Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 24 (1993)

Artikel: Michaux et la charmeur d'eau

Autor: Mathieu, Jean-Claude

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-262138

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

MICHAUX ET LE CHARMEUR D'EAU

L'étranger qui parcourt le Pays de la Magie, où un malaise lui est inoculé homéopathiquement au fil de rencontres énigmatiques, tombe à l'improviste sur la «patrie des bergers d'eau»; la bergerie emparadisée n'est certes pas le climat d'élection de Michaux, en dépit d'une princesse ou d'un berger, çà et là, figurants épuisés de *La Ralentie* ou fantômes évasifs suscités par une flûte de roseau. En place de pastorales rêveuses et de campagnes enchantées s'étend la plaine exécrée, glacée par la bise, territoire de son exil chez les petits paysans flamands. La «rusticité» qui, dit-il, fait défaut aux langues trop policées écorche seulement d'un accent rocailleux et empâté les propos des bien-ivres de *Qui je fus*, «potamons» ayant copieusement poté; travestissement campagnard justifiant de joyeuses agressions sur les mots, de délectables torsions argotiques. Toutefois, parmi les Mages mineurs, les gagne-petit du tour de magie, le poseur de deuil, le charmeur de goîtres, l'effaceur de bruits, voici un berger d'eau traînant derrière lui, comme Hans ses rats ou Orphée ses rochers et ses rivières, une source qu'il a charmée. Cette fable bucolique inscrite dans sa vignette, ce petit air joué sur une flûte nullement criarde, Michaux ne l'a pas jugé si dissonant dans son œuvre puisqu'il l'a retenu dans l'anthologie de *L'Espace du dedans*; ce qui ne surprendrait que si l'on négligeait ses mises en garde — «la vie gestuelle chez moi n'est pas qu'arrachages, démantèlements», etc. —, et les oasis d'innocence, visages de jeunes filles, tendresse des impalpables Meidosemmes, embellie de «l'odeur de l'enfance», en contrepoint effusif à la foisonnante violence. Voici donc cette histoire de musique et de charme d'un Orphée ruisseleur, que l'on accompagnera de quelques notes:

LA PATRIE DES BERGERS D'EAU

Parmi les personnes exerçant de petits métiers, entre le poseur de torches, le charmeur de goîtres, l'effaceur de bruits, se distingue

par son charme personnel et celui de son occupation, le Berger d'eau.

Le Berger d'eau siffle une source et la voilà qui se dégageant de son lit s'avance en le suivant. Elle le suit, grossissant au passage d'autres eaux.

Parfois il préfère garder le ruisselet tel quel, de petites dimensions, ne collectant par-ci par-là que ce qu'il faut pour ne pas qu'il s'éteigne, prenant garde surtout lorsqu'il passe par un terrain sablonneux.

J'ai vu un de ces bergers — je collais à lui fasciné — qui, avec un petit ruisseau de rien, avec un filet d'eau large comme une botte, se donna la satisfaction de franchir un grand fleuve sombre. Les eaux ne se mélangeant pas, il rattrapa son petit ruisseau intact sur l'autre rive.

Tour de force que ne réussit pas le premier ruisseleur venu. En un instant les eaux se mêleraient et il pourrait aller chercher ailleurs une nouvelle source.

De toutes façons, une queue de ruisseau forcément disparaît, mais il en reste assez pour baigner un verger ou emplir un fossé vide.

Qu'il ne tarde point, car fort affaiblie elle est prête à s'abattre. C'est une eau «passée»[1].

Le Berger d'eau

Les mille et un trucs, les séances privées de magie, mise en pomme de soi, mise en sac d'autrui, c'est la Grande Magie miniaturisée à usage personnel; à côté du «Grand Secret», sans relâche quêté, que les mégères-haruspices vont fouailler dans la marmite du ventre, il y a sa menue monnaie, savoir-faire, recettes, pratiques quotidiennes du sadisme bon enfant, soigneusement consignés dans les grimoires et autres clavicules de Michaux. Des machines et des machins prolongent le corps pour en démultiplier l'agressivité, mitrailleuse à gifles, tonnerre d'appartement, appareil à éventrer, sabre ondulant... Ainsi prennent formes de prothèses jubilatoires, avec la complicité d'un imaginaire bricoleur, les rêveries les plus térébrantes, si utiles à la santé: «Sans ce petit art à moi, comment aurais-je passé ma vie décourageante?»[2]. Les petites

[1] *Au Pays de la Magie, Ailleurs*, Paris, Gallimard, 1948, p. 177. Sauf indication contraire toutes les œuvres mentionnées ont paru à Paris chez Gallimard.

