

Université de Montréal

Un noyé réplique.

L'Intersubjectivité dans l'oeuvre écrite d'Henri Michaux.

par

René LA FLEUR

Département d'études françaises  
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Philosophiæ Doctor (Ph.D.)  
en Études françaises

Décembre 1999

© René LA FLEUR 1999



PA  
35  
U54  
2000  
v. 021

Université de Montréal

Université de Montréal

L'interactivité dans l'œuvre écrite d'Henri Michaux

par

Rose LA FLEUR

Département d'études françaises  
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maîtrise en études françaises (M.É.F.)  
en études françaises



1998 10 23

Rose LA FLEUR 1998

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Un noyé réplique.

L'Intersubjectivité dans l'oeuvre écrite d'Henri Michaux.

présentée par :

René LA FLEUR

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

<b>Président-rapporteur</b>	:	Lucie BOURASSA
<b>Directeur de recherche</b>	:	Bernard DUPRIEZ
<b>Membre du jury</b>	:	Éric MÉCHOULAN
<b>Examineur externe</b>	:	Yvon RIVARD (U. McGill)

Thèse acceptée le : *17 mai 2000*

## SOMMAIRE

Les écrits de Michaux expriment la situation d'un être en danger et qui, à l'aide des signes, accomplit des gestes pour prévenir la perte de son état de sujet. Paradoxalement, c'est la nature même de l'existence qui semble menacer l'intégrité de Michaux, qui se sent «enlisé» ou «noyé» par ce qui constitue le quotidien de tout être humain : le corps, le signe et, plus particulièrement, le mot. En effet, Michaux présente le corps comme une limite contraignante du «je», qui, apparemment destiné au mouvement et à l'expansion, serait aliéné : le «je» serait alors comme enlisé dans une masse bourbeuse, qui noie l'être. Le second enlèvement que Michaux constate par ses écrits est d'ordre sémiotique. Les signes (ce sans quoi l'intersubjectivité serait impossible) lui paraissent viciés parce que la plupart impliquent un signifié figé : plutôt que d'avoir des hommes qui forment des signes pour exprimer leur condition, ce sont les signes qui semblent former l'humain, ce qui fait de lui un objet. De tous les signes, les mots du langage verbal, souverainement dépendants du signifié, paraissent les moins capables de rendre patente pour autrui l'expérience subjective non codée. Michaux se présente alors comme l'ennemi du signifié (et du mot) puis s'adonne à des attaques spectaculaires.

Conscient de sa situation d'être noyé par les impératifs du corps, du signe et du mot, se découvrant l'objet de forces extérieures à lui (en l'occurrence celles d'autrui et de l'en-soi), Michaux, révolté, insoumis, accomplit de grands gestes pour se «désengager». S'ils ne font pas nécessairement de lui un sujet, au moins ces actes l'empêchent d'être ravalé à l'état d'objet pur. Ces actes négateurs ont comme origine des ruptures

génétiques, par lesquelles il espère rompre avec tout ce qui pourrait l'«asseoir» dans une essence : la famille, la patrie, le rôle d'auteur inscrit dans une institution littéraire. Son insoumission prend aussi la forme d'une morale subversive (énoncée) : plutôt que d'entrer dans le rationalisme moderne, il préfère déclarer son admiration pour les mystiques chrétiens d'autrefois et les mystiques orientaux, et plutôt que d'admettre la conception humaniste de l'homme (foncièrement bon et généreux, celui-ci serait le gardien de la vie terrestre), il préfère déclarer sa conviction que l'homme est un prédateur à la fois impur et indigne, surtout en regard des vrais fauves. L'acte ultime du noyé est l'exploration des moyens intersubjectifs autres que celui du langage verbal. Sa découverte de l'expression graphique abstraite, qui favorise la reconnaissance d'un lien plus direct entre le sujet et le signifiant, transforme radicalement la nature des écrits que Michaux continue pourtant à produire.



<b>PARTIE I : ENLISEMENTS</b>	21
<b>CHAPITRE 1 : LE CORPS.</b>	22
1.0 La problématique du corps.	22
1.1 Le corps, contraignante origine de la perception.	23
1.2 Le corps comme objet.	27
1.2.1 L'indétermination originelle des corps.	28
1.2.2 Le corps «pris» au monde.	31
1.2.2.1 L'en-soi qui suffoque.	32
1.2.2.2 La symbiose entre écrits mono-isotopiques et écrits poly-isotopiques.	35
1.2.2.3 L'en-soi, ce boulet qu'on traîne.	37
1.3 Le corps comme autrui.	39
1.3.1 «Je suis nombreux.»	39
1.3.1.1 L'altérité libératrice.	40
1.3.1.2 Le corps, cette arène de combat intérieur.	42
1.3.1.3 Du corps fourmillant d'étrangers au moi diffus.	44
1.3.1.4 La question des doubles.	48
1.3.2 L'heureuse adversité.	53
1.3.3 Le corps, sujet autonome.	57
1.3.3.1 L'aliénante autonomie du corps.	57
1.3.3.2 La faiblesse du corps.	58
1.3.3.2.1 Déficiences originaires.	58
1.3.3.2.2 La précarité du corps.	61
1.3.3.2.3 Féconde faiblesse.	63
i La faiblesse transformée en don.	63
ii «La faiblesse est une force.»	67
iii La faiblesse induite.	69
1.4 Conclusion.	70
<b>CHAPITRE 2 : LE SIGNE.</b>	73
2.0 Le signe, un «corps» rempli?	73
2.1 La «haïssable» hégémonie du signifié.	75
2.1.1 Le signifié, agent de la navrante complétude.	78

2.1.1.1	Incomplétude et ouverture.	82
2.1.1.2	Vers la complétude?	83
2.1.2	Le poids paralysant.	85
2.2	La conscience, ni génératrice de signifiés ni leur organisatrice.	87
2.3	L'être n'est pas signifié, mais mouvements.	90
2.4	Combattre le feu avec le feu.	92
2.4.1	La soustraction du crédit accordé au signifié.	94
2.4.1.1	Désapprendre par la singularisation.	94
2.4.1.2	Désapprendre par la pseudo-banalisation.	95
2.4.1.3	La désacralisation.	98
2.4.2	L'asservissement du signifié.	99
2.4.2.1	«La Vie plastique.»	99
2.4.2.2	Le rêve vigile.	103
2.4.3	L'abandon du signifié au profit du signifiant.	105
2.4.3.1	Une prédilection pour le signifiant.	107
2.4.3.2	Le signifiant sert au sujet dans la mesure où il s'en affranchit.	109
2.5	Conclusion.	110
 CHAPITRE 3 : LE MOT.		112
3.0	Le langage verbal, place forte du signifié.	112
3.1	Dire l'indicible.	119
3.2	L'indécence de la parole.	122
3.3	La gênante oralité.	126
3.4	Les avantages de l'imprimé.	127
3.4.1	Le livre, objet sacré.	128
3.4.2	Le mot-avoir.	133
3.4.3	Le mot qui dépouille.	135
3.5	Les inconvénients de l'imprimé.	138
3.6	La dignité du silence.	139
3.6.1	Le sanctuaire.	141
3.6.2	L'activité du sanctuaire.	142
3.6.3	La rêverie silencieuse, cet art... et ce jeu.	146
3.7	Le rêve d'une langue universelle.	149
3.8	Conclusion.	150

<b>PARTIE II : DÉGAGEMENTS</b>	152
<b>CHAPITRE 4 : RUPTURES GÉNÉTIQUES.</b>	154
4.0 L'absurde attachement au familial.	154
4.1 La rupture vitale.	155
4.2 Modalités du «non».	156
4.2.1 Le refus de la famille.	156
4.2.2 Le refus de la patrie	160
4.2.2.1 S'expatrier pour rompre avec le Même.	162
4.2.2.2. Un lieu énonciatif stable.	164
4.2.2.3 Voyager pour se «déeuropéaniser»...	167
4.2.2.4 ...et pour se «deshommifier».	167
4.2.2.5 Voyager pour être embarrassé.	168
4.2.3 Le refus du rôle d'auteur.	170
4.2.3.1 L'obsession de la marginalité.	172
4.2.3.2 La médiocrité du «littéraire».	173
4.2.3.3 Le rapport inclusion/exclusion avec les figures de l'institution littéraire.	177
4.2.3.4 L'énonciateur castré.	180
4.2.3.5 L'inqualifiable scripteur.	181
4.2.3.6 Empêcher la constitution d'une oeuvre.	186
4.3 Conclusion.	189
<b>CHAPITRE 5 : ACTES DE SUBVERSION.</b>	193
5.0 Introduction.	193
5.1 Le secours des mystiques chrétiens	194
5.1.1 «Non à la modernité matérialiste!»	195
5.1.2 Un intérêt généralisé pour les mystiques	196
5.1.3 «Non à l'impératif de l'intelligence!»	198
5.2 Le secours de la magie.	201
5.3 L'indigence spirituelle générale des moralistes et penseurs occidentaux.	203
5.3.1 Le rejet de Valéry.	206

5.4	Moralistes et mystiques d'Orient.	209
5.5	«L'homme est un fauve» ou le rejet d'une vision humaniste de l'homme.	217
5.5.1	L'homme, ce fauve.	217
5.5.2	L'ordre de la nature, réserve d'essences.	218
5.5.3	L'homme, ce fauve insuffisamment fauve.	220
5.5.4	Éloge de la violence.	223
5.5.4.1	La violence qui rompt le sommeil des fats.	223
5.5.4.2	Le viol du langage.	226
5.5.4.2.1	La lecture-intervention.	227
5.5.4.2.2	L'écriture-intervention.	228
5.5.4.3	La banalisation de la violence.	234
5.5.5	Morale de fauve.	237
5.5.5.1	L'estimable cruauté.	238
5.5.5.2	L'illusoire amour du prochain.	242
5.5.5.3	La vertu suspecte.	244
5.5.5.4	«Non au travail et au confort!»	245
5.5.5.5	«La volonté, mort de l'Art.»	246
5.5.5.6	«Ne se conformer à rien, pas même à soi.	249
5.6	Sortir de l'homme.	250
5.7	Conclusion.	253
	<b>CHAPITRE 6 : L'ACTE ULTIME.</b>	254
6.0	Introduction.	254
6.1	La tentation de l'idéogramme.	255
6.1.1	Le paradis perdu des équivalences.	258
6.1.2	Le règne du calligraphe.	261
6.1.3	La permanence de l'origine.	263
6.1.4	Michaux inventeur d'une langue idéographique?	264
6.2	La trace.	266
6.2.1	La genèse de la trace.	268
6.2.2	Face à la trace.	272
6.2.3	Le mot-trace.	274
6.2.4	Les «traces écrites» de Michaux.	274

6.2.4.1 L'«espéranto lyrique».	274
6.2.4.2 La notation elliptique.	276
6.3 Conclusion.	277
<b>CONCLUSION.</b>	281
<b>BIBLIOGRAPHIE.</b>	290

## REMERCIEMENTS

Sans l'encouragement de mon directeur de thèse, Bernard Dupriez, sans sa patience, sans son humour, sans son *tact*

Sans le soutien — et l'aide (si! si!) — de mes compagnons d'armes — de Sébastien Ruffo et de Cristina Caraccini, de Stéphanie Traver et de Stéphane Klopp, de Sylvain Rheault, de Ghada Oweiss, d'Edvige Persechino

Sans l'entêtement hérité de ma mère, sans le sens d'humour — particulier — de mon frère Dominic

Sans la valise de livres que m'ont prêtée, des années durant, Daniel Guénette et Lucie Normandin

Sans l'exemple de Marie-Josée Gaudreau, de François Rochon, de Penny Benarrosh et même de Claude Gonthier

Sans les années d'encouragement d'Ann Howell

Sans Guylaine Grenier, la soeur que je n'ai pas eue

Sans l'ineffable curiosité de Linda Moussakova

Sans Michel Gauthier, *ohne deine Freundschaft und Hilfe*

Sans le soutien du FCAR, qui m'a nourri et logé ma première année

Sans l'intérêt de mes élèves de Lettres, sans leurs questions

Cette thèse croupirait encore, douloureuse amibe, dans mon tréfonds cérébral.

*À Alain Carbonneau*

## INTRODUCTION

*La chute de l'homme est notre histoire.*  
(«Le Portrait de A.»<sup>1</sup>)

### 0.0 Fautes originelles.

Dans la mythologie personnelle de Michaux, le dire prend une allure de faute originelle. À trente et un ans comme à quatre-vingt-deux ans, Michaux évoque un état premier de mutisme qui aurait été un rempart efficace contre le monde. En 1930, il se dépeint sous la figure de A. :

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 [...]<sup>2</sup>

Par la métaphore des «grosses lèvres de Bouddha, fermées au pain et à la parole<sup>3</sup>», la négation des besoins essentiels et de la parole acquiert un caractère noble, voire divin. L'intervention des médecins, qui «réussirent un peu à le vaincre<sup>4</sup>», entraîne la perte de ce vénérable état d'autosuffisance : «La boule perdit donc sa perfection./La perfection perdue, vient la nutrition et la compréhension. À l'âge de sept ans, il apprit l'alphabet et mangea.<sup>5</sup>» Consentir à vivre, user des signes, constituent les preuves les plus éloquentes de la chute de l'être. Cinquante et un ans plus tard, Michaux considère toujours son expression comme une trahison de ce qu'il y a d'essentiel en lui : «Plus tu auras réussi à

---

<sup>1</sup> «Plume précédé de Lointain intérieur» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 609.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 608.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 609.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 608.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 609.

écrire (si tu écris), plus éloigné tu seras de l'accomplissement du pur, fort, originel *désir*, celui, fondamental, de ne pas laisser de trace.<sup>6</sup>»

Depuis les premiers contacts entre Michaux, d'une part, et autrui et le monde (d'autrui), d'autre part, son être est menacé, car «les autres ont tort. Cela est certain.<sup>7</sup>» Comme le paradis du solipsisme est perdu à jamais, il ne reste plus à Michaux, qui désire préserver son indépendance vis-à-vis du dehors, d'autre recours que de multiplier et de faire varier les contacts entre le dehors et le dedans. Car s'il est indubitable que Michaux est coupable de la première faute (celle d'avoir rompu le silence originel) et qu'il n'y a rien à faire pour redresser le tort, il y a une seconde faute que Michaux tâche de ne pas commettre : n'être qu'un. Puisqu'il doit être «pris» dans l'existence (la boule est irrémédiablement éclatée), il faut refuser de ne vivre qu'une vie et tâcher, par tous les moyens, de ne pas être coupable de cette faute plus grave que la première parce que l'éviter est du ressort humain :

Vivre fut un choix, plusieurs fois, des centaines de fois, mais  
principalement entre cinq ou six «possibles» [...]
   
Et tu as choisi de les écarter sauf une.
   
Le choix sacrificateur a eu lieu.
   
Là, pas ailleurs est le péché originel, s'il en est un.
   
Il se rappelle à toi, plus qu'un père, plus qu'un surmoi, plus  
qu'une faute [...].<sup>8</sup>

La multiplication des contacts avec autrui et le monde ainsi que leur étourdissante variété sont réalisées dans l'intention non seulement de définir l'être (le sien, celui de l'Homme) et de contrôler la fréquence et l'ampleur des contacts avec le non-soi, mais surtout pour, en éternel insoumis, *semer* le non-soi («Ne te livre pas comme un paquet ficelé. Ris avec tes cris ; crie avec tes rires.<sup>9</sup>»), ce qui demande une vigilance de tous les instants.

---

<sup>6</sup> *Poteaux d'angle*, p. 47.

<sup>7</sup> «Plume» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 607.

<sup>8</sup> *Poteaux d'angle*, pp. 50-51. La croyance qu'être un n'est ni naturel ni souhaitable est une croyance tenace. Comparez la citation suivante, tirée des *Rêves et la Jambe* (1923), à celle de *Poteaux d'angle* (1981) : «Toute vie est un choix./Des morceaux de personnalité sont rejetés de la conscience, sont sacrifiés, parce que non viables, inopportuns, néfastes au bloc homme public, vivant en société.» («Les Rêves et la Jambe» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 22.)

<sup>9</sup> *Poteaux d'angle*, p. 30.

L'image la plus constante — et la plus juste — que donne Michaux de lui-même est celle d'un homme dans une situation d'embarras suprême et qui peut avoir de très graves séquelles. Comme il l'a écrit à Paulhan, il est non pas un auteur, mais un «noyé, pour qui toute planche est bonne, jusqu'à ce qu'il en trouve une autre<sup>10</sup>». Dans son cas, l'action est salutaire et l'immobilité, néfaste : cesser de se mouvoir équivaut à accepter d'être envahi par un élément hostile à sa survie. Au contraire de l'enfant qui protégeait son être grâce à l'immobilité et au mutisme («À huit ans, je rêvais encore d'être agréé comme plante.<sup>11</sup>»), l'adulte doit donner des coups et crier s'il veut demeurer vivant. Mais ce n'est pas en s'efforçant de conserver son être (le conserver garantit la sclérose) qu'il se sauve, mais en le renouvelant sans cesse. Et si les coups, les cris, en cette circonstance, prennent la forme de signes, ce n'est qu'accident : Michaux, né ailleurs que dans le corps chétif d'un fils de bourgeois européen à l'orée du XX<sup>e</sup> siècle, aurait pu être assassin — ou saint.

La mythologie personnelle de Michaux compte une troisième faute, mais qui, cette fois, ne dépend pas de lui. Il s'agit de l'insuffisance, celle de son corps comme celle du langage verbal et de la communauté humaine qui en use : «J'ai le sentiment de l'insuffisance, vous voyez, de la mienne, de celle des autres aussi.<sup>12</sup>» Perpétuellement aux aguets de sa mort prochaine, frustré par un cœur faible, encouragé à faire une croix sur l'usage de la force physique, Michaux ne sait que trop bien que son corps est à des années-lumière en deçà de ses désirs. Conscient, en outre, des nombreuses concessions que demande le langage verbal (respect de conventions de toutes sortes), Michaux se voit limité dans la formulation de son cri : pour lui, les langages humains sont peu aptes à exprimer «les grands trains d'une matière mystérieuse<sup>13</sup>» qui le traversent. La légion d'images qu'esquisse Michaux et qui dépeint un être dans une situation d'embarras illustre la situation d'un homme devenu, provisoirement, un manieur de signes, trop

---

<sup>10</sup> Lettre à Paulhan, 1933, citée dans Brigitte OUVRY-VIAL, *Henri Michaux*, p. 102.

<sup>11</sup> *Face aux verrous*, p. 38.

<sup>12</sup> «Dialogues» dans Robert BRÉCHON, *Michaux*, p. 205.

<sup>13</sup> «Plume précédé de Lointain intérieur» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 608.

conscient de leur insuffisance : «Skieur au fond d'un puits», écrit-il dans *Poteaux d'angle*<sup>14</sup>. La (prétendue) pauvreté de ses moyens accentue le sentiment de la perte de son être — autrement dit : de son insignifiance croissante. Car qui ne peut donner de coups violents, par les signes ou autrement, devient très vite insignifiant, parce qu'il cesse d'être *présent* : le nageur qui ne peut se maintenir à la surface des vagues disparaît, cesse de compter, cesse d'être significatif. (Être et être significatif sont synonymes, puisque, depuis la chute originelle — la crevaison de la boule parfaite —, la capacité d'émettre des signes reconnus comme tels dans le domaine public est ce qui fonde l'être.) Produire des signes, c'est une manière d'être, c'est déployer des efforts pour devenir ou demeurer présent ou, dans le cas de cet homme indigent et en difficulté qu'est Michaux, de se rapprocher un peu de la surface de l'eau (et donc de la présence).

Michaux est alors partagé entre la nécessité du dire (pour assumer une certaine existence) et ce qu'il perçoit comme étant l'impossibilité de dire l'essentiel. Que le signe dépende de concepts (pour lui gênants) est particulièrement dénoncé — bien que cette dénonciation soit accomplie à l'aide de signes.

De toutes les espèces de signes, ceux du langage verbal lui paraissent les plus médiocres : dans les comparaisons entre l'expression écrite et l'expression graphique (qui sont le propos de beaucoup de ses écrits), l'écriture est toujours diminuée, est toujours présentée comme plus étrangère à la vraie nature du sujet. On se demandera alors pourquoi il continue à écrire autant — jusqu'à l'année de sa mort — presque un demi-siècle après avoir découvert l'effet libérateur de l'expression graphique.

Malgré qu'il ait passé une partie importante de sa vie adulte à donner des coups par des signes, à trente et un ans, dans «le Portrait de A.», l'un de ses textes les plus autobiographiques<sup>15</sup>, Michaux écrit : «La vie de A., une de ces vies insignifiantes.<sup>16</sup>» Il

---

<sup>14</sup> Page 15.

<sup>15</sup> D'ailleurs, il se reproche de s'être tant exposé dans *Plume* : «C'est douloureux d'écrire ces textes tellement confessionnels : *Plume, Mes Propriétés*. Je ne peux pas faire la littérature à moitié. Mes confessions sont de vraies confessions. Je me dis ensuite que je n'aurais pas dû me livrer à ça... à des choses qui me mettent autant à nu.» («Conversation avec Henri Michaux» dans Alain JOUFFROY, *Avec Henri Michaux*, p. 30.)

<sup>16</sup> «Plume» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 607.

se débat juste en deçà de la surface de l'eau, toujours juste en deçà de l'être, et plutôt que de se faire du mauvais sang (à la manière des symbolistes privés de leur idéal), il cherche à s'adapter à sa situation. Cette entreprise lui demande d'agir en alchimiste ou en sorcier, car il doit transformer ses faiblesses en forces : «Faute de soleil, sache mûrir dans la glace.<sup>17</sup>» Ainsi, la connaissance de soi et du milieu, puis l'audace de la transformation de soi, sont les clés qui ouvrent la porte à une réalisation de soi juste en deçà de la présence entière — et qui, peut-être, est l'atteinte de la sagesse.

### 0.1 Être — mais sans être «auteur».

L'intention de la métaphore du noyé est la dissociation du nom de «Michaux» et de l'identité d'«auteur» qui incombe à toute personne qui publie. Car être auteur comme être pompier ou être avocat, c'est courir le risque de se figer en essence : «On veut trop être quelqu'un», écrit Michaux dans la postface de *Plume*<sup>18</sup>. Manifestement, le verbe «être», chez lui, ne souffre aucun prédicat. Plutôt qu'être auteur, Michaux est créateur d'interfaces : cela veut dire qu'il assemble des signes pour former un appareil signifiant qu'il pose ensuite entre lui et l'interlocuteur éventuel. L'interface de Michaux paraît viciée puisqu'il lui arrive d'exprimer une volonté de ne pas être, justement, une interface «entre deux sujets désirants soumis chacun de son côté [...] à la loi de l'Autre (loi morale, politique, esthétique, etc.)<sup>19</sup>». Elle communique successivement deux informations contradictoires : d'abord, à la manière d'un *indice*, la présence même de l'interface indique une volonté d'entrer en contact ; ensuite, les apparentes insuffisances de l'interface ou la nature négatrice du propos témoignent d'une (digne) *insoumission* à la loi de l'Autre. La plus grande insoumission de cet homme qui se noie est de ne pas se préoccuper de construire un énonciateur. En vain cherchera-t-on une figure de l'auteur avec laquelle s'identifier : au lieu de présenter un éthos d'auteur, Michaux présente celui

---

<sup>17</sup> *Poteaux d'angle*, p. 13.

<sup>18</sup> «Plume précédé de Lointain intérieur» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 663.

<sup>19</sup> Maurice COUTURIER, *la Figure de l'auteur*, p. 22.

avec laquelle s'identifier : au lieu de présenter un éthos d'auteur, Michaux présente celui d'un homme ou d'un énonciateur ratés. De plus, les changements constants du régime sémiotique, la contamination et l'incertitude des genres (laquelle ne procède pas d'un choix esthétique), le caractère « esquisse inachevée », ont pour effet de contrer l'agglomération des caractéristiques de la voix de Michaux qui pourrait ensuite être prise pour celle d'une voix d'auteur.

Se présenter comme un homme tâchant de ne pas se noyer plutôt que comme écrivain est une entreprise ardue, car les signes que laisse cet homme qui lutte sont d'abord des signes voués à une appartenance à la littérature : les mots. Dès les premiers écrits, il s'agit, pour Michaux, de détourner les mots de leur manière usuelle de signifier, ce qui a comme fâcheuse conséquence de le confirmer comme un écrivain d'avant-garde. Le fait que ses écrits soient cautionnés par des « vrais auteurs<sup>20</sup> », le fait que Michaux, jeune, soit sensible aux avis de ses pairs sur ses écrits, qu'il veuille leur diffusion, laisse croire qu'il se fait très bien à son identité d'écrivain avant-gardiste.

Le corps à corps de Michaux avec les signes a lieu dans l'espace du dedans, certes, mais aussi dans l'espace du dehors, car il publie, car il expose ses toiles. Qu'espère Michaux en donnant à voir les résultats de ses combats? Leur mise au jour donne une existence publique à la lutte intérieure, et cette mise au jour exprime au moins que la lutte de survie de Michaux doit être prise au sérieux. Il ne s'agit pas (ou plus) d'un rite susceptible d'être jugé puéril (entre autres, par sa famille) mais de l'occupation principale d'un homme mûr et digne. Pourtant, plus tard, dans *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, il est de l'avis que le rêve vigile non exprimé est aussi valable que le rêve vigile que la plume ou le pinceau immortalisent. Fallait-il, pour arriver à dire cela avec certitude, qu'il ait écrit et publié pendant quarante-cinq ans et peint pendant vingt-cinq ans? Et si la réponse est affirmative, on se demande, une fois de plus, pourquoi il a continué à publier

---

<sup>20</sup> « J'ai été surpris de voir que des écrivains, des vrais, considéraient mes textes sérieusement, que pour eux cela existait. Sans doute, la littérature a dû être pour moi alors un alibi. [...] Le rôle de Supervielle a été important. Il ne mettait jamais en question si peu que ce soit mon "existence littéraire", et je ne cessais jamais d'en être étonné. » (« Dialogues » dans Robert BRÉCHON, *Michaux*, p. 204.)

(vingt-six textes dans les quinze ans qui lui restaient à vivre!) après 1969 (date de parution de *Façons d'endormi, façons d'éveillé*).

Les publications ou l'exposition des toiles sont sans doute une réponse à plusieurs questions, dont la première pourrait être formulée comme suit : comment rendre *incontestables* mon existence et la pertinence de ma lutte *totale* (qui engage mon être au complet), qui est aussi celle de l'homme, alors qu'autrui n'est prêt à voir dans mon expression qu'une tentative de prendre une place *particulière* dans un univers qu'il croit nécessairement culturel? Comment laisser une trace digne de ce qui, plus grand que l'homme, se bat en moi et en d'autres comme moi? La lutte première de Michaux se transforme alors en une lutte seconde ayant lieu sur le palier de l'intersubjectivité. Pour rendre incontestable ce qui doit l'être, la lutte intérieure (ou certains de ses éléments) a dû se traduire en signes. Le signe, nous apprend la pragmatique, est orienté vers autrui ; mais dans le cas des signes qu'émet Michaux, le rôle d'autrui n'est pas d'interpréter (ce qu'il peut faire tout de même, à ses risques et périls — et pour son plus grand plaisir), mais de constater du regard l'existence d'une lutte totale — puissante, impliquant tout et tous — transformée en signe. Le regard d'autrui consacre sa réalité, sans que celle-ci dépende de celui-là. Solliciter l'attention du lecteur, lui faire comprendre les limites de son rôle et, peut-être, conjurer en lui le fantôme de sa propre lutte tout humaine (et suprahumaine), tels sont les objectifs de l'activité intersubjective des écrits de Michaux, cet homme qui, se noyant, interpelle modestement autrui comme pour lui demander : «Il est vrai que je me noie, n'est-ce pas? N'êtes-vous pas en train de vous noyer, vous aussi?»

## 0.2 *Le corps-opérande.*

Les coups que frappe le noyé doivent sauver son être, non pas constituer un éthos d'auteur. Faut-il alors s'étonner que Michaux intervienne sur soi autant qu'il intervient sur le signe? Non, si on accepte que la lutte de Michaux concerne *tout* son être.

En vrai phénoménologue, Michaux tient le corps comme l'origine de toute perception (et donc de toute pensée). Par conséquent, une intervention sur le corps (ou sa situation) devrait entraîner une modification de la perception de la réalité. Afin de mesurer cette modification, Michaux produit des signes qu'il pourra par la suite interpréter comme des traces de ce qui, en lui, a varié. Ses interprétations — et la bonne moitié des essais sur la drogue s'avèrent des interprétations après coup des signes produits au moment où il était dans l'«état second» — lui révèlent les parties de soi qu'il tenait pour acquises. Ainsi s'appauvrit-il afin de cerner un peu plus ce qui est essentiel à son équilibre mental et, sans doute, à celui d'autres qui sont «faits» comme lui. Une plus grande conscience de soi naît de l'appauvrissement radical de certaines facultés de base.

Les changements importants du lieu d'énonciation (déplacements géographiques) l'aident aussi à se dépouiller («Non, non, pas acquérir. Voyager pour t'appauvrir. Voilà ce dont tu as besoin.<sup>21</sup>»), comme le font les interventions sur le corps physique, par exemple les privations (d'alcool, de café, de sommeil, de nourriture) et l'absorption de substances psychotropes.

### 0.3 Les «planches de salut» sémiotiques

Cet homme qui se noie saisit n'importe quel régime sémiotique<sup>22</sup> et le met à l'épreuve. Michaux se saisit de l'un ou de l'autre, ou de plusieurs à la fois, les abandonnant sans hésiter quand il voit un autre régime sémiotique susceptible d'exprimer avec plus de fidélité ou plus de puissance son désarroi ou sa révolte d'être dans une lutte qu'il perd. C'est ainsi qu'il fait usage des mots comme unités combinatoires, comme trace et comme unités pseudo-combinatoires.

