

Textes d'ouverture et de fermeture dans *La nuit remue* d'Henri Michaux : mises en jeu du principe de mobilité

Marc DURAIN

Université de Paris IV-Sorbonne

EA 4509, « Sens, Texte, Informatique, Histoire »

mdurain@gmail.com

Introduction

Henri MICHAUX est à bien des égards un poète de la « situation », au sens courant d'« ensemble des circonstances dans lesquelles une personne se trouve » (PETIT ROBERT, 2008 : 2379) : les textes nous présentent souvent un être aux prises avec un monde agressif et impliqué dans des situations fâcheuses ; mais le sens premier, purement locatif du terme convient aussi parfaitement aux enjeux de son écriture : le « fait d'être en un lieu », la « manière dont une chose est disposée, située ou orientée » (PETIT ROBERT, 2008 : 2379).

C'est sur ce premier niveau sémantique que se fonde essentiellement l'étude qui va suivre. En prenant appui sur les deux textes-cadres que constituent le premier et le dernier poème du recueil *La nuit remue*, on se propose en effet d'observer une des manières dont se construit et se structure la relation à l'espace dans l'écriture michauxienne : autour du changement de situation. Ce changement – nous reprenons ici l'approche d'Andrée BORILLO dans son ouvrage *La construction de l'espace en français* – peut être de deux natures : le « changement d'emplacement », où « le déplacement s'effectue tout en restant dans un même lieu établi », et le « changement de lieu », où se joue un véritable « changement de relation spatiale avec un lieu établi » (BORILLO, 1998 : 39). Nous avons choisi d'étudier conjointement ces deux modes de changement, les réunissant dans le cadre d'une exploration du principe de mobilité. Cette notion, on le verra, permet de rendre compte de bien des phénomènes à l'œuvre dans la poésie de MICHAUX : phénomènes d'ordre spatial, bien sûr, mais aussi d'ordre ontologique et linguistique.

Les deux poèmes sélectionnés, « La nuit remue » et « L'avenir », nous semblent des lieux tout désignés pour engager cette étude du principe de mobilité : il s'agit de textes-seuils, et en tant que tels, ils sont, dans l'ordre de la construction et de la lecture de l'œuvre, respectivement une entrée et une sortie. Ainsi la mobilité y recouvre-t-elle en sus des enjeux thématiques ou linguistiques annoncés plus haut, des enjeux métapoétiques ou expérimentaux (ces textes sont les moments où le lecteur entre dans le recueil et en sort). L'étude de ces différents aspects permettra de mettre en évidence un système d'échos et de contrastes entre le poème initial et le poème final, et, nous l'espérons, d'éclairer une part du travail stylistique de leur auteur. Nous commencerons par analyser le rapport entre les deux textes à l'égard des notions de stratification spatiale et de mobilité concrète, avant d'envisager, dans un second temps, la question de la métamorphose, forme abstraite et ontologique de mobilité, telle qu'elle se manifeste dans l'un et l'autre poème.

I. Stratifications spatiales et mobilité concrète

L'entrée du lecteur dans *La nuit remue* se fait par une série de « portes » toutes identiques ; en effet, la proposition « La nuit remue » se trouve sur la première de couverture, sur la page intérieure de titre, c'est aussi le titre de la première section du recueil et le titre du premier poème : le lecteur a le sentiment de traverser un jeu de poupées russes. Cette structuration répétitive de l'espace liminaire illustre par ailleurs une valeur essentielle du préfixe « re », présent dans le verbe « remuer » : précisément la répétition. Il paraît naturel qu'à cette stratification des titres, succède et réponde, dans le monde représenté par le texte – ce que Michele PRANDI nomme « ontologie » (1992 : 36) –, une série d'espaces cloisonnés :

- (1) Tout à coup, le carreau dans la chambre paisible montre une tache.
(MICHAUX, 9)

Le groupe prépositionnel « dans la chambre » définit un espace clos dont les limites sont *a priori* nettes et fermes (murs, sol, plafond). Le « carreau », quant à lui, incarne tout autant la frontière entre intérieur et extérieur, et donc une forme de cloisonnement que la possibilité du passage, par sa transparence et surtout par sa fonctionnalité première – l'ouverture. Le phénomène d'emboîtement caractérisant les seuils se reproduit dès cette première page de texte avec l'évocation d'un espace dans l'espace : celui de l'« armoire » dans la chambre ; et c'est aussi l'occasion d'un premier passage effectif :