[2] *La Vie dans les plis*, 1949, p. 10.

techniques de l'impossible — «qui sait raser le rasoir effacera la gomme» — rendent la vie possible.

Mais alors, en ce pays où tout est allégorie, à quelles fins la magie du berger d'eau? Peut-être pour exorciser, détacher ce que l'on traîne derrière soi, troupe conformiste qui, peu ou prou, prend des allures moutonnières, «moutonnantes». Si l'efficacité magique inverse les lois, les normes, les habitudes, le berger d'eau est là pour conjurer le moutonnier, et singulièrement le troupeau des mots des autres, de la langue commune, ressentie comme «étrangère» à soi. Dans l'espace des ombres, le dialogue des morts rejoue une scène de pastorale ou de Farce de Maître Pathelin: «Ils jouent la pièce 'en étranger'. Un page dit 'Beh' et un mouton lui présente un plateau»[3]. Moutonniers sont les mots du page, ou de la page. Suiveurs à la queue leu leu d'une linéarité conformiste qui excite chez Michaux la rage d'une lecture transversale, saccageuse, qui les «détourne définitivement du troupeau de l'auteur»[4]. Une homélie sarcastique, retournée contre le saint qu'il n'a pas été, le prophète raté qu'il faut liquider, secoue véhémentement ces agneaux:

> La vie est courte, mes petits agneaux.
> Elle est encore beaucoup trop longue, mes petits agneaux.
> [...] On n'est pas tous nés pour être prophètes
> Mais beaucoup sont nés pour être tondus[5].

Pour se couper des mots suiveurs, répétitifs, assimilateurs, il faut projeter en avant le berger d'un troupeau imaginaire, Darelette, Parpue ou Hypédruche, un Orphée du possible capable de «conduire quelque équipage à travers l'infini moutonnement des possibles». Mieux qu'un bestiaire fantastique, ce sont les flux, les influx, la rivière des sons, qui composent cette procession encore inouïe. Le berger d'eau entraîne derrière lui non les enchaînements de mots, mais les ondoiements impermanents du «musical»:

[3] «La Ralentie», *Plume*, précédé de *Lointain intérieur*, 1963, p. 42.

[4] «Une Vie de chien», *La Nuit remue*, 1935, p. 101.

[5] «L'Epoque des Illuminés», *Qui je fus*, 1927, p. 57.

de moutonnantes processions
ininterrompues de sons
des rivières en étages glissants[6].

Par un invisible glissement phonique, le *berger* d'eau entraîne dans le courant l'homme de la *berge*[7]. Ce contemplatif narcissique, penché sur les «spectacles en écho» que propose la nature reconnaît avec effroi dans les ruisseaux le réseau irriguant son cerveau, «ruisselets grâce auxquels s'allument mes pensées vagues»; sous l'illusion du miroitement et du vague-à-l'âme, le promeneur est fasciné par son sang qui s'écoule: «L'homme se promène volontiers au bord des fleuves, ne pensant à rien. Croyant contempler le fleuve ou simplement se promener sans rien faire, il contemple son propre fleuve de sang dont il est une île délicate»[8]. Les Emanglons, aussi, sont «le plus à leur avantage» au bord des eaux courantes; quoiqu'un «ruisseau très sauteur et cascadant, énervant à souhait»[9] les égratigne et les panse tour à tour, comme Michaux qui se sent attiré, et énervé, par cette inaltérable gaîté, à laquelle fait défaut «la note de mauvaise humeur». La fascination s'approfondit en désir d'identification; c'est sur les quais de l'Escaut, à Anvers, que commencent les rituels de projection: «Je résolus de faire un avec lui. Je me tenais sur le quai à toute heure du jour»[10]; pour qui reste immobile sur la berge, c'est l'échec, car l'Escaut «coule incessamment (voilà une grande difficulté)»; reste la voie inverse: faire le mort, ascétiquement, pour s'identifier au paradigme d'une *nature morte*, une pomme sur une table, et parvenir «glacé» en son centre. La magie directe ne permet pas de s'unir au devenir; le Berger d'eau, lui, musicien, siffleur, détournant la source originaire sans succomber à sa fascination, est grâce à son art à l'unisson du courant.