La première «planche de salut» à laquelle s'agrippe Michaux est le langage verbal. Celui-ci est le résultat du mode de production du signe appelé *les unités*

---

<sup>21</sup> *Poteaux d'angle*, p. 11.

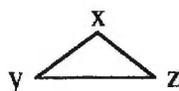
<sup>22</sup> Le régime sémiotique est la manière dont le phénomène de signifiante se produit. Il implique la reconnaissance du mode de production du signe. Les catégories des régimes sémiotiques sont identifiées, par exemple, par Umberto ECO dans *Sémiotique et philosophie du langage*, pp. 52 à 59.

*combinatoires*<sup>23</sup>. Ce signe n'a aucun rapport *physique* avec le référent ou le sujet le manipulant (le rapport est dit *arbitraire*) et peut être combiné avec d'autres signes de la même espèce pour identifier avec précision les propriétés du référent. L'avantage de l'exploitation de ce régime sémiotique est le nombre important d'opérandes et l'absence de contraintes dans l'ampleur des opérations : comme le lien entre l'objet dénoté (le *denotatum*) ou l'idée désignée (le *designatum*) et le signe est strictement conventionnel (nullement physique), beaucoup de « jeu » reste possible. En revanche, pour une personne désirant un lien plus fort entre le signe et la réalité désignée (par exemple, une personne désirant que la forme ou quelque autre aspect du signe soit modelé sur la forme ou quelque autre aspect du *designatum* ou du *denotatum*<sup>24</sup>), les unités combinatoires ne paraissent pas très utiles. Leur puissance intersubjective (leur faculté de désigner les mêmes idées dans l'esprit de deux sujets), qui dépend de la maîtrise d'un code, peut être très grande, mais leur puissance intensionnelle<sup>25</sup> (leur faculté de désigner une idée [ou un signifié]) et leur puissance extensionnelle (la faculté du couple signe/signifié de dénoter des objets réels) est moins sûre que celle d'autres modes de production de signe, comme la trace, dont il sera question plus loin.

<sup>23</sup> La catégorie des unités combinatoires « comprend tant les mots du langage verbal que les gestes des alphabets kinésiques, les codes de signalisation navale, de nombreux éléments de la signalisation routière, etc. » (Umberto ECO, *Sémiotique et philosophie du langage*, p. 57.)

<sup>24</sup> Ce type de signe est dit formé par *ratio difficilis* ; un exemple serait le diagramme du réseau routier, dont les aspects formels reproduisent rigoureusement les aspects formels du réseau routier qui existe de fait. Par contre, « on a des signes produits par *ratio facilis* quand le type expressif est préformé. Le contenu « cheval » est exprimé par divers types expressifs préétablis, selon les langues, et arbitrairement corrélés au contenu. » (*Ibidem*, p. 52.)

<sup>25</sup> « Intension » et « extension » sont des termes décrivant les rapports entre les réalités aux angles du triangle sémiotique qu'ont établi les anciens Grecs, et que reproduit la figure 1 :



(Figure 1.)

Aux angles du triangle sémiotique, on retrouve : y (expression), z (chose ou état de choses) et x (signifié). (Umberto ECO, *Sémiotique et philosophie du langage*, p. 66.) Eco appelle « *intension* de y les propriétés qui circonscrivent x, et *extension* la classe de tous les z à laquelle le couple y/z peut référer ». (*Ibidem*, p. 67.) De cette affirmation peuvent être induites les définitions suivantes : l'intension est la faculté d'un signe d'évoquer la propriété d'un signifié, et l'extension, la faculté du couple expression/signifié de renvoyer à une chose ou à un état de choses.

### 0.3.1 *Les unités combinatoires.*

Si Michaux exploite d'abord les ressources du langage verbal, c'est sans doute parce que, comme les psycholinguistes, il postule un rapport serré entre les mots et la pensée, prétendue unité de base des activités psychiques. Ce lien particulier qu'auraient les mots avec l'intérieur est ce que l'écriture de Michaux interroge. Cette interrogation prend la forme d'interventions portant sur tous les éléments impliqués dans la pensée par mots, c'est-à-dire sur le mode des activités psychiques du producteur de signes, en l'occurrence lui-même (et sa situation), sur l'énoncé (ses aspects signifié et signifiant) et sur l'énonciation.

Essentielles à son projet de connaissance et d'amélioration de soi, les interventions de Michaux visent la destruction du soi inessentiel (variable) afin de découvrir la part essentielle de soi. Elle est ce contre quoi les interventions ne peuvent rien et qui, parce qu'elle ne peut être influencée, se révèle un en-soi. Conséquemment, le vrai soi est un en-soi, une matière étrangère au soi qui en rend compte :

C'est guérir que je voulais, le plus complètement possible, pour savoir ce qui finalement est inguérissable. J'ai écrit dans *Ecuador* que j'étais du vide. Je veux combler ce vide pour connaître celui qui ne peut pas être comblé.<sup>26</sup>

Les interventions de Michaux s'avèrent extrêmement variées dès les écrits du *Disque vert* (et les plaquettes *les Rêves et la Jambe* et *Qui je fus*, dont la rédaction remonte à la période de sa collaboration avec le *Disque vert*) dans lesquels on voit déjà exploitées à peu près toutes les possibilités d'opérations sur les opérandes. La variété des opérations et des opérandes ainsi que l'absence d'ordre dans leur succession rend problématique l'attribution d'un *genre* à un texte, ce qui a pour effet (pragmatique) de semer le lecteur, qui ne sait plus comment aborder l'écrit. Cependant, au lieu d'approcher les écrits de Michaux avec des oeillères formelles, il est possible d'établir, au travers l'irréductible variété des textes, des parentés énonciatives : au-delà du foisonnement de proto-genres, on peut identifier trois catégories d'énoncés, selon la quantité d'isotopies et selon le point illocutoire (l'objectif visé d'un énoncé, indépendamment du contenu). Ces

---

<sup>26</sup> «Dialogues» dans Robert BRÉCHON, *Michaux*, p. 206.

catégories ne sont pas calquées sur les six catégories d'actes illocutoires définies par J. R. Searle ; plutôt, elles circonscrivent les *aires d'action* de Michaux, à savoir l'assertion mono-isotopique, l'assertion poly-isotopique et l'acte de langage fort.

L'assertion compte pour Searle parmi les actes illocutoires, mais comme dans l'assertion les mots doivent s'ajuster à une réalité *sans la modifier*, elle a moins de force illocutoire que tous les actes de langage dont la réussite implique la transformation de l'état soit du locuteur (les énoncés commissif et expressif), soit de l'interlocuteur (l'énoncé directif), soit de la situation (l'énoncé déclaratif). Cette différence de force justifie une première division des énoncés de Michaux en deux catégories : les actes de langage faibles (les assertions) et les actes de langage forts (les autres actes de langage) ; les assertions sont divisées à leur tour en deux sous-catégories parce que, selon qu'elles ont une ou plusieurs isotopies, la structure de leur médiation avec la réalité perçue est différente.

### 0.3.1.1 *Les actes de langage faibles.*

#### 0.3.1.1.1 *Les assertions mono-isotopiques.*

La première catégorie de textes comprend les écrits essentiellement mono-isotopiques (dans lesquels un chat est un chat). Il s'agit dans ces cas d'énoncés assertifs correspondant à la formule suivante :

$\vdash \downarrow B(p)$  où  $\vdash$  est le signe frégeén pour l'assertion,  $\downarrow$  est le signe forgé par Searle pour exprimer l'orientation de l'ajustement des mots au monde, B (de *Belief*) est là pour croyance, et  $p$  pour le contenu propositionnel. Les mots s'efforcent de s'ajuster au réel. L'état psychologique exprimé est celui de la croyance, quel qu'en soit le degré.<sup>27</sup>

Les quelques comptes rendus parus dans le *Disque vert*, les journaux de voyages, les essais et une partie des aphorismes et des poèmes (par exemple : «Télégramme de Dakar») de Michaux consistent essentiellement en des assertions. Le locuteur tâche de rendre compte aussi fidèlement que possible de ce qui est (géographie, âme d'un peuple,

---

<sup>27</sup> Françoise ARMENGAUD, *la Pragmatique*, pp. 86-87.

l'effet d'une drogue sur la conscience humaine, la constitution de la pensée...) à l'aide de mots.

#### 0.3.1.1.2 *Les assertions poly-isotopiques.*

La seconde catégorie d'énoncés comprend les énoncés poly-isotopiques, dans lesquels des ruptures d'isotopies (allotopies) ou des marqueurs d'éloignement d'avec la réalité encyclopédique<sup>28</sup> (marqueurs de réalité autre), par exemple ceux qui signalent le merveilleux ou le fantastique<sup>29</sup>, indiquent au lecteur que l'interprétation strictement sémantique de l'énoncé, accomplie à l'aide de son référent naturel, est insuffisante : puisqu'un chat n'est plus nécessairement un chat et puisque les lois gouvernant la réalité encyclopédique ne sont plus nécessairement valables, il faut se méfier des apparences de similarité. Il s'agit en ces cas de doubles assertions, l'une contenue dans l'autre. La formule est :  $\vdash \downarrow (B)(p) \ [ \vdash \downarrow B(p) ]$ . Les symboles à l'extérieur des crochets, qui correspondent à ceux de l'assertion, décrivent l'isotopie de la *fabula* (ou de l'énoncé *factif*) ; le B est entre parenthèses car le récepteur de l'énoncé, à l'aide des marqueurs de réalité autre et des allotopies, suspend ses convictions concernant le vrai et accepte d'évoluer en un monde qui n'est pas le sien (et qui n'est peut-être pas non plus le monde encyclopédique). Entre crochets et en italique est l'assertion seconde postulée (à moins qu'il ne s'agisse de la reconnaissance d'un monde *purement* fantastique) et qui, dans le cas de Michaux, est l'assertion concernant l'expérience de l'être-au-monde<sup>30</sup>. Les mots qui serviraient à la description de cette expérience (certainement vraie pour Michaux et

---

<sup>28</sup> Il s'agit de la réalité prétendument dépouillée de tout subjectivisme et admise volontiers comme vraie par une collectivité investie d'autorité savante, en l'occurrence la communauté scientifique. Le rôle de celle-ci est l'entretien de l'Encyclopédie, c'est-à-dire «la totalité des connaissances, que je ne possède que partiellement mais auxquelles je fais appel, parce qu'elle est comme une bibliothèque énorme composée de tous les livres et de toutes les encyclopédies. [...] L'expérience et une série de décisions à travers lesquelles j'ai donné crédit à la communauté humaine m'ont convaincu que ce que l'Encyclopédie Totale décrit [...] représente une image satisfaisante de ce que j'appelle le monde réel. (traduction libre d'Umberto ECO, *Six Walks in the Fictional Woods*, p. 90.)

<sup>29</sup> «Il n'est pas absolument rare de rencontrer un vieillard de six cents ans passés [...]» («Au pays de la magie» dans *Ailleurs*, p. 161.)

<sup>30</sup> Voir notes 3 et 4 du chapitre 1.

potentiellement vraie pour autrui) s'efforcent d'être fidèles et sincères. Cela revient à dire qu'au-delà de la *fabula*, il y a du *vrai* qui est dit.

L'assertion poly-isotopique signifie à la manière d'une métaphore *in absentia* : le monde fictif (dans la formule : l'assertion extérieure aux crochets) paraît alors comme un comparant (phore) et l'expérience de l'être-au-monde paraît comme le comparé (le thème). Puisqu'un *fait* indicible est communiqué par le biais des mots sans que les mots ne l'aient «porté», la médiation entre les deux isotopies est dite diffuse. Cette catégorie inclut les récits fictifs de Michaux ainsi qu'une partie de ses aphorismes et de ses poèmes.

### 0.3.1.2 Actes de langage forts.

La troisième catégorie d'énoncés de Michaux qui signifient à la manière des unités combinatoires comprend tous les énoncés qui ne sont pas des assertions. À l'exception de l'énoncé expressif, le point illocutoire de ces énoncés implique toujours la transformation de la réalité à l'aide des mots (la réalité se conforme aux mots). L'énonciation correspond vraiment ici à un *faire*, puisqu'elle coïncide exactement avec l'énoncé (l'énoncé est *performatif*<sup>31</sup>). Le fait que la réalité se conforme aux mots n'exclut toutefois pas la possibilité que l'ajustement se fasse *aussi* dans l'autre sens : alors que le point illocutoire des commissifs et des directifs est l'ajustement du monde aux mots (le symbole qui exprime cette relation et qui suit celui qui précise le type d'acte illocutoire est ↗), celui des déclaratifs implique un ajustement dans les deux sens (le symbole qui exprime cette relation et qui suit celui qui précise le type d'acte illocutoire est ↕) et celui des expressifs (demander pardon, exprimer ses condoléances...) n'implique aucune relation nécessaire entre les mots et les faits réels (le symbole qui exprime cette relation et qui suit celui qui précise le type d'acte illocutoire est °).

---

<sup>31</sup> «*Performatifs* (performatives) : énonciations qui, abstraction faite de ce qu'elles sont vraies ou fausses, font quelque chose (et ne se contentent pas de la dire). Ce qui est ainsi produit est effectué en disant cette même chose (l'énonciation, dans ce cas, est une illocution), ou par le fait de la dire (l'énonciation, dans ce cas, est une perlocution), ou des deux façons à la fois.» (John Langshaw AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, p. 181.)

Les énoncés performatifs forts, d'espèces différentes, tendent, chez Michaux, à prendre la forme de textes en vers. À la différence des écrits assertifs mono- ou poly-isotopiques, où il s'agit surtout de tableaux de l'être embarrassé, de situations de noyé, les énoncés de cette catégorie ne s'encombrent pas d'isotopie. L'énonciation est le geste du noyé. Si une énonciation sans énoncé pouvait exister, Michaux s'en servirait : l'isotopie, le sens (ou encore «l'anecdote», pour emprunter un mot à Michaux<sup>32</sup>) n'est qu'un rebut de l'acte énonciatif. Conséquemment, s'y intéresser, c'est risquer de passer à côté de l'essentiel : le geste. Après «Cas de folie circulaire», où des énoncés déclaratifs («Homme! tu es plus effrayant que le tigre<sup>33</sup>») et directifs («Lecteur! écoute ces paroles de prudence<sup>34</sup>») sont mêlés à des énoncés assertifs poly-isotopiques, les actes de langage forts tendent à s'exprimer sous des formes pures. Le geste de Michaux devient plus précis : il donne *un coup* (accomplit *un seul* acte de langage) dans chaque texte (par exemple dans «Contre!» et dans les prières d'*Un barbare en Asie*).

Deux critères permettent de distinguer trois catégories d'énoncés parmi les écrits de Michaux : la quantité d'isotopies et la relation des mots à leur référent. La figure suivante résume les distinctions.

Catégorie	Rapport des mots au référent	Nombre d'isotopies
1 assertions mono-isotopiques	↓	1
2 assertions poly-isotopiques	↓	1+
3 actes de langage forts	↑ou↓ou °	sans objet

(Figure 2.)

La colonne de gauche révèle que dans les deux premières catégories, les mots s'efforcent de se modeler au référent ; dans la troisième catégorie, on trouve tous les autres rapports possibles entre les mots et le référent : celui-ci peut devoir se modeler aux mots, qui

<sup>32</sup> Voir la note 107 du chapitre 2.

<sup>33</sup> «Cas de folie circulaire» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 3.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

peuvent lui rendre la pareille, ou il peut n'y avoir aucun rapport certain entre les mots et le référent. La colonne de droite montre que les énoncés de la catégorie 1 n'ont qu'une isotopie, que les énoncés de la catégorie 2 en ont plus d'une et que le nombre d'isotopies des énoncés de la catégorie 3 n'a pas vraiment d'importance (à la limite, il peut n'y en avoir aucune).

L'avantage d'un regroupement des écrits selon la quantité d'isotopies et selon la visée est que l'on sort de l'impasse des genres basés sur une discrimination formelle et rhétorique, et l'on saisit la variété des textes de Michaux, ainsi que leur parenté, grâce à une discrimination basée sur l'intention du signe et son mode de signifiante. De toutes façons, l'écrit de Michaux oblige à repenser les façons d'acquiescer et d'organiser les noèmes.

### 0.3.2 *La trace.*

Dans certains écrits de Michaux, les mots ne s'ajustent pas à des substances, mais indiquent des mouvements, des gestes. Dans les écrits mescaliniens par exemple, les dimensions spatiale et temporelle (la graphie et la disposition sur la page) prennent une importance démesurée, éclipsant celle du signifié et, plus généralement, celle des relations intensionnelles. Si, dans *Misérable Miracle*, Michaux déplore l'homogénéisation typographique<sup>35</sup>, c'est parce que l'intervention sur l'état psychologique effectué grâce à la mescaline a favorisé l'usage de mots comme traces, comme témoins indubitables d'un événement ayant eu une durée et des péripéties. La trace implique non pas la reconnaissance d'équivalences selon la maîtrise d'un code, mais la déduction à partir d'un signe *physiquement* lié au producteur de signes : «[U]ne trace ou une empreinte dit que si une configuration donnée sur une surface imprimable, *alors* une classe donnée d'agents imprimants.<sup>36</sup>» Comme, par l'inclusion de son nom près du titre d'un livre ou d'un

<sup>35</sup> «Faute de pouvoir donner intégralement le manuscrit, écrit Michaux dans l'avant-propos, lequel traduisait directement et à la fois le sujet, les rythmes, les formes, les chaos ainsi que les défenses intérieures et leurs déchirures, on s'est trouvé en grande difficulté devant le mur de la typographie.» (*Misérable Miracle*, p. 13.)

<sup>36</sup> Umberto ECO, *Sémiotique et philosophie du langage*, p. 54.

article, Michaux s'identifie comme l'agent imprimant (l'être dont l'action laisse des traces), ce sont les gestes du combat contre l'Autre (dans le cas de *Misérable Miracle*, l'Autre, c'est la Mescaline) qui sont la réalité que les signes *indiquent* (sans les reproduire).

Quand le régime sémiotique du signe (même verbal) est celui de la trace, il est non pertinent de se pencher longuement sur les opérands du signifié. Ce qui compte, c'est la graphie particulière, les sonorités, la longueur des segments, le rythme, le lexique... bref, les aspects du signifiant. Cela n'empêche pas que certains opérands du signifiant, comme la construction syntaxique<sup>37</sup>, puissent ne présenter qu'un intérêt médiocre.

Bien sûr, le régime sémiotique de la trace ne se résume pas, chez Michaux, aux écrits mescaliniens. D'autres écrits indiquent la durée et les péripéties d'un événement riche : les journaux de voyage et certains des poèmes de Michaux se présentent eux aussi comme des traces de rencontres intensément vécues, haussées au niveau de phénomène (ayant une vie en soi). S'inspirant de *la Prose du Transsibérien*<sup>38</sup>, Michaux tente de faire de ses journaux de voyage des séries d'énoncés rendant à l'état brut le résultat de la rencontre d'un homme et d'un monde qui se livre par fragments, par flux d'impressions. De même, la dimension temporelle d'un poème comme «Télégramme de Dakar» est une trace de l'événement «voyage-à-travers-le-Sénégal-en-train», événement temporel subjectif transposé en espace de texte. Les assertions mono-isotopiques qui composent ce poème servent à marquer les limites d'intervalles de temps, sont des traces produites sur le vif par un sujet en pleine délectation d'un décor changeant. Certes, le temps du poème mime le temps du sujet, mais là est la limite de l'équivalence. Ce «poème» consiste

---

<sup>37</sup> Le geste de Michaux se veut asyntaxique, comme un cri ou comme le geste qui produit les traits sur ses tableaux : «Cela rejoint le cri, qui est la première chose qui m'ait semblé vraie : la façon asyntaxique de procéder, toute nue, toute crue.» («Conversation avec Henri Michaux» dans Alain JOUFFROY, *Avec Henri Michaux*, p. 31.)

<sup>38</sup> Voir la «Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France» dans Blaise CENDRARS, *Oeuvres complètes*, v. 1, pp. 20 à 33. Pour une version plus fidèle, sur le plan de la typographie, aux intentions de l'auteur, voir *idem*, *Le Transsibérien (avec un portrait inédit de Blaise Cendrars par Modigliani, et, en supplément, les reproductions inédites des premières épreuves corrigées de la main [droite] de Blaise Cendrars en 1912)*.

surtout en un amas de bouts d'assertions asyntaxiques dont la forme, physiquement (spatialement) liée à l'événement, *indique* la rencontre de la conscience du voyageur et d'un décor. Le texte ne prétend pas servir d'équivalent à l'événement, à la rencontre ; il n'en est que la trace.

De plus, les écrits caractérisés par l'énumération de mots forgés (comme «Notes de zoologie»<sup>39</sup>) ont comme but l'épuisement urgent d'une pulsion créatrice qui déferle comme un raz-de-marée. L'adjonction successive de mots forgés et le commentaire qui parfois les espace composent un rythme correspondant au rythme où s'épuise le trop-plein d'énergie du producteur de signes. Un texte ayant un mot forgé par phrase se présente à peine comme trace (il se présente alors surtout en unité combinatoire), mais un texte dans lequel la majorité des substantifs s'avèrent des mots forgés signale une euphorie du dire ; les énoncés, qui ne signifient que médiocrement en leur qualité d'unités combinatoires (la plupart du temps, le mot forgé est un verbe qui semble confirmer qu'il s'agit d'action violente), participent vivement de la trace. Les mots forgés sont comme de la terre foulée par les pieds et les lances d'armées qui se sont combattues et qui ont aujourd'hui disparu.

### 0.3.3 Unités pseudo-combinatoires.

Un signe est une unité pseudo-combinatoire s'il est un élément «d'un système expressif non [corrélé] à un contenu<sup>40</sup>». Les jeux, les structures musicales, les combinaisons d'éléments non figuratifs en peinture sont des exemples de systèmes de signes produits selon le principe des unités pseudo-combinatoires. Leur nom est dérivé de celui des unités combinatoires, avec lesquels ils partagent la qualité d'être non corrélés au contenu. Mais à la différence de ceux-ci, les unités pseudo-combinatoires ont un renvoi «diffus» :

---

<sup>39</sup> Voir «La nuit remue» dans *Oeuvres complètes*, t. I, pp. 488 et 489.

<sup>40</sup> Umberto ECO, *Sémiotique et philosophie du langage*, p. 57.

Jakobson [1974] a souligné à plusieurs reprises cet aspect des compositions musicales et de la peinture abstraite, incessant renvoi de la partie au tout et d'une partie à une autre partie, stimulation d'attentes, phénomène de «signifiance» diffus tout au long de l'extension d'une texture chronologique ou spatiale.<sup>41</sup>

Le phénomène de la musication<sup>42</sup>, évident dans beaucoup de textes en vers de Michaux, tient à la fois de la trace et des unités pseudo-combinatoires. Il est une trace dans la mesure où le rythme du texte renvoie au rythme (actuellement absent mais qui a réellement été) de l'épuisement de la pulsion d'un producteur de signes ; la musication participe simultanément du régime des unités pseudo-combinatoires dans la mesure où l'ensemble, dans son déroulement, émet un «sens diffus». L'écrit usant de ces deux régimes sémiotiques est donc marqué par le sujet l'ayant produit (les signes «contiennent» leur geste génétique) et peut aussi avoir une existence en soi, puisqu'il se livre comme une composition musicale ou graphique non figurative. Les vers du milieu du poème «Amours» («Demain ne l'aurai plus, mon amie Banjo./ Banjo./ Banjo./ Bibolabange la bange aussi./ Bilabonne plus douce encore./ Banjo./ Banjo./ Banjo restée toute seule, banjelette./ Ma Banjeby<sup>43</sup>») en est un exemple, comme le sont l'intégralité d'autres plus petits poèmes du même recueil, comme «Articulations» et «Rubilieuses»<sup>44</sup>.

Si la fréquence des énoncés qui se présentent comme unités pseudo-combinatoires diminue après *Plume*, c'est que le passage des unités combinatoires employées comme unités pseudo-combinatoires aux unités pseudo-combinatoires proprement dites s'est accompli (Michaux étant devenu peintre abstrait). L'ajout d'un autre médium aux aires d'expérimentation de Michaux change le statut des unités combinatoires au sein des planches de salut : les expérimentations sémiotiques les plus osées (et, pour lui, les plus satisfaisantes) se passent désormais dans cet autre médium.

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>42</sup> «Musication (*Néol.*) Donner à l'aspect sonore du texte priorité sur les autres aspects, notamment sur le sens.» (Bernard DUPRIEZ, *Gradus, dictionnaire des procédés littéraires*, p. 304.)

<sup>43</sup> «La nuie remue» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 504.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 507.

### 0.3.4 L'idéogramme.

Bien que Michaux ait exigé du mot qu'il signifie simultanément à la manière des unités combinatoires, de la trace et des unités pseudo-combinatoires, il restait un régime sémiotique qu'il aurait voulu imposer aux mots : celui de l'idéogramme. Signe produit grâce à la stylisation<sup>45</sup>, l'idéogramme, que Michaux a découvert lors de son premier voyage en Orient, reproduisait, à l'origine, un aspect formel de son référent (ou de son signifié). Il renvoie donc directement à une idée, sans l'intermédiaire de mots phonétiques. Le signe idéal auquel rêve Michaux est un signe comme celui que manie le poète chinois traditionnel, qui charge le signifiant de marques exprimant le calligraphe (sa perception, son être) sans que le pouvoir intensionnel du signe ne soit (trop) diminué. Ainsi, l'idéogramme participe à la fois de la trace (exprime, par sa forme, le geste originaire), de la stylisation (renvoie à une idée) et de l'unité pseudo-combinatoire, car le poète chinois est en même temps peintre abstrait.

Michaux n'a jamais tenté de faire signifier les mots à la manière de l'idéogramme. Les mots de certains passages d'*Un barbare en Asie* et l'intégralité d'*Idéogrammes en Chine* ont beau avoir ce régime sémiotique comme thème, ils ne peuvent prétendre en être des mises en application. Ou alors c'est seulement dans un sens très, très abstrait que Michaux tente de faire signifier des mots comme ont signifié ces idéogrammes : les aphorismes énigmatiques et les très courts récits (moins d'une page - également énigmatiques), de par leur caractère elliptique et leur disposition (amas de traits entouré de blanc), s'en rapprochent un peu.

C'est, au bout du compte, par le moyen de la peinture que Michaux tentera de rendre sienne l'expression idéographique. Les espèces d'alphabets que Michaux crée dans les années trente et quarante et les idéogrammes qu'il invente pour *Idéogrammes en Chine* représentent ses efforts les plus accomplis.

---

<sup>45</sup> Ce mot est à prendre dans son sens sémiotique. Voir les définitions d'Umberto Eco auxquelles renvoient les notes 2 et 3 du chapitre 6 (sous 6.1 *La tentation de l'idéogramme.*)

#### 0.4 Conclusion.

L'expression est, pour Michaux, un mal inéluctable. Les insuffisances de l'espèce humaine et du langage verbal (que l'on tient comme le plus représentatif de la pensée humaine) font en sorte que, pour lui, les rencontres nécessaires d'autrui et du monde soient des rencontres manquées. L'expression est une «réponse» de Michaux contre tout ce qui est perçu comme un en-soi et qui compose les limites (contraignantes) d'être homme. Cet en-soi est, d'une part, la pensée et la conscience qui organisent d'avance la perception et qui sont considérées, à tort, comme des terrains familiers de l'homme ; d'autre part, il prend la forme du langage verbal, régime sémiotique perçu, à tort, comme découlant naturellement de la pensée. Michaux intervient sur son corps et sur son esprit pour révéler la part d'en-soi qui est, de fait, une construction pour soi ; ce faisant, il espère trouver un obstacle en-soi, une substance irréductible, un «plus grand que soi» auquel se soumettre. C'est avec la même attitude qu'il s'attaque au langage verbal et, plus généralement, aux langages : il intervient sur les aspects du signe (signifié, signifiant, énonciation, régime sémiotique) dans le but d'accoucher d'un signe en-soi, portant la trace du sujet à son origine et ayant, de façon permanente, la capacité d'agir sur autrui, à distance, à la manière d'un talisman ou d'une mine flottante (mais ayant un pouvoir de reconstitution et d'explosion subséquente infini). On comprendra, alors, pourquoi Michaux est si réticent à ce que l'on colle à ses «attaques» formulées verbalement les étiquettes de la littérature et pourquoi, aussi, il a trouvé une si grande satisfaction à délaïsser l'attaque par mots au profit de l'attaque par dessins et par traits.

## PARTIE I

### ENLISEMENTS,

*Tombé à l'eau, un homme s'enfoncé.  
(Poteaux d'angle.<sup>1</sup>)*

Michaux se noie. Certes. Mais pour valider l'analogie, il faudrait pouvoir identifier le thème du phore «liquide-qui-tue». La difficulté, c'est que ce liquide est constitué d'une grande variété d'empêchements d'être. En vue de simplifier un peu l'identification et l'analyse du thème, les difficultés auxquelles a fait face le sujet Michaux ont été regroupées selon leur cause, puis ces regroupements ont été organisés entre eux : ainsi, avant même de s'insurger contre la nature et les mécanismes du signe (chapitre 2), en particulier celui du langage verbal (chapitre 3), avant, aussi, de ressentir de la révolte face à la sclérose morale ou sociale de son temps (chapitres de la deuxième partie), Michaux s'insurge contre les contraintes inhérentes au corps.

