendant qu'un orage musical les propage dans toutes les directions. Il s'agit presque d'un tourbillon abyssal où s'opposent et s'unissent toutes les dimensions infinies du moi, y compris le « Moi-Boule » introduit dans la dernière ligne de l'extrait (« loin de rien pénétrer » ou « loin de nous éclairer »). L'ouvrage se clôt par ces quatre lignes :

étrangères en nos maisons,
toujours à colporter,
poussières pour nous distraire

¹⁵ Henri Michaux, *Pensées*, OC I, p. 598.

¹⁶ *Ibid.*

et nous éparpiller la vie.¹⁷

Cette conclusion est dominée par la présence de l'« autre » ; l'existence est vécue comme une symbiose entre la « pensée-poussière » (étrangère) et le moi qui aboutit à une liquéfaction du corps, si l'on reprend la métaphore de l'« eau-corps ». Chez Lutoslawski, la première partie, *Pensées*, s'achève de la même façon ; les voix baissent graduellement, s'unifient et se perdent doucement en silence dans « le lac de nos échanges », mais elles s'opposent aussi dans un combat dramatique de chants en contrepoint qui préfigure l'ambiance de l'ouvrage suivant, *Le Grand Combat*. Celui-ci commence toujours avec des voix différentes, mais qui suivent un certain ordre et récitent les mots du poème d'une manière « chaotiquement linéaire », c'est-à-dire qu'elles suivent le rythme des lignes et de la musique, même si elles chantent sans unité chorale.

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.¹⁸

Pendant environ vingt secondes, les voix prononcent ce début sur un rythme fort, rapide et instable pour mettre l'accent sur la violence du combat entre les deux êtres : le « il » contre le « le ». La profusion de néologismes contribue à l'impression de vitesse et de brutalité. Ces mots se rapprochent beaucoup d'onomatopées, comme si l'auteur voulait exprimer l'essence véritable de la violence et de la barbarie dans ce combat universel. Le terme « marmine » précède et annonce « marmite » (la grande métaphore du chaudron universel), comme si le « il » ouvrait l'intérieur du corps du « le » pour chercher quelque chose, dont on ne sait encore de quoi il s'agit. Le dernier vers, sur un ton burlesque et bizarre, proclame la victoire et la supériorité du « Il ». Lutoslawski reprend ce vers en faisant jouer deux chœurs : l'un composé de voix féminines, l'autre de voix masculines. Mais ce jeu musical n'est pas naïf : il cache un combat horrible et féroce, dans lequel le victorieux déchire, détruit, démembre son adversaire blessé et agonisant (à noter le

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Henri Michaux, *Le Grand Combat*, OC I, p. 118.

ton austère et dramatique produit par le grand tambour sur le fond sonore). C'est une opposition continue où, à la fin du « rape à ri et ripe à ra » la voix féminine agonise et tombe dans un gémissement de douleur, tandis que la voix masculine attaque avec son coup de « rape à ri et ripe à ra » final.

Enfin il l'écorcobalisse.

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.

Le cerceau tombe qui a tant roulé.

Abrah ! Abrah ! Abrah !¹⁹

Ces parties du poème et de la symphonie sont complètement différentes de celles qui précèdent. Les pauses, plus longues et emphatiques, comportent des points, des points de suspension, ainsi qu'un point d'exclamation, contribuant à créer des images dramatiques avec des corps en torsions continues, très semblables à ceux que peint Michel-Ange. Le vaincu cherche à s'enfuir, mais en vain : il ne peut échapper à la mort, l'« autre », vaincu, est destiné à se plier à la nouvelle manière d'être du moi (le victorieux). C'est un combat qui pourrait se répéter à l'infini : le victorieux devient le symbole de toutes les victoires futures. Enfin, au vers 10, le cerceau du vaincu, symbole de l'« ouroboros » de la vie, tombe hors de sa boucle, après avoir roulé longtemps. Il meurt, mais c'est un petit cycle qui se conclut pour pouvoir faire avancer le grand cerceau de ce combat métaphysique. Au niveau musical, après une cacophonie pleine de climax et de disharmonie dramatique, l'organe symphonique semble entrer dans une chute décisive ; le grand duel s'est achevé. La section se clôt par des exclamations violentes qui reprennent le début de la formule « Abracadabra », comme si une magie introduisait le vainqueur dans une nouvelle dimension, celle de la recherche. Les trois exclamations peuvent aussi représenter la Trinité chrétienne ou les trois jours de la Passion de Jésus-Christ qui interposent l'infini divin entre l'abîme du Moi et sa recherche « religieuse » indéfinie. Enfin, le poème se termine sur un ton très dramatique :