[6] «Dans l'eau changeante des résonances», *Face à ce qui se dérobe*, 1975, p. 96.

[7] C'est aussi sur les *berges* de la Seine, sur le «troupeau des ponts» que la «*bergère* Tour Eiffel» veille chez Apollinaire.

[8] «Nature», *Passages*, 1963, p. 45.

[9] «Voyage en Grande Garabagne», *Ailleurs*, 1948, p. 26.

[10] «Magie», *Plume*, p. 9.

«Musique, art des sources»

Le Berger «siffle» une source, comme le Malheur siffle ses petits pour lancer leur meute contre Michaux. Le sifflement sert de passerelle sonore entre le Berger et la source, entre l'humain et l'animal; le désir de trouver une langue englobante, commune à toutes les espèces, et la griserie des onomatopées s'unissent pour faire foisonner des signaux infrahumains, infralangagiers, indicatifs phatiques qui tentent d'établir une relation par dessus les cloisonnements des langages, animaux, humains, imaginaires. Dans ces bribes de bruits et de sons, on entend une «musique de moineau qui essaierait d'appeler un homme»[11]; ainsi, l'oiseau chez les Emanglons qui «émet son sifflement d'appel», le «chuchotis de ces 'presquevoix' susurrantes» des filles des eaux qui murmurent un «appel toujours timide, délicat, mais haletant, pfuit, pfuit»[12], le passereau qui répond par un chuintant «tchipp», et les Meidosems qui commencent par un friselis minimal où s'entend, comme la fuite dans le «pfuit» des fées, une invite à se «taire»: «Tut! Tut! c'est tout. Ils n'ont pas d'autre commerce. Ce n'est pas très réconfortant. Tut! Tut! Crié d'un souffle d'ailleurs retenu»[13]. Ces tendres et discrets signaux n'ont rien de l'efficacité brute des onomatopées fracassantes; ils relèvent moins encore de la musique occidentale, «musique de compétition, de composition», dépourvue de magie qui ne «mène» pas, «n'allait pas dans le courant». Insatisfait, Michaux rêve de déconcerter les concerts en y invitant des oiseaux, toutes fenêtres ouvertes, et de les améliorer «dans le sens 'oiseau'»[14]. Trajets, parcours, tissu percé d'appels, les sons émis par la sanzas africaine sont plus magiques. Michaux chérit ce vieil instrument déglingué, capable de craqueter un «cra-cra» diabolique, ou, remis en état, de produire une musique «suffisante pour être prenante, plus

[11] *Passages*, p. 134.

[12] «Les fées du Rhin», *Passages*, p. 248.

[13] «Portrait des Meidosems», *La Vie dans les plis*, p. 128.

[14] «L'Etranger parle», *Face aux verrous*, 1967, p. 149. Rêverie peut-être étayée par la musique de Messiaen.

que n'eût été une musique élaborée, plus dans le sens de la fascination»[15].

L'enjeu, c'est l'aptitude d'un art magique à émouvoir, à susciter un élan, un devenir; les appels sonores des Emanglons substituent à l'établissement d'un volume musical l'illusion d'une musique en marche, descendant de la montagne comme un ruisselet: «Ils aiment davantage encore l'impression que la musique se déplace (comme si les musiciens contournaient une montagne et suivaient une ruelle sinueuse)»[16]. Dégagement, déplacement d'une source: l'attrait de l'eau pour le sifflement musical tient à leur analogie substantielle. La magie du berger est effet du même sur le même; son efficacité proprement «métaphorique» transporte hors de son lit une eau qui est un courant musical, une «eau changeante des résonances»; et la source réveille dans la musique la liquidité qui coule en elle: «musique, art des sources, art qui sait rester dans l'élan»[17]. Dans la marche d'un berger modulant des sons, manipulant des eaux, au gré du devenir de ce mage musicien, chant et eau métaphorisent leur propre devenir:

> Ce chant te prend
> Ce chant te soulève
> Ce chant est animé de beaucoup de ruisseaux
> Ce chant est nourri par un Niagara calmé
> Ce chant est tout entier pour toi[18].