Comme il est impossible de séparer les explicitations des difficultés du geste verbal ou sémiotique de Michaux, les chapitres sur le corps, le signe et le mot comprennent des analyses du sens pragmatique de son dire. Cela sera surtout vrai des actes de parole faibles comme l'assertion, qui constituent des «poteaux d'angle» de son univers, car les convictions qu'ils présupposent ou qu'ils communiquent (de façon répétitive) établissent les valeurs d'un sujet soucieux d'accomplir son action en dépit des multiples forces qui menacent de le transformer en aveugle objet (d'influences).

---

<sup>1</sup> Page 39.

## CHAPITRE 1

### LE CORPS

#### 1.0 *La problématique du corps.*

La relation du sujet au corps précède et détermine la relation du sujet au signe. Comme le signe, le corps est donné au sujet, il est déjà-là, factice comme l'est la matière : Michaux doit s'adapter à ces réalités données, vécues comme des contraintes. À la manière d'un phénoménologue<sup>1</sup>, Michaux exprime, par ses écrits, d'une part, que le corps limite le rapport que le sujet peut avoir avec le monde (comme le signe, arrivé au sujet tout chargé de signifié, oriente la formulation et l'interprétation du perçu) ; d'autre part, que le corps (comme le signe) comporte une part importante d'étrangeté, de non-moi : alors que le signe est un élément dans un système ayant déjà servi à d'autres (les signes représentent la réalité des autres ou prétendent représenter une réalité objective), le corps, lui, peut exister, peut évoluer selon une logique qui n'est pas celle du sujet et dans un sens contraire à celui que le sujet voudrait le voir prendre.

---

<sup>1</sup> Une mise en garde s'impose : la parenté entre les façons de concevoir le sujet qu'ont Michaux et les phénoménologues tels que Merleau-Ponty ne suggère en rien que Michaux ait été un *adepte* de la phénoménologie. Comme la phénoménologie, qui implique un rejet des conceptions européennes traditionnelles de penser le sujet et son rapport au monde, Michaux se désolidarise des penseurs et des ontologies ayant caractérisé l'Europe humaniste. Ce rejet, qu'accomplit aussi de façon générale l'avant-garde artistique et philosophique de l'entre-deux-guerres, était dans «l'air du temps». Michaux y a donc participé, à sa façon. Il s'agit de positions intellectuelles parallèles plutôt que d'une évolution concertée qu'aurait menée le train phénoménologique. D'ailleurs, dans son oeuvre, Michaux ne fait qu'une seule mention de nom de phénoménologue (il s'agit de Merleau-Ponty) et ce, dans *Les Grandes Épreuves de l'Esprit* (p. 143), publié en 1966, et donc bien après l'engouement initial pour la phénoménologie qui a marqué l'Europe des années quarante et cinquante ; de plus, la mention prend la forme d'une note infrapaginale lapidaire, comme il y en a des centaines dans n'importe laquelle des quatre études de Michaux sur les «états seconds». Il est donc peu avisé de parler d'une «influence» sur l'ontologie de Michaux qu'aurait eue tel ou tel autre phénoménologue.

### 1.1 *Le corps, contraignante origine de la perception.*

C'est par le corps que s'accomplit toute perception du monde, toute rencontre avec autrui. Comme le corps est limité dans ses modes de perception et comme son rayon de perception est lui aussi fini, toute perception d'un objet est partielle. Par exemple, saisir pleinement du regard un objet donné est impossible, à moins de pouvoir être *tous* les regards de *tous* les corps portant sur l'objet pendant *toute* sa durée. D'ailleurs, Michaux en rend compte très tôt :

Les yeux découpent devant nous de petites tranches du monde. Or, les choses sont autour de nous et point en face. Certaines, nous les avons dans le dos. Tu regardes devant toi ; sur les côtés, elles changent. [...] On ne vit jamais une pomme. Elle se cache, côté derrière côté. Le côté opposé au côté vu changerait brusquement, tu n'en serais point averti. Elle se cache derrière sa pelure. Nos sens perçoivent les surfaces des choses.<sup>2</sup>

Pour la personne désirant connaître *à fond* un objet, le fait d'être contraint à un seul corps et à son seul point de vue est un handicap. Michaux constate donc l'existence de deux mondes : le monde *en soi*, qui existe *de fait* et qui est extérieur à la conscience, et le monde *pour soi*, qui est le monde que la conscience a saisi (et qu'elle organise). Ce faisant, il dépasse la conception intellectualiste du sujet (conception de celui qui juge), selon laquelle le monde n'existe que *pour* sa conscience, ainsi que celle, idéaliste, du sujet, selon laquelle le monde est constitué purement *par* sa conscience. Il affirme plutôt la «facticité» du monde, c'est-à-dire sa qualité d'être «déjà-là»<sup>3</sup>. En même temps qu'un sujet reconnaît la facticité du monde déjà là, *d'un monde qu'il n'est pas*, qui est foncièrement

---

<sup>2</sup> «Qui je fus» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 77.

<sup>3</sup> Le caractère «déjà-là» du monde est capital pour la pensée phénoménologique, qui énonce comme condition de toute conscience de soi la reconnaissance d'un «monde toujours "déjà là" avant la réflexion comme une présence inaliénable» (Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. I). Ce «déjà-là» renvoie le sujet à son néant (il n'est pas factice comme l'est un objet) et au fait qu'il est un rapport variable à une matière, un point de vue, une position dans un monde factice ; bref, il est *là*, qu'il le pense ou pas — et avant même qu'il ne le pense. L'«être-là» ou le *Dasein*, (le terme allemand est de Heidegger) décrit l'attitude du sujet qui constate qu'il est en situation, qu'il est transcendance plutôt que substance : «Jeté dans le monde, l'être-là est projet. Étant toujours en avant de soi, il existe en vue de lui-même, tout en étant auprès du monde et avec autrui. [...] L'être que nous sommes est sujet vital ou empirique (*Dasein*) en rapport avec son environnement, conscience en général en rapport avec son objet, esprit en rapport avec l'idée objective.» (Jacques COLETTE, *l'Existentialisme*, pp. 64 et 67.)

autre que lui, le sujet se découvre existant, c'est-à-dire qu'il se saisit comme une altérité occupant une certaine position dans un cosmos auquel il a rapport.

Cette reconnaissance, laquelle, intuitive, précède toute interprétation, toute attribution d'un sens, est ce que Merleau-Ponty, à la suite de Heidegger, a appelé la précompréhension (ou l'intuition) de l'«être-au-monde» (*In-der-Welt-Sein*)<sup>4</sup>. C'est cet être-là, et nul autre, que l'humain peut connaître. Ne pouvant connaître le monde que par le biais de ses sens, la connaissance du monde en soi (dans son essence) se présente à lui comme *interdite* — et Michaux comme Merleau-Ponty reconnaissent que l'origine de cette interdiction est la nature même de l'homme : «Toute chose, tout être, la nature en un mot, se présente à nous brouillée. On a pipé les dés!/ Bien pis, c'est nous qui sommes pipés.<sup>5</sup>» L'être des choses existe donc bel et bien pour Michaux ; si on ne peut s'en rendre compte, c'est parce que l'homme est un «dé pipé», un être dont la perception est biaisée. Pour débrouiller sa perception de la nature, il faudrait que l'homme se dessaisisse de ses habitudes de percevoir et qu'il tâche de poser sur elle un regard vierge, qu'il (r)établisse entre lui et la matière le contact naïf qui précède l'acquisition du langage et qui perdure, insensible, enseveli sous le regard «dompté», «construit» à l'aide de concepts et de structures mentales acquises.

Le fait que Michaux distingue le monde pour soi du monde en soi ne signifie pas qu'il tient le monde perçu comme une apparence, comme le reflet trompeur d'un monde inaccessible (comme devaient l'être «les ombres qui, sous l'effet du feu, se projettent sur la paroi de la grotte<sup>6</sup>» du mythe de Platon). Pour Michaux, il n'y a pas d'«arrière-monde» inaccessible. L'Être, c'est-à-dire la Substance qui existe quelles que soient les circonstances, qui les transcende toutes, est toujours à portée de main : «L'intemporel

---

<sup>4</sup> La conscience de l'existence (*Dasein*), s'il vient de la reconnaissance du «déjà-là» du monde, peut être appelée l'intuition d'«être-au-monde» ou d'«être-dans-le-monde» (*In-der-Welt-Sein*). Comme elle peut être suscitée par autre chose que la conscience du «déjà-là» du monde — par exemple le souci (*Sorge*) ou l'amour —, l'«être-au-monde» ou le *In-der-Welt-Sein* peut être compris comme une «des manières dont le *Dasein* devient conscient de son existence». (Michael GELVEN, *Être et Temps de Heidegger, un commentaire littéral*, p. 58.)

<sup>5</sup> «Qui je fus» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 77.

<sup>6</sup> PLATON, *la République*, p. 358.

n'est pas plus occulté par le temporel que le temporel n'est occulté par l'intemporel. C'est entre tes mains, tout cela, l'un comme l'autre.<sup>7</sup>» Le croisement lexical a comme effet d'allier en un tout infrangible ce que des millénaires de pensée occidentale ont violemment séparé. Le perçu est une partie de l'essence que le sujet observateur, «pris» dans le point de vue d'un corps, constate : l'essence du monde est là, dans l'immédiat, devant lui, autour de lui, mais il ne peut la saisir dans son intégralité. L'essence du perçu (l'être du phénomène) coïncide avec le perçu, lequel est inépuisable, car

[s]i tout perçu ne se donne que par profils ou silhouettes, c'est qu'il appartient à l'essence de ce perçu d'être inépuisable, de ne jamais pouvoir faire l'objet d'une exploration exhaustive, de ne jamais offrir simultanément l'ensemble des possibilités — en toute rigueur indéfinies — de «dévoilement» qui lui sont propres<sup>8</sup>.

Le problème n'est donc pas l'absence d'être, mais la difficulté de rendre compte de l'être qui est là. Michaux est conscient de la pauvreté de l'«image» ou de l'«idée» du monde que se fait un sujet le considérant. L'idée que l'on se fait du monde a le défaut d'être finie, de n'avoir que le sens qu'il lui a préalablement donné. Le perçu, quant à lui, a l'avantage de se livrer au sujet selon une «synthèse présomptive» (c'est-à-dire fondée sur les apparences) : il se révèle alors inépuisable et le sens que construit le sujet qui le considère est susceptible d'évoluer. Comme dirait Sartre, le monde est observé et l'image, elle, ne peut être que «quasi observée» :

Considérons cette feuille de papier, posée sur la table. Plus nous la regardons, plus elle nous révèle de ses particularités.

Chaque orientation nouvelle de mon attention, de mon analyse, me révèle un détail nouveau : le bord supérieur de la feuille est légèrement gondolé ; à la troisième ligne le trait plein s'achève en pointillé... etc. Or, je peux garder aussi longtemps que je veux une image sous ma vue : je n'y trouverai jamais que ce que j'y ai mis.<sup>9</sup>

La parenté thématique avec l'observation de Michaux (voir la citation à laquelle renvoie la note 1 de ce chapitre) est frappante. Pour lui comme pour Sartre, il y a de l'être, c'est-à-dire un monde en soi infini (pour le sujet «pris» dans un corps — et tous sont pris) et, au contraire de ce qu'avancent les philosophies européennes pré-phénoménologiques (qui

<sup>7</sup> *Poteaux d'angle*, p. 48.

<sup>8</sup> François ROUGER, «la Phénoménologie» dans André NOIRAY *et alli*, *la Philosophie*, p. 384.

<sup>9</sup> Jean-Paul SARTRE, *l'Imaginaire*, p. 25.

affirment l'existence d'un monde idéal, parallèle et inaccessible aux hommes), ce monde est non seulement à leur proximité, mais il fait partie de leur expérience quotidienne. Parce que son regard a le corps comme origine nécessaire, l'homme lucide est conscient qu'il ne saisit que le fragment d'un Tout qui lui échappera infiniment ; il sait que la «quasi-observation» complète involontairement chaque perception, nécessairement partielle, du monde. C'est le lot de tous, car chacun est un corps «pris» dans des circonstances spatio-temporelles («c'est le tort de Dieu, le tort qu'il eut d'espacer *sur six jours* le travail de sa création<sup>10</sup>») qui, pour Michaux, le définissent, le limitent et l'humilient.

La restriction du sujet au seul point de vue d'un corps a comme conséquence que Michaux, Tantale moderne, ne peut qu'entrapercevoir l'Être se déroband devant son regard, ce qui a une incidence importante sur la stabilité du sujet : comme celui-ci se définit grâce à la reconnaissance d'une altérité, la fuite constatée de l'Être précarise le fondement du sujet. En effet, l'être du *continuum*<sup>11</sup>, pressenti mais non saisi, intrigue Michaux («Où sont les êtres?<sup>12</sup>», demande-t-il dans «Après l'accident»), qui le reconnaît comme plus probable que le sien, sinon comme la *condition* du sien, ce que suggèrent l'ordre des affirmations suivantes et l'adverbe «même» antéposé au pronom «moi» : «J'en ai la quasi-certitude. Il doit y avoir de l'être. Même moi, il faut assurément que je sois<sup>13</sup>.» La frustrante recherche, peu féconde (surtout avant *Connaissance par les gouffres*), de «l'être essentiel<sup>14</sup>» se double chez Michaux d'une affirmation répétée de son non-être (ou de l'extrême diffusion de son être). Michaux cherche un être qu'il sait

---

<sup>10</sup> «Qui je fus» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 77. Nous soulignons. Michaux reproche à Dieu d'avoir introduit des circonstances temporelles à sa Création.

<sup>11</sup> C'est ainsi que Eco, à la suite de Hjelmslev et de Peirce, désigne la matière, ce qui dure, indépendamment de l'idée que l'homme s'est forgée de ce qui est : «La matière, le continuum dont les signes parlent et par lequel ils parlent, est toujours le même : c'est l'Objet dynamique peircéen, qui motive le signe, mais dont le signe ne rend pas immédiatement compte car l'expression dessine un Objet immédiat (le contenu).» (Umberto ECO, *Sémiotique et philosophie du langage*, p. 60.)

<sup>12</sup> *Face aux verrous*, p. 118.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>14</sup> «La nuit remue» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 431.

introuvable : son «Il doit y avoir de l'être» est moins une affirmation qu'un moyen de se motiver, de se convaincre de continuer son impossible quête.

Le «je» de Michaux n'a donc aucune prétention de consistance, il n'est que désir de substance, que mouvement vers une substance qu'il n'importe pas d'atteindre. En ce sens, il est comme le néant du sujet phénoménologique, comme cette voix désincarnée de *Face aux verrous* qui donne à voir «[son] néant suspendu, [sa] soif jamais encore étanchée, [sa] soif jamais encore satisfaite» avant de se désigner ainsi : «[...] moi, cerf-volant dans le vent, cerf-volant qui ne peut résister, qui ne peut couper sa corde<sup>15</sup>.» Bref, face à un «infini turbulent» et essentiellement fugace, «face à ce qui se dérobe», l'être du sujet n'est jamais qu'en voie de constitution ; jamais constitué, mais pris au monde, cet être tout de mouvement et de désir, qui n'arrive qu'exceptionnellement à saisir vraiment, n'a pas le choix de continuer à se perdre «de façon très douloureuse<sup>16</sup>».

## 1.2 *Le corps comme objet.*

Le signe comme le corps portent la trace d'un Autrui ; ils peuvent même s'avérer des formes d'Autrui (la personnification aidant). Mais seul le corps existe en soi (il existerait même s'il n'était pas «pensé») alors que le signe «impensé» (à ne pas confondre avec le signe non interprété ou non interprétable) est une impossibilité ontologique. Comme le corps est un objet que la conscience peut saisir, comme le corps peut être considéré comme à la disposition du sujet, il y a lieu de distinguer deux corps comme on a distingué deux mondes : le corps en soi, qui existe de fait, indépendamment de la conscience, et le corps pour soi, qui, comme le dit Merleau-Ponty, est «le corps dont j'ai l'expérience actuelle<sup>17</sup>».

---

<sup>15</sup> *Face aux verrous*, p. 118.

<sup>16</sup> Alain JOUFFROY, «Conversation avec Henri Michaux» dans *Avec Henri Michaux*, p. 30. Cette explication (bien matérialiste) du soi diffus sera approfondie quand sera abordée (plus loin dans ce même chapitre) la pluralité d'être de Michaux.

<sup>17</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. 90. D'autres désignations de ces deux corps, qui peuvent aider le lecteur à saisir la distinction que Merleau-Ponty a contribué à souligner, sont le «corps réel» ou le «corps-objet» (corps en soi) et le «corps propre» (corps pour soi) (*Ibidem*) ou encore le «corps actuel» (corps en soi) et le «corps habituel» (corps pour soi) (*Ibidem*, pp. 97-98).

Bien que Michaux reconnaisse le corps pour soi et tente sans cesse de repousser ses limites (en cherchant de nouvelles parties de soi susceptibles de devenir objets d'opérations), la reconnaissance du corps en soi, de son importance ainsi que le développement de moyens de se libérer de son emprise, l'occupent dès les premiers écrits. Son attitude envers le corps en sa qualité d'en-soi est tantôt l'émerveillement (l'autonomie du corps ou de l'une de ses parties s'avère une manifestation de l'Autre en soi, que l'on prend plaisir à découvrir et à connaître), tantôt la frustration (la volonté du corps empêche l'accomplissement de la volonté du sujet).

### 1.2.1 *L'indétermination originelle des corps.*

Les moments où le soi et le corps ne coïncident pas sont des moments merveilleux pour Michaux, qui ne se sent solidaire avec son corps que lorsqu'il se constate une étendue (en expansion) ou un être en état de métamorphose. Rien ne semble le contrarier plus que l'obligation d'être au monde, de se soumettre aux multiples contraintes du corps, de se positionner, de devoir corriger dans l'esprit d'autrui son image de soi. Dans *Portrait d'homme*, Michaux fait émettre de la bouche de son protagoniste des reproches à l'endroit de sa mère pour l'avoir «expulsé» hors de soi, de l'avoir abandonné à un monde où il est condamné à réagir en conformité avec des comportements qui lui sont dictés :

«On vient au monde expulsé par sa mère ; même une excellente mère..., s'il en est. Elle ne vous garde pas. Elle vous chasse. Allez! Dehors! et maintenant respirez! bougez! soyez embarrassés!»

Vieux rancunier, il ne peut supporter cette idée : avoir été mis dehors! obliger de se démener...<sup>18</sup>

La rancune de ce «il», Michaux la partage. Cependant, à la différence du personnage de *Portrait d'homme* (que Michaux a présenté comme étant un portrait de son ami Fourcade, mais qui correspond davantage à un portrait de lui-même<sup>19</sup>), Michaux sait trouver, au sein de son existence, des occasions de revivre la douce indétermination

<sup>18</sup> «Portrait d'homme» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 535.

<sup>19</sup> Voir Raymond BELLOUR, «Notice» dans *Oeuvres complètes*, t. I, pp. 1225-1226.

d'avant la traumatisante naissance. C'est sur un ton de défi que Michaux évoque la libération éphémère de la tyrannie du corps en soi que lui procure (le processus de) l'éveil : «Je m'éveille démuni de bras. Je n'ai pas non plus de jambes en m'éveillant. Je ne cherche pas à en avoir. Pas tout de suite. Et je n'ai pas de doigts ou de mains. Oh Eveil, Merveille du matin!<sup>20</sup>» C'est émerveillé, aussi, que Michaux évoque l'absence de discrimination entre le corps pour soi et le corps en soi qu'il y a chez l'enfant qui dessine pour la première fois :

Dans tes premiers dessins d'enfant quand tu commençais à crayonner, tu mettais à la forme humaine des bras à ta façon. Il en sortait de la tête, de la poitrine, de partout. Bras vers le haut, vers le large, bras pour t'étirer, pour te détendre, pour davantage t'étendre, t'étendre à l'aventure, bras de fortune sans savoir où déboucher, bras à tout hasard.

Pourtant tu les avais déjà vus, les hommes et les femmes, ces grands corps auxquels ne viennent jamais plus de deux bras.<sup>21</sup>

Dans la conscience de l'enfant usant de signes graphiques pour la première fois, la réalité objective (observée à l'aide des sens) et la réalité subjective (l'image du monde retenue en fonction des besoins et désirs du sujet) ne sont pas départagées. Il n'y a donc pas cette lassante subordination du corps pour soi au corps en soi.

Quand Michaux ne célèbre pas les moments où il est libéré de la tyrannie du corps, il brouille la frontière entre le corps pour soi et le corps en soi : il va jusqu'à remettre en question la distinction scientifique entre les activités du corps qui ont lieu indépendamment de la volonté (il s'agit des processus physiologiques involontaires) et celles qui sont le résultat d'une volonté. Par exemple, Michaux présente la part du corps pour soi comme étant beaucoup plus importante que ce que l'Encyclopédie<sup>22</sup> admet. La grève de Michaux, enfant, qui refuse de prendre part au monde est secondée par celle du corps : «Il boude la vie [...]./ Le manger lui répugne./ Les odeurs, les contacts./ Sa moelle ne fait pas de sang./ Son sang n'est pas fou d'oxygène.// Anémie.<sup>23</sup>» La partie du corps que la conscience peut appréhender et que la volonté peut influencer s'étend à toutes

<sup>20</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, p. 233.

<sup>21</sup> *Poteaux d'angle*, pp. 63-64.

<sup>22</sup> Voir note 28 de la section 0.4.1.1.2.

<sup>23</sup> «Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. CXXXIX.

les activités du corps humain ; la part «opaque» du corps, sa part mystérieuse, sur laquelle la volonté ne peut rien, est, alors, réduite à néant.

La toute-puissance du corps pour soi semble prendre fin, cependant, lors de la «chute» de Michaux, enfant, qui se laisse peu à peu séduire par la vie. À partir de ce moment, le corps est moins coopératif. Même si le sujet désire se faire refus, s'extraire de l'univers des compromis, le corps continue à consentir à vivre : «Ne faites pas le fier. Respirer c'est déjà être consentant. D'autres concessions suivront, toutes emmanchées l'une à l'autre.<sup>24</sup>» Le processus physiologique de la respiration est présenté comme volontaire ; son acceptation, comme une capitulation honteuse de l'être. Les cinq premiers mots («Ne faites pas le fier») forment un acte de langage complexe relevant simultanément du directif (à cause de l'impératif) et du déclaratif : comme le présupposé de l'énoncé est que l'interlocuteur arbore la qualité «fier» et comme le posé de l'énoncé est que, faible et indigne, il n'a pas le droit de le faire, l'interlocuteur est déclaré hypocrite. L'interlocuteur, nécessairement vivant s'il lit ces lignes, et nécessairement en plein acte de respiration s'il vit, est coupable et devrait avoir honte, lui aussi. Seul le refus de satisfaire les besoins du corps (l'alimentation, la respiration...) est digne d'un homme soucieux d'assumer son refus originel d'exister. Or, comme Michaux existe en tant qu'énonciateur (et comme la personne lisant ces lignes existe), il faut reconnaître que les besoins du corps sont plus forts que la détermination du sujet. Le corps vivant est donc un rappel incessant de la faiblesse du sujet et une preuve que le corps comporte une part importante d'en-soi.

Cependant, l'hégémonie de l'en-soi n'est jamais définitive : l'en-soi crée une dépendance et impose sa loi, mais la facticité actuellement irrévocable peut cesser de l'être à tout moment. Dans un récit de rêve intitulé «La Marche sous l'eau», Michaux note qu'il a «tout l'air de pouvoir [s]e passer d'atmosphère, de cette fameuse atmosphère, dont Dieu sait qu'on nous a rebattus les oreilles sur sa prétendue nécessité, absolument indispensable à la vie<sup>25</sup>». Le ton est celui de la personne qui reproche au «on» d'avoir

---

<sup>24</sup> «Tranches de savoir» dans *Face aux verrous*, p. 73.

<sup>25</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, p. 92.

présenté comme contrainte ce qui ne l'était pas. L'en-soi est matière de doute ; il appelle tous les coups, toutes les interventions du sujet qui, lui, a besoin de vérifier si les lois gouvernant la séparation de l'en-soi et du pour-soi tiennent toujours.

De plus, grâce à des techniques de méditation, Michaux peut suspendre la participation forcée au monde de son corps. Ainsi, il est capable de «re-sécréter», sur demande, la boule protectrice autrefois perdue :

Je suis parfois si profondément engagé en moi-même en une boule unique et dense 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.<sup>26</sup>

La boule qui contient le sujet le soustrait non seulement au monde (la lampe posée sur le bureau appartient à son monde quotidien) mais le soustrait aussi de son corps engagé dans le monde : il se sent agréablement isolé comme s'il avait des «matelas de toutes parts appliqués sur [lui]<sup>27</sup>».

La perte originelle de la boule dont fait état *Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence* signifie alors que le «un» ou la paix éternels, qui coïncident avec l'être, appartiennent désormais au passé. Cependant, à l'aide de la contemplation, il est possible pour Michaux de se retirer provisoirement de ce qui éparpille son être (l'existence au monde) et de renouer contact avec un moi non transitoire. Michaux semble conclure, toutefois, qu'il faut bien vivre (une fois qu'on a consenti, on a consenti à jamais), et c'est au monde qu'on vit. La boule n'est plus qu'«un caveau<sup>28</sup>» où il fait bon retourner de temps en temps.

### 1.2.2 *Le corps «pris» au monde.*

Le corps participe de cet en-soi haïssable et inorganique qui contraint le sujet à l'immobilité et au silence. Michaux n'arrive pas à le dégager de l'opacité de la matière, bien que, comme Maldoror qui a osé «opposer une résistance utile contre le Grand Objet

---

<sup>26</sup> «Plume précédé de Lointain intérieur» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 560.

<sup>27</sup> *Ibidem.*

<sup>28</sup> *Ibidem.*

Extérieur<sup>29</sup>», il ait tout fait pour rompre le terrible lien unissant son corps à l'en-soi. Cet état de corps «pris» dans une matière, insoutenable pour le sujet (qui, dès lors, n'est justement plus *sujet* d'aucun verbe, est plutôt l'*objet* d'une action dont l'en-soi est le sujet), est illustré par de nombreux textes poly-isotopiques. Que l'en-soi «prenne» le sujet pour le suffoquer ou qu'il pèse sur lui jusqu'à l'aplatir, la voix énonciative ne cesse d'exprimer, par son refus d'accepter comme fait accompli la séparation du corps pour soi et du corps en soi, son insubordination à ce qui paraît être une loi gouvernant la condition humaine.

#### 1.2.2.1 *L'en-soi qui suffoque.*

Puisqu'il contraint le comportement du sujet, le corps en soi menace la liberté d'action de l'être qui se noie. Mais au lieu d'expliquer dans un texte mono-isotopique (dans lequel un chat est un chat) sa frustration d'être «pris» dans la matière du monde, Michaux esquisse un tableau ou élabore un embryon de récit dans lesquels des sujets sont entravés dans leur mouvement ou sont victimes d'une matière qui les contraint à l'immobilité. En tant que sujet, Michaux est en guerre contre le monde (perçu comme en-soi), qui tâche à tout moment de faire de lui un objet.

C'est notamment ce qui se passe dans *la Ralentie*. Le titre caractérise la voix énonciative du texte : celle dont les mouvements sont entravés, qui est aux prises avec un monde qui «se venge» sur elle en resserrant sur son être un étau :

On m'enfonçait dans des cannes creuses. Le monde se vengeait. On m'enfonçait dans des cannes creuses, dans des aiguilles de seringues. On ne voulait pas me voir arriver au soleil où j'avais pris rendez-vous.<sup>30</sup>

Le pronom «me» de ce passage indique un «je» réduit à l'état d'objet devant subir les interventions d'un «on» indéfini et vengeur. L'imparfait et la répétition de la phrase «On m'enfonçait dans des cannes creuses» indiquent une action qui est répétée sur une durée vraisemblablement longue et qui peut être cyclique. De plus, la réduction de l'espace auquel le sujet doit s'accommoder a pour effet la gradation (amplification) du sème de

<sup>29</sup> LAUTRÉAMONT, «les Chants de Maldoror» dans *Oeuvres complètes*, p. 279.

<sup>30</sup> «Plume précédé de Lointain intérieur» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 575.

l'étroitesse : le sujet avait une dimension humaine, il est réduit à la dimension d'une canne, puis finalement à celle de l'aiguille d'une seringue. L'allégorie et la gradation illustrent, par la claustration, par la perte de mobilité et de possibilité d'action, la perte du sujet.

Le principe «humain», que présuppose le pronom «je» ou ses dérivés — ainsi que toute énonciation —, se voit, dans *la Ralentie*, contraint dans son action par le principe «objet non humain». Le «je» a affaire à la Chose absolue, non connaissable, qui demeure extérieure à la conscience mais dont l'action a des incidences sur le sujet, lui-même considéré comme abstraction : «Quelque chose contraint quelqu'un<sup>31</sup>», écrit Michaux comme clôture de l'introduction de *la Ralentie*. Cette courte phrase, d'une généralité telle qu'elle peut être considérée comme mono-isotopique, fait plus que de résumer l'assertion de Michaux concernant le rapport au monde : elle *est* l'assertion de Michaux, sous forme mono-isotopique. Il n'y a, ici, qu'une seule isotopie : une Chose (matière pouvant adopter des formes variées) contraint le Sujet (quel qu'il soit). En ce sens, ce texte illustre l'emprise de l'en-soi sur le sujet, cette voix qui «ne peut plus, n'a plus part à rien, quelqu'un<sup>32</sup>», qui supplie le lecteur d'entendre sa plainte («Écoute, je suis plus qu'à moitié dévorée. Je suis trempée comme un égoût.<sup>33</sup>») mais qui, minée dans son être, n'est plus très sûre de rien, même pas si elle se plaint : «Non, oui, non. Mais oui, je me plains. Même l'eau soupire en tombant.<sup>34</sup>» C'est contre cet en-soi, dont le corps fait partie, que Michaux doit donner des coups s'il espère être sujet, s'il espère ne pas être complètement réduit au silence morne de l'Objet.