- (2) L'armoire s'ouvre violemment ; un mort en sort et s'abat. (MICHAUX : 9)

Un peu plus loin MICHAUX écrit que « la porte de l'armoire s'est refermée » (9), laissant à ce meuble le soin d'illustrer en acte la relation d'altérité-porosité entre l'intérieur et l'extérieur, c'est-à-dire la succession d'un état d'ouverture (porosité) et d'un état de fermeture (altérité) ; le « carreau », dont il était question juste au-dessus, portait déjà la possibilité d'une telle relation, puisqu'il est lui-même susceptible de couper ou au contraire de laisser entrer l'air du dehors. Dans la même logique, le « troisième étage » (10), la « loge de la concierge » (10), le « plafond » (10 et 11), le « plancher » (11), qui interviennent dans les lignes suivantes, sont autant d'éléments de cloisonnement spatial. Il est également remarquable que ce qui, sur le plan de la construction de l'œuvre, est une entrée, soit dominé sur le plan de l'« ontologie » par le motif de la sortie : outre la chute du « mort » hors de l'armoire, il est question de départ à deux reprises dans la même page :

- (3) Après on s'en va. (MICHAUX : 9)

- (4) On s'enfuit alors, on est des milliers à s'enfuir. (MICHAUX : 9)

Et dans la troisième partie du poème, le locuteur renvoie une femme au bas de l'escalier, « au moment » où celle-ci s'apprête à « franchir le seuil de [s]a chambre »

(MICHAX : 10) : il ne s'agit donc pas d'une sortie, mais d'une non-entrée, d'une entrée avortée.

À ce stade de l'exploration, ayant dégagé quelques motifs-clefs du poème d'ouverture de *La nuit remue* ayant trait à la notion de mobilité (l'entrée progressive, au rythme saccadé du lecteur dans le recueil, la multiplication des mouvements dans l'espace du texte, lui aussi fortement structuré) il est intéressant d'examiner une première fois le poème final pour en analyser les résonances ou les oppositions avec le poème d'ouverture. Pour ce qui est des oppositions, on ne peut qu'être frappé par les derniers mots du texte, et du recueil, si l'on excepte la « Postface » :

(5) Oh ! Espace ! Espace non stratifié... Oh ! Espace, Espace ! (MICHAX : 190)

De manière très nette, MICHAX approuve avec enthousiasme ou manifeste son désir de la fin de toute structuration, de toute compartimentation de l'espace, et donc nécessairement de toute frontière entre intérieur et extérieur. Cette frontière était au contraire mise en valeur dans le premier texte, soit dans son maintien (la femme-perdrix ne franchit finalement pas le « seuil de [l]a chambre ») soit dans une surnaturelle mise en échec, comme le montre ce passage de la sixième et dernière partie :

(6) Mes bras égarés plongent de tous côtés dans des ventres, dans des poitrines
[...] (MICHAX : 13)

Se produit ici un phénomène récurrent des poèmes de MICHAX : la transgression de la frontière corporelle, ici réalisée par le locuteur lui-même. Nous retrouvons ici une « forme canonique de l'expression de la localisation », descriptible suivant l'approche et la terminologie proposées par Andrée BORILLO :

(7) D'une manière générale, un objet ou un lieu est situé en fonction d'un autre lieu ou d'un autre objet dont la localisation, et parfois les propriétés géométriques, sont déjà connues ou suffisamment saillantes pour qu'il puisse jouer le rôle de repère. [...] Pour décrire cette relation asymétrique que l'on pose entre les éléments d'une situation spatiale, différents termes ont été choisis pour distinguer l'entité à localiser et l'entité de référence. [...] En français, on parle de corrélat de lieu/lieu (Boons, 1985), de cible/site (Vandeloise, 1986). Ce sont ces deux derniers termes cible (pour l'entité à localiser) et site (pour l'entité de référence) qui seront retenus. (BORILLO : 13)

Dès lors, l'expression canonique d'une localisation spatiale peut être schématisée ainsi : N0 V PREP N1, où « N0 » est la cible, « N1 » le site, « V » un verbe et « Prep » une préposition spatiale. Dans l'énoncé tiré du texte de MICHAX, la relation locative s'articule donc autour de la cible « mes bras » et du double site « des ventres » et « des poitrines », associés au moyen du verbe dynamique « plonger » et de la préposition « dans » qui déterminent le caractère transgressif de l'opération. Impossible de décider si cette situation violente, franchissement brutal de la frontière corporelle, relève d'une vue de l'esprit, d'un fantasme, ou de la mise en œuvre réelle d'un pouvoir merveilleux; le poète joue même, un peu plus loin, d'un effet de syllepse

entre concret et abstrait qui synthétise sur le plan linguistique ces deux interprétations possibles de l'énoncé :