La métaphorisation se fonde sur la continuité des activités ludiques; les jeux d'eau de l'enfant sont relayés par, et métaphorisés dans, les jeux musicaux de l'adulte: «L'enfant qui a si longtemps joué avec les choses, avec le sable, avec l'eau, que va-t-il rester en lui de son pouvoir de jouer? [...] Il y a ce qu'on appelle musique. Il s'agit aussi de vagues, de toutes petites et de jouer avec»[19].

[15] «Dans l'eau changeante des résonances», *Face à ce qui se dérobe*, p. 102.

[16] *Ailleurs*, p. 38.

[17] *Ailleurs*, p. 38.

[18] *Face aux verrous*, p. 31.

[19] «Un certain phénomène qu'on appelle musique», *Passages*, p. 181.

Rivière de la rêverie

La pente suivie, ou créée, par le ruisseleur c'est la pente de la rêverie. «Rêverie, art pur»[20], libre, errant, non encore discipliné par l'écriture et la construction des formes; chaque art joue sur des claviers différents de l'homme, «l'écriture pousse en vous plutôt le mythomane, la musique plutôt le sentimental, les beaux-arts, l'amateur de formes»[21]; ces impulsions ont chacune leur part dans le récit du berger d'eau: l'écriture fournit le mythe d'un berger charmeur, riche d'intertextes pastoraux ou orphiques, la modulation musicale donne l'essor à la rêverie liquide. La fable toutefois ne répète pas la nostalgie de l'origine — le berger n'est pas sourcier — mais plutôt le détournement de source qui permet de perpétuer tout au long d'un trajet la fraîcheur des commencements; le sifflement modulé, embrayeur magique du mouvement, renvoie vers une indivision première du musical et du parlé. Celle qu'a incarnée Orphée, et qui lui a valu d'être la figure centrale de l'Opéra italien à sa naissance: «Musique longtemps proche de la poésie. Une flûte de roseau suffisait. Quand le souffle l'approche et la traverse, la nostalgie en sort, 'sa' nostalgie que l'homme reconnaissait comme la sienne... quoiqu'elle soit plus gracieuse — et il s'en enchantait, qu'il fût berger ou promeneur ou princesse. L'espace alors la faisait et elle faisait l'espace»[22]. La mise en vibration de l'espace s'accorde aux ondes qui parcourent incessamment l'être intérieur; musique du sujet, onde porteuse prélangagière que le poème essaie paradoxalement de calligraphier. *Vers la complétude*, *Paix dans les brisements*, *Apparitions-Disparitions* dessinent au milieu de la page les calligrammes du musical, la ligne sinusoïdale des flux s'enflant, se resserrant, la cascade des résonances; ce continuum rêveur, cette rivière de la phrase-rêverie est ce qu'interrompt, fragmente en gouttelettes mercurielles la mescaline: «La rivière des enchaînements de la phrase, de la méditation, de la rêverie n'est plus.» Comme l'eau de l'aquarelle offre, à qui change de matière et de technique picturales,

[20] *Façons d'endormi*, 1970, p. 201.

[21] *Passages*, p. 149.

[22] *Poteaux d'angle*, 1981, pp. 81-82.

la possibilité de «dessiner les effluves qui circulent entre les êtres», la musicalité dissout l'opacité, liquide la solidité, «soulage de l'insupportable état solide du monde»[23]. Michaux se souvient des paradoxes de Lao-tseu qui ont nourri sa méditation: «Rien n'est plus souple et plus faible que l'eau / Mais pour enlever le dur et le fort, rien ne la surpasse»[24]; sans les artifices de la pastorale, bergers et princesses traversent un instant le paysage de Michaux embelli par leur aura, ou plutôt leurs effluves — comme si le musical relayait le désir d'absolu du saint raté: «faute d'aura, au moins éparpillons nos effluves»[25]. Désenrubanné de ses oripeaux bucoliques, le berger d'eau, jouant avec une «sonorité belle, bienfaisante, qui rend le lieu habitable», pratique la magie blanche de ceux qui savent souplement guider les flux et les fluides:

> La bienveillance, pas ce que je croyais,
> Sa force profonde
> la bonté, c'est diriger les fluides[26].