Les autres passages de *la Ralentie* sont des assertions poly-isotopiques ayant sensiblement le même propos que l'assertion mono-isotopique susmentionnée. Leurs allotopies (ruptures d'isotopies) signalent au lecteur une pluralité d'isotopies : à moins d'avoir affaire à une très large canne (ce qui est déjà un contresens) ou d'être

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 573.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 577.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

fantastiquement petit, on ne peut rentrer dans une canne (fût-elle creuse) et encore moins dans l'aiguille d'une seringue ; l'incohérence d'un monde (inanimé, non humain) qui se venge (comportement humain) ne se résout que dans la personnification, c'est-à-dire par l'abandon d'une interprétation mono-isotopique au profit d'une interprétation poly-isotopique.

La reconnaissance de l'allotopie entraîne le lecteur à ne pas considérer l'énoncé comme le résultat d'un effort sincère d'ajustement de mots à une réalité, comme c'est le cas dans une assertion mono-isotopique. Alors que devant une telle assertion, le lecteur est en accord ou non avec le propos de l'assertion selon le degré de coïncidence entre le propos et sa propre expérience de la matière, dans le cas d'une assertion poly-isotopique, le lecteur suspend sa croyance en la vérité du propos immédiat du scripteur ; son jugement (le propos est-il vrai ou non?) est reporté au moment de l'interprétation induite après la reconnaissance de la première isotopie. Cela implique la suspension du jugement jusqu'à la fin du paragraphe ou même du texte. Ce report a l'avantage de permettre au lecteur l'expérience d'une seconde vie (il vit le récit, il réagit subjectivement aux événements diégétiques) et cette expérience sera ce à partir de quoi sa vérité sera fondée, tout comme l'expérience première de la matière qu'a un individu est ce qui fonde sa vérité, en dépit de ce que contiennent les manuels savants (on accorde plus de crédit à une vérité subjectivement reconnue qu'à une vérité objectivement démontrée : le soleil continue à se lever et à se coucher même si les manuels affirment, depuis longtemps, qu'il n'en est rien). De même, le lecteur est plus porté à croire ce qu'il a *induit* de son expérience de lecteur d'un écrit poly-isotopique que de croire le *dit* d'une assertion mono-isotopique d'un scripteur, dont l'expérience de la matière peut être, pour lui, sans écho.

Un second exemple de matières gluantes diégétiques (ainsi que d'un énoncé poly-isotopique qui affirme mieux l'avis de Michaux) qui, parce qu'elles contraignent le mouvement du corps, sont de nouvelles figures de l'en-soi haïssable, est la boue dans laquelle les Hacs se battent (à mort). Comme ce combat entre frères dans un marécage est à l'origine de tous les combats de ce peuple amoureux du spectacle, le narrateur affirme

qu'à l'origine des animosités, des aliénations, on compte non seulement la structure familiale mais aussi le corps entravé, représenté ici par les corps des lutteurs qui sont aux prises avec eux-mêmes autant qu'ils le sont avec la boue :

La boue gluante est la seule animatrice du combat, impartiale, mais perfide, tantôt exagérant jusqu'au tonnerre une simple claque, tantôt dérochant presque entièrement un coup tragique au bas-ventre [...]. Les buffles luisants aux membres d'homme, la tête ruisselante de boue, soufflent, luttent, à moitié asphyxiés, aveuglés, assourdis par cette boue traîtresse qui entre partout et reste et obstrue.<sup>35</sup>

Ce tableau de la condition de l'homme le présente non seulement en train de lutter contre autrui (son frère, son double — bref, le rival archétypique), mais contre la matière dont est faite le monde et son corps. C'est effectivement celle-ci le véritable sujet du passage : elle est «la seule animatrice du combat», elle contrôle l'expression auditive des coups, alors que les lutteurs sont déshumanisés, réduits à «des buffles luisants aux membres d'hommes» puis à l'état de cadavres, voire même d'aliments que la boue absorbe. Les corps s'y enfoncent comme s'ils y étaient destinés : «Emporté par l'élan, l'aîné tomba avec l'autre dans la boue. [...] Ni l'un ni l'autre ne se releva. Le dos de l'aîné apparut un instant, mais sa tête ne put se détourner du marécage et s'y renfonça irrésistiblement.<sup>36</sup>»

#### 1.2.2.2 *La symbiose entre écrits mono-isotopiques et écrits poly-isotopiques.*

Le récit de «fiction» (ou tout écrit poly-isotopique) de Michaux est une «traduction» de son expérience du monde. En ce sens, il n'y a pas de «fiction» dans ses écrits. Les récits même les plus fantaisistes (les récits de voyage imaginaires rassemblés sous le titre d'*Ailleurs*) sont des assertions de ce qui *est* au même titre que les écrits mono-isotopiques, qui comprennent des mots «ajustés» à une réalité, affirment ce qui est. Ce titre (*Ailleurs*) est trompeur, parce qu'il porte à croire que le contenu du recueil consiste en une série d'évasions d'un «ici» ; toutefois, la préface ne tarde pas à invalider une interprétation aussi réductrice : «Il traduit le Monde, celui qui voulait s'en échapper. Qui

---

<sup>35</sup> *Ailleurs*, pp. 12-13.

<sup>36</sup> *Ailleurs*, p. 13.

pourrait échapper? Le vase est clos.<sup>37</sup>» Si le vase est clos, s'il est vain de vouloir s'échapper du monde, c'est que l'ailleurs, c'est ici. Le mot «traduction» dénote que le lecteur a affaire, dans ces écrits, à une expression d'arrivée ; il est alors invité à chercher dans son expérience l'expression de départ. En ce cas, celle-ci est donnée : c'est le «Monde», dont la majuscule indique sa valeur conceptuelle, sa valeur d'essence à laquelle tous ont accès.

Cependant, le mot «traduction» lui-même est un phore : comme seule une parole peut être traduite et comme «le Monde» n'est pas une parole, il y a une rupture d'isotopie, ce qui indique la présence d'isotopies parallèles. «Traduire» ici signifie donner une nouvelle forme à un concept, afin que ce concept puisse être mieux exprimé, et mieux saisi. (On ne traduit que lorsqu'il y a un problème de communication, habituellement dû au fait que le destinataire utilise un code différent du destinataire.) «Traduire» signifie alors rendre pertinent (pour autrui). Puisque le genre de traduction que fait Michaux n'implique pas un changement de langue, puisque Michaux invente des êtres et des lieux qui doivent avoir des caractéristiques communes avec le Monde, les écrits d'*Ailleurs* sont des analogies : le monde ( $x$ ) a été «traduit» en un monde en apparence différent ( $y$ ) mais qui présente des similarités ( $z$ ) avec le premier. «Ces pays, on le constatera, sont en somme parfaitement naturels.<sup>38</sup>», écrit Michaux dans la préface d'*Ailleurs*. Le «on le constatera», qui présente les qualités de cet ailleurs comme des évidences, est une ruse. Car les pays et les êtres fantastiques de ces récits servent à exprimer la réalité quotidienne, telle que Michaux la perçoit. Les esquisses de tableaux (d'êtres en situation) présentent une vérité personnelle de Michaux (par exemple que l'homme est, au fond, un fauve<sup>39</sup>), une vérité qu'il a induite à partir de son expérience quotidienne du monde. Reconnaître que les tableaux fantaisistes contiennent de la vérité poétique, qu'ils sont poétiquement justes ou qu'ils captent l'essentiel de l'homme, c'est recevoir favorablement le geste assertif de Michaux.

---

<sup>37</sup> *Ailleurs*, p. 7.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Voir la section 5.5.

Cela dit, la «traduction» ne saurait être une photographie du monde, c'est-à-dire un rapport objectif de ce qui est : ce rôle revient à la science. Elle est plutôt le résultat d'une conversion subjective d'une certaine expérience ou perception du monde, qui prend en compte le monde — et le sujet — en leur devenir. C'est pourquoi Michaux présente les écrits poly-isotopiques d'*Ailleurs* comme des tableaux non seulement du monde tel qu'il est, mais aussi de ces autres mondes tout aussi réels pour le sujet, que sont les mondes à venir («On les retrouvera bientôt partout<sup>40</sup>») et les mondes larvaires («Derrière ce qui est, ce qui a failli être, ce qui tendait à être, et qui entre des millions de "possibles" commençaient à être, mais n'a pas pu parfaire son installation.<sup>41</sup>»).

Ce que Michaux écrit sur les textes poly-isotopiques d'*Ailleurs* est valable pour l'ensemble des textes de «fiction» : dans tous les cas, il pourrait dire que les êtres et les lieux sont «naturels». En plus, parce qu'il a tendance à exprimer sous forme mono-isotopique ce qu'il a affirmé sous forme poly-isotopique, on peut s'aider à interpréter les textes analogiques en les confrontant aux textes à caractère d'essai.

### 1.2.2.3 *L'en-soi, ce boulet qu'on traîne.*

«Ma vie : Traîner un landau sous l'eau. Les nés-fatigués me comprendront<sup>42</sup>», écrit Michaux dans *Tranches de savoir*. Cet aphorisme présente le sujet entravé par le milieu (l'eau offre plus de résistance que l'air) et par son corps, véhicule pesant qui, sa vie durant, lui est absurdement attaché. La seconde phrase, qui évoque une communauté de «nés-fatigués», c'est-à-dire des personnes condamnées dès leur naissance à s'épuiser, comme lui, à déplacer sans raison une matière consubstantielle à leur être, confirme l'identification du landau au concept de corps en soi. Michaux esquisse ici le portrait d'un Sisyphe moderne, qui n'a pas besoin d'une faute pour être puni et qui n'a pas besoin d'une montagne pour lui donner de quoi fatiguer ses muscles ; la charge à déplacer est inhérente à la personne : où qu'il erre la charge se fait cruellement sentir.

---

<sup>40</sup> *Ailleurs*, p. 7.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>42</sup> «Tranches de savoir» dans *Face aux verrous*, p. 47.

Comme dans *la Ralentie*, l'ennemi auquel il est impossible d'échapper continue à être désigné par le «on», sauf que cette fois-ci il est lié au poids qui fait du sujet un Caïn, un expatrié condamné à l'errance perpétuelle : «...et toujours on me retenait et je ne pouvais rentrer dans ma patrie. On me tirait par mon manteau, on pesait sur mes plis.<sup>43</sup>» Le manteau, les plis du sujet constituent, avant même de servir de crochets au lest du «on», des contraintes au sujet : ils l'enveloppent, l'empêchent de s'étendre. De plus, comme l'indique le titre du recueil *la Vie dans les plis*, publié à peine quelques années avant la rédaction d'«Adieux d'Ahimaharua», le mot «pli» a un sens péjoratif chez Michaux : il connote l'embarras, le confinement de l'être. Or, en ce cas, non seulement le manteau et les plis sont évoqués, mais ils sont ce à quoi s'accroche le «on» qui paralyse et qui, à la longue, menace de tuer l'être — car comme se mouvoir, c'est agir et comme il faut agir pour être, le poids du «on» (le principe de l'en-soi) empêche le sujet d'être.

Si le corps en soi de Michaux est perçu comme un poids insoutenable, c'est que le sujet se conçoit comme fait pour un corps autre (pour soi), en l'occurrence un corps aérien. Le lieu originare et idéalisé du Meidosem, n'est-il pas le ciel, les hauteurs? La capacité de se métamorphoser et le désir de s'élever du sol caractérisent effectivement le Meidosem : sorti «[d]'une berline de l'air, ou d'une petite terre inconnue dissimulée dans quelque ionosphère<sup>44</sup>», le Meidosem vit dans l'attente d'occasions d'ascension :

Quel paysage meidosem est sans échelles?<sup>45</sup>

Pour deviser avec les vautours et avec les aigles qui passent à grande distance, ils édifient en une matière ferme de grands arbres, plus élevés que tout arbre, de beaucoup, et capables, pensent-ils, de faire rêver les oiseux eux-mêmes et de leur faire comprendre directement combien en somme ils sont pareils, Meidosems et oiseaux.<sup>46</sup>

Sur un toit, il y a toujours un Meidosem. Sur un promontoire, il y a toujours des Meidosems.

Ils ne peuvent rester à terre. Ils ne peuvent s'y plaire.

Dès que nourris, ils repartent vers la hauteur, vers la vaine hauteur.<sup>47</sup>

<sup>43</sup> «Adieux d'Ahimaharua» dans *Face aux verrous*, p. 129.

<sup>44</sup> «Portrait des Meidosems» dans *La Vie dans les plis*, p. 153.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. p.181.

Mais aucun passage n'évoque plus favorablement la réunion merveilleuse du sujet meidosem désirant avec la qualité aérienne désirée que la page de clôture de «Portraits de Meidosems» ; aucun passage ne présente une voix narratrice plus envieuse du désir satisfait, de l'envol pur réalisé que celle qui couronne cette série de tableaux :

Des ailes sans têtes, sans oiseaux, des ailes pures de tout corps  
volent vers un ciel solaire, pas encore resplendissant, mais qui lutte fort pour  
le resplendissement, trouant son chemin dans l'empyrée comme un obus de  
future félicité.

Silence. Envols.

Ce que ces Meidosems ont tant désiré, enfin ils y sont arrivés. Les  
voilà.<sup>48</sup>

### 1.3 *Le corps comme autrui.*

L'en-soi qui menace le sujet siège aussi dans le corps même, sous la forme d'un autrui (qui peut être composé de plusieurs consciences) qui aliène le sujet énonciateur non seulement de son corps mais aussi de ses pensées et ses émotions. Pour Michaux, le corps est, d'une part, comme une arène où luttent des consciences en vue d'influencer le sujet (celui-ci est comme un roi impuissant qui est à la merci de ses nombreux conseillers arrivistes). D'autre part, le corps est lui-même un autrui, c'est-à-dire qu'il agit de façon autonome, et ses actions aliènent le sujet, qui se voit dans l'obligation de s'adapter à des circonstances hors de son contrôle, mais dont il dépend.

#### 1.3.1 «*Je suis nombreux.*»

La découverte que le soi contient d'autres sujets inquiète nécessairement Michaux, mais sa réaction à la découverte d'une altérité intérieure réelle n'est pas nécessairement défavorable. La pluralité du moi peut même être très favorablement perçue, car elle peut lui fournir l'occasion de s'échapper du point de vue unique du corps, auquel il se croyait limité. Cependant, il demeure que l'autrui en soi constitue une menace pour l'intégrité du sujet énonciateur, parce que autrui, sous ses formes multiples et

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 184.

insaisissables, peut l'influencer à son insu et, en faisant accomplir au corps des gestes qu'il ne désirait pas le voir accomplir, se présenter en adversaire au sujet énonciateur.

### 1.3.1.1 *L'altérité libératrice.*

Chaque partie du corps a droit à une vie à soi, à une identité propre et à tout le respect que l'on réserve d'habitude pour autrui : «La jambe est intelligente. Toute chose l'est. Mais elle ne réfléchit pas comme un homme. Elle réfléchit comme une jambe.<sup>49</sup>» Ainsi, parce que le corps est infiniment sécable, une infinité d'autres consciences, avec lesquels le sujet peut interagir (interactions dont il peut profiter), sont contenues en lui.

Un des cas où Michaux considère une aliénation par rapport à son corps comme une occasion de découverte est celui où il constate la profonde altérité de son «homme gauche» : «Il y a un homme gauche qui ne veut rien savoir de mon homme droit et ne veut pas de son savoir-faire... malgré l'utilité que ça présenterait.<sup>50</sup>» Michaux insiste sur le caractère rebelle de l'homme gauche, qui, têtu, demeure hostile à l'homme droit, conformiste ; de plus, il reste de marbre devant un argument aussi fort que «l'utilité». Malgré que, dans la suite du passage, Michaux feigne de reprendre à son compte le discours paternaliste conformiste, valorisant la force et l'efficacité («Depuis longtemps je l'observais, pas enchanté du tout, qui n'était même pas capable de tourner la clef dans la serrure.<sup>51</sup>»), il est clair que le caractère asocial, maladroit, non productif de l'homme gauche fait en sorte qu'il est identifié comme un individu, ayant ses particularités, dont celle de ne pas se soucier de ressembler à l'homme droit. L'homme gauche est alors au plus près de Michaux en ce qu'il a d'unique : «Si on avait voulu me mater, c'est mon homme gauche surtout qu'il eût fallu changer, le soumettre au sport, le forcer à sortir de sa coquille, le dépersonnaliser.<sup>52</sup>»

---

<sup>49</sup> «Les Rêves et la Jambe» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 19.

<sup>50</sup> *Passages*, p. 139.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 141.

Quelques décennies plus tard, à la suite d'une chute sur la glace qui a occasionné un bras cassé, Michaux est obligé de laisser s'exprimer son «homme gauche» ; le temps d'une convalescence, celui-ci devient la conscience qui mène la barque de l'être. Le «double» se substitue au sujet :

Celui qui est le gauche de moi, qui jamais en ma vie n'a été le premier, qui toujours vécut en repli, et à présent seul me reste, ce placide, je ne cessais de tourner autour, ne finissant pas de l'observer avec surprise, moi, frère de Moi. [...] Mon être gauche — l'inculte — il ne me restait que lui à présent.<sup>53</sup>

Sous l'emprise de l'«être gauche», Michaux se trouve aliéné de son corps qu'il connaissait si bien qu'il était devenu une prison. Son bras cassé lui donne l'occasion d'approfondir un nouvel aspect du «je» (d'adopter un nouveau point de vue sien), d'explorer un nouveau corps, et le nouveau contact avec le monde lui permet d'apprécier des facettes jusqu'alors insoupçonnées. Sitôt le bras droit cassé, alors qu'il gît encore par terre, Michaux observe déjà que sa perception du monde est changée : «Silence. Je considère autour de moi le silence, un certain nouveau silence.<sup>54</sup>» En effet, le monde ne lui «parle» plus comme avant la chute ; la rupture de l'habitude de voir entraîne la perception d'un silence du monde. Le regard est redevenu vierge, comme celui d'un enfant nouveau-né (et il est effectivement un nouveau-né, car il naît à un nouveau corps et donc à un nouveau monde). Le fait que le familier soit soudainement devenu une altérité (le familier est devenu étrange) est une merveille pour Michaux, qui y voit plus qu'une renaissance, il y voit l'occasion de s'approprier autrement le monde, de l'approcher à la manière d'un explorateur qui, devant une terre vierge, pose son appropriation comme un défi, comme un problème à résoudre :

J'observe le paysage, le pays, devant, de côté, de tous côtés.  
Étrange, le même et pas le même et où que je pose le regard. Et n'importe où je le poserai. Comment cela se fait-il? C'est ce qu'il me faut trouver.<sup>55</sup>

La solution de l'énigme, Michaux la tient déjà : si le monde est étrange quel que soit le lieu où il posera son regard, c'est parce que le sujet percevant est différent. Le nouvel état du

<sup>53</sup> «Bras cassé» dans *Face à ce qui se dérobe*, pp. 16-18.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 13.

corps établit un lien nouveau entre, d'une part, le sujet et le corps et, d'autre part, entre le sujet et le monde (puisque le monde n'est perçu qu'à travers le corps).

### 1.3.1.2 *Le corps, cette arène de combat intérieur.*

Toutes les manifestations d'altérité dans le corps ne sont pas perçues comme merveilleuses. Il arrive aussi que dans le corps se terrent des ennemis, en l'occurrence des consciences qui influencent le sujet Michaux à son insu. Et quand Michaux dit que son intérieur est occupé par autrui, il ne fait pas de style : l'ADN (les chromosomes) de Michaux lui vient de ses parents et il craint d'être le jouet des émotions et de la volonté de ses parents et ancêtres. Ces formes d'autrui sont inscrites à même son code génétique :

J'ai, plus d'une fois, senti en moi des «passages» de mon père. Aussitôt je me cabrais. J'ai vécu contre mon père (et contre ma mère et contre mon grand-père, ma grand-mère, mes arrière-grands-parents) ; faute de les connaître, je n'ai pu lutter contre de plus lointains aïeux.

Faisant cela, quel ancêtre inconnu ai-je laissé vivre en moi ?

En général, je ne suivais pas la pente. En ne suivant pas la pente, de quel ancêtre inconnu ai-je suivi la pente ?<sup>56</sup>

Ainsi, Michaux doute de la propriété des idées qu'il pense avoir ou des émotions qu'il croit éprouver. «On n'est pas seul dans sa peau», écrit-il dans *Qui je fus*<sup>57</sup> et la multiplicité d'êtres qui habitent le sujet ne peut être réduite (elle peut seulement être exposée ou provisoirement matée), car l'inscription d'autrui en soi est *corporelle*.

Cela, Michaux l'affirme dans maints écrits mono-isotopiques, comme *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, où il expose un de ses «doubles», une des voix étrangères qui résonnent en lui. Michaux avoue «[s]e donne[r] des conseils. Oui. En rêve aussi<sup>58</sup>», ce qui indique un dédoublement permanent de soi, à l'état éveillé comme à l'état endormi. Cependant, la voix de l'autre Michaux, du Michaux du rêve, est une voix si profondément étrangère au Michaux énonciateur qu'il s'étonne que cette voix soit aussi une des «siennes», c'est-à-dire une des voix habitant son corps. En définitive, *Façons d'endormi,*

<sup>56</sup> «Postface» dans «Plume précédé de Lointain intérieur» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 662.

<sup>57</sup> *Oeuvres complètes*, t. I, p. 79.

<sup>58</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, p. 23.

*façons d'éveillé* est consacré au relevé des différences entre le «je» de jour et le «je» du rêve, «incrédule de base» et «anti-noble par excellence»<sup>59</sup> :

Ce surveillant de vous (alors que vous vous croyez surtout son surveillant à lui), votre envers a bien des allures. Ailleurs infantile, il est ici, dirait-on, plutôt cul-terreux ou grand'mère, grand'mère radoteuse [...]. [...] Grand'mère qui est vous-même cependant [...]»<sup>60</sup>

L'éthos de cet autre moi est donc variable, encore que presque toujours péjorativement qualifié. Refoulée de jour, cette voix «qui s'en tient aux images prosaïques<sup>61</sup>» prend les rênes de l'être pendant la nuit et s'exprime tout autrement que ne le ferait le Michaux énonciateur auquel le lecteur lisant *Façons d'endormi, façons d'éveillé* a affaire : le «je» de nuit parle «l'argot des hors-la-loi. Même cynisme, même impudence, même goût profanateur, vil et voyou<sup>62</sup>». Les rouages de l'esprit de l'autre «je» ne sont, eux non plus, pas les mêmes que ceux du «je» de jour : «Il n'a pas les défauts de l'éveillé qui, raisonneur, réfléchit, conceptualise, conclut. Il a les défauts de celui qui n'aperçoit qu'analogies.<sup>63</sup>» Bien qu'il soit l'«ancien», «le plus vieil habitant du corps, le survivant à l'aveugle résistance, l'indélogeable, l'incroyable<sup>64</sup>», le «je» de nuit, véritable bébé, n'agit pas ; son activité se limite à la précompréhension : «[D]ans le rêve on est tout naturellement dans la même situation que dans celle des premières époques de la vie, où l'on trouve à sentir, à voir, à entendre, à jouir, à souffrir... et très peu à comprendre.<sup>65</sup>»

Toutefois, même si la menace pour l'intégrité du sujet que représente l'autrui intérieur fait partie de la nature humaine, Michaux ne cesse de s'y opposer. Certes, il peut dire, comme Rimbaud, que «[j]e est un autre<sup>66</sup>», mais il n'imité pas le geste du jeune Rimbaud qui accepte qu'un (vénérable) autre en lui soit responsable de ses créations et de ses actes. Plutôt, c'est du côté de Lautréamont que Michaux voit un modèle duquel

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>63</sup> *Ibidem*, pp. 75-76.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Arthur RIMBAUD, «Lettres dites du Voyant» dans *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, p. 200.

s'inspirer, qu'il trouve une voix audacieuse qui, au moins deux ans avant que le fugueur des Ardennes ne présente à ses professeurs le principe de sa poésie objective, déclare son intérieur fermé aux influences de Dieu comme de tout autre être : «Si j'existe, je ne suis pas un autre, écrit-il. Je n'admets pas en moi cette équivoque pluralité.<sup>67</sup>»

Le sujet «Michaux» lutte donc perpétuellement contre la foule d'influences qu'il reconnaît *de facto*. Cette lutte n'est pas exclusive à Michaux, elle appartient à tous : après avoir pris un peu de «produit préparé», Michaux voit dans le visage de son amie «une étonnante famille de visages, qu'elle portait sans le savoir, outre l'ancestrale, et celle de parents (éloignés ou proches), une famille potentielle, à l'évolution inconnue<sup>68</sup>». Ces visages ou ces modes d'être sont très étroitement liés au corps, à la physiologie de l'amie, à son code génétique qui contient la mémoire de Qui-elle-a-été ou de Qui-elle-pourrait-être, et ces êtres luttent entre eux chez elle comme ils le font chez lui :

[L]utte à qui dominera l'autre, voilà que par le fait d'organes et de glandes diversement atteints, ils sont, en raccourci, avec l'humeur corrélative montrés en quelques minutes, dégagés, étalés, qu'elle ne voit et ne soupçonne pas et continue d'exposer, innocente.<sup>69</sup>

### 1.3.1.3 *Du corps fourmillant d'étrangers au moi diffus.*

L'identité diffuse de Michaux, qui se considère sans «moi» ou qui considère le «moi» comme un compromis artificiel et provisoire<sup>70</sup> et qui, de surcroît, mine complètement le «je» homogène cartésien sur lequel était fondé tout l'être classique<sup>71</sup>, est

<sup>67</sup> LAUTRÉAMONT, «les Chants de Maldoror» dans *Oeuvres complètes*, p. 279.

<sup>68</sup> «Le jardin exalté» dans *Déplacements, dégagements*, p. 113.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> «Il n'est pas un "moi". Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre. (Une entre mille autres continuellement possibles et toujours prêtes.) Une moyenne de "moi", un mouvement de foule.» («Plume précédé de Lointain intérieur» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 663.)

<sup>71</sup> Le sujet dit «classique» est essentiellement unitaire. Il est un tout fermé sur soi, capable d'autonomie, en ce sens qu'il existe indépendamment du monde et d'autrui. Ce sujet, dit *ego*, est la clef de voûte de la pensée cartésienne, car il constitue le seul être dont on ne peut douter et par rapport auquel tout est relatif : «...je pris garde que, pendant que je voulais ainsi penser que tout était faux, il fallait nécessairement que moi, qui le pensais, fusse quelque chose. Et remarquant que cette vérité : *Je pense, donc je suis*, était si ferme et si assurée, que toutes les plus extravagantes suppositions des sceptiques n'étaient pas capables de l'ébranler, je jugeai que je pouvais la recevoir, sans scrupule, pour le premier principe de la philosophie que je cherchais.» (René DESCARTES, *Discours de la méthode* (IV<sup>e</sup> partie), p. 82.) L'*ego* cartésien équivalait alors à un contenu sûr ; en comparaison avec celui-ci, les contenus extérieurs à l'*ego* (monde et autrui) paraissent incertains, douteux, voire faux. Référence suprême vidant toute altérité de sa substance (parce que doutant de sa valeur de vérité), l'*ego* est réifié : le *cogito* (de

enraciné dans le corps. Les voix des autres qui y résonnent sont, paradoxalement, les siennes, bien qu'elles lui soient simultanément étrangères. C'est ce que Michaux a tâché d'expliquer dans la postface de *Plume*, qui, comme il est de rigueur dans les paratextes, s'avère une assertion mono-isotopique. Quand Michaux dit qu'il y a une foule de voix dans sa tête qui se font concurrence, il appelle un chat un chat : encore une fois, il ne fait pas de style.

Comme c'était le cas dans *la Ralentie*, ce que Michaux affirme dans un écrit mono-isotopique l'est aussi dans des écrits poly-isotopiques. Ces derniers l'aident à rendre compte, pour lui comme pour son lecteur, que le moi est composé de plusieurs êtres et que la relation entre eux est très dynamique. Par l'écriture, Michaux actualise sa pluralité intérieure, et les métamorphoses du moi que cela occasionne deviennent pour le lecteur un spectacle vertigineux. Le lecteur reçoit ainsi le geste de l'assertion d'une foule intérieure mobile et insaisissable et qui pourtant doit constituer un «moi». La réalité de cet état difficilement tolérable pour Michaux arrive au lecteur *qui le vit* par le biais d'un écrit logiquement inadmissible. Par exemple, dans le texte suivant :

À force de souffrir, je perdis les limites de mon corps et me démesurai irrésistiblement.

Je fus toutes choses : des fourmis surtout, interminablement à la file, laborieuses et toutefois hésitantes. [...] Je m'aperçus bientôt que non seulement j'étais les fourmis, mais aussi j'étais leur chemin. [...]

Souvent je devenais boa [...] ou bien j'étais bison...<sup>72</sup>

la pluralité d'être est établie grâce à des alliances d'un seul sujet pronominal avec des attributs du sujet aussi variés que possible. L'effet de ces alliances est le contresens ontologique, c'est-à-dire la transgression des catégories de contenus : celui qui dit «je» doit être humain ; or un homme n'est pas un reptile ; le boa appartient à la catégorie des reptiles ; donc, celui qui dit «je» n'est pas un boa. En d'autres mots, l'attribution à une

---

*cogito ergo sum*) devient synonyme de «substance pensante», un type d'existant privilégié, une «nature». Celle-ci, à la densité d'un rocher, constitue le degré zéro de l'être classique, la référence absolue, aussi homogène, aussi insécable que l'atome avant les expériences de Marie et Pierre Curie.