- (8) Dans le fond ce que j'aimerais, c'est de trouver de la rosée, très douce, bien apaisante. (MICH AUX : 13)

Le groupe prépositionnel « dans le fond » qui ouvre la phrase, se comprend d'abord dans son sens habituel, qui est un sens abstrait : « tout bien considéré, en dernière analyse » (TLF). Mais dans ce contexte particulier de fouille du corps humain se voit activer ou réactiver une interprétation concrète : « dans le fond » pourrait bien signifier dans « l'endroit situé le plus bas » (TLF) des ventres et des poitrines où plongent les bras. Il faut faire une dernière remarque au sujet de cette plongée : c'est qu'elle contribue, avec d'autres énoncés de cette fin de poème, à constituer une forme de chorégraphie rythmique, fondée sur la répétition de mouvements identiques. Observons cette série de phrases :

- (9) Je l'arrachai vivement, et le rejetai de même. (MICH AUX : 13)
 (10) Mes bras égarés plongent de tous côtés dans des ventres, dans des poitrines.
 (MICH AUX : 13)
 (11) Mes bras rapportent toujours, mes bons bras ivres. (MICH AUX : 13)
 (12) Tel partit pour un baiser qui rapporta une tête. (MICH AUX : 13)

Ici se joue ce qu'on pourrait appeler une pulsation spatiale, organisée en deux temps qui se répètent : un aller, et un retour, ou, pour être plus précis, un mouvement centripète (d'éloignement par rapport à l'origine de l'énonciation), et un mouvement centrifuge (de rapprochement par rapport à l'origine de l'énonciation). Les énoncés 9 et 12 définissent à eux seuls cette cellule chorégraphique en deux temps : « arrachai » (mouvement centripète par rapport au point d'origine de l'énonciation – le locuteur arrache le « bras » de l'« agent » en le tirant vers lui) puis « rejetai » (mouvement centrifuge par rapport à ce même point d'origine) ; « partit » (mouvement centrifuge par rapport au point d'origine où se situe le sujet du verbe), puis « rapporta » (mouvement centripète par rapport à ce même point d'origine). Les énoncés 10 et 11, dont on voit qu'ils ont le même sujet syntaxique, décomposent quant à eux la cellule chorégraphique, chacun étant consacré à un mouvement : le verbe « plonger » exprime l'« aller », et le verbe « rapporter » (repris en 12), le « retour ». On voit ainsi comment le principe de mobilité, incarné dans les verbes de mouvement, définit une forme de rythme spatial particulièrement sensible dans la dernière partie du texte. D'autres éléments, dans le contexte précédent du même poème, semblent du reste relever de la même logique. Dans la partie 5, MICH AUX condense en une image cette idée d'un mouvement répété de va-et-vient : celle du locuteur obligé de « ramer » (MICH AUX : 12) sans relâche ; enfin, dans les parties 2 et 3, il est également question d'un double mouvement, vertical celui-là :

- (13) Précipité constamment à des milliers de mètres de profondeur [...], je me retiens avec la plus grande difficulté aux aspérités [...]; l'ascension-fourmi se poursuit avec une lenteur interminable. (MICH AUX : 10)

Ce qui frappe dans ce passage, c'est l'asymétrie entre un mouvement de descente rapide (« précipité ») et vertigineux (« des milliers de mètres de profondeur »), et un mouvement de montée caractérisé par sa « lenteur interminable » et par l'insignifiance, en termes quantitatifs, dont témoigne le mot composé « ascension-fourmi ». Ces proportions changent dans la partie 3, mais les deux temps chorégraphiques restent identiques :

- (14) Enfin arrivée au 3^{me}, au moment de franchir le seuil de ma chambre, elle n'était guère plus haute qu'une perdrix. [...] Le dernier coup de pied que je lui ai envoyé l'a fait tomber jusqu'à la loge de la concierge. (MICHAUX : 10)

La femme-perdrix connaît successivement trajet ascendant et un trajet descendant, vraisemblablement de longueurs égales (on suppose que la « loge de la concierge » se situe au rez-de-chaussée). En revanche, comme dans l'exemple précédent, le deuxième temps de la chorégraphie est beaucoup plus rapide que le premier : à l'adverbe « enfin » incident au participe « arrivée », et qui dénote un sentiment de longue durée, s'oppose le verbe « tomber », désignant un mouvement de chute plutôt rapide, la visiteuse étant, comme le locuteur de la partie 2, livrée à la gravité.