Le fleuve et le ruisselet, fable

Omniprésente, omni-oppressante, l'eau cerne Michaux, avec sa réserve d'angoisses suicidaires — «il y a beau y avoir des ponts, des ponts, il suffit d'un qui manque»[27] — et sa complicité de «vieille alliée» pour les indispensables liquidations, les meurtres parfaits au «sabre d'eau». L'Océan stupéfiant[28] a été barré, enfoui, refoulé définitivement à

[23] *Passages*, p. 182.

[24] *Tao tö king*, 1969, LXXVIII.

[25] *Face aux verrous*, p. 19.

[26] «Apparitions-Disparitions», *Moments*, 1973, p. 50. Jean-Pierre Martin, dans un excellent livre sur Michaux (à paraître en 1994, aux éditions Corti), fait du «Berger d'eau» la figure paradigmatique de toutes les «dérives».

[27] «Encore un malheureux», *La Nuit remue*. Bien des années plus tard, le suicide de Celan réalisera ce scénario d'angoisse: «Le long couteau du flot arrêtera la parole» (*Moments*, p. 122).

[28] La stupeur qui saisit devant l'océan se répète de texte en texte, d'*Ecuador* (1929) au «Portrait de A» ou à «Je vous écris d'un pays lointain».

vingt-deux ans: «La grande fenêtre se referme. Il doit se détourner de la mer»[29]. Le même geste, se détourner, consécutif au désarmement des bateaux, est répété dans «La mer»: «Tournant le dos, je partis, je ne dis rien, j'avais la mer en moi, la mer éternellement autour de moi.» Dans la crypte du sujet, le tombeau à la mer inconnue: «ce que je sais, ce qui est mien, c'est la mer, indéfinie [...]. Quelle mer? Voilà ce que je serais bien empêché de préciser»[30]. Les histoires d'eaux se détachent sur le fond de ce premier détournement et enfoncement dans le mutisme, de cette renonciation forcée à l'infini océanique. Les innombrables fleuves, rivières, ruisseaux qui courent dans l'œuvre sont autant de voies d'eau à détourner, à retourner à son profit pour recouvrir le détournement initial, le refoulement en soi de l'océan. Rivières porteuses, en route vers l'inconnu, l'ailleurs: «Vite, vite, les eaux courantes de fleuves inconnus vous penchent, vous emportent au loin si vous savez les utiliser»[31].

Pour le bon usage de l'eau, le fleuve n'est pas le plus aisé à détourner. Il impose sa grandeur hautaine, il donne l'étalon de la sagesse; Michaux en prive volontiers les Japonais, qu'il exècre: «Ce qui a manqué aux Japonais, c'est un grand fleuve. 'La sagesse accompagne les fleuves', dit un proverbe chinois»[32]. Un grand fleuve, l'Amazone, l'Escaut, montre ce qu'il est non à sa source, comme le ruisselet, mais à sa puissante embouchure. A cette image virile, paternelle — c'est un homme, un vrai, qui ne «permet pas» de «regarder les femmes de temps à autre» — le fils souhaite s'identifier: «L'Escaut à Anvers où je le trouvai est large et important et il pousse un grand flot. Les navires de haut bord qui se présentent il les prend. C'est un fleuve, un vrai. Je résolus de faire un avec lui»[33]. L'impossible identification directe cède la place à l'identification médiatisée par l'écriture, métaphorisée par la musique; le courant musical inverse les rôles dans

[29] «Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence», in R. Bréchon, *Michaux*, Paris, Galllimard, 1959 (rééd. 1969), p. 19.

[30] «La mer», *Epreuves, Exorcismes*, 1945, p. 108.

[31] «L'Espace aux ombres», *Face aux verrous*, p. 188.

[32] *Un Barbare en Asie*, 1945, p. 199.

[33] «Magie», *Plume*, p. 9.

la «domination-subordination», et la glorieuse victoire sur le fleuve s'inscrit en lettres capitales: «Oh! Quelle étrange chose au début, ce courant qui se révèle, cet inattendu liquide, ce passage porteur... On a cessé de se heurter aux choses. On devient capitaine d'un FLEUVE»[34]. Dissipation en liquidité(s) du capital paternel: «On met en circulation une monnaie d'eau.»