<sup>72</sup> «Mes propriétés» dans «La nuit remue», dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 479.

entité (énonciateur) d'une propriété qui tombe en dehors du domaine des propriétés prédicables de cette entité (être boa) signale la présence d'une contradiction ontologique<sup>73</sup>.

Le contresens peut participer à une allotopie à la condition qu'il y ait des isotopies parallèles qu'un lecteur compétent peut identifier. S'il n'y a pas d'allotopie, on a affaire à un écrit mono-isotopique dont l'interprétation varie considérablement selon les valeurs illocutoire et perlocutoire qu'on lui accorde. En ce cas-ci, au moins cinq interprétations sont envisageables (entre parenthèses suit l'éthos du locuteur inféré de l'interprétation) : 1) il s'agit d'une assertion dont le propos n'est pas véridique (l'énonciateur est un menteur) ; 2) il s'agit d'une assertion dont le propos non véridique a comme point illocutoire le divertissement (l'énonciateur relate un conte merveilleux) ; 3) il s'agit d'une assertion dont le point illocutoire est d'inspirer le rire (l'énonciateur est un farceur) ; 4) on affirme la présence de forces occultes grâce auxquelles la métempsychose (la migration des consciences) a été réalisée (l'énonciateur est un mage) ; 5) les contresens sont des symptômes d'un problème d'identité ou de perception (l'énonciateur est atteint de maladie mentale).

Le «je perdis les limites de mon corps» qui sert de liminaire aux métamorphoses et qui affirme sans détours une perception immanente au sujet, autorise le lecteur à interpréter les énoncés qui suivent comme mono-isotopiques : les fourmis que le «je» est devenu ne renvoient pas à autre chose que ces insectes noirs ou rouges qui vivent en colonies, bien que le texte, dans son ensemble, puisse avoir un sens pragmatique non énoncé, celui de servir d'*acte de langage*. Même si les alliances ont lieu dans un esprit plutôt ludique, les énoncés ne constituent pas des farces ni des contes merveilleux (Michaux ne se soucie pas de *divertir* qui que ce soit). Le contexte de l'énonciation révèle que Michaux ne souffre d'aucune maladie mentale (il n'est pas Artaud) et il est improbable qu'il s'agisse d'un mensonge (dans quel but publier un mensonge si évident?). Plutôt,

---

<sup>73</sup> Pour en savoir plus sur les contresens, voir Michèle PRANDI, *Sémantique du contresens*, pp. 17-19, qui distingue le contresens ouvert (une propriété et sa négation sont prédiquées à une seule et même entité [«J'ai réussi et je n'ai pas réussi»]) du contresens caché ou matériel (la définition du contenu du terme prédiqué et celle du terme désignant l'entité se contredisent [une chaleur froide]) et du contresens ontologique.

l'énonciateur est un mage qui prend plaisir à l'exercice de ses fonctions et qui accomplit, par la rédaction et la publication, le geste double d'affirmer la multiplicité du moi et d'exprimer la joie qu'il a de s'échapper momentanément de la prison du corps et de l'identité unitaire.

«Naissance» est elle aussi basée sur la métamorphose du sujet, sauf que les alliances de mots qui l'expriment unissent un nom propre et un complément circonstanciel de provenance infiniment variable : «Pon naquit d'un oeuf, puis il naquit d'une morue et en naissant la fit éclater, puis il naquit d'un soulier...<sup>74</sup>» Le fait que ce soit Pon (nom étrange, parfaitement apatride) et non un «je» assimilable à Michaux qui soit en train de se métamorphoser fait en sorte que le lecteur ne peut saisir aussi bien l'allure de la personne derrière le nom. De plus, alors que dans les métamorphoses de *Mes Propriétés*, l'être du «je» investissait (grâce au verbe copule «être») différents objets que tous peuvent s'imaginer, l'être de Pon n'est pas précisé au lecteur, qui doit induire la forme de Pon à partir de son complément circonstanciel de provenance, ce qui comporte des risques de malentendu : Pon est-il un oiseau pour naître d'un oeuf? s'il naît d'un soulier, quelle est la peinture de Pon? À quoi peut bien servir tant d'imprécision (comparé au texte de métamorphoses du moi de *Mes Propriétés*), si ce n'est à isoler mieux le geste que les deux écrits ont en commun? si ce n'est à souligner l'assertion qu'il y a le Tout dans le Un, que le sujet, en voie de transformation perpétuelle, connaît une infinité de formes d'être?

La même assertion est faite dans «Voilà comme elle est», sauf que Michaux insiste un peu plus (voir le dernier vers du poème) sur le caractère glorieusement insaisissable de l'être du «elle» :

Voilà comment elle est : rejetant les pères, dominée par les chiens [...].

Non, voilà comment elle est : renversant les temples, cassant les amphores [...].

Non, voilà comment elle est : emplissant de tentures, emplissant de tortures [...]

[...] Tu la vois et tu ne la connais pas.<sup>75</sup>

<sup>74</sup> «Difficultés» dans «Plume précédé de Lointain intérieur» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 616.

<sup>75</sup> *Face aux verrous*, pp. 120-121.

Comme dans le passage de *Mes Propriétés*, tout est basé sur le verbe copule «être» mais qui, cette fois, allie le pronom «elle» à des groupes grammaticaux comprenant des participes présents et des compléments d'objets. Dans ce texte il y a peu de contresens, mais la grande variété des actes devant caractériser le «elle» ainsi que le «non» anaphorique qui annule invariablement l'embryon d'éthos que le vers précédent construisait, rendent le «elle» aussi peu saisissable pour le lecteur que s'il avait été question d'une suite de contresens. Alors que, dans le passage de *Mes Propriétés*, l'être du «je» tenait l'espace d'un instant dans un objet imaginable et alors que, dans le passage de «Naissance», l'être de Pon pouvait être induit selon son complément circonstanciel, l'être du «elle», systématiquement redéfini, ne tient plus qu'à des verbes, qu'à des gestes : «elle» est mouvements variables. L'effet de cette «appauvrissement» du signifié (qui équivaut en peinture à un abandon de l'aspect figuratif) est l'isolement de plus en plus manifeste du sens pragmatique de l'énoncé : ce qui subsiste après la lecture du texte est, plus que jamais, l'assertion de la multiplicité et le caractère irréductiblement fugace de l'être.

#### 1.3.1.4 *La question des doubles.*

À la pluralité de l'être qui prend racine dans le code génétique ou dans l'inconscient s'ajoute celle qui est le produit de l'existence, la conséquence d'être au monde. Tâcher de se saisir existant implique un fractionnement de l'être en sujet observateur et en objet observé, commenté. Si, en plus, le sujet rédige un texte où l'observation du sujet est mise en abyme, l'être est encore plus fractionné ; c'est comme si, voulant faire le point sur Qui-il-est et sur sa situation, Michaux était rentré dans une salle de miroirs où il trouve son image répercutée mille fois. Ainsi, dans ces textes poly-isotopiques d'observation de soi, l'on peut identifier au moins trois instances qui sont toutes des facettes de la même entité. Il y a, *primo*, comme présumé indéniable, le scripteur Michaux ; *secundo*, la voix narrative, par exemple le «moi, intelligence de la

situation [qui est] sur les lieux<sup>76</sup>», avec laquelle le lecteur entre en contact ; et *tertio*, les doubles de Michaux, qui peuvent être à la première personne (par exemple dans les études sur les effets de la drogue) ou à la troisième personne (par exemple dans «Emme et le vieux médecin» — où «Emme» est la transcription phonétique de la lettre «M», la première du nom «Michaux» — ou dans «Les présences qui ne devraient pas être là<sup>77</sup>», qui traite de la relation entre d'inexplicables présences et N.).

Un problème additionnel se manifeste dès lors qu'une des figures de soi est «traduite» en signes : extraire une figure de soi de sa multiplicité intérieure (comme extraire l'être du monde dans lequel il évolue) ne se fait pas sans la déformer. Autrement dit, abstraite de son milieu et de sa situation de lutte et d'alliances, la figure de soi est aussi peu viable que les poissons des grandes profondeurs marines que l'on ne peut remonter à la surface sans les faire éclater (à cause de la diminution de pression)<sup>78</sup>. Comment, en effet, trancher dans le «tout» qui est l'ensemble des perceptions du monde et donner une forme concrète à l'une d'elles, autrement qu'en se faisant perception *contre*, en se faisant voix énonçant le retrait du sujet de sa situation actuelle?

Isoler des autres une figure de soi paraît être une utopie, puisque le retrait de l'actuel instaure automatiquement une seconde instance de soi. Celle-ci, observée, n'est jamais qu'un mauvais simulacre de ce que l'on voulait rendre, et c'est peut-être bien pour cette raison que les corps diégétiques observés dans les textes de Michaux ont très souvent l'aspect de monstres, de mutants ou d'êtres incomplets<sup>79</sup>. La honte et la culpabilité qu'éprouve le sujet observateur des monstres indiquent qu'ils sont faits de sa substance même : le fait que la question du narrateur de «Sur le plancher», à savoir quelle

---

<sup>76</sup> «Bras cassé» dans *Face à ce qui se dérobe*, p. 52.

<sup>77</sup> *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, pp. 91 à 112. Le personnage de N., double du scripteur, est ressuscité dans certains passages, étoffés au point d'être de véritables récits, de *Poteaux d'angle* (voir les pages 31 et 74 à 76).

<sup>78</sup> Les difficultés qu'éprouve Michaux sont celles de tout être au monde : «C'est toute l'étoffe du monde sensible qui vient quand j'essaie de me saisir, et les autres qui sont pris en elle.» (Maurice MERLEAU-PONTY, *Signes*, p. 22.)

<sup>79</sup> Pour un inventaire critique des étranges créatures qui peuplent son univers intérieur, pour apprécier pleinement leurs métamorphoses et leur prolifération, voir Frederic J. SHEPLER, *Creatures Within, Imaginary Beings in the Work of Henri Michaux*, Bloomington (Indiana), Phylssardt Publishers, 1977.

était sa part «là-dedans» (dans le portrait qu'il fait des monstres agonisants), soit suivie d'abord par une affirmation comme quoi il n'est pas sûr qu'il veuille savoir la réponse (il redoute la réponse), puis par une fin de non-recevoir («Assez de mauvaises nouvelles<sup>80</sup>») constitue un aveu implicite de responsabilité dans la génération des êtres pathétiques.

Cette situation coupable n'est, au fond, que la mise en abyme de celle qui prévaut entre Michaux et toute figure de soi. Le «je» qui considère les monstres avec un oeil (initialement) impartial prend du recul par rapport à l'être observé, mais son absence d'étonnement devant l'insolite du perçu et les chutes des textes qui expriment souvent, comme c'est le cas dans «Sur le plancher», la honte et la culpabilité, présentent le sujet observateur comme étant pris sur le fait, coupable de feindre un contact avec une altérité alors qu'il s'agissait, en fait, d'un des aspects du Même le constituant. Parallèlement, le temps que dure l'écriture, il s'abstrait du monde et de son corps et feint d'être la voix énonciative, nécessairement incomplète et artificielle, d'un écrit, c'est-à-dire d'un amas de signes sur du papier.

Michaux présente cette «gêne du menteur» sous plusieurs angles : dans «Sur le plancher» le «je» ne peut couper la corde le liant à l'événement. Mais dans *La nuit remue* (où un narrateur demeure indifférent aux supplications d'une mère dont la fille, une ancienne amie à lui, s'achemine vers une mort lente<sup>81</sup>) et *Plume* (dont le personnage principal reste comme indifférent à la mort affreuse de sa femme, puis à l'annonce de son exécution prochaine<sup>82</sup>), la figure diégétique, opaque et indifférente, est dans une situation de recul coupable, et c'est au lecteur de ressentir de la gêne. Il est aussi fort possible que ces mises en scène soient en fait, pour Michaux, des mises à distance émotives : en rédigeant ces textes, il illustre le recul qu'il lui faudrait pour ne plus souffrir de l'identification avec des personnes dont il a pitié, c'est-à-dire pour ne plus être le jouet de sa tyrannique compassion : «Les domestiques m'ont toujours été terriblement pénibles.

---

<sup>80</sup> «Épreuves, exorcismes» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 816.

<sup>81</sup> «Envoûtement» dans «La nuit remue» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 478.

<sup>82</sup> «Un homme paisible» dans «Plume précédé de Lointain intérieur» dans *Oeuvres complètes*, t. I, pp. 622-623.

Quand j'en vois un le désespoir m'envahit. Il me semble que c'est moi le domestique. Plus il est plat, plus il m'aplatit.<sup>83</sup>»

Dans tous les cas, le recul qu'il faut prendre pour que le soi puisse apparaître à soi est un recul coupable, qui ne fait guère mieux que d'engendrer un simulacre de soi (que l'on fait semblant de considérer comme l'équivalent du soi véritable). Michaux se considère toujours comme l'incriminé, car il est conscient que ses doubles sont des artifices. Il ressent une grande gêne et très souvent il dénonce ses propres artifices, en avouant, par exemple — au sein de son texte même —, sa honte d'avoir trahi le soi en le réduisant à un spectacle de soi et en l'extrayant de son milieu définitoire, le monde factuel : l'être qui est *mouvement* a été réduit à une grossière substance.<sup>84</sup>

Cette mise à distance feinte ou ratée, qui engendre les doubles, se fait grâce à la suspension du temps, à la stabilité du lieu et à l'abolition de la parole. Aucun embrayeur temporel (à part ceux indiquant l'ordre de l'action de la diégèse) ne situe l'action d'*Épreuves, exorcismes*, par exemple, ou de «Sur le plancher», en particulier. Le lecteur rejoint le scripteur et ses simulacres alors que ceux-ci sont déjà engagés dans une glissade vers l'inactuel<sup>85</sup>. Le temps est suspendu et dans cet arrêt, comme dans le moment entre un battement de coeur et le prochain qui tarde à venir, l'être se pose en sédiment, il devient un objet de contemplation.

Cependant, tout dans «Sur le plancher» — le titre compris —, gravite autour d'embrayeurs spatiaux qui établissent la situation exacte du sujet, de l'objet et de leur

---

<sup>83</sup> «Un barbare en Asie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 319.

<sup>84</sup> Cette réification semble être la conséquence inéluctable du recul que l'on prend par rapport à la situation actuelle dans le but de se saisir : «[N]ous ne pouvons pas soumettre au regard philosophique notre perception du monde sans cesser de faire un avec cette thèse du monde, avec cet intérêt pour le monde qui nous définit, sans reculer en deçà de notre engagement pour le faire apparaître lui-même comme spectacle, sans passer du fait de notre existence à la nature de notre existence, du *Dasein* au *Wesen*.» (Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. IX.)

<sup>85</sup> L'inactuel est l'état qu'un sujet qui désire se saisir comme tel doit établir en lui. Il peut correspondre à l'état dans lequel se met le sujet qui pratique la réduction phénoménologique, espèce de mise entre parenthèses du monde factuel, que Merleau-Ponty présente ainsi : «C'est parce que nous sommes de part en part rapport au monde que la seule manière pour nous de nous en apercevoir est de suspendre ce mouvement, de lui refuser notre complicité (de le regarder comme *ohne mitzumachen*, dit souvent Husserl), ou encore de le mettre hors jeu. Non qu'on renonce aux certitudes du sens commun et de l'attitude naturelle [...] mais parce que, justement comme présupposés de toute pensée, elles "vont de soi", passent inaperçues, et que, pour les réveiller et pour les faire apparaître, nous avons à nous en abstenir un instant. (Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. VIII.)

relation. Le narrateur prend la peine de situer très précisément son regard sur les objets : «[J]e suis là, les [misérables] regardant d'une vue curieuse, qui n'est exactement par-dessus, ni de côté.<sup>86</sup>» Il contemple donc ses doubles imparfaits de face, sans broncher, d'égal à égal.

Les monstres aussi sont les doubles du narrateur de «Sur le plancher», simplement parce qu'il les vise du regard et ne leur dit mot. Le mutisme est, lui aussi, nécessaire au maintien de l'inactuel où Michaux espère saisir une part nouvelle de soi. Le regard muet, difficilement soutenable, qui a lieu dans l'inactuel, est ce qui «soude» l'observateur et l'observé, est ce qui révèle, bien qu'imparfaitement, le soi. Le double de Michaux est comme cet autrui de Merleau-Ponty qui, parce qu'il s'engage dans le terrible exercice du regard mutuel et silencieux, donne l'impression de pouvoir se substituer exactement au sujet :

Que sera-ce quand l'un d'eux [des autres] va se retourner contre moi, soutenir mon regard et refermer le sien sur mon corps et sur mon visage? Sauf si nous recourons à la ruse de la parole, et mettons en tiers entre nous un domaine commun de pensées, l'expérience est intolérable. Il n'y a plus rien à regarder qu'un regard, celui qui voit et ce qui est vu sont exactement substituables, les deux regards s'immobilisent l'un sur l'autre, rien ne peut les distraire et les distinguer l'un de l'autre, puisque les choses sont abolies et que chacun n'a plus à faire qu'à son double.<sup>87</sup>

La révélation de soi à soi dont le noyé a besoin entraîne donc le dédoublement (et le fractionnement) du sujet. La mise en abyme du sujet est la même que celle instaurée lorsque toute personne prend la plume pour s'exprimer : une voix organisatrice de signes contemple et agit sur un soi équivalent, en l'occurrence le signe. La voix narrative de Michaux est généralement celle de l'observateur critique, dont le regard est tourné vers un simulacre de soi. Cette dynamique réflexive est établie dès *Qui je fus*, où il s'agit d'un dialogue entre deux instances du moi, Qui-je-fus (voix collective) et «Je» (voix narrative du récit). Elle redevient très évidente dans les études sur les états seconds, puisque la consommation de psychotropes favorise le détachement de soi nécessaire pour qu'il y ait une distinction nette entre spectateur et spectacle : «[C]'est toujours le cerveau qui prend

---

<sup>86</sup> «Sur le plancher» dans «Épreuves, exorcismes» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 816.

<sup>87</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Signes*, p. 24.

les coups, qui observe ses coulisses, ses ficelles, qui joue petit et grand jeu, et qui, ensuite, prend du recul, un singulier recul.<sup>88</sup> Ici, il y a une triple mise en abyme, car le cerveau recevant les coups est l'objet du regard du cerveau ayant pris du recul, qui est à son tour l'objet du regard de la voix narrative.

Ainsi, les figures en situation qu'observe un narrateur homodiégétique (impliqué dans la diégèse) se révèlent des doubles de celui-ci, lui-même double de Michaux. Cela est d'autant plus vrai que ces figures sont en difficulté. De très nombreux écrits mettent en scène un «je» qui observe un être gêné (par son corps, par la situation...). À titre d'exemple, dans l'extrait suivant,

Je vois là-bas un être sans tête qui grimpe à une perche sans fin.

Tandis que je me promène, tentant de me délasser, d'atteindre ce fond de délassement qu'il est si difficile d'atteindre, qu'il est improbable, quoique ayant tellement soupiré après, que je l'atteigne jamais, tandis que je me promène, je le sais là, je le sens, qui infatigablement (oh non il est terriblement fatigué), qui incessamment grimpe, et s'en va grim pant sur son terrible chemin vertical.<sup>89</sup>

l'être monstrueux épris du désir d'atteindre un sommet qui n'existe peut-être pas est une personnification de cette part du «je» énonciatif aux prises avec l'interminable quête d'un «fond de délassement». En donnant à cette part de soi les allures d'une tierce personne, cette part de soi acquiert une valeur universelle : c'est alors tous ceux qui répondent à l'impérieux appel d'un idéal à atteindre qui deviennent l'objet du regard de ce «je».

### 1.3.2 *L'heureuse adversité.*

Que Michaux considère son corps comme gros d'ennemis («J'ai laissé grandir en moi mon ennemi [,] [...] un être gênant.<sup>90</sup>») n'est pas absolument tragique. Car l'en-soi qui frustre ses mouvements et les consciences malicieuses *qui sont là* sont aussi les adversaires *qu'il lui faut*. En effet, la reconnaissance d'une altérité (et celle d'un adversaire en est la forme suprême) et la mobilisation des forces du sujet pour contrer son influence ont, comme conséquence, la plus grande conscience de soi (et de sa situation).

---

<sup>88</sup> *Connaissance par les gouffres*, p. 10.

<sup>89</sup> «Une perche sans fin» dans «Épreuves, exorcismes» dans *Oeuvres complètes*, p. 814.

<sup>90</sup> «La Double Vie» dans «Épreuves, exorcismes» dans *Oeuvres complètes*, p. 820.

Tant que le sujet est seul dans son monde (pour soi), il ne peut être véritablement un sujet. L'action du sujet, en l'occurrence le refus déclaré de Michaux, est nécessaire afin d'échapper au néant de l'objectivité. Et pour que le sujet soit sujet, il a besoin de modifier un objet, donc d'entreprendre une action qui transite vers quelque chose qui le sorte de sa subjectivité.

Par son action contre le non-soi, Michaux découvre que, sans cette altérité, il n'est pas vraiment ; ou plutôt il découvre qu'il était, comme l'a dit Maurice Merleau-Ponty, un abîme, un vide dont la matière est la limite<sup>91</sup>. Confronté à la facticité du monde, le sujet ne peut que se rendre compte de son caractère peu factice (voire même non factice). Autrement dit, il se saisit non tant comme être que comme *devenir*, car s'il n'est pas (comme *sont* les choses), il demeure qu'il existe. Mieux : parce qu'il existe (dans un corps, en situation, dans des circonstances spatiales, temporelles, relationnelles), il ne peut être de façon absolue. Son non-être ou le caractère radicalement diffus de son être sont les conséquences de son existence<sup>92</sup>. Celle-ci entretient en effet un rapport indirect avec l'être, rapport que Simone de Beauvoir, dans *Pour une morale de l'ambiguïté*, résume ainsi : «Exister, c'est se faire manque d'être<sup>93</sup>».

Il importe alors pour le salut du noyé que le corps se présente lui aussi comme un adversaire, comme un «déjà-là» inexorablement lié au sujet gêné. Le corps garantit ainsi l'existence permanente de la conscience, qui ne peut exister en dehors des choses car, comme le dit Husserl, toute «conscience est conscience de quelque chose qu'elle n'est pas elle-même<sup>94</sup>». Le corps (et le monde) vécu comme Présence est la condition sans laquelle le sujet ne peut se reconnaître sujet : l'instance «je» naît parce qu'une Chose (factice), à défaut d'être pensée, est au moins perçue.

---

<sup>91</sup> «Il n'y aurait rien s'il n'y avait cet abîme du soi. Seulement, un abîme n'est pas rien, il a ses bords, ses entour.» (Maurice MERLEAU-PONTY, *Signes*, p. 21.)

<sup>92</sup> Cette cause de l'éparpillement de l'être s'ajoute à celle entrevue dans les pages précédentes, qui lient l'éparpillement à la pluralité intérieure du sujet.

<sup>93</sup> Simone DE BEAUVOIR, *Pour une morale de l'ambiguïté*, p. 61.

<sup>94</sup> Edmund HUSSERL, *Problèmes fondamentaux de la phénoménologie*, p. 176. C'est la définition même de l'intentionnalité husserlienne.

L'action que mène Michaux contre le corps en soi le révèle alors à lui-même<sup>95</sup>. Parce que l'en-soi, celui des choses comme celui du corps, se manifeste presque uniquement lorsque la volonté est contrariée, il est toujours d'abord perçu comme une menace. Mais être menacé, c'est *être*... un peu. Le sujet retourne la situation par l'action sur le corps et sur le monde qui, dès lors, s'avèrent des adjutants. Celui dont l'être était noyé par les vagues (adverses) d'en-soi et d'autrui découvre qu'il peut s'en servir comme appuis dans son ascension vers l'être.

S'il n'y a pas d'adversité, il faut la susciter, car Michaux la reconnaît comme éminemment féconde, comme susceptible d'ouvrir la voie au savoir :

Il faut un obstacle nouveau pour un savoir nouveau. Veille périodiquement à te susciter des obstacles, obstacles pour lesquels tu vas devoir trouver une parade... et une nouvelle intelligence.<sup>96</sup>

La connaissance subjective et vraie de sa personne et de sa situation implique la rencontre d'obstacles, et quel meilleur obstacle que l'en-soi? que ce qui aliène?

Vu les portes de la conscience qu'ouvre l'adversité, la rencontre d'une altérité qui résiste, voire même qui refuse le contact, est préférable aux rencontres qui mènent à des relations harmonieuses : «Comme on doit savoir perdre le confort dangereux du bonheur, on doit savoir perdre de ses amis, mais il faut garder ses ennemis. Précieux!<sup>97</sup>» Il est si important de trouver des adversaires dignes de l'action du sujet, dignes aussi des relations haineuses que l'adversité a le bonheur de favoriser chez soi ou chez l'adversaire (car la haine ou le sentiment d'être haï donnent un caractère solide et sûr au sujet), que Michaux considère comme infirme toute personne qui réussit à ne jamais faire d'adversaires haïssables :

---

<sup>95</sup> «Ainsi ce n'est pas *parce que* je pense être que je suis certain d'exister, mais au contraire la certitude que j'ai de mes pensées dérive de leur existence effective. Mon amour, ma haine, ma volonté ne sont pas certains comme simples pensées d'aimer, de haïr ou de vouloir, mais au contraire toute la certitude de ces pensées vient de celle des actes d'amour, de haine ou de volonté dont je suis sûr parce que je les *fais*.» (Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, N.R.F., p. 438.)

<sup>96</sup> *Poteaux d'angle*, p. 16.

<sup>97</sup> *Passages*, p. 207.

Celui qui n'a pas été détesté, il lui manquera toujours quelque chose, infirmité courante chez les ecclésiastiques, les pasteurs et hommes de cette espèce, lesquels souvent font songer à des veaux. Les anticorps manquent.<sup>98</sup>

Bref, l'en-soi menace le sujet, mais il est aussi ce par quoi le sujet se constitue. Pour que le sujet puisse lutter contre la noyade de son être, il lui faut un objet autre que soi contre lequel lancer ses attaques. La rage avec laquelle le sujet se rue contre ce qu'il perçoit comme un empêchement d'être est alors une rage féconde. L'adversité — et la confrontation qu'elle implique — sont alors des situations avantageuses pour le sujet, qui doit les rechercher. Michaux fait dire à Braakadbar, qui loue le Christ : «Il n'attend qu'un auditoire. Il attend cet auditoire, surtout il attend la contradiction.<sup>99</sup>» Cette déclaration renverse l'image conventionnelle de Jésus qui, ici, bien que modèle, ne l'est pas parce qu'il incarne la réconciliation (de l'homme après la Chute et du Dieu qui l'a chassé du paradis ; de la condition mortelle avec la condition immortelle) et l'amour (qui fait, des ennemis, des frères à qui il faut tout pardonner), mais parce qu'il a eu l'audace de s'opposer aux figures représentant les valeurs sclérosées de son époque : le Christ que loue Braakadbar et que Michaux avoue avoir aimé<sup>100</sup> est le révolutionnaire qui a déclaré à ses apôtres : «Ne croyez pas que je sois venu apporter la paix sur la terre : je ne suis pas venu vous apporter la paix, mais l'épée.<sup>101</sup>»

Le tout premier adversaire de Michaux, celui sur lequel il pourra toujours compter, est le corps en soi. Parce que celui-ci évolue selon un programme sur lequel le sujet n'a aucune influence, parce qu'il est à l'origine d'actes qui demandent des réactions de la part de Michaux, le corps en soi se révèle être, lui aussi, un sujet.<sup>102</sup>

---

<sup>98</sup> *Poteaux d'angle*, p. 13.

<sup>99</sup> «Braakadbar» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 261.

<sup>100</sup> «J'ai aimé sans restriction ni explication deux hommes : Lautréamont et Ernest Hello. Le Christ aussi, pour dire vrai.» («Le cas Lautréamont» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 68.)

<sup>101</sup> L'Évangile selon Matthieu (10 : 34).

<sup>102</sup> Pour lire plus sur le culte de l'adversité de Michaux, voir la section 5.5 «*L'homme est un fauve*» ou le rejet d'une vision humaniste de l'homme.

### 1.3.3 *Le corps, sujet autonome.*

Indépendamment des guerres subconscientes qui font rage dans le corps, le corps lui-même peut s'avérer un autrui avec lequel le sujet est aux prises. En effet, le corps, cette matière, ébauche lui-même des actions (il fait des gestes involontaires, se tient immobile, comme s'il était paralysé, il vieillit, devient malade, guérit...) qui ont des incidences profondes sur le sujet et qui, le plus souvent, l'aliènent.

#### 1.3.3.1 *L'aliénante autonomie du corps.*

Le corps échappe fréquemment au contrôle du sujet dans les récits de Michaux qui, dans sa vie, a eu à s'adapter à un corps dont les insuffisances le gênaient grandement. À part affirmer la faiblesse inhérente ou la faiblesse provisoire (celle, par exemple, que cause la maladie)<sup>103</sup>, les écrits de Michaux exposent l'aliénation du sujet vis-à-vis de son corps en mettant en scène, dans des textes poly-isotopiques, le corps qui agit sans que le sujet le veuille ou qui n'agit pas alors que le sujet voudrait qu'il le fasse.

Les textes d'«Apparitions» sont de ceux-là. À force de vouloir enseigner à marcher à la statue, le narrateur de «la Statue et moi» voit son corps échapper à son contrôle et devenir aussi rigide, aussi immobile que celui de cette *chose* qu'est une statue : «[J]'en suis venu presque à ne plus pouvoir marcher moi-même, envahi d'une rigidité, pourtant toute d'élan, et mon corps fasciné me fait peur et ne me conduit plus nulle part.<sup>104</sup>» Dans «l'Atelier de démolition», non seulement le corps échappe complètement à la volonté du sujet (un «on» s'est mis à «extraire les tendons de ses membres<sup>105</sup>»), mais il est devenu l'objet par excellence d'autrui, au même titre qu'une côte de boeuf est l'objet des interventions d'un boucher :

Et déjà du maillet on m'attendrit le dos à petits coups qui augmentent mon engourdissement. "Il n'est pas encore assez tendre", annonce une voix et le martèlement recommence, plus accentué.<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> Les faiblesses du corps de Michaux sont traitées dans la prochaine section (1.3.3.2 *Les déficiences du corps*), qui y est entièrement consacrée.