On le voit, la relation entre les deux poèmes « La nuit remue » et « L'avenir » se fonde sur principe d'opposition autour de la notion de stratification spatiale : le premier texte met en évidence une structuration forte de l'espace, y compris l'espace de l'objet-livre, ainsi que de nombreuses manifestations de mobilité concrète. Le texte final, quant à lui, semble réclamer la fin de toute structuration de l'espace. Mais une lecture attentive révèle également un principe profond de continuité entre les deux poèmes, autour d'une autre notion ayant trait à la mobilité : il s'agit de la métamorphose, forme ontologique de mobilité à laquelle nous allons nous intéresser maintenant.

II. La métamorphose, mobilité de l'être et des mots

Le principe de mobilité, qui s'incarne, comme on l'a vu, dans divers mouvements de sortie ou de chute, concerne aussi dans nos textes l'essence même des êtres, des choses et même des mots. Les deux poèmes sont en effet marqués par le motif de la métamorphose. Cela commence, dans « La nuit remue », avec la mystérieuse visiteuse que nous avons évoquée à la fin du précédent développement :

- (15) Déjà dans l'escalier, elle commença à n'être plus bien grande. Enfin arrivée au 3eme, au moment de franchir le seuil de ma chambre, elle n'était guère plus haute qu'une perdrix. Non, non, alors je n'y tiens pas. Une femme, bien ! pas une perdrix. (MICHAUX : 10)

La métamorphose de la femme s'effectue, sur le plan linguistique, en deux temps : il y a d'abord simple comparaison et rapprochement, du point de vue de la taille, entre la visiteuse et une perdrix (« guère plus haute qu[e] ») ; puis dans l'exclamation nominale qui conclut l'extrait, le locuteur suggère que la visiteuse est devenue perdrix, en sortant du cadre de la comparaison pour opposer franchement deux

essences exclusives l'une de l'autre : celle de la « femme », désirée, comme l'atteste l'adverbe « bien » affecté de la modalité exclamative, et celle de la « perdrix », rejetée (« je n'y tiens pas »), et même physiquement rejetée : « Le dernier coup de pied que je lui ai envoyé l'a fait tomber jusqu'à la loge de la concierge (MICHAUX :10). La quatrième partie du poème présente une deuxième métamorphose, dont la femme est cette fois l'aboutissement :

- (16) Une nouvelle goutte se forma, matrice luisante quoique obscure, et tomba.
C'était une femme. (MICHAUX : 11)

A l'inverse du cas précédent, le processus de passage n'est pas désigné, seulement l'état initial (la « goutte »), et l'état final (la « femme »). L'autre différence notable entre les deux séquences est que la métamorphose s'accompagne, dans la première, d'un mouvement ascendant « Déjà dans l'escalier... Enfin arrivée au 3^e... », et dans la seconde, d'un mouvement descendant (« tomba »).

Observons à présent les manifestations du motif de la métamorphose dans le texte final. Loin de constater, comme pour la question de la stratification spatiale, un effet de contre-pied, on remarque que tout un pan de « L'avenir » s'articule autour du prédicat verbal « changer » ou « se changer », et donc autour d'un principe de métamorphose ; en voici quelques exemples :

- (17) L'Acropole, les casernes changées en choux [...]

Le jus de la joie se changeant en brûlure [...]

Les langues tièdes, promeneuses passionnées, se changeant soit en couteaux,

soit en durs cailloux... (MICHAUX : 189-190)