En franchissant intact «le grand fleuve sombre», le ruisselet manifeste, une nouvelle fois, la force des faibles; mais c'est une faiblesse docile, apte à être maniée, guidée par le berger. L'eau «n'a de forme que celle de son lit... Par cette soumission, l'eau plaît aux faibles»[35]. L'obéissance fait partie des connotations du ruisseau; son détournement est un cliché que l'on trouve ici métaphorisé, là transformé en épisode symbolique. Le cœur des rois, chante dans *Esther* une jeune Israélite, est dans la main de Dieu, «Tel qu'un ruisseau docile / Obéit à la main qui détourne son cours»[36]. Le détournement de ruisseau par Rousseau, alimentant la frêle bouture de saule au détriment de l'auguste noyer du pasteur Lambercier, ou celui du ruisseau public de Verrières «détourné» par M. de Rênal au profit de sa fabrique de clous, greffent une valeur symbolique sur la docilité naturelle du ruisseau, cours d'eau encore en enfance.

A vrai dire, la pratique du détournement est largement représentée dans les «interventions» de Michaux. Elle a sa version violente, ou sa version rusée, comme l'exorcisme; la gestualité violente, c'est déraciner, retourner. Ce que fait le prophète bizarre d'«Enigmes», saint buté, obnubilé par l'idée fixe de marcher droit, caricature de l'évangélique injonction à ne pas se retourner après avoir mis la main à la charrue: «Il marchait droit devant lui, sans se retourner. Les arbres sur son chemin, il les culbutait, et si plat que des photos»[37]. Cette crue, ou cette croyance, faite homme, a la haine, comme Plume en a la terreur, de ce qui se dresse devant soi,

[34] *Passages*, p. 117.

[35] «La nature fidèle à l'homme», *Plume*, p. 29.

[36] Racine, *Esther*, II, 8.

[37] «Enigmes», *Qui je fus*, p. 21.

en face, dans le vis-à-vis intenable où les visages se désagrègent mutuellement. Ailleurs la bousculade s'en prend aux livres — «les phrases de la page, on les bouscule, on les retourne»[38] —, à l'écriture et aux bonnes raisons que l'on a de s'en détourner au profit des traits du dessin[39]. Le lecteur mécréant et mauvais berger des mots des autres «déracine et détourne définitivement du troupeau» chaque mot qu'il empoigne. Le «tour de force», le détournement du lecteur joue ou donne un mauvais tour au mot qui, malignement, se retourne contre lui. Dé-raciné, coupé du sens de son radical, il résiste dans son signifiant, se réincarne homophoniquement en «tour» contre laquelle, au «détour» de sa rêverie, le lecteur vient buter: «Parfois certains mots restent comme des tours. Je dois m'y prendre à plusieurs reprises et, déjà bien avant dans mes dévastations, tout à coup au détour d'une idée, je revois cette tour. Je ne l'avais donc pas assez abattue»[40].

La version douce, subtile, du détournement, c'est l'activité «déroutante», comme celle du berger d'eau. Pour l'homme destiné à la vastitude, chaque route tracée est un risque: «Tu auras du mal à revenir à l'étendue.» Pas de trajectoire, donc, qu'il ne faille dévier, de cours d'eau qu'il ne faille tirer de son lit. Problème d'aiguillage pour qui avait tenu au *Disque Vert*, revue de la voie libre, la «chronique de l'aiguilleur». Passer de l'écriture à la peinture, c'est changer de «système de connexion», de «gare de triage». Si chaque époque a, globalement, «la tâche de dérouter»[41], de petites pratiques individuelles de dérivation sont à inventer: un usage contrôlé de la drogue, «substance déroutante», une rêverie dirigée, par exemple à partir des peintures énigmatiques de Magritte, dont «le déroutant tableau est une mise en route qui s'arrête net»[42]. Le berger d'eau, lui, intervient pour ne pas

[38] *Façons d'endormi*, p. 203.

[39] «DES LANGUES ET DES ÉCRITURES. POURQUOI L'ENVIE DE S'EN DÉTOURNER», *Par des traits*, Montpellier, Fata Morgana, 1984.

[40] «Une Vie de chien», *La Nuit remue*, p. 102.

[41] «Idéogrammes en Chine», *Affrontements*, 1986, p. 77.