<sup>104</sup> *La Vie dans les plis*, p. 61.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

La clause établit que l'aliénation par rapport à lui-même est complète : « Sous les coups qui continuent, je m'enfonce dans une paralysie d'adieu.<sup>107</sup> » Le sujet se voit absolument dépourvu de moyens de résister à cet effroyable traitement. Le corps n'est pas moins indépendant de la volonté du sujet dans « Faites attention à vos pieds »<sup>108</sup>, puisque dans ce texte, le narrateur s'inquiète de ne pas pouvoir ramener à lui à temps sa jambe devenue tout à coup si démesurément longue que des ouvriers rentrant, mécontents, au travail risquent fort de marcher dessus et de le casser.

Dans tous ces textes, l'action ou l'inaction du corps semblent dépendre uniquement d'une volonté qui lui est propre et le sujet perçoit cette autonomie comme une perte ou une aliénation. Le corps devenu objet d'autrui ne lui appartient plus et pourtant il dépend de ce corps (comment n'en dépendrait-il pas?). Ces textes poly-isotopiques affirment clairement que le corps est un autrui humiliant pour le sujet qui en dépend. De plus, le sujet a raison de s'insurger contre cet autrui, car sa vie, son être dépendent de sa capacité à contrer l'autonomie du corps : dans le premier cas, le sujet devient un objet (une statue) ; dans le deuxième cas, son inaction passe pour de l'indifférence devant les bourreaux qui le dissèquent ; dans le troisième cas, son inaction risque de se solder par de multiples fractures à la jambe. Aucune de ces situations de l'être n'est enviable ; toutes sont aliénantes. Cela tranche avec les faiblesses du corps dont l'aliénation initiale est dépassée à un point tel que les faiblesses deviennent des atouts pour le sujet.

### 1.3.3.2 *La faiblesse du corps*

#### 1.3.3.2.1 *Déficiences originaires.*

Michaux présente son corps particulier comme un corps insuffisant, dont la faiblesse accentue l'étrangeté. Sa santé précaire est parmi les causes du « sentiment de ratage<sup>109</sup> » qui l'envahit à partir de l'âge de vingt-deux ans :

---

<sup>107</sup> *Ibidem.*

<sup>108</sup> *Ibidem*, pp. 66-67.

<sup>109</sup> Robert BRÉCHON, *Michaux*, p. 204.

J'avais été refusé aux Colonies, renvoyé de l'école d'officiers de réserve, enfin réformé. Une tachycardie (sans doute nerveuse) jointe à un souffle très prononcé et que l'on diagnostiquait insuffisance cardiaque (la cardiologie a fait quelques progrès depuis) m'interdisait tout effort, toute aventure.<sup>110</sup>

Cette maladie du cœur «laquelle n'a pas évolué, comme on le croyait mais m'a tenu à l'écart de tout ce qui est aventure» ne l'a jamais lâché.<sup>111</sup> Plusieurs lettres de Michaux à ses amis, notamment Paulhan, font état de ce corps contre lequel il doit se battre afin d'aller au bout de ses désirs : «Le mal de montagne me reprend. Mardi je pars pour l'Orient, la forêt. Je suis exténué. C'est le cœur, la chose est sûre. Je pense que je n'en ai plus pour longtemps si je continue en marche.<sup>112</sup>» Dans *Ecuador*, après s'être identifié comme «cardiaque», il écrit des vers dans lesquels il informe son cœur, à qui il attribue les caractéristiques d'un être inquiet, capricieux, jaloux et manipulateur, qu'il montera voir le cratère de l'Atacatzho, malgré son opposition :

Je l'ai proposé, on s'est décidé ; il est trop tard, mon cœur, pour parler ;  
Cela ne durera pas longtemps, on se fatiguera peu, je serai à cheval ;  
Et c'est demain. Aujourd'hui est inoffensif.  
Pourquoi dès maintenant te mets-tu à me réduire, à me pâlir ?  
À faire le mignon, à te décourager, à m'affaiblir considérablement ?  
Je ne joue ni avec toi ni avec moi, je vous connais tous deux.  
Mais j'ai décidé de connaître le cratère de l'Atacatzho.<sup>113</sup>

Toute sa vie, le cœur faible obligera Michaux à redouter les hauteurs, qui occasionnent chez lui le mal de montagne : «Clères est à 22 mètres d'altitude et j'y ai le mal de montagnes. Devrai-je bientôt habiter un puits?<sup>114</sup>» L'état de ses poumons l'inquiète aussi<sup>115</sup> et il lui arrive de vivre plusieurs mois d'affilée dans un état fiévreux. À part la vie aventureuse en Amérique du Sud, où, rétrospectivement, Michaux reconnaît s'être «brutalisé<sup>116</sup>», Michaux tire un trait sur toute activité physique exigeante : de Rio,

<sup>110</sup> *Ibidem*.

<sup>111</sup> Lettre-memo à René Bertélé. Raymond BELLOUR, «Documents» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 996.

<sup>112</sup> Lettre à Paulhan, rédigée en février 1928 et citée dans Raymond BELLOUR, «Chronologie», *Oeuvres complètes*, t. I, p. LXXXIX.

<sup>113</sup> «Ecuador» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 201.

<sup>114</sup> Lettre de juin 1934, citée dans Raymond BELLOUR, «Chronologie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. XCIX.

<sup>115</sup> Dans une lettre à Paulhan (novembre 1934), Michaux annonce qu'il va se faire faire une radioscopie de ses poumons. «Ça ne va pas fort là-dedans», conclut-il. (*Ibidem*, p. C.)

<sup>116</sup> «[J]e croyais peut-être confusément justifier mon existence en naviguant au long cours ou aussi en faisant le Napo (c'est un affluent de l'Amazone) en pirogue, en escaladant montagnes et volcans dans la

en prévision de son retour en France (en guerre contre Allemagne), il s'informe auprès de Paulhan de ce qu'il peut faire d'«utile [...] — grandes fatigues exclues à cause de l'état de mon coeur<sup>117</sup>».

Quarante-quatre ans après la rédaction de cette lettre, le discours qu'a tenu Michaux vis-à-vis de son coeur dans *Ecuador* n'a guère évolué : à la suite de l'absorption d'«un peu de produit préparé», il se plaint de ses serremments de coeur et déplore qu'il soit «devenu impropre à ces expériences<sup>118</sup>». Le corps est de la matière étrangère à celui qui pense ce corps et qui désire se libérer de son emprise : «[M]on coeur en chair et en muscles dans ma poitrine me fait souffrir, entretenant maux, malaises et pensées de désagrément.<sup>119</sup>»

Ces faiblesses du corps, vécues comme des échecs, comme des insuffisances (le corps n'étant pas à la hauteur de l'action que le sujet désire entreprendre), favorise l'irruption, au sein de sa conscience, du corps en soi, sous la forme d'un adversaire monstrueux qu'il faut combattre malgré son caractère irrévocable :

Ce qui en nous refuse la mutilation et la déficience, c'est un Je engagé dans un certain monde physique et interhumain, qui continue de se tendre vers son monde en dépit de ses déficiences ou des amputations, et qui, dans cette mesure, ne les reconnaît pas *de jure*.<sup>120</sup>

Le «je» refuse de reconnaître les limites que l'en-soi lui impose ; le corps, par ses déficiences, se révèle, à la manière d'une synecdoque (référentielle), un échantillon de cet en-soi opprimant. La «grande banquise d'ouate<sup>121</sup>» que le narrateur témoin impuissant voit sa mère rencontrer (avant qu'elle ne soit «prise dans l'Opaque<sup>122</sup>», figure de l'en-soi) est faite de la même matière — aliénante — dont est fait le corps en soi. Celui-ci, ainsi que le rapport du sujet avec lui, s'avère le contenu de maintes assertions poly-isotopiques,

Cordillère des Andes. Je me brutalisais. Je me faisais marcher, mais mon corps répondait mal aux aventures.» (Robert BRÉCHON, *Michaux*, p. 204).

<sup>117</sup> Lettre du 27 octobre 1939, citée dans Raymond BELLOUR, «Chronologie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. CXIII.

<sup>118</sup> «Le jardin exalté» dans *Déplacements, dégagements*, p. 111.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>120</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. 97.

<sup>121</sup> «Sur le chemin de la mort» dans «Plume précédé de Lointain intérieur» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 597.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

notamment celles de *La nuit remue*, recueil dont les thèmes principaux sont justement le sujet aliéné de son corps et la richesse des interventions du sujet sur lui. Dans ces assertions, le corps en soi est présenté comme manquant à son devoir de soutenir le corps pour soi du sujet humilié. Les animaux les plus dignes se faisant humilier par leur corps sont des images de l'en-soi qui a vaincu le sujet :

[...] Le lion entre [dans ma chambre] la tête basse, pochée, cabossée comme un vieux paquet de hardes. Ses pauvres pattes flottent. Il progresse on ne sait comment, mais en tout cas comme un malheureux.  
L'éléphant entre dégonflé et moins solide qu'un faon.  
Ainsi du reste des animaux.<sup>123</sup>

Dans «Un chiffon», c'est le narrateur qui vit une humiliation (comparable à un viol) lorsqu'il se dégonfle (littéralement) en public<sup>124</sup> alors que dans «Bétonné», le sujet «devien[t] dur comme du béton<sup>125</sup>», ce qui incite les amis à aller chercher leurs marteaux et à le déshabiller ; le tout se termine dans un profond embarras et par «quelques minutes d'un silence opaque que [la voix énonciative] ne saurai[t] raconter<sup>126</sup>». Et dans «Sur le plancher», c'est le corps de

monstres exténués. Rompus de corps, rompus d'efforts.  
Tête cabossée et presque cachée, membres anéantis par l'accablement ou tordus dans un dernier appel désespéré qui serait pathétique pour un chien même qui passerait.<sup>127</sup>

qui suscite en lui une grande gêne. Dans tous ces cas, le corps se présente comme un en-soi accablant, devant lequel le sujet ne peut plus rien, sauf se révolter ou ressentir de la gêne.

#### 1.3.3.2.2 *La précarité du corps.*

La faiblesse constitutive du corps fait en sorte que la mort peut survenir à tout moment. Un minuscule catalyseur suffit à enclencher une dégradation rapide du corps et éventuellement la cessation de la vie. Lors de cette dégradation, l'aliénation que vit le sujet

<sup>123</sup> «Mon roi» dans «La nuit remue» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 424.

<sup>124</sup> Voir «Un chiffon» dans *Ibidem*, pp. 470-471.

<sup>125</sup> «Bétonné» dans *Ibidem*, p. 474.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> «Sur le plancher» dans «Épreuves, exorcismes» dans *Oeuvres complètes*, t. I, pp. 815-816.

vis-à-vis de son corps est à un sommet. La description méticuleuse, quasiment médicale<sup>128</sup>, de la progression inexorable de la lèpre cornée des Émanglons rend évident le schisme entre la volonté du sujet et l'évolution du corps :

Ils commencent par présenter de petits points noirs au bout de la langue, qui durcissent tellement que l'homme peut déchirer de la viande avec. Mais il n'en a guère envie. Et ses ongles tombent. [...] Et les cheveux tombent. Les points noirs étaient déjà tout formés en dessous, il les sentait bien, car il avait l'impression de reposer, la tête dans une casserole, mais il ne disait rien, espoir tenace qu'on garde longtemps. Cependant, la maladie inexorable avance.<sup>129</sup>

L'Émanglon qui renie la progression évidente de la maladie est la figure même d'un sujet aliéné de son corps. L'expression incrédule de son visage du mort en est le *summum* : «Le malade meurt doucement avec une expression caractéristique qui suffirait à faire connaître la cause du décès [...] [,] une expression d'étonnement presque ravi, comme s'il allait dire "Pas vrai! Pas possible!"<sup>130</sup>».

Cette dégradation du corps, d'autant plus aliénante pour l'Émanglon qu'aucune cause de sa maladie n'est évoquée, ainsi que la précarité du corps (la clause informe le lecteur que cette maladie est «considérée la fin type de l'Émanglon<sup>131</sup>» ; le corps lui est donc «prêté» jusqu'à ce que la maladie se déclare, et elle peut se déclarer à tout moment) sont affirmées dans un second texte qui précède immédiatement la description horrifiante des séquelles de la lèpre. Ce second écrit montre que la maison (qui partage avec le corps le rôle de «contenir» l'être) des Émanglons est incessamment menacée d'être consommée, en l'espace de quelques jours, par un infime vers qu'emporte le brouillard. La clause souligne l'extrême vulnérabilité des demeures émanglonnes : «Une nuit de brouillard suffit à l'invasion.<sup>132</sup>»

---

<sup>128</sup> Selon des paroles de Michaux rapportées par Victoria Hutchinson et que Raymond Bellour inclut dans sa «Chronologie» (dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. LXXIX), Michaux aura toujours «une sorte de goût ou de nostalgie» pour la médecine, à laquelle il s'est initié en 1919 lorsqu'il a amorcé une année d'études préparatoires aux études en médecine. Les nombreuses lectures sur la psychiatrie et en sciences naturelles que Michaux fait lors de la rédaction de ses essais sur les «états seconds» montrent l'ampleur de cet intérêt (ou de cette passion). Sur l'intérêt qu'a Michaux pour la science, voir section 4.2.3.2 *La médiocrité du «littéraire»*.

<sup>129</sup> *Ailleurs*, p. 30.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 30.

Sans la proximité de ces deux passages, leur interprétation en tant qu'écrits poly-isotopiques serait hasardeuse. La description de la progression de la lèpre émanglonne, mono-isotopique, affirme la terrible aliénation du corps, assertion qui est susceptible de rejoindre toute personne. Un petit effort d'abstraction révèle que le récit (certes fictif) de la dégradation rapide et irrévocable du corps trouve aisément son équivalent dans le monde réel, qui a lui aussi son lot de cancers et autres maladies débilitantes (et mortelles). Mais vu que ce passage est contigu à celui qui affirme la grande vulnérabilité des maisons émanglonnes ; vu, aussi, la grande parenté thématique dans le contenu des assertions, une lecture de ce dernier passage comme étant poly-isotopique n'a rien de farfelu : la maison peut être anéantie sous le regard impuissant de ses habitants comme le corps peut être anéanti sous le regard impuissant du sujet et le vers qu'apporte le brouillard peut s'introduire sans difficulté dans la maison comme le virus ou la bactérie peuvent s'introduire sans difficulté dans le corps.

#### 1.3.3.2.3 *Féconde faiblesse.*

##### *i La faiblesse transformée en don.*

La meilleure façon de transcender la faiblesse du corps est de trouver un moyen d'en profiter, d'en faire le moyen d'une connaissance plus profonde de soi et la cause de gestes, tant psychiques qu'artistiques, qui aideront à mieux affirmer l'être. C'est ce que fait Michaux. En considérant les accidents et les faiblesses dues à des maladies comme des opérations (dont le hasard est l'auteur) et son corps comme une opérande, toute faiblesse devient l'occasion d'un salut personnel. La facticité du monde et du corps (qui l'habite) s'estompe au profit de mondes et de corps pour soi : ainsi, le sujet malade accouche de quantité d'«animaux fantastiques<sup>133</sup>» avec lesquels il a des rapports très étroits. Cet univers issu de l'accouplement du sujet et d'un état maladif («La maladie accouche, infatigablement, d'une création animale inégalable./ La fièvre fit plus

---

<sup>133</sup> «Animaux fantastiques» dans «Plume précédé de Lointain intérieur» dans *Oeuvres complètes*, t. I, pp. 581-586.

d'animaux que les ovaires n'en firent jamais.<sup>134</sup>) peut s'avérer aussi hostile à la tranquillité du sujet que l'a été le monde extérieur. Cependant, l'action des «animaux fantastiques», plus sensationnelle, plus descriptible que celle, infiniment éparpillée, des objets factices du monde, agrandit le sujet, alors que celle du monde et d'autrui le diminue. «Que ne peut la maladie?<sup>135</sup>», demande Michaux, ému de découvrir son inconscient si fécond. Il se montre même reconnaissant à l'endroit de cette faiblesse qui le révèle comme une *puissance* : «Quand la maladie, aidée des tambours de la fièvre, entreprend une grande battue dans les forêts de l'être, si riche en animaux, que n'en sort-il pas?<sup>136</sup>» Les êtres que la faiblesse engendre sont, eux aussi, grands et impressionnants par leur force :

Douze chevaux dans un escalier, le plus large y suffirait à peine, et d'ailleurs dans le cas d'escaliers plus grands, il y aurait beaucoup plus de chevaux, des escadrons de chevaux (l'imagination malade ne se trompe jamais dans ses comptes. Elle ne fait jamais trop petit, jamais, jamais).<sup>137</sup>

La fatigue, qui était une preuve des limites réelles de ce que peut le corps, devient, elle aussi, la condition de terribles actions psychiques. Toutefois, la fatigue comprend une étape supplémentaire avant de générer l'action : la révolte. «Une fatigue, c'est le bloc "moi" qui s'effrite<sup>138</sup>», écrit Michaux et cette affirmation signifie que le moi, responsable de canaliser les énergies du corps vers certaines activités, a perdu la cohésion qu'il lui fallait pour le faire : la volonté du moi a capitulé devant la volonté d'inaction du corps. À la différence de la faiblesse, cependant, l'écart entre ce que veut le sujet et ce que peut le corps donne lieu, chez Michaux, à un sentiment de trahison, et c'est la grande colère qu'il ressent qui lui permet de faire une croix sur le corps en soi : «Dans les moments où, trahi par les muscles amollis, je me sens le plus incapable de bouger, c'est alors que je me transporte au-dehors.<sup>139</sup>». «[S]e transporter au-dehors» se fait à l'aide du

---

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 581.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 585.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

<sup>138</sup> «Qui je fus» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 90.

<sup>139</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, p. 226.

corps pour soi, le corps que Michaux s' imagine être le sien, avec lequel il peut se venger sur son corps en soi, défectueux et non coopératif :

Fatigué? Bien, je vais m'étendre et reposer mon dos qui en a besoin et mon coeur sans doute aussi [...]. [...] Une fois mes membres fatigués installés, moi je déserte. Et au travail.

Je te l'attrape cette colonne vertébrale qui voulait être étendue — est-ce la mienne ou seulement une pareille à elle? — et je la secoue, la secoue, la jette à bas du lit, la précipite à gauche, à droite, la fait courir, grimper, s'accrocher, dévaler, et ainsi de suite.<sup>140</sup>

...je m'en prends à mes membres las. En imagination je ne les laisse plus tranquilles, les asticote, leur rends leurs possibilités naturelles ; je leur en prête d'autres.<sup>141</sup>

Par la rêverie, le sujet tente de compenser pour une faiblesse en soi qui se manifeste comme une fâcheuse limite. La partie lasse du corps est transformée en signifié et c'est sur ce simulacre d'en-soi que Michaux se défoule. La question entre tirets (5<sup>e</sup> ligne du dernier passage cité) montre qu'il est bien conscient que l'objet de ses interventions est peut-être (et même sans doute) un simulacre d'objet. Mais elle montre surtout qu'il ne distingue pas nettement les deux, car seul compte le fait d'avoir quelque chose qui puisse recevoir ses attaques. Pour que celles-ci soient efficaces, il faut que la question «est-ce la mienne ou seulement une pareille à elle?» demeure sans réponse. Car il doit croire autant à la réalité de l'image qu'à celle de la chose s'il veut que son action soit efficace. Ainsi, au prix d'une espèce de mensonge pieux (il sait la réponse mais ne doit pas l'envisager), Michaux prétend dépasser l'en-soi, puisqu'il l'intègre à un processus de valorisation de soi par l'action. Grâce à cette pseudo-conviction<sup>142</sup>, la limite à son action devient un don providentiel qui lui permet une nouvelle espèce d'action.

---

<sup>140</sup> *Ibidem*, pp. 215-216.

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 221.

<sup>142</sup> Le procédé d'auto-duperie dont use Michaux (qui refoule la réponse qui ne lui convient pas) est un procédé dont usent aussi les shamans et sorciers, qui n'hésitent pas à s'aider de «quelques tours de passe-passe pour soigner et surtout pour faire des démonstrations de leur pouvoir. Ces tours de passe-passe sont parfois délibérés ; peut-être, dans de nombreux cas, cela reste-t-il au niveau pré-conscient. Leur attitude, qu'il y ait eu censure ou non, ressemble à celle du pieux mensonge. D'une façon très générale, les ethnographes semblent convaincus que même les shamans conscients de recourir à des stratagèmes n'en ont pas moins foi dans leurs propres pouvoirs et surtout dans les pouvoirs des autres shamans qu'ils vont d'ailleurs consulter lorsqu'eux-mêmes ou leurs enfants sont malades.» (A.L. Kroeber, *The Nature of Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1952, p. 331, cité dans Erving GOFFMAN, *La présentation de soi*, pp. 28-29.)

Cette action, profondément cathartique, vivifiante, est à répéter aussi souvent que le sujet le désire, selon son degré d'aliénation du corps. Cependant, même si toute cette grandeur, toute cette force, tout ce carnage sensationnel compensent l'humiliation d'être au monde, Michaux perçoit le retour à l'existence au sein de son corps et du monde factuels comme une chute, sinon comme un supplice. Cela est vrai autant pour le malade qui revient à la santé que pour le sujet qui réintègre son corps en soi après avoir pratiqué une session de rêverie thérapeutique. Par exemple, après la joie éphémère de s'être libéré des attaques des chimères de l'esprit, le convalescent d'«Animaux fantastiques» voit «les murs et les meubles reprendre leur air de lourdauds incapables de tout<sup>143</sup>» et plonge dans le silence profond de la santé. Le caractère stérile et contraignant de la vie au sein d'un monde toujours «déjà-là», «opaque» est souligné lorsque la voix énonciative d'«Animaux fantastiques» ajoute : «Allons, tu es rentré dans la vie, petit.<sup>144</sup>» Le «petit» peut être interprété de deux manières, l'une aussi valable que l'autre : d'une part, «petit» peut être attribut du sujet «tu», ce qui montre que rentrer dans le monde (en soi) ne se fait que diminué ; d'autre part, «petit» peut être une apostrophe condescendante, ce qui indique une distance ironique entre la voix énonciative et le personnage guéri qui, en fin de compte, semble avoir préféré, au monde animé du pour-soi, le monde morne de l'en-soi.

De même, le rêveur de jour qui revient à son corps en soi (il semble qu'il faille revenir à lui) revient aussi aux limites de sa condition d'homme :

Pour reprendre en mains mon être en flottement et qui tend à n'être rien, je me donne des représentations d'os, des gros, des petits [...]. [Puis, me sentant] raffermi, je me dresse, debout, vaillant, plus question de toutes ces pièces de musée d'ostéologie comparée, la journée recommence, une journée d'homme parmi les hommes.<sup>145</sup>

«L'Insoumis», dont le personnage principal (l'homme) est un rêveur qui refuse d'atteler son imaginaire aux contraintes du monde factuel et des lois le gouvernant («Il ouvre la fenêtre. *Un instant après*, il revient de plusieurs heures de vol. Tel est le Temps

<sup>143</sup> «Animaux fantastiques» dans «Plume précédé de Lointain intérieur» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 386.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

<sup>145</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, pp. 216-217.

pour lui.<sup>146</sup>) présente lui aussi le nécessaire retour au corps et au monde (en soi) comme une humiliation : «Tristesse du réveil./ Il s'agit de redescendre, de s'humilier.// L'homme retrouve sa défaite : le quotidien.<sup>147</sup>»

Si l'écriture (ou n'importe quelle création) a lieu (elle ne serait pas indispensable), elle a lieu lors de cette chute. Écrire, c'est s'inscrire dans le monde factuel. Après la session de rêverie libératoire, l'écriture est vue comme une capitulation face à l'impératif d'être au monde : «Le nomade redevenu sédentaire s'approche de la table à écrire, et bientôt vaquera aux occupations qu'on attend de lui.<sup>148</sup>» Non seulement le rêveur actif (le «nomade» inclut le sème «liberté de mouvement») (re)devient «sédentaire» (terme qui contient le sème «immobilité»), mais par l'écriture, le sujet redevient l'objet du «on» aliénant, actant assimilable à cet en-soi contre lequel Michaux se bat.

*ii «La faiblesse est une force.»*

«Animaux fantastiques» comme *Façons d'endormi, façons d'éveillé* affirment la faiblesse comme une qualité recherchée, mais cette assertion ne leur est pas exclusive. Les recueils d'aphorismes de Michaux contiennent force assertions mono-isotopiques on ne peut plus claires concernant la faiblesse haussée au niveau, sinon d'une vertu, au moins d'une condition sans laquelle une véritable réalisation de soi est impossible : «Celui qui est fort, lui manquant d'être faible, est faible, mais le faible s'étend sans limites...<sup>149</sup>» Cette phrase contient une double contradiction. Si l'on élimine la proposition participiale qu'embrassent les virgules, l'on obtient la contradiction rhétorique pure (ou encore, selon le vocabulaire de Michèle Prandi, un contresens «caché» ou «matériel»<sup>150</sup>) suivante : «le fort est faible», puisque le contenu de l'attribut du sujet est exactement le contraire du contenu du sujet. Si l'on tient compte de la proposition participiale, on remarque que le contenu de la proposition principale («le fort est faible») contredit exactement une des

<sup>146</sup> «L'Insoumis» dans «Plume précédé de Lointain intérieur» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 389.

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 587.

<sup>148</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, p. 217.

<sup>149</sup> *Face aux verrous*, p. 65.

<sup>150</sup> Voir note 73.

affirmations implicites du contenu de la proposition participiale («le fort n'est pas faible»)<sup>151</sup>. Seule la reconnaissance d'une assertion paradoxale (qui heurte le sens commun) permet de voir au-delà des contradictions : la proposition participiale, qui contient, en tant que présupposé, la graine de l'assertion («le fort a besoin de la faiblesse»), sert de complément circonstanciel de cause au contenu de la proposition principale. La proposition principale coordonnée explique comment le faible est plus fort que celui qui, bien assis sur son «un», se croit fort : sa faiblesse lui permet de déborder les étroites limites du corps et des choses et de connaître d'autres modes d'être.

Dès lors, la faiblesse devient une qualité admirable. Non seulement elle permet une évasion de la prison du corps, non seulement elle est féconde pour l'esprit et l'imagination, mais elle est encore un moyen de connaissance. Cela, Michaux l'affirme aussi dans ses écrits d'*Ailleurs*, où il esquisse le portrait d'une société qui révère les malades, qui les place au rang des sages :

Les malades ayant la réputation d'être de bon conseil, tous les ministres sont des malades et même des malades accablés. [...] "Des malades vient la sagesse, des fiévreux la lumière", aphorisme auquel ils ne doivent pas manquer de se soumettre.<sup>152</sup>

L'état affaibli n'est donc pas un état à éviter ; il peut même s'avérer l'état «naturel» d'un individu : «Le faible est renversé même par sa santé. (Qu'il ne soit donc pas imprudent au point de se vouloir normal.)<sup>153</sup>» Le paradoxe consiste ici en le sabotage de plusieurs catégories conventionnelles : au lieu d'être considérée comme une tare, la faiblesse est présentée comme un trait qui vaut d'être conservé ; au lieu d'être considérée comme un état enviable auquel il est naturel de vouloir aspirer, la santé est présentée comme un élément perturbateur ; au lieu d'être considérée comme une référence, la normalité est présentée comme une dangereuse tentation. Par l'inclusion de cet aphorisme dans son recueil, Michaux affirme le droit à la faiblesse.

---

<sup>151</sup> Réduit à son expression la plus concise et en mettant le contenu de la proposition participiale en tête de phrase afin que la cause précède l'effet, on obtient : «Le fort n'est pas faible [tautologie], donc le fort est faible [contradiction matérielle].»

<sup>152</sup> *Ailleurs*, p. 29.

<sup>153</sup> *Face aux verrous*, p. 69.

Cette qualité peut aussi être une propriété de l'individu, ce dont il a besoin pour être soi. «Garde intacte ta faiblesse. Ne cherche pas à acquérir des forces [...]»<sup>154</sup>, conseille Michaux au lecteur de *Poteaux d'angle*. La faiblesse devient ici un adjuvant dans la lutte contre les influences extérieures.

Enfin, la faiblesse fournit l'occasion à l'individu de se réaliser pleinement et de développer certaines habiletés de l'esprit, telles que la rêverie. Comme Michaux considère celle-ci comme une forme d'art, «le premier de tous, et à la racine des autres, que le malade mieux que le bien portant, et le plus démuné plus que l'homme comblé peut pratiquer et d'autant mieux qu'il est inadapté»<sup>155</sup>, la faiblesse due à la maladie (ainsi que l'impuissance — d'acheter, de s'adapter) est présentée comme la condition première de toute réalisation de soi.