Ces transformations reposent notamment sur un principe de renversement de valeurs ou de sensations : la grandeur en trivialité (« Acropole » et « choux »), le plaisir en douleur (« joie » et « brûlure »), la douceur caressante en dureté agressive (« langues » et « couteaux »). On remarque par ailleurs, tout au long du texte, la récurrence du phonème [ã], présent dans le verbe de la métamorphose « changer », mais qui correspond surtout au morphème « en », significatif sur le plan spatial de l'entrée dans un lieu, et sur le plan ontologique de l'entrée dans un nouvel état : « le jus de la joie », par exemple, entre dans un nouvel état, devient un essence nouvelle, la « brûlure ». Ce phonème apparaît également dans les nombreux participes présents (« se changeant » (MICHAUX :190), « se débordant » (190), « se retournant » (190) ...); dans des substantifs (« souffrance » (190), « Néant » (190), « sang » (189)); des adjectifs (« centré » (190), « lancinants » (190)); l'adjectif substantivé et même allégorisé : « l'Épouvantable-Implacable » (190); le participe passé « pendu » (190), et les adverbes « précipitamment » (189) et « enfin » (190). Cette sonorité nasale rejoint physiquement et figurativement l'idée d'intériorité, dans la mesure où, lors de sa prononciation, le voile du palais se relève, empêchant l'air de sortir uniquement par la bouche et donnant le sentiment d'un son comme étouffé, comme retenu à l'intérieur. Cette idée d'intériorité est exprimée de la façon la plus nette, du point de vue phonique (pour la raison que l'on vient de dire) comme du point de vue référentiel, par la préposition « dans », qui apparaît dès la première phrase du recueil (« dans la chambre » (MICHAUX : 9)). En revanche, la fin de « L'avenir », qui, par

l'idée d'un « espace non stratifié » (MICHAUX : 190) annule toute intériorité, se caractérise par l'absence du phonème [ã]. Ces observations nous invitent à relire le premier texte pour y étudier en détail les modes d'apparition du son [ã], aussi bien comme phonème que comme morphème. De fait, [ã] s'y présente sous différentes formes qui n'apparaissent pas dans l'autre texte, et on a le sentiment que le poète dispose et répartit dans l'un et l'autre poème tous les possibles du morphème *en* (nous soulignons) : pronom représentant un complément exprimant l'origine spatiale : « L'armoire s'ouvre violemment ; un mort *en* sort et s'abat » (MICHAUX : 9) ; pronom représentant un complément partitif : « L'eau a beau n'offrir que peu de résistance... Elle *en* offre, allez » (MICHAUX : 12). On le trouve encore dans les formes verbales « s'en aller » et « s'enfuir » (MICHAUX : 9). Dans ce dernier cas, la fusion graphique entre le morphème [ã] et le verbe « fuir » marque le degré ultime de figement manifesté par cette locution verbale, qui devient verbe simple, stade que n'a pas atteint « s'en aller » ; ce figement s'accompagne, du point de vue référentiel, de l'effacement de la teneur sémantique du pronom adverbial « en », qui marque le mouvement à partir d'un point d'origine, au terme d'un *continuum* dont le poème présente les trois stades linguistiques :

- (18) Un mort *en* sort (MICHAUX : 9)
- (19) On s'*en* va (9)
- (20) On s'*en*fuit (9)

Dans (18), le pronom fonctionne de la manière la plus conforme à son étymologie (le latin *inde*) : il dénote le mouvement à partir d'un point origine et a pour antécédent le substantif « armoire » (MICHAUX : 9). Dans (19), le principe de l'anaphore disparaît, et seule demeure la valeur sémantique de mouvement à partir d'un point d'origine (qui est l'antécédent absent, non exprimé, du pronom) ; cette première perte de signification de « en » marque son intégration à la locution verbale. Dans (20) enfin, le morphème abandonne son indépendance graphique et, avec elle, sa charge sémantique spatiale. Ces trois emplois du morphème « en » composent ainsi en synchronie un trajet de désémantisation progressive, résumable sous l'expression guillaumienne de « subduction ésotérique » (GUILLAUME : 73) : à un instant T de la langue, un mot se présente sous différentes formes liées par une relation de polysémie, d'un emploi « plénier », le plus chargé sémantiquement, aux emplois « subduits » moins chargés sémantiquement, à des degrés divers. Mais à cette mise en valeur par Michaux de ce qu'on pourrait appeler le mouvement propre de la langue (ce processus de désémantisation progressive, sorte de métamorphose du mot) s'ajoute, dans le même texte, le travail poétique de cette langue : à la désémantisation de « en » comme particule préverbale au sein du système de la langue, s'oppose la resémantisation du même morphème au sein du système poétique. En effet, observons cet énoncé de la sixième partie :

- (21) Mes petites poulettes, vous pouvez dire tout ce que vous voulez, ce n'est pas moi qui m'*embête*. (MICHAUX : 12-13)