¹⁹ *Ibid.*

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
Mégères alentour qui pleurez dans vos mouchoirs ;
On s'étonne, on s'étonne, on s'étonne
Et vous regarde,
On cherche aussi, nous autres, le Grand Secret.²⁰

Après trois exclamations qui disent la barbarie et la férocité primordiales du combat, nous trouvons trois termes fondamentaux : « Fouille, fouille, fouille ». Dans la symphonie, ces paroles sont répétées de manière très précipitée et inquiète pour évoquer les origines mêmes de la recherche humaine : l'angoisse et l'obsession du temps limité.

Les combattants éternels doivent entrer dans ces grottes existentielles qui demeurent à l'intérieur de l'« autre » pour trouver le grand secret. Ils doivent « s'enfouler » dans la marmite universelle de l'individu, fragmentée à jamais, pour y atteindre. En effet, les sonorités des « Fouille » se rapprochent de celles du « Moi-Foule » et du verbe dérivé « enfouler ». Les instruments, après avoir simulé dans la dernière partie une situation de recherche désespérée et cauchemardesque, comme pourrait l'être celle d'une personne saoule d'horreur et d'angoisse, se taisent dans un silence méditatif.

Il appartient aux seules voix d'exprimer le dernier concept essentiel du poème et de l'ouvrage symphonique. Les mégères « pleur[ant] dans [leurs] mouchoirs » - allusion possible à Véronique essuyant le visage du Christ pendant sa Passion ? - cherchent elles aussi ce Grand Secret, comme le « il » victorieux. Entre le « Moi-Boule » abstrait (le « il ») et le « Moi-Foule » concret et fragmenté (les mégères), le point de rencontre est le corps de l'« autre », qui se perd et s'« ouvre » pour relier les deux Moi michaldiens (comme pour la métaphore de la pomme précédemment analysée). Nous ne connaissons pas le contenu du Grand Secret, mais nous savons que son

²⁰ *Ibid.*

domicile est l'« autre ». C'est en nous plongeant dans l'autre (qui n'est ni « Moi-Foule », ni « Moi-Boule ») que nous pouvons vivre le grand secret sans jamais le connaître, ce qui est l'unique voie de salut pour les chercheurs. Pendant que la symphonie s'achève et que les derniers mots résonnent dans l'opéra de l'infini, les voix, après s'être interposées, disparaissent peu à peu dans un silence méditatif qui les engloutit dans son abîme, que l'on peut imaginer aussi comme un torrent charriant des multitudes de corps.

Dans le passage qui suit, nous introduirons la quête du voyage explorateur chez Michaux ; de plus, nous établirons une comparaison avec un autre poète qui a écrit dans la même période et qui a développé, lui aussi, une conception du voyage : Allen Ginsberg.

À la recherche du voyage révélateur

Cette phrase célèbre de *Passages* synthétise le rôle du voyage michaldien :

J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire :
me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie.²¹

Le voyage est donc une sorte de mission exploratrice dont le but est de découvrir et parcourir son propre sujet, comme une grande aventure qui s'étend vers différentes dimensions. Toutefois, ce ne sont pas des voyages simples et faciles ; Jean-Michel Maulpoix écrit dans son essai *Identité et Métamorphose* :

Ils n'y apportent pas de solution définitive, mais une sorte de réponse rythmique. Ils correspondent à une incessante remise en route du sujet qui ne craint rien tant que sa fatale inertie, et qui pourtant recherche, au-delà de ces incessants déplacements, quelque dégagement inouï qui lui permettrait d'acquiescer enfin et qui l'installerait comme de plain-pied dans l'éloignement.²²

Ces voyages sont en vérité des déplacements incessants et interminables, dictés par la « fatale inertie » et la recherche du Moi. Il s'agit d'un cycle qui ne se termine jamais. En effet, ce

²¹ Henri Michaux, *Observations*, OC II, p. 345.