[42] «En rêvant à partir de peintures énigmatiques», *Affrontements*, p. 9.

laisser la source courir selon sa ligne de pente, mais éveiller sa mobilité à la faveur d'un cours déroutant. Il la tient sous le charme pour l'entraîner vers des trajets impossibles, et faire traverser à gué l'eau par l'eau.

Passer outre

Le tour de force du ruisseleur compétent combine l'efficacité du sifflement et la prestesse du tour de main. Il «rattrape» sur l'autre rive cet enfant d'eau. En un tournemain se joue le sort du ruisseau, de la source au fossé final. Récit vif, dansant, où la réussite du tour de magie aquatique, miroitant «en un instant» devant le narrateur fasciné, dépend de la promptitude autant que de l'habileté. La liberté ludique et la technique du mage sauvegardent la dérive du cours d'eau, non récupéré par le réseau hydrographique. Le primesaut dessine une trajectoire: «La pensée avant d'être œuvre est trajet»[43]. La retombée de l'élan de l'eau passante, légère, en eau lourde, «passée» se conforme au schéma, obsédant pour Michaux, des matières fluides, des pensées transitoires, qui font leur prise: sclérose de l'écriture en style d'auteur, pétrification des paroles vives en décors pondéreux, chez Magritte: «C'est d'avoir parlé qu'il reste partout des constructions, embarrassantes, inutiles, cyclopéennes»[44]. «L'eau passée», doublement passée, serait ce liquide qui tournerait mal pour s'être attardé hors de l'instant présent et propice que choisit le ruisseleur.

Pour franchir sans dommages un «grand fleuve sombre» (Styx, Achéron ou Nuit? car «le problème de la nuit reste entier. Comment la traverser, chaque fois la traverser toute entière»[45]), il faut se confier à une technique paradoxale. L'habileté du ruisseleur tend à préserver un ruisselet minimal, un filet d'eau précaire, presque rien — comme sont presque rien Plume ou les Meidosems — qui n'offre pas de prises au

[43] *Poteaux d'angle*, p. 28.

[44] «En rêvant à partir de peintures énigmatiques», *Affrontements*, p. 19.

[45] *Face aux verrous*, p. 119.

puissant courant transversal; le «trait» parce qu'il est sans largeur, non épaissi en traces d'écriture, outrepasse:

> Traits
> pour passer outre[46].

Le Lignon du berger d'eau est une ligne, un «filet d'eau large comme une botte» qui n'a nul besoin de chausser, comme le rêveur qui parcourt la terre à grandes enjambées, des bottes de sept lieues[47] pour franchir le fleuve. L'aisance de la fable prend le contrepied des difficultés du cauchemar, qui se concentrent en efforts pour «ramer». Les rêves, l'écriture, la drogue sont harcelés de nages à contre-courant, de tentatives pour «remonter une rivière bombée»[48], prendre à rebrousse-cliché le flux des mots tout prêts: «En général, je ne suivais pas la pente»[49]. La drogue électrise et colore des torrents bouillonnants qu'il faut traverser pour revenir difficilement à soi: «Je dérivais incessamment. Un nageur, déporté par un puissant courant transversal, parfois malgré sa brasse régulière se trouve pareillement entraîné loin de la rive à atteindre [...] Mais ma phrase, qui était ma nage à moi, persistait»[50]. La mise en scène la plus développée de cette angoisse de traversée est fournie par un récit cauchemardesque de *Face aux verrous*; le courant déporte, le fleuve va s'élargissant, le passeur ne parvient pas à traverser, et la même sonnerie aigrelette du téléphone appelle tantôt sur une rive, tantôt sur l'autre: «Le courant vous déporte en aval. Il faut ensuite remonter, longeant la rive où le courant est plus faible. J'arrive. Trop tard! On me crie de ne pas débarquer, de ne pas perdre de temps. Ils rappellent de l'autre côté... Le fleuve a grandi... Le fleuve est devenu un estuaire»[51]. Arriver n'est pas toucher à

[46] *Par des traits.*

[47] «Les bottes de sept lieues, c'est ici [dans le rêve éveillé] qu'on les fait, qu'on les met, qu'on marche avec pour raccourcir la terre», *Façons d'endormi*, p. 205.

[48] *Face aux verrous*, p. 30.

[49] *Plume*, p. 215.