### *iii La faiblesse induite.*

Si le milieu médical est si fréquemment le lieu où le sujet se découvre, c'est parce qu'il est le lieu le plus propice à l'irruption du corps comme en-soi. Le lieu médical est donc critique pour la genèse d'actes psychiques qui compensent non seulement pour la faiblesse tout de même frustrante du corps, mais pour la terrible humiliation d'être au monde, de devoir fonder son être sur l'en-soi d'un monde où il faut se positionner au prix d'une réduction vulgaire. Cette mise en scène de l'humiliation-vengeance compensatoire rend alors pertinents les accidents et maladies dont Michaux est la proie («J'aurai voulu, pour ma part, ne pas être tout à fait passé à côté, ne pas avoir souffert en vain»<sup>156</sup>), écrit Michaux à la fin de sa préface à «Bras cassé»). Mais aux déficiences involontaires relatées dans des textes comme «Emme et le vieux médecin»<sup>157</sup>, «Plume avait mal au doigt»<sup>158</sup>, «Animaux fantastiques» et «Bras cassé», s'ajoutent celles occasionnées par le sujet même. Les neuf cent dix-neuf pages qui composent les écrits sur la drogue (*Misérable*

<sup>154</sup> *Poteaux d'angle*, p. 10.

<sup>155</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, pp. 200-201.

<sup>156</sup> «Bras cassé» dans *Face à ce qui se dérobe*, p. 10.

<sup>157</sup> «La nuit remue» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 447.

<sup>158</sup> «Plume précédé de Lointain intérieur» dans *Ibidem*, pp. 633-634.

*Miracle, l'Infini turbulent, Connaissance par les gouffres et les Grandes Épreuves de l'esprit*) font état d'un sujet qui bascule les voies habituelles de la perception par l'absorption de produits psychotropes. Avant la pensée, c'est le corps en ce qu'il a de plus essentiel qui est perturbé : «Ce jour-là [celui où, pour la première fois, il a pris de la mescaline] on brassa mes cellules, on les secoua, les sabota, les mit en convulsions.<sup>159</sup>» La perception du corps en soi et les certitudes concernant le corps pour soi, que les sens confirment, sont non seulement affaiblis mais *attaqués* afin de libérer le sujet de son foyer unitaire de perception : «Toute drogue modifie vos appuis. L'appui que vous preniez sur vos sens, l'appui que vos sens prenaient sur le monde, l'appui que vous preniez sur votre impression générale d'être.<sup>160</sup>» Vu que le sujet est le foyer de perception, changer de foyer de perception, c'est changer effectivement d'être.

Attaquer le corps en vue d'affaiblir son emprise sur l'être, afin de décentrer le foyer de perception identifié par «je», se fait par tous les moyens, à tous les degrés et, loin d'être confinées à la seule époque mescalinienne, les attaques ont lieu au cours de toute la vie de Michaux : «Attaquant son coeur à grands coups de café, ou même simplement de fatigue, ou même d'imagination et du fluide intense de son désir, il décolle», écrit-il dans «L'Insoumis»<sup>161</sup>. Ainsi, intervenir sur le corps pour l'affaiblir, afin de mieux le parcourir et de réaliser ses possibilités d'être, est un acte de courage qui peut contrecarrer l'impression d'être noyé, d'être «pris» dans un seul mode d'être.

#### 1.4 Conclusion.

Somme toute, l'indigence du corps est un empêchement reconnu comme tel. Mais elle est dépassée par sa transformation en condition de connaissance personnelle et de création qui réhabilite. Le sujet se découvre puissant grâce à la faiblesse — et à la souffrance — du corps, qui créent de précieuses «perceptions déroutantes<sup>162</sup>». Ce

---

<sup>159</sup> *Misérable Miracle*, p. 15.

<sup>160</sup> *Connaissances par les gouffres*, p. 9.

<sup>161</sup> «Plume précédé de Lointain intérieur» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 588.

<sup>162</sup> *Face à ce qui se dérobe*, p. 9.

principe de base de Michaux, qui fait équivaloir, d'une part, l'exploitation d'une faiblesse ou d'une souffrance artificiellement causées ou prolongées et, d'autre part, la véritable intelligence<sup>163</sup>, Michaux l'énonce vigoureusement dès la publication des *Rêves et la Jambe*.

Par la transformation du corps en opérande (soit par le regard de Michaux considérant ses faiblesses inhérentes, soit par l'action directe du sujet sur le corps), Michaux mine les liens habituels entre le sujet et le corps. Cette rupture favorise la reconnaissance du lien qu'il y a *de fait* entre le sujet et l'en-soi en même temps qu'elle signale la possibilité pour tous de vivre de provisoires libérations. Les interventions de Michaux sur son corps n'ont pas comme objectif ultime l'affaiblissement du corps, mais la destruction du sentiment d'être fatalement lié à une matière qui le détermine et le circonscrit de manière humiliante.

Compte tenu du contexte socio-politique de la période de l'entre-deux-guerres et de la pression conformiste exercée par la culture de masse de l'après-guerre, l'énonciation de ce principe constitue une assertion d'autant plus forte qu'elle est à contre-courant. En effet, les régimes fascistes ou fascisants en faveur dans maints pays de l'Europe de l'Ouest au cours des années trente et quarante dédaignaient la faiblesse et célébraient la force ; même les gouvernements non fascistes encourageaient le culte de la puissance et de la santé par le biais de l'athlétisme et de la culture physique — vogues dont Michaux se moque dans «Le sportif au lit<sup>164</sup>». Après la chute de l'Allemagne nazie, la force et la santé ont continué à être présentées comme idéals, surtout par les médias américains dont l'hégémonie culturelle n'allait pas tarder à se faire sentir partout en Occident. Si les assertions de Michaux concernant le corps, le «je», la force et la santé sont des paradoxes, c'est parce que, bombardée de modèles par le biais des médias, la société continue à considérer le corps comme un temple sacré, le «je» comme naturellement stable et

---

<sup>163</sup> «Ce serait néanmoins à observer *bien*. Cet état [l'état d'un homme dont le bras est cassé] que la fortune m'envoya avec ensuite quelques complications, je le considérai. Je pris un bain dedans. Je ne cherchai pas tout de suite à rejoindre le rivage./ Les courageux, je sais, dans ces cas se détournent plutôt. [...] Mais est-ce là de l'intelligence?» (*Ibidem*, p. 7.)

<sup>164</sup> «La nuit remue» dans *Oeuvres complètes*, t. I, pp. 426-431.

unitaire, la force et la santé comme des états auxquels tout être moral devrait aspirer... Autrement dit, le corps, tel que la société actuelle le conçoit, est encore tout chargé d'idées reçues qui, pour rassurantes qu'elles soient pour les personnes qui préfèrent les automatismes de la pensée aux questionnements perpétuels, aliènent ceux qui désirent un contact frais et véritable avec le corps tel qu'il est et non tel qu'on le pense.

## CHAPITRE 2

### LE SIGNE

#### 2.0 *Le signe, un «corps» rempli?*

Comme le corps échappe au sujet parce qu'il participe de l'en-soi du monde, le signe échappe au sujet parce qu'il participe d'un bain de sens extérieur, antérieur à l'expérience du sujet. Ce bain, composé de tous les signifiés de tous les signes que le sujet a dû rendre siens, joue un rôle similaire à celui du corps habituel en ce sens que dans les deux cas, il s'agit d'abstractions mentales ayant des apparences d'essence (parce qu'elles ne sont jamais que quasi-observées). Comme il faut ébranler le corps habituel (le corps pour soi) afin qu'il puisse connaître de nouveaux modes d'être, le signifié du signe doit être, lui aussi, remis en question. Remettre en question, qu'est-ce à dire? Ce n'est pas saboter la *semiosis* (car alors on n'accomplit plus rien), c'est donner un coup au signe, et le coup le plus violent qu'on puisse lui donner est le coup qui, par le biais du signifiant, atteint le signifié. Donc, comme l'ébranlement le plus efficace du corps pour soi a lieu quand Michaux intervient sur le corps en soi, le signifié du signe est le plus efficacement atteint quand le signifiant est l'objet d'interventions.

Cependant, ce rapprochement des relations sujet/corps et sujet/signé est limité, car le signe existe en fonction d'une conscience qui l'interprète, alors que le corps existe en soi. En ce sens, le signe est le contraire du corps, car il n'existe que pour renvoyer à une autre réalité (il est «*l'aliquid qui stat pro aliquo*<sup>1</sup>»). Le signe ressemble davantage au

---

<sup>1</sup> Umberto ECO, *Sémiotique et philosophie du langage*, p. 63. Eco éclaire ainsi le sens des termes latins : «*L'aliquid est une expression concrète (c'est-à-dire une entité physique produite par l'homme ou reconnue comme capable de faire fonction d'expression de quelque chose d'autre) ou bien une classe ou un type d'expressions concrètes possibles.*» (*Ibidem.*) Ultérieurement, il avait défini comme suit le processus

sujet qu'au corps puisqu'il est un vide, puisqu'il n'est, au bout du compte, qu'une relation au monde. Seul le signifié peut être pris (à tort) pour autre chose qu'une relation, car il peut figurer comme le renvoi d'un signe.

De plus, le signe, comme tout perçu, ne contient que ce que le sujet y a déjà mis. Il est comme l'individu que l'on prend pour un imbécile : si un individu *x* paraît être un imbécile aux yeux d'un individu *y*, c'est parce que celui-ci prête à son homologue de ses propres traits : «S. est pour toi un imbécile. Attention./ Imbécillité «de référence». Trop satisfaisante. C'est surtout grâce à *ton* imbécillité que l'imbécillité de l'autre est pour toi si pleine./ [...] Elle n'a guère que *ta* substance.<sup>2</sup>» Autrement dit, le signifié «imbécile» que l'on a assimilé à son encyclopédie personnelle (c'est «l'imbécillité “de référence”») grâce à une expérience subjective de cette réalité (du *denotatum* «imbécillité») peut empêcher la rencontre avec autre que soi. La *plénitude* «imbécillité» que l'on identifie chez autrui devrait déjà signaler qu'on s'est laissé prendre à tenir un signifié (essence quasi-observée) né de son expérience («Elle n'a guère que *ta* substance») pour une Chose (altérité inépuisable). Au lieu d'être parmi des liens extensionnels, l'on est parmi des liens intensionnels<sup>3</sup>.

Le signe est certes un corps dans la mesure où il est signifiant et dans la mesure où, comme le corps humain est doublé d'un corps pensé par le sujet, il est lié à un certain être, en l'occurrence un signifié, une idée. Le fait qu'il n'y ait pas de signe en soi (un signe parfaitement hermétique ne participe plus à la *semiosis* et est *ipso facto* non plus un signe mais un objet anonyme) comporte, pour l'émetteur de signes qu'est Michaux, des avantages et des désavantages. Il a l'avantage de se laisser investir d'un sujet qui, ainsi, se libère d'un corps trop limité (c'est ce qu'accomplit Michaux quand il s'adonne à la rêverie, par exemple) : le signe est alors comme une bouée de secours pour le sujet qui

---

de la signification : l'humain peut produire «des événements physiques [...] qui viennent se substituer à d'autres événements ou entités, physiques ou non, que les humains ne sont pas en mesure de produire dans l'acte de signification. [...] Les processus de signification seraient l'artifice indéfinissable que les êtres humains, dans leur impossibilité d'avoir le monde entier (réel et possible) à portée de main, mettraient en oeuvre pour suppléer à l'absence des choses.» (*Ibidem*, p. 23.)

<sup>2</sup> *Poteaux d'angle*, p. 11.

<sup>3</sup> Voir la note 25 de l'introduction.

se noie. Par contre, le signifié du signe (et tout signe en a au moins un) se présente comme un frein potentiel au sujet qui se considère comme mouvement, comme étendue.

Afin de rendre le signe pertinent pour lui, Michaux invente des moyens d'asservir ou de diminuer le signifié. L'intervention de Michaux porte alors sur l'aspect du signe susceptible d'être en accord avec le mouvement qu'il se sent être, en l'occurrence le signifiant multiplié sur une surface (à défaut de l'être sur une durée, comme c'est le cas en musique).

### 2.1 *La «haïssable» hégémonie du signifié.*

Michaux reconnaît donc la primauté des rapports intensionnels — et elle lui répugne — du moins en apparence. Quand Michaux prend la plume, il écrit contre une certaine tradition philosophique et littéraire très inspirée du symbolisme qui considère l'écriture poétique comme une recherche de l'assemblage verbal ingénieux qui cernera une essence, c'est-à-dire un contenu abstrait, épuré de toute existence.<sup>4</sup> Certes, dès *Qui je fus*, il est bien clair que l'écriture de Michaux a comme objet l'exploration du lien extensionnel, qui dépasse l'idée de la chose et favorise un contact direct entre le sujet et la chose même, particulière : «Sur les animaux, nous nous livrons à une psychologie de foule. Les moineaux, les souris. Mais ce moineau-ci, cette souris-là, quel est son nom?<sup>5</sup>» Il est clair, aussi, que pour qui veut favoriser un lien direct avec la matière, le signifié paraît être un irritant. Mais les déclarations de guerre que fait Michaux à l'endroit du signifié (que ce chapitre et le prochain approfondiront) doivent être considérées avec circonspection. Les termes «signifié» et «signifiant» ou «lien intensionnel» et «lien extensionnel» que l'écriture de Michaux oppose si radicalement ne sont pas à prendre comme des irréductibles mais comme des moyens de corriger une aberration. L'opposition a une visée rhétorique, car Michaux se sent interpellé à faire violence au

---

<sup>4</sup> Mallarmé fournit l'énoncé qui représente le mieux cette attitude : «Je dis : une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.» («Crise de vers» dans Stéphane MALLARMÉ, *Oeuvres complètes*, p. 368.)

<sup>5</sup> «Qui je fus» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 78.

signifié non pour le détruire ni même pour le diminuer, mais pour mieux mettre en lumière le signifiant et la relation (pragmatique) entre celui-ci et l'émetteur soucieux de décrire le *Dasein*. Il convient alors de voir dans le rejet violent du signifié du figuratif : toute cette violence, qui est le produit de la nécessité de Michaux de se faire comprendre, d'amener son interlocuteur à se pencher sur autre chose, est, d'une part, l'expression de sa frustration devant l'entêtement des gens de son siècle et, d'autre part, une espèce de ruse (dont Michaux lui-même semble avoir été la dupe). De toutes façons, le rapport extensionnel *implique* un rapport intensionnel (le premier étant défini par la capacité du *couple* signifié/signifiant de renvoyer à une Chose). Abolir le signifié, c'est accepter de ne pas faire de signe, c'est l'équivalent de la non-expression.<sup>6</sup>

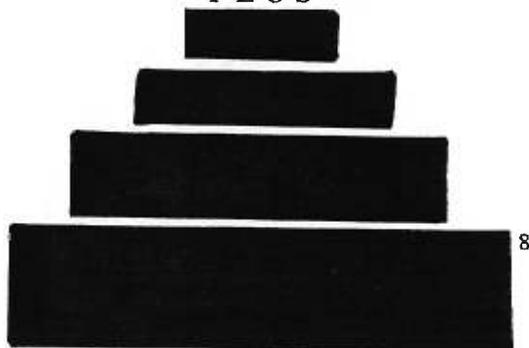
La violence de Michaux a une aire d'action importante. Elle vise les signifiés de plusieurs types de signes, celui du langage verbal (le mot) comme celui des arts visuels. L'usage que fait Michaux du langage verbal est particulièrement saisissant, car il tente de donner à ce type de signe le comportement d'autres types de signe, celui de la trace par exemple. Mais quel que soit le régime sémiotique, il s'acharne à l'invention<sup>7</sup> de nouveaux signifiants dont le renvoi serait une réalité intérieure (réalité dénotée [*denotatum* ou chose] et non désignée [*designatum* ou signifié]) en constante révolution. Au lieu de donner un nom à cette réalité, Michaux donne par exemple un texte se tenant sur une page ou sur quelques pages et qui a une valeur iconique, comme s'il s'agissait d'un idéogramme primitif :

---

<sup>6</sup> Michaux semble considérer sérieusement cette option dans *Façons d'endormi, façons d'éveillé*. Voir section 3.6 *La dignité du silence*.

<sup>7</sup> L'invention est en soi un mode de production de signes par lequel un sujet tente de former un signifiant qui est en rapport direct avec un *denotatum*. (Voir Umberto ECO, *Sémiotique et philosophie du langage*, p. 58.)

Effarante progression  
 empoignant toute sonorité  
 laissant le sens  
 fonçant vers plus de retentissement  
 vers plus de  
 plus de  
 plus  
 Plus  
 P L U S



Les quatre barres de cet extrait de poème représentent graphiquement quatre phases de l'amplification (le principe «plus») que Michaux veut rendre ; il y arrive grâce à l'aspect visuel — les mots (et leur sens, qu'il prétend avoir «laissé») ne servent que d'introduction au geste performatif visuel du poème. Sans les mots, on pourrait prendre les quatre rectangles pour des paliers d'une pyramide maya ou les marches d'un escalier ; les mots (et le signifié auquel chacun renvoie) sont donc essentiels à la reconnaissance de l'amplification. Le signifié semble encore imposer son inclusion comme nécessaire. Beaucoup des créations graphiques de Michaux seront accompagnées de texte (*Mouvements, Peintures et dessins, Saisir*, pour n'en nommer que trois) comme si le dessin abstrait (non représentatif, qui n'a en principe pas de signifié) avait besoin de mots pour garantir que le signe soit, effectivement, signe (c'est-à-dire *parlant*).

De façon générale, surtout quand il s'agit du langage verbal, le signifié et les rapports intensionnels auxquels il participe se présentent comme une glu dont Michaux a bien du mal à s'arracher et qui semble relever d'une insoutenable fatalité, d'une «pente» humaine dont on devrait avoir honte. En affirmant sans cesse la volonté de *signifier* une réalité intérieure qui n'est pas une idée, Michaux exprime son désir de sortir de la prison

<sup>8</sup> *Connaissances par les gouffres*, p. 120.

des significations et de leur manie de se poser en écran entre l'interprétant et le *denotatum*. Cerner l'être *qui est là* se fait pour lui en se branchant sur l'expérience informulée et directe de la matière qu'a tout sujet et qui précède toute interprétation. Le principe de l'attitude de Michaux vis-à-vis de cette entreprise est donc phénoménologique :

Chercher l'essence de la conscience, ce ne sera donc pas développer la *Wortbedeutung* conscience et fuir de l'existence dans l'univers des choses dites, ce sera retrouver cette présence effective de moi à moi, le fait de ma conscience qui est ce que veulent dire finalement le mot et le concept de conscience. Chercher l'essence du monde, ce n'est pas chercher ce qu'il est en idée, une fois que nous l'avons réduit en thème de discours, c'est chercher ce qu'il est en fait pour nous avant toute thématization.<sup>9</sup>

Quand il s'agit d'interroger le *denotatum* «conscience», les formes les plus arrêtées, les mieux définies de son *designatum* sont, pour le phénoménologue, à considérer avec la plus grande méfiance ; il se révèle le mieux si la croyance en le signifié «conscience» est momentanément suspendue, car alors le sujet revient à la chose «conscience» tapie loin derrière l'idée :

[N]ous avons un moyen direct d'accéder à ce qu'il [le mot ou le concept «conscience»] désigne, nous avons l'expérience de nous-mêmes, de cette conscience que nous sommes, c'est sur cette expérience que se mesurent toutes les significations du langage et c'est elle qui fait que justement le langage veut dire quelque chose pour nous.<sup>10</sup>

À la manière d'un phénoménologue, Michaux se présente non pas comme une personne qui cherche à *comprendre*, ce qui signifie acquérir un signifié, mais à *prendre* : son action le mettrait directement en contact avec le *denotatum*. La volonté d'amasser des signifiés et de les organiser dans son encyclopédie personnelle impliquerait toujours une certaine trahison du renvoi (matière ou expérience) : «Songe aux précédents. Ils ont terni tout ce qu'ils ont compris.<sup>11</sup>»

### 2.1.1 *Le signifié, agent de la navrante complétude.*

Capable d'être isolé du tumulte du monde, le signifié (le *designatum*) prend aisément des allures d'essence. L'esprit peut en «faire le tour» exhaustivement et le

<sup>9</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. X.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Poteaux d'angle*, p. 11.

considérer comme une chose finie, absolue, alors que l'Objet (le *denotatum*) ne peut être épuisé. Pour le chercheur qui désire le contact avec l'Objet, qui en a besoin pour ne pas se noyer complètement, la quasi-observation d'un signifié n'est pas l'atteinte d'une «complétude» bien enviable : au contraire, elle favorise la sclérose de la vision. Même un méfiant aguerri comme Michaux n'est pas à l'abri du signifié, qui trouve le moyen de contaminer sa vision, d'empêcher ou de souiller son contact avec une altérité ; après être «entré» une fois dans le style (la façon particulière de voir le monde) de René Magritte, Michaux écrit : «[Q]uand je voulus recommencer, le connu gênant l'inconnu, bientôt bloqua le champ libre.<sup>12</sup>»

L'être humain ne semble pas prédestiné à vivre dans un monde abstrait qu'encadrent les signifiés et leur finitude trompeuse. Les délivrances ponctuelles des signifiés que procure la pratique de l'insubordination sémiotique lui permettent d'envisager une existence au-delà ou à côté de ces repères. C'est sous l'effet de la mescaline que Michaux connaît l'extase (associée à la contemplation de l'infini) qui, à part favoriser une rare coïncidence entre soi et soi<sup>13</sup>, semble mettre un terme à l'hégémonie de la finitude :

C'en est fini de la finitude. On en est délivré. Le fini de l'habituelle vie était donc — dirait-on — quelque chose comme un de ces caractères héréditaires récessifs qui s'effacent s'ils se trouvent en présence d'un caractère dominant.

Ainsi le matériel, le personnel, le divers, en présence d'un infini, cèdent, abandonnent.<sup>14</sup>

Rien n'est plus contraire à la pensée de Michaux que de se considérer un comme un être achevé, que de s'enfermer dans un seul sens de soi : «Qu'est-ce qui est pire que d'être achevé? demande-t-il dans «Enfants». Adulte — achevé — mort : nuances d'un

<sup>12</sup> «En rêvant à partir de peintures énigmatiques» dans *Affrontements*, p. 70.

<sup>13</sup> La drogue mine le léger dédoublement permanent de soi que Michaux tient à conserver. Après la prise de la mescaline, il écrit : «[J]e m'étais rejoint, je crois en mon fond, et coïncidais avec moi, non plus observateur-voyeur, mais moi revenu à moi». (*Misérable Miracle*, p. 124.) En note infrapaginale, il ajoute : «Coïncider, qu'est-ce à dire? Dans ma vie j'essaie (voulant observer), d'approcher le plus possible de moi, mais sans coïncider, sans me laisser aller, sans me donner./ Je veux qu'il reste une marge, qui est aussi comme une marge de sécurité.»

<sup>14</sup> *Misérable Miracle*, p. 184.

même état.<sup>15</sup>» Se déclarer achevé revient à se priver de tous les gestes qui iraient à l'encontre du soi que l'on s'efforce de conserver. Pour montrer son désaccord avec le principe de cohérence qui justifie le maintien d'un éthos, Michaux s'attaque à Aristote, pilier de la pensée occidentale : «La pire critique contre Aristote est encore celle-ci : qu'il était définitivement Aristote.<sup>16</sup>»

Comme il est impossible d'éviter toute réalisation, Michaux conseille à son lecteur de les limiter et de s'assurer qu'elles n'affaiblissent pas son refus fondamental d'être «pris» dans une essence : «Réalisation. Pas trop. Seulement ce qu'il faut pour qu'on te laisse la paix avec les réalisations, de façon que tu puisses, en rêvant, pour toi seul, bientôt rentrer dans l'irréel, l'irréalisable, l'indifférence à la réalisation.<sup>17</sup>» De même, se croire «maître», c'est-à-dire une personne ayant achevé sa formation, est un leurre : «Quoi qu'il t'arrive, ne te laisse jamais aller — faute suprême — à te croire maître, même pas maître à mal penser. Il te reste beaucoup à faire, énormément, presque tout. La mort cueillera un fruit encore vert.<sup>18</sup>»

Pour Michaux, alors, être est la fin de l'existence, dans les deux sens du mot : d'abord, il est la fin, car il est l'objet vers lequel l'existence tend et ensuite, il est la fin, car l'existence cesse lorsque l'être est saisi, achevé. Exister, c'est le véritable phénomène, c'est être dans le devenir, être mouvement. Par contre, l'être, c'est l'épiphénomène, le fait sans avenir : «L'enfant [...] naît avec vingt-deux plis. Il s'agit de les déplier. La vie de l'homme alors est complète. Sous cette forme il meurt. Il ne lui reste aucun pli à défaire.<sup>19</sup>» Dans ce passage poly-isotopique, Michaux feint de présenter des curieux êtres d'un ailleurs pour mieux dresser une équivalence entre l'être et la mort ainsi qu'entre l'existence et la vie.

C'est dans l'esprit de cette distinction primordiale que Michaux exprime, par le biais d'une citation de Kaneyoshi placée en liminaire de *Passages* (qui justifie

---

<sup>15</sup> *Passages*, p. 53.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Poteaux d'angle*, p. 12.

<sup>18</sup> *Poteaux d'angle*, p. 15.

<sup>19</sup> *Ailleurs*, p. 135.

l'amoncellement de fragments dont se composent ce recueil) sa préférence pour ce qu'il appelle l'«incomplétude» : «C'est l'incomplétude qui est désirable. En tout, mauvaise est la régularité./ Dans les palais d'autrefois, on laissait toujours un bâtiment inachevé, obligatoirement.<sup>20</sup>» Ces «palais d'autrefois», toujours en construction, ont un avenir (à part l'érosion et l'écroulement) : ils peuvent encore croître.

Toutefois, bien que Michaux ait l'«achevé» en horreur, être dans le devenir n'est pas de tout repos. Car celui qui existe au monde connaît le supplice de la souffrance et de l'angoisse.

Trente-quatre lances enchevêtrées peuvent-elles composer un être?  
Oui, un Meidosem. Un Meidosem souffrant, un Meidosem qui ne sait plus  
où se mettre, qui ne sait plus comment se tenir, comment faire face, qui ne  
sait plus être qu'un Meidosem.

Ils ont détruit son «un».

Mais il n'est pas encore battu.<sup>21</sup>

Comme le Michaux de «Portrait de A.» (dont la boule a été crevée quand il a consenti à prendre part au monde), le Meidosem bénéficiait d'un état d'«unité» originel qu'un «ils» a détruit. Depuis, il lutte, refusant de capituler devant les forces nocives, nombreuses qui éparpillent son être. L'isotopie «Meidosem» que Michaux tâche de définir dans les «portraits» et qui est continuellement redéfinie demeure, comme les palais pour lesquels Kaneyoshi était nostalgique, en situation de devenir : tantôt «ailes sans têtes, sans oiseaux, des ailes pures de tout corps<sup>22</sup>», tantôt se muant «en cascades, en fissures, en feu<sup>23</sup>», tantôt encore des enchevêtrements de trente-quatre lances, l'isotopie meidosemme est non seulement toujours (et très évidemment) poly-isotopique mais, vu les incessantes métamorphoses, insaisissable. L'être que la voix énonciatrice feint de cerner («Trente-quatre lances enchevêtrées peuvent-elles composer un être? *Oui, un Meidosem.*<sup>24</sup>») le caractérise à peine : il souffre et «ne sait plus» (faire la moindre des choses) ; la caractérisation est surtout négative (on dit ce que le Meidosem ne peut faire, ne peut être)

---

<sup>20</sup> *Passages*, p. 7.

<sup>21</sup> *La Vie dans les plis*, p. 118.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>24</sup> *Op. cit.* Nous soulignons pour faire valoir l'affirmatif.

et, à part la souffrance, la seule qualité clairement affirmée (on déduit pourtant l'incertitude fondamentale d'être) est celle d'être Meidosem, terme vide de sens que le passage promettait pourtant de remplir.

En somme, parce que son angoisse, sa souffrance sont des perceptions aiguës, immanentes, de son être «pris» au monde, le Meidosem représente l'être-au-monde par excellence. Le Meidosem *existe*, c'est son malheur (car son unité est perdue) et son bonheur (car il n'est pas battu ; il a encore la force de combattre).

#### 2.1.1.1 *Incomplétude et ouverture.*

Parce que le caractère arrêté du signifié ne rend pas compte de l'existence telle qu'elle est perçue, parce que, au contraire, il se substitue à la perception angoissante d'être-au-monde (pour certains, il convient mieux d'asseoir son illusion d'être une complétude parmi des complétudes que de faire mouvoir son néant ou l'incomplétude au sein du factice), Michaux préfère le signe ouvert au signe fermé. Les signifiés du signe fermé, qui peut être poly-isotopique, sont limités et aisément identifiables alors que ceux du signe ouvert sont difficiles à dénombrer ou à circonscrire, généralement parce qu'ils renvoient à des *denotata* qui se contredisent ou parce que, délaissant les liens intensionnels que les conventions ont rendu «clairs», ils ne renvoient pas à une réalité descriptive : ils paraissent alors brouillés, diffus. L'incomplétude, qui est l'expérience du sujet, et l'ouverture du signe (peu figuratif) que Michaux admire dans la peinture chinoise ne font qu'un : «Les lointains préférés au proche, la poésie de l'incomplétude préférée au compte rendu, à la copie.<sup>25</sup>»

Michaux refuse d'accorder une quelconque vérité à un signe qui prétend être l'équivalent d'une réalité en soi, qui n'a pas de devenir. Selon ses propres dires, sa peinture serait même une «moquerie de toute fixité<sup>26</sup>», une négation violente de l'achevé, des repères abstraits de l'Encyclopédie («[Dans la peinture,] je me dégage de ce que j'ai

---

<sup>25</sup> *Émergences-Résurgences*, p. 16.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 41.

haï le plus, le statique, le figé, le quotidien, le «prévu», le fatal, le satisfait.<sup>27») et un moyen par lequel s'exprime l'être qui est mouvement libéré de sa fin («Comme moi la ligne cherche sans savoir ce qu'elle cherche, refuse les immédiates trouvailles, les solutions qui s'offrent, les tentations premières. Se gardant d'“arriver”, ligne d'aveugle investigation.<sup>28») Le sujet ne s'identifie pas au signifiant (la ligne), seulement à son mouvement.</sup></sup>

### 2.1.1.2 Vers la complétude?

Comment alors expliquer que Michaux se soit présenté comme cheminant *vers la complétude*<sup>29)? Ici, la préposition est plus importante que le nom, car elle décrit la place de l'être, qui est matière *en mouvement*. La complétude sert alors d'altérité (ce que le sujet n'est pas au moment de l'énonciation). Le mouvement d'un être conscient est la définition même du geste, dont l'être humain peut être la cause. Par le geste, et le mouvement qu'il implique, le sujet peut trouver un «terrain commun» avec le *continuum* («Je ne puis m'associer vraiment au monde que par gestes», écrit Michaux dans *Passages*.<sup>30)</sup>, qui est lui aussi matière, forme(s) en mouvement, en situation de métamorphose perpétuelle.</sup>

Même l'Unité qu'il arrive à Michaux de constater dans les textes lyriques des vingt-cinq dernières années de sa vie est une Unité relative, conquise à coups d'interventions. Chacune révèle que l'être profond est mouvement qui participe à un mouvement «cosmique». L'Unité de Michaux n'est donc pas l'Unité des métaphysiciens, car celle de Michaux n'est pas une essence éternelle et éternellement fixe, sorte de repère absolu ; elle est plutôt la perception que permet une certaine position. La vision de l'Un est ce qu'autorise une distance ou une proximité extrêmes avec un objet : Michaux peut soit se retirer d'un objet jusqu'à ce qu'il apparaisse «un» (comme un cosmonaute qui s'éloigne de la terre constate que les frontières entre villes, banlieues, campagne et forêt

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>29</sup> Titre d'un de ses recueils, publié en 1967.