²² Jean-Michel Maulpoix, « Identité et métamorphoses », article en ligne disponible au lien <http://www.maulpoix.net/deplacement.html>

n'est pas par hasard que beaucoup de titres des ouvrages de Michaux contiennent en eux le concept de mouvement : *Passages*, *L'infini Turbulent*, *La Nuit Remue* ... L'auteur ne finit jamais de subir son incomplétude substantielle et son irrépressible pulsion d'exploration « métamorphique ». Comme nous l'avons vu ci-dessus, on retrouve toujours cette mobilité binaire entre Moi-Boule et Moi-Foule : le corps cherche une unité stable, mais, quand il la trouve, il ressent l'exigence de s'ouvrir au monde, de se « fouliser » dans l'autre à la recherche du vrai « Grand Secret ». Comme l'écrit Maulpoix, ce déplacement et ce changement de direction sont à la fois « une fatalité et une méthode » :

Les déplacements et les dégagements sont donc à la fois pour Michaux une fatalité et une méthode, une façon de subir et une réponse insoumise à la persécution du moi. Complémentaires autant que paradoxaux, ces deux termes évoquent aussi bien le mouvement de l'être dans l'espace que le mouvement de l'espace dans l'être.²³

Le corps michaldien voyage de cette manière dans les trois dimensions intérieures de l'être : la réelle (*Ecuador* et *Un Barbare en Asie* sont des voyages exemplaires), l'imaginaire et celle du monde hallucinogène avec la même disposition, qui consiste à se perdre dans l'abîme de l'« autre » comme un ballon qui s'élèverait jusqu'à disparaître dans une mer de nuages. Nous allons analyser dans le détail la dernière dimension : celle qui est créée par l'usage des drogues.

Michaux a commencé son expérimentation avec les hallucinogènes à partir de 1956. Comme il l'écrit dans l'épigraphe de *Connaissance par les gouffres* :

*Les drogues nous ennuiant avec leur paradis.
Qu'elles nous donnent plutôt un peu de savoir.
Nous ne sommes pas un siècle à paradis.*²⁴

²³ *Ibid.*

²⁴ Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*, OC III, p. 3.

Les drogues ne sont pas considérées comme une façon de s'échapper du monde : au contraire, elles représentent un moyen de mesurer son propre moi, une forme de recherche comme les voyages physiques ou imaginaires. Elles sont la porte vers de nouvelles « foulisations » dans les « autres », une immersion dans un nouveau lieu d'étude ontologique, une nouvelle méthode pour pénétrer le « Grand Secret ». L'usage des hallucinogènes permet à l'artiste de se voir d'un autre point de vue, en plongeant dans une dimension subconsciente et informe, très similaire à l'abîme-lac où il se fragmente en morceaux. En même temps, Michaux développe une certaine empathie avec les aliénés, « les frères de plus personne » ; les seuls êtres au bout d'une frontière extrême, dont il se sent proche et qui partagent avec lui cette dimension hallucinée.

Dans la même période, Allen Ginsberg, un autre grand poète et artiste, pratique les hallucinogènes de la même manière que Michaux. Ses expérimentations avec le peyotl et d'autres drogues peu connues à l'époque sont célèbres. Lui aussi, comme Michaux, recherche de nouvelles expériences qui pourraient élargir la connaissance du moi propre et de son monde intérieur. Comme dans le cas du poète, il s'est intéressé aux « abandonnés », symboles fondamentaux de la « Beat Generation », dont lui-même faisait partie. Les premières lignes de *Howl*, le poème le plus connu de Ginsberg, sont mémorables : il s'agit d'un hymne aux condamnés à la dépression, à la mort, à la drogue, à l'isolement, par le conflit mondial et par les tromperies de l'après-guerre :

I saw the best minds of my generation destroyed by
madness, starving hysterical naked,
dragging themselves through the negro streets at dawn
looking for an angry fix²⁵

Si leurs chemins culturels sont complètement différents (Ginsberg est Américain, Michaux Belge), les deux poètes aboutissent pourtant à une vision très proche et ressemblante, comme nous pouvons le voir dans le poème *Cosmopolitan Greetings*. À part un contenu et une position fermement

²⁵ Allen Ginsberg, *Howl*, dans *Selected Poems*, 1947-1995, New York, Harper Perennial, 2001, p. 49. Traduction française : « J'ai vu les plus grands esprits de ma génération détruits par la folie, affamés hystériques nus, se traînant à l'aube dans les rues nègres à la recherche d'une furieuse piquette (...) ».

politiques, que nous ne trouvons pas chez Michaux, le poème présente des expressions et des notions très analogues, par exemple :