Le sens premier du verbe « s'embêter » est bien sûr convoqué : le locuteur affirme avec satisfaction qu'il n'est pas sujet à l'ennui. Mais après avoir évoqué, deux pages

plus tôt, une femme-perdrix, et avoir appelé, dans la même phrase, les lecteurs ses « poulettes », le poète semble nous inviter parallèlement une lecture analytique de cette composition, autrement dit, à une perception remotivée des deux éléments « en » et « bête », dont le sens respectif n'est plus vraiment sensible au sein de l'ensemble figé du verbe. Ainsi entend-on dans « s'embêter » une métamorphose, le processus de devenir une bête, à l'image de l'étrange visiteuse qui devient perdrix ou des lecteurs appelés « poulettes ». Un phénomène comparable se produit, avec un renouvellement sémantique bien moindre toutefois, dans la dernière phrase du poème :

(22) Priez pour lui, il enrage pour vous. (MICHAUX : 13)

Le verbe « enrager » peut se gloser ici par décomposition du préfixe « en » et de la base nominale « rage » : entrer en rage. Une nouvelle fois, c'est le passage d'un état à un autre qui est exprimé.

Il est loisible de conclure de ces relevés et analyses, que le principe de mobilité à l'œuvre dans l'ontologie du texte s'applique également à l'unité linguistique « en », à travers la diversité de ses incarnations, dont certaines, on vient de le voir, peuvent constituer un itinéraire grammatical et sémantique. Le morphème « en », dans la majorité de ses acceptions, signifie la mobilité (le passage d'un lieu ou d'un état à un autre dans le cas de la préposition, le mouvement à partir d'un point d'origine dans le cas du pronom), et il représente lui-même, dans son existence linguistique, cette mobilité. Le principe de mobilité, qui englobe le motif de la métamorphose (elle n'en présente que le versant ontologique), semble d'ailleurs programmé dans ce qu'on peut appeler l'espace liminaire de l'œuvre, à savoir le titre du recueil, de la section et du poème : la nuit « remue », c'est-à-dire à la fois « bouge », « est mobile », et « re-mue », c'est-à-dire « mue à nouveau », « se transforme encore ». Le verbe « remuer » condense ainsi à sa manière l'idée de mobilité concrète et celle de mobilité ontologique. Pour ce qui est, enfin, du phonème [ã] dans ce premier poème, on peut être frappé par la récurrence des adverbes en –ment : « violemment » (MICHAUX : 9), « absolument » (9), « constamment » (10), « indissolublement » (10), « sauvagement » (10), « doucement » (11), « lourdement » (11), « instantanément » (11), « promptement » (11), « vivement » (13), « heureusement » (13), « soigneusement » (13). Ainsi, au-delà de ses multiples possibilités sémantiques, que nous avons évoquées (mobilité, intériorité, métamorphose, thématiques qui courent dans toute l'œuvre de MICHAUX), ce phonème nourrit-il également la pure texture phonique des deux extrémités du recueil.

Conclusion

On le voit, les textes-cadres que sont « La nuit remue » et « L'avenir » méritent une attention toute particulière. Le poète organise l'entrée et la sortie de son recueil selon un principe de résonances, d'oppositions et de complémentarités, phénomènes susceptibles d'être fédérés par la notion de mobilité : la référence du texte fait la part belle au mouvement concret comme en témoigne le lexique verbal, avec, dans le cas du poème d'ouverture, une insistance remarquable sur le franchissement d'espaces

cloisonnés, manière de redoubler l'expérience même du lecteur vis-à-vis du livre. Ce mouvement peut aller jusqu'à se structurer en unités rythmiques ou chorégraphiques, ce que MICHAUX avait déjà mis en œuvre, de manière peut-être plus nette, dans sa pièce de théâtre *Le drame des constructeurs* (1930). La mobilité dans nos textes touche aussi l'essence même des individus et des choses, sujets à de nombreuses métamorphoses – un motif qui détermine la relation spéculaire entre les deux seuils. On peut enfin parler d'une mobilité proprement linguistique, sans doute la plus subtile, et dont l'exemple le plus net est ici le morphème « en », incarné dans une grande diversité de natures, de fonctions et de teneurs sémantiques.

Références bibliographiques

Corpus

MICHAUX H, 1967, *La nuit remue*, Paris, Gallimard, collection « Poésie ».

Usuels

Le Nouveau Petit Robert de La Langue Française 2008, 2008, Paris, Le Robert.
Le Trésor de la langue française informatisé, source internet.

Ouvrages

BORILLO A, 1998, *L'espace et son expression en français*, Gap, Ophrys, collection « L'essentiel français ».

PRANDI M, 1992, *Grammaire philosophique des tropes. Mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels*, Paris, Les Editions de Minuit, collection « Propositions ».

GUILLAUME G, 1964, *Langage et science du langage*, 1964, Québec, PUL et Paris, Klincksieck.