[50] *Les grandes épreuves de l'esprit*, 1966, p. 41.

[51] *Face aux verrous*, p. 91.

l'autre rive; combien de textes prennent leur amorce à l'instant d'un débarquement, d'une arrivée, à Alicante, à Anvers, à Berlin; le sol y est étranger, la rive désirée dérive, s'étend plus loin, se dérobe dans les lointains d'une hallucination: «Voyage qui n'en finissait pas, qui se tenait toujours à distance»; la magie d'un berger d'eau ou la rêverie heureuse sur les idéogrammes conjurent la harassante traversée. Dans les graphies rouges, une Chine idéale «pleine de bacs qui traversent d'une rive à l'autre».

Les petits ruisseaux ne font pas les grandes rivières

Comme ses Compagnons du Tour de Magie, le gommeur de bruits et le lisseur de goîtres, le charmeur d'eau agit sur les surfaces. Il extrait l'eau de son lit, il lui évite de se mêler aux eaux profondes du fleuve, et de s'enfoncer dans un sol sablonneux. Peu profond ruisseau, c'est la mort pour Mallarmé, le rêve pour Michaux: «Plutôt que profond, le rêve est multiple. Le moindre a cinquante sources»[52]. Le danger des eaux mêlées est de «ramener à un»[53]. Le tissu unifié de la langue, ou le réseau fluvial, résorbent le transitoire, le surprenant. Dans une rêverie présaussurienne, qui le reconduit vers l'origine des langues, Michaux projette sur le système des signes le grand fantasme des «avant-langues», des langues inachevées, commençantes, retombant en structures: «Le passager, le surprenant du spontané, du momentané, allait disparaître, éliminé. La continuité une fois établie dans la langue ne serait plus lâchée, gagnerait tous les domaines, les structures [...]. Il faut que tout devienne tissu, leur tissu, que l'arbre devienne tissu, que la brise passagère [...] et le sang lui-même, que le sang qui coule devienne tissu et esclavage et chose commune, quelconque, monotone»[54]. Sauvant le ruisseau, c'est la vitalité du sang que le berger sauve à son insu. Sous le nom de ruisselet, voici la source même, levée, s'avan-

[52] *Façons d'endormi*, p. 162.

[53] Ce qu'évitent les traits, «Multiples / surtout pas un / pas ramené à un / pour semer, pour éparpiller», *Par des traits*.

[54] *Par des traits*.

çant, courant. Le charme du Berger perpétue tout au long de son parcours l'eau en son état commençant, «intacte». S'il advient qu'elle «grossisse au passage d'autres eaux», elle reste fidèle au transitoire, au «passage»; eau accrue par une eau de rencontre, comme surviennent «par surprise» les flux d'une drogue absorbée par inadvertance, les courants musicaux captés au passage par la sanzas africaine: «Des courants sonores comme trouvés en cours de route, affluents captés par surprise, au flux premier se rajoutaient merveilleusement.» La source ne s'accroît pas de ressources.

Avancer en préservant l'eau à l'état naissant, en gardant sa faiblesse, exige du guide de ne pas s'attarder, de ne pas se retourner. Le berger d'eau ne commet pas l'erreur d'Orphée, pris dans le dilemme du chant ou de la vision, méconnaissant que la vision d'une claire Eurydice est intérieure à son chant, donnée en avant de lui, alors qu'elle est perdue lorsqu'il interrompt ce chant, et se retourne, pour voir directement Eurydice encore sombre: «Voir toujours ses arrières, c'est comprendre un mobile en se trompant de sens»[55]. A sa ligne de dessin, Michaux demande aussi de traverser la nuit sans voir, «ligne somnambule», «ligne d'aveugle investigation»; dans sa nuit elle ne se retourne pas, sa hâte, sa vivacité la font «aller de l'avant, vivement et sans reprise»[56]. Lignes d'écriture, lignes du dessin, ligne musicale, ruisseaux réalisés et pourtant demeurés sources, qui réussissent leur magique traversée: «sinueuse, une ligne de mélodie traverse vingt lignes de stratifications»[57].

Jean-Claude Mathieu
Paris VIII

[55] *Emergences, résurgences*, Genève, Skira, 1966, p. 76.

[56] *Ibid.*, p. 71.

[57] «Aventures de lignes», *Passages*, p. 178.