Absolutes are coercion.
Change is absolute.
Ordinary mind includes eternal perceptions.²⁶

Nous retrouvons dans ces vers l'injonction et la nécessité de se perdre dans les changements, les perceptions « foulisantes » éternelles d'un esprit « ordinaire », qui se jette dans l'absolu, « ouroboros » des perceptions perpétuelles en mutation continue. Nous pouvons trouver d'autres exemples en continuant la lecture du poème :

The universe is subjective (...)
We are observer, measuring instrument, eye, subject,
Person.
Universe is Person.
Inside skull is vast as outside skull.
What's in between thoughts?
Mind is outer space.²⁷

L'univers devient subjectif, le microcosme de notre esprit s'élève jusqu'au niveau de l'infini ; le moi devient univers, dans sa plénitude et son vide, comme dans le cosmos michaldien. Qu'il s'agisse de voyages physiques (le titre du poème de Ginsberg, *Cosmopolitan greetings*, évoque une conception totale du voyage et de la découverte du monde) ou de voyages imaginaires, les entités corporelles se déforment (« Inside skull is vast as outside skull ») dans un abysse pareillement « foulisant », même si les visions et les hallucinations diffèrent.

Nous avons déjà eu l'occasion de le constater : Michaux utilise les drogues comme un moyen de mesure de lui-même. De même, chez Ginsberg, l'homme apparaît comme « *measuring instrument* », qui mesure ses pas incommensurables, perdus

²⁶ Allen Ginsberg, *Cosmopolitan Greetings*, dans *Cosmopolitan Greetings: Poems 1986-1992*, New York, Harper Perennial, 1994, p. 12. Traduction française : « Les Absolus sont la Coercition / Le Changement est absolu / L'esprit ordinaire inclut des perceptions éternelles. »

²⁷ *Ibid.*, p. 12-13. Traduction française : « L'univers est subjectif / (...) / Nous sommes observateur, instrument de mesure, œil, sujet, Personne / L'univers est personne / Le crâne du dedans est vaste comme le crâne du dehors / Qu'y a-t-il parmi les pensées ? / L'esprit est espace extérieur ».

dans des mers d'étoiles immenses, avec une détermination et une étude très profonde de soi, comme s'il était à la recherche de quelque chose : sa propre Personne, c'est-à-dire la profonde essence personnelle du soi, dans l'infini.

Toutefois, on trouve des différences importantes entre les deux auteurs. Premièrement, Ginsberg est lié davantage à la dimension concrète. En effet, la référence métaphorique qu'il utilise pour son expression « Universe is » « Universe is Person » est un crâne, la partie la plus tangible qui soit du corps humain. Vers la conclusion du poème, on trouve cette ligne encore plus remarquable : « Syntax condensed, sound is solid »²⁸, qui concrétise le son et la syntaxe comme un grand bloc de pierre.

Il existe une autre dissemblance entre Ginsberg et Michaux : le premier est plus politiquement engagé. On lit dans *Cosmopolitan Greetings* :

Stand up against governments, against God.
Stay irresponsible.²⁹

Nous lisons ici une prise de position forte contre des codes politiques et religieux fixés à l'avance. De plus, le poète s'approche d'une affirmation presque anarchique, « Stay irresponsible » : les gens doivent aller contre les lois qui les limitent, les contrôlent, les manipulent, pour se libérer d'un joug presque invisible.

La dernière « fracture » consiste dans la représentation des univers lyriques de Michaux et de Ginsberg : le poète américain considère un Cosmos unique, infini, indivisible dans sa variété (« Universe is person », c'est une « personne » unique qui constitue l'univers), tandis que le poète français contemple un « multivers », c'est-à-dire un groupe d'univers (halluciné, concret, imaginaire) liés à travers l'art, la poésie, le « Moi-Foule », où le même Michaux se morcelle.

²⁸ *Ibid.*, p. 13. Traduction française : « La syntaxe est condensée, le son est solide ».

²⁹ *Ibid.*, p. 12. Traduction française : « Soulève-toi contre les gouvernements, contre Dieu / Reste irresponsable ».

Ainsi, ces deux poètes partagent des caractéristiques communes, mais ils présentent aussi des différences ; Michaux voyage dans ses dimensions avec une vision plus intime, fragmentée et métaphysique (à travers l'usage de métaphores à mi-chemin entre concret et abstrait, comme l'eau, la neige ...), tandis que les conceptions de Ginsberg, plus concrètes, tendent à se référer à des objets singuliers (mais pas forcément « publics » : dans *Cosmopolitan Greetings*, il écrit : « If we don't show anyone, we're free to write anything »).

Le voyage éternel d'un corps en changement assidu

Nous avons cherché à montrer dans cet essai le voyage historique (concernant les derniers siècles) et ontologique du terme « corps », principalement dans les secteurs artistique et philosophique. Nous avons ainsi introduit deux grands philosophes-symboles, Descartes et Freud, pour les comparer entre eux et successivement avec les conceptions du « Moi-Boule » et du « Moi-Foule » de Michaux. Après avoir démontré comment la vision de Michaux dépasse celle de Freud, nous avons analysé de manière plus approfondie sa dimension d'« abîme poétique ». Ensuite, nous avons comparé musique et poésie ; nous avons pris comme exemple des symphonies de Witold Lutoslawski, inspirées par les poèmes *Le Grand Combat* et *Pensées*. Puis, nous avons développé le thème du voyage causé par les hallucinogènes, en nous reliant au poète Allen Ginsberg et en confrontant les deux écrivains.

Une question, après toutes ces considérations, surgit encore : le voyage du corps a-t-il une conclusion ? La réponse est évidente : une telle conclusion est impossible, parce qu'il s'agit d'une notion toujours liée à notre subjectivité, à la période ou à la société dans laquelle nous vivons, et qui ne cesse de changer selon chaque époque et les acteurs propres à celle-ci. De nouveaux philosophes, écrivains ou savants, découvrent de nouvelles frontières corporelles ; un tourbillon d'idées est destiné à se torsader continuellement.

En conséquence, l'« être-corps » et ses changements ne se terminent pas avec Michaux ; ils ne se termineront jamais. Mais le génie du poète est d'avoir réussi à créer une forme de synthèse entre deux grands courants de pensées dont l'influence sur nous a été considérable. Michaux a été le premier à réunir ces concepts en opposition dans notre corps et dans notre esprit,

en nous montrant ce combat continu et universel (ou multiversel) entre « Moi-Boule » et « Moi-Foule », mais aussi en introduisant le concept du corps-eau avec ses conversions continues. Le corps marche encore vers de nouveaux changements, mais l'abîme michaldien l'a marqué profondément et le contient dans son « Cosmos » d'infinies possibilités d'où il ne pourra plus sortir.

Gabriele Porrometo

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Bibliographie

CHARBAGI Haydée, « Poétique du Passage : Henri Michaux et la Musique », dans *Fabula / Les colloques*, Arts poétiques et arts d'aimer, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1083.php> (page consultée le 11 octobre 2014).

GINSBERG Allen, *Cosmopolitan Greetings: Poems 1986-1992*, New York, Harper Perennial, 1994, vol. 1, 140 pages.

—, *Selected Poems, 1947-1995*, New York, Harper Perennial, 2001, vol.1 480 pages

GROUX Pierre, MAULPOIX Jean-Pierre, *Henri Michaux : corps et savoir*, Fontenay-aux-Roses, ENS, 1998.

JENNY Laurent, « Styles d'être et individuation chez Henri Michaux. » *Fabula-LhT*, n° 9, « Après le bovarysme », mars 2012, URL : <http://www.fabula.org/lht/9/jenny.html> , (page consultée le 11 octobre 2014).

LUTOSLAWSKI Witold, « Trois Poèmes d'Henri Michaux » Paroles Tissées ; Postlude no. 1, London, EMI music distribution, 1996, durée 1 :12 :04.

MAULPOIX Jean-Michel, « Henri Michaux : Une vie de Plume », article en ligne disponible au lien <http://www.maulpoix.net/Plume.html> (page consultée le 11 octobre 2014).

—, « Identité et métamorphoses », article en ligne disponible au lien <http://www.maulpoix.net/deplacement.html> (page consultée le 11 octobre 2014).

MICHAUX Henri, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2001, 3 voll.

POUR CITER CET ARTICLE

Gabriele Porrometo, « Le Corps en voyage : vers l'abîme de Michaux », *Nouvelle Fribourg*, n. 1, juin 2015, URL : <http://www.nouvellefribourg.com/archives/le-corps-en-voyage-vers-labime-de-michaux/>