<sup>30</sup> *Passages*, p. 20.

s'effacent au profit d'une grosse boule vaguement bleue<sup>31</sup>), soit s'introduire si profondément dans l'intimité de l'objet que les distinctions entre cet objet et tous les autres disparaissent (comme un scientifique qui, s'il accroît assez la puissance de son microscope, constate que les matières solides comme les liquides et les gazeuses comportent toutes d'innombrables protons, électrons et neutrons vibrant et se déplaçant à des vitesses folles et que la seule différence entre elles tient au *tempo*). L'Unité est donc due à l'effacement des différences et à la reconnaissance d'une moyenne (toujours éphémère) de tous les mouvements. Pour avoir une vision d'Unité, il faudrait — au moins l'espace d'un moment — tâcher de faire abstraction de tout signifié et, après avoir changé de niveau d'existence (ou de conscience), *tout* embrasser.

Ainsi, le *denotatum* n'est pas la fin du regard, mais son commencement. Par exemple, dans *le Jardin exalté*, à l'aide d'un psychotrope, Michaux affaiblit l'influence des signifiés, puis plonge son regard dans le jardin *qui est là* et qu'il ignorait (à cause des signifiés). Du coup, il devient sensible à la présence du jardin ou à sa nouvelle façon d'être présent («Et le jardin fut présent, tout autrement présent<sup>32</sup>»). Le jardin *denotatum* rencontre le regard (au moins en partie) vidé des signifiés habituels et se révèle plus complexe, plus vivant, plus rempli de mondes contenus dans d'autres mondes, lesquels, telles des poupées russes, sont contenus dans d'autres mondes encore, que ne le pourrait être n'importe quel signifié. Cet état, que Michaux voudrait durable, n'est que transitoire : le «vide» que Michaux a l'impression d'habiter pendant ces moments extatiques n'est que le moment de conscience du *Dasein* qui suit l'abandon de signifiés ultérieurs et qui précède la constitution du nouveau signifié «avoir-été-dans-ce-jardin-là-ce-jour-là» et que le texte «le Jardin exalté» incarne. Le regard «vide» de signifiés que Michaux porte, émerveillé, sur le jardin transfiguré, est en réalité un regard foisonnant de signifiés *in statu nascendi*.

---

<sup>31</sup> Dans *Passages*, Michaux loue l'«extrême soulagement» venant «du repos de la machine à appréhender les différences» que lui donne la vue de la mer. Au lieu de proposer incessamment de nouveaux objets de comparaison, comme le fait la terre, «terrible solliciteuse», la mer offre au spectateur la vue apaisante de l'«agitation pratiquement égale [de] milliers d'hectares de vagues» (*Passages*, p. 27).

<sup>32</sup> «Le Jardin exalté» dans *Déplacements, dégagements* p. 116.

### 2.1.2 *Le poids paralysant.*

Parce qu'il obstrue la vision de l'infini, parce qu'il la remplace par une opacité, par une densité sans avenir, le signifié compte parmi les formes d'en-soi qui, dans l'oeuvre de Michaux, prennent la forme d'un poids qui empêche non seulement l'envol, mais tout mouvement. L'équivalence du signifié et du poids qui empêche la progression est à la racine de la «symbolique» de Michaux (il en avait donc une, certes inconsciente) ; le signifié ainsi transmué constitue l'une des métaphores fondamentales de son univers intérieur.

De tous les animaux, l'homme est l'espèce dont le signifié est le plus développé<sup>33</sup>. Le retrait que pratique Michaux le lui révèle chaque fois et, chaque fois, il exprime son aliénation vis-à-vis de ces êtres alourdis de signifiés paralysants :

110            Si lourds  
                 si lourds  
                 si mornes leurs mouvements  
                 si empires, si quadrilatères,  
                 si écraseurs barbares, si vociférants,

                 et nous si nénuphar  
                 si épis dans le vent

[...]

122            Les fourches ont prévalu<sup>34</sup>

Le poids ici caractérise un «eux» (ou un «ils», antécédent inféré de «leurs» [v. 109]), comme le font la violence (physique [«écraseurs»], verbale [«vociférants»]) et les constructions humaines (politiques [«empires»] ; géométriques [«quadrilatères»]). Le «et» (v. 112) qui suit le blanc interstrophique est ici un marqueur d'opposition ; le «eux» et le «nous» sont les éléments opposés. Ceux-ci le sont aussi thématiquement : le «nous» est caractérisé par le mouvement libre et arbitraire, voire le flottement (les épis sont «dans le vent», alors que le mot «nénuphar» comprend les sèmes de l'eau et du flottement), ainsi

<sup>33</sup> Cette précision est motivée par les études qui démontrent que certaines espèces animales (comme les primates, les cétacés) font usage de ce que l'on croyait être l'apanage de l'homme : le langage.

<sup>34</sup> «Iniji» dans *Vents et poussières*, p. 55.

que par la forme organique et irrégulière (épis, nénuphar) ; quant aux membres explicites du «eux», ils sont représentés comme violents, deux fois lourds, sans doute à cause de leur attachement aux constructions inorganiques, abstraites et figées de la culture et de la civilisation, agentes de violence humaine («Les fourches ont prévalu»). Le «nous», qui inclut l'énonciateur «Michaux», est, au contraire, non marqué par le sème humain ou par celui de l'immobilité propre à une perfection ; il est plutôt marqué par l'irrégularité, le mouvement et la légèreté. Nulle pesanteur. Michaux s'exclut de la catégorie «hommes civilisés à la démarche lente et rigoureuse» et affirme son appartenance à la catégorie «vie organique dont les mouvements libres sont dictés par les aléas des éléments». Il se désolidarise d'avec les tenants du Logos (grossièrement : le langage<sup>35</sup>) et s'affirme solidaire du Cosmos<sup>36</sup>.

Cette solidarité ne contredit nullement l'identification de l'en-soi (réalité capable d'être assimilée au concept de cosmos) comme adversaire du sujet. Michaux pose en cette circonstance-ci l'humain comme son adversaire et pour ce faire, s'allie à la matière qui existe non pas pour lui, mais en accord avec lui. Michaux accorde plus de vertu aux êtres organiques qui évoluent en silence qu'aux bâtisseurs humains, dont la parole semble brimer les êtres.

L'humain est de nouveau lié au signifié et au poids mort dans le commentaire que Michaux fait d'un tableau de René Magritte<sup>37</sup>. Dans le passage qui suit, la parole prend des allures de monument pesant :

Deux hommes en conversation. Petits. Insignifiants. Dans leur dos, un énorme monument, aux montants gigantesques avec dalles en tous sens, dont les pierres entassées ne laissent guère d'espace qui puisse être utilisé. Les deux hommes continuent à parler. Parler! C'est d'avoir parlé qu'il reste partout des constructions, des constructions embarrassantes, inutiles, sans emploi, par l'adjonction de nouvelles paroles, de nouveaux parleurs... qui toujours laissent des restes.

---

<sup>35</sup> «[L]e logos couvre ici toutes les manifestations de la fonction communicationnelle, y compris les êtres mythologiques, les personnages littéraires, les œuvres artistiques, etc.» (Groupe μ, *Rhétorique de la poésie*, pp. 98-99.)

<sup>36</sup> C'est-à-dire «tout ce qui existe en dehors de l'humain et en particulier de la conscience» (*Ibidem*, p. 99.)

<sup>37</sup> Ce commentaire de Michaux est inspiré d'une interprétation proposée par Pierre Demarne dans *Rhétorique*, n° 3, 1961. (Voir note *infra* dans «En rêvant à partir de peintures énigmatiques», p. 19.)

[...]

C'est y avoir tellement parlé et écrit qu'il y a de par le monde tant de restes qui, avec leur sérieux «déplacé», ont une résistance de pierre à tout ce qu'on aurait besoin de faire de véritablement nouveau. De ces confuses pierres, un silence sort, un empêchement, pierres pour entraver l'esprit, pour entraver la marche, pour entraver l'avenir. Pierres! République de paroles.

Mais peut-être ces deux hommes ont-ils eu le besoin de se sentir évoluer sur un fond important, archéologique? L'humain — en somme — c'est leur groupe.<sup>38</sup>

La troisième personne (le «leur» de la dernière phrase) signale, une fois de plus, une distance entre la voix énonciative de Michaux et l'«humain», ce producteur de déchets sémiotiques. Cependant, la dénonciation des mots «encombrants» s'accomplit à l'aide de mots : l'énonciation contredit le propos de l'énoncé. Michaux ne peut donc prétendre à la position du juste, car lui aussi a senti «le besoin de se sentir évoluer sur un fond important» : n'a-t-il pas consenti à inscrire son dire (même s'il est contestataire) dans le domaine intersubjectif en faisant publier *En rêvant à partir de peintures énigmatiques* par une maison d'édition aussi respectée que l'est Fata Morgana? L'humain duquel l'énonciateur voudrait se distancer habite sa propre personne.

## 2.2 La conscience, ni génératrice de signifiés ni leur organisatrice.

Comme il affiche son doute à l'égard de la valeur bienfaisante du signifié, Michaux exprime son doute à l'égard de la conscience, concept auquel s'identifie l'homme moderne, qui, à en croire Michaux, s'en sert comme d'une glorieuse machine à transformer le perçu en signifié. Certes, pour lui, la conscience reçoit des signaux issus du dehors, mais plutôt que d'être «convertis» en articles de l'Encyclopédie (ou ramenés à des articles préexistants), ceux-ci sèment la zizanie au sein de l'être : les signaux qui font intrusion dans la conscience sont des signaux «qui ne veulent rien dire, [qui sont] dévastateurs de paix» et qui luttent héroïquement «contre sa souveraineté»<sup>39</sup>. La partie la plus «authentique» de la conscience — la moins contaminée par le signifié de lui-même —

<sup>38</sup> «En rêvant à partir de peintures énigmatiques» dans *Affrontements*, pp. 19-20. Le rapport Logos/Sujet est traité plus à fond dans le prochain chapitre, qui traite du mot.

<sup>39</sup> Alain JOUFFROY, *Avec Henri Michaux*, p. 112. La parole est de Michaux.

serait celle qui conserve la «blessure» que causent ces signaux. La «blessure» est une appellation métaphorique pour cet espace de la conscience qui est durablement marqué par la force déstabilisatrice des agents de l'extérieur. C'est dans cet endroit, ce magasin de blessures, ce «hall de gare qui se situe entre l'inconscient et la conscience<sup>40</sup>», que grouille la foule d'êtres étrangers dans laquelle «Michaux», entité «sociale» (qui peut devenir énonciatrice et communiquer avec autrui), entre et sort à la manière d'un espion.

Le signifié conventionnel auquel renvoie le terme «conscience» ne correspond donc absolument pas au *denotatum* «conscience» de Michaux : «Dans le champ de ma conscience, il n'y a pas de fixité. Il ne peut y avoir de fixité. Il n'y a de fixité que par efforts renouvelés.<sup>41</sup>» C'est dire que «la faculté qu'a l'homme de connaître sa propre réalité et de la juger<sup>42</sup>» n'est qu'une *idée* et ne correspond pas à l'expérience du sujet. Dans son optique de radicalisation du caractère déplorable du signifié, Michaux présente l'intérieur du sujet comme une vertigineuse multiplicité que son instance énonciatrice arrive très mal à assumer (l'assumer serait épique), mais qu'elle entend à tout le moins représenter fidèlement. Au fond, et c'est ce qu'ont révélé les expériences avec les drogues, Michaux reconnaît qu'il y a effectivement une conscience, mais sa part dans la routine quotidienne des humains serait infime, à tel point «que l'on pourrait presque dire que le penser est inconscient. Il l'est à 99 %. Un centième de conscient doit suffire<sup>43</sup>».

L'une des représentations les plus extrêmes de la manière dont Michaux voit la conscience, cette zone d'activité intense dans laquelle rien ne lui paraît plus mensonger, plus voué à l'avortement, plus loin de la réalité vécue que le signifié, est «Dans la grande salle<sup>44</sup>». Au lieu de présenter la conscience comme un espace coupé de l'extérieur, un refuge du monde, le dedans est présenté comme étant à la merci du dehors. Bien que souverainement vulnérables (la salle est «comme jetée aux quatre vents<sup>45</sup>»), les habitants

<sup>40</sup> C'est ainsi que Jouffroy décrit l'«intérieur» de Michaux. (*Ibidem.*)

<sup>41</sup> *Vents et poussières*, p. 77.

<sup>42</sup> Définition que donne le Robert 1 de la conscience.

<sup>43</sup> *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, p. 11.

<sup>44</sup> «Épreuves, exorcismes» dans *Oeuvres complètes*, t. I, pp. 789-790.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 789.

de la salle tentent de contrôler les contacts avec le monde extérieur : «Les grands hurlements du Monde, on veille à ce qu'ils y entrent, mais pas trop, pas entiers.<sup>46</sup>» La division radicale entre le dedans et le dehors, l'adoption du dedans comme point de vue narratif, la vulnérabilité du dedans, la dynamique entre le dedans et le dehors confirment l'interprétation de ce texte comme poly-isotopique et ayant comme isotopie seconde les rapports entre la conscience et le monde extérieur.

Les habitants du dedans, «esclaves [...] qu'on appelle maîtres<sup>47</sup>», que l'on peut tenir pour les voix intérieures multiples de Michaux, passent leur temps à délibérer et à essayer vainement de concocter un plan d'action selon les signes qui leur arrivent du dehors :

Dans la salle, tout en délibérant, l'un d'eux capte un mot venu du dehors, une exclamation, la fin d'une phrase, un écho incertain arrivé entre les mille vagues du hasard.

Alors inquiets, flottants, pliés, les informes de l'intérieur redélibèrent précipitamment, et la situation incessamment renouvelée par les mots intempestifs ne reçoit pas de solution.<sup>48</sup>

Les instances de soi sont comme condamnées à ne jamais avoir le temps d'interpréter la situation, c'est-à-dire d'organiser les signifiés qu'elles se font à partir des signaux. Et comme il arrive toujours de nouveaux signaux (le corps, engagé dans un monde, l'est à *tous les instants*), même un effort suprême de la part des pseudo-maîtres est voué à l'échec.

La situation de communication partielle décrite ici est sensiblement la même que celle qu'a évoquée Michaux lors de sa conversation avec Jouffroy : la communication semble être essentielle («C'est comme si j'avais vu un cheval de feu traverser cette fenêtre! Je voudrais le dire.<sup>49</sup>»), mais pleine d'embûches. Les problèmes de communication des «informes de l'intérieur» résultent essentiellement du brouillage du message et de l'incompétence des interprètes. La première phrase de la dernière citation décrit en effet un message brouillé : les parties importantes ont été supprimées, certaines

---

<sup>46</sup> *Ibidem.*

<sup>47</sup> *Ibidem.*

<sup>48</sup> *Ibidem.*

<sup>49</sup> Alain JOUFFROY, *Avec Henri Michaux*, p. 38.

sont répétées, d'autres sont noyées par des messages parallèles, non liées à la première. De plus, la seconde phrase du même passage cité évoque la désorganisation des récepteurs de signe. Ceux-ci doivent procéder en vitesse (la désorganisation et le manque de temps augmentent les chances qu'il y ait malentendu) et reçoivent continuellement de nouveaux messages, ce qui fait que tout est toujours à recommencer. Autrement dit, les récepteurs n'ont pas les compétences nécessaires pour interpréter efficacement les signes du dehors, même s'il n'y avait pas de brouillage. À la fois à cause de leur nature (fragmentée, répétée, incertaine), à cause de leur très grande quantité et de leur débit trop rapide (s'il y a un émetteur, il ne tient pas compte du récepteur), les signes du dehors ne peuvent être que «dévastateurs» (de paix). Le dedans du sujet, communément appelé «la conscience», est conséquemment — dans l'optique de Michaux — un lieu dynamique, en relation étroite avec le dehors, où rien ne trouve la fixité de l'essence, où tout demeure en situation de devenir (même si tout tend — en principe — à la stabilité).

### 2.3 *L'être n'est pas idée, mais mouvements.*

Si la conscience (et donc l'être) n'est pas un signifié, qu'est-ce qu'elle est? Par le biais de «Dans la grande salle», Michaux répond : activité intense. Logiquement, une matière doit être à l'origine de l'activité, mais elle est aussi insaisissable que le photon de l'onde de lumière. C'est de cette activité que Michaux veut rendre fidèlement compte, en usant de signes au signifié indigent, trop pauvre, trop faible pour remplacer l'activité à laquelle elle ne doit même plus renvoyer. Le signe ne doit pas représenter le mouvement qu'est l'être, il doit accomplir ce mouvement ; mieux : il doit *être* ce mouvement. Michaux est certes conscient qu'il demande l'impossible au signe («Mais un signe, c'est aussi un signal d'arrêt. Or en ce temps je garde un autre désir, un par dessus tous les autres. Je voudrais un *continuum*.<sup>50</sup>»), mais il ne peut adresser sa demande ailleurs qu'au signe, seule entité capable d'établir un lien entre le sujet intérieur et le monde extérieur,

---

<sup>50</sup> *Émergences-Résurgences*, p. 13.

seule entité capable d'exprimer que le soi intérieur résiste encore et toujours aux forces qui tentent de le noyer.

Le signe ne peut être mouvement que s'il est multiplié sur une surface (s'il s'agit de signes graphiques) ou sur une durée (s'il s'agit de signes sonores). Puisque Michaux (quand il n'écrit pas) a plutôt opté pour l'expression graphique, la multiplication des signes a lieu sur des surfaces. En tant que producteur non de sens précis (de signifiés) mais de mouvements, Michaux valorise la quantité plutôt que la qualité ; au lieu de tâcher d'être fidèle à un sens, il tâche d'épouser rigoureusement un *tempo*, un rythme : «Un rythme souvent commandait la page, parfois plusieurs pages à la file et plus il venait de signes (certain jour près de cinq mille), plus vivants ils étaient.<sup>51</sup>» Pour qu'elle soit un mouvement auquel le sujet puisse s'identifier, la foule de signes doit être aussi dénuée de signifié que possible : «Je ne sais trop ce que c'est, ces signes que j'ai faits», écrit-il au sujet de *Mouvements*, qui est en fait un recueil fait à partir de douze cents pages de signes dans lesquels il admet ne voir «que flots<sup>52</sup>». Dans *Émergences-Résurgences*, Michaux célèbre le signe graphique qui, au contraire du signe verbal, peut être délié des signifiés du monde et être en soi, comme les choses qui existent en dehors des noms qui les désignent. Dans le passage suivant, il exprime son admiration pour la «ligne somnambule» :

Sans conduire à rien, pas pour faire beau ou intéressant, se  
traversant elle-même sans broncher, sans se détourner, sans se nouer, sans à  
rien se nouer, sans apercevoir d'objet, de paysage, de figure.

[...]

Sans rien cerner, jamais cernée.

Le signe «respecte» le monde en ne le cernant pas, en ne le réduisant pas à un signifié qui peut servir d'objet de troc entre les humains et en retour, le signe gagne en authenticité (il *est* lui-même), car lui non plus n'est pas cerné : il circule, irréductible, objet parmi les objets du monde.

---

<sup>51</sup> «Postface de *Mouvements*» dans *Face aux verrous*, p. 200.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 199.

Libérés de leur rôle habituel de renvoyer à autre chose qu'eux-mêmes, les signes de Michaux peuvent apporter beaucoup au sujet qui les suscite et qui, finalement, rencontre une expression digne d'être investie de son intérieur. Parlant encore des signes de *Mouvements*, Michaux écrit :

Leur mouvement devenait mon mouvement. Plus il y en avait, plus j'existais. Plus j'en voulais. Les faisant, je devenais tout autre. J'envahissais mon corps [...]. [...] Je l'avais comme un cheval au galop, avec lequel on ne fait qu'un.<sup>53</sup>

Affranchis du devoir de la représentation, les signes expriment le mouvement intérieur de Michaux qui, par le geste de production de signe, sent pour la première fois que le mouvement intérieur et le mouvement extérieur coïncident.

Cependant, afin de lier un nouveau signifiant à son monde intérieur, Michaux sent qu'il doit, à défaut de détruire, au moins tenir en échec la tendance «naturelle» du signifiant de «s'alourdir» d'un signifié : s'il emploie des signifiants codés, par exemple les mots du langage verbal, il sent qu'il doit tâcher de les dépouiller de leur (gênante) charge de signifié. Alors seulement, et comme le dit la voix narrative du «Champ de ma conscience», une forme de communication infraconsciente (et extraverbale) peut avoir lieu : «J'entends le chant tout simple, le chant de l'existence, réponse informulée aux questions informulées.<sup>54</sup>»

#### 2.4 *Combattre le feu avec le feu.*

Comme Brâakadbar poursuit le Créateur qui se cache lâchement «dans les colonies humaines», dont les membres «à la langue musculaire loue[nt] les œuvres de Celui dont il a juré la perte<sup>55</sup>», Michaux se présente comme pourchassant à travers divers médias le dieu «Sens» afin de l'humilier. Comme de Foligno et Ruysbroeck ont tenu à exprimer leur dédain pour les moyens humains de s'exprimer (par signes), Michaux se sent appelé à dénoncer, lui aussi, la légitimité imméritée accordée aux signes et à

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, pp. 199-200.

<sup>54</sup> *Vents et poussières*, p. 81.

<sup>55</sup> «Cas de folie circulaire» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 3.

l'Encyclopédie qu'ils soutiennent (et qui précède toute perception<sup>56</sup>). La signification du perçu lui apparaît comme n'étant qu'un malheureux «épiphénomène», comme l'était le noyau des Mages dans «Au pays de la magie» (pour qui seul comptait «le dépli»<sup>57</sup>) ou comme l'étaient les images survenues sous l'effet de la drogue<sup>58</sup>. Pour Michaux comme pour toute personne soucieuse d'épurer le rapport aux choses (pour le mettre en évidence), il paraît alors indispensable de porter atteinte au lien intensionnel. Or, comme on ne peut l'assassiner à coups de revolver, comme il faut le combattre avec des armes efficaces *en son monde* et qu'il est une abstraction sémiotique, il convient de l'attaquer à l'aide d'armes elles aussi sémiotiques.

La production de signes afin d'intervenir sur un monde qu'il perçoit comme essentiellement hostile à son être devient si indispensable à Michaux que la perspective de perdre ses moyens d'expression (une inondation dans son atelier l'ébranle) suscite en lui un cauchemar où il perd ses dents. Il commente le rêve en ces termes :

Rien à voir avec mes dents dont l'état n'est pas mauvais, ni avec ma santé : c'est cet atelier maintenant indisponible, cet atelier, comme s'il n'existait plus, mes pinceaux et panneaux, tubes de couleurs et rouleaux de papier hors d'état de servir, inutilisables. Mes moyens d'expression, c'est-à-dire mes armes, ces outils et signes de ma puissance, qui me donnent capacité d'intervention, d'expression, du moins la plus immédiate (dents de devant réduits à rien, annulés.<sup>59</sup>

Les signes sont donc absolument vitaux à Michaux, qui les génère et les manipule afin de porter atteinte à ce qui le menace. Ses attaques sémiotiques prennent trois formes : 1) la soustraction du crédit accordé au signifié ; 2) l'asservissement du signifié aux besoins personnels du sujet ; 3) l'abandon du signifié au profit d'un culte du signifiant.

<sup>56</sup> «[L]es déterminations des intensions précèdent et fondent les possibilités d'usage extensionnel.» (Umberto ECO, *Sémiotique et philosophie du langage*, p. 55.)

<sup>57</sup> Le noyau tient clos, immobile ; le dépli dénote l'expansion, le mouvement. Voir le passage auquel se rapporte la note 20 et dont la suite se lit comme suit : «Parallèlement à cette opération l'homme forme un noyau. Les races inférieures, comme la race blanche, voient plus le noyau que le dépli. Le Mage voit plutôt le dépli./ Le dépli seul est important. Les reste n'est qu'épiphénomène.» («Au pays de la magie» dans *Ailleurs*, p. 135.)

<sup>58</sup> «Dans la mescaline, les images sont l'épiphénomène (abondant et gênant), mais c'est l'abstrait qui compte.» (*Misérable Miracle*, p. 66).

<sup>59</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, p. 144.

### 2.4.1 *La soustraction du crédit accordé au signifié.*

L'expérience intuitive, directe, du monde étant perdue ou masquée par le signifié du monde (les structures mentales donnent automatiquement sens à un objet *a priori* dépourvu de sens), la personne désireuse de se saisir ou de saisir les transcendances unissant le sujet et le monde doit trouver un moyen de contrecarrer l'influence du signifié. Pour ce faire, il s'agit d'observer la matière en mettant en suspens les signifiés dont on a appris à se servir comme référents.<sup>60</sup>

Le résultat de cet effort de «désapprendre» (ou d'«oublier qu'on a appris») est que, devant la vision de soi comme pur rapport à un monde factice, l'on retrouve l'étonnement de l'enfant qui n'a pas encore assimilé les signifiés (qui rendent le monde intelligible), qui fait face au monde pour la première fois. Retrouver cette perspective, ne serait-ce que pour un instant, demande des sacrifices dont peu sont capables : «Qui ne voit que [...] nous ne pouvons trouver l'espace qu'à la condition d'abandonner le nôtre, notre perspective de carcan?<sup>61</sup>», demande Michaux dans «Combat contre l'espace».

#### 2.4.1.1 *Désapprendre par la singularisation.*

L'étonnement devant le «merveilleux normal<sup>62</sup>», Michaux le suscite à l'aide de plusieurs procédés. Dans «Je vous écris d'un pays lointain», la voix narrative feint d'être d'un univers radicalement différent de celui du destinataire, alors que le phénomène présenté comme extraordinaire s'avère une perception commune à tout membre de l'espèce humaine :

Vous n'imaginez pas tout ce qu'il y a dans le ciel, il faut l'avoir vu  
pour le croire. [...]

---

<sup>60</sup> Ce refus calculé du signifié ressemble à celui qui figure au cœur de la définition que Merleau-Ponty donne de la phénoménologie : «Philosophie transcendente qui met en suspens pour les comprendre les affirmations de l'attitude naturelle.» (Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. I.)

<sup>61</sup> *Passages*, pp. 69-70. C'est une attitude semblable que Maurice Merleau-Ponty prône pour les chercheurs en philosophie : «Le philosophe [...] est un commencement perpétuel. Cela veut dire qu'il ne tient rien pour acquis de ce que les hommes ou les philosophes croient savoir.» (Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. IX.)

<sup>62</sup> Titre d'une des parties des *Grandes Épreuves de l'esprit*.

Malgré des airs de peser très lourd et d'occuper presque tout le ciel, ils ne pèsent pas, tout grands qu'ils sont, autant qu'un enfant nouveau-né.

Nous les appelons des nuages.<sup>63</sup>

Une description subjective de l'objet ou de la réalité, qui fait valoir l'insolite, débouche sur le nom commun donné à la réalité considérée comme anodine<sup>64</sup>. Plutôt que d'opérer un découronnement (une visée première est inversée à la toute fin de l'expression), Michaux use de la singularisation (une réalité anodine est présentée comme singulière). Ce procédé exige du lecteur (comme de l'auteur) qu'il mette entre parenthèses les connaissances qui semblent «aller de soi», qu'il rompe sa familiarité avec le *designatum* monde non pas pour en créer un autre (comme le font la science-fiction ou la littérature fantastique), mais pour entrer en contact avec le *denotatum* monde. La négation des présupposés concernant la matière et son organisation rend le monde étrange et paradoxal ; elle lui rend ainsi sa fraîcheur. Elle permet aussi au sujet de reconquérir la facticité du monde qui lui apparaît alors comme un «jaillissement immotivé<sup>65</sup>», ce qui, à son tour, favorise l'observation de la manière dont il est intégré au phénomène.

#### 2.4.1.2 Désapprendre grâce à la pseudo-banalisation.

L'étonnement peut aussi être le fruit d'une pseudo-banalisation, car en assumant une attitude blasée devant l'insolite, le lecteur prend du recul par rapport au monde, se demande si sa façon de penser celui-ci est à réévaluer. Dans le cas où ce qui «va de soi» est présenté comme complètement étranger (la singularisation), un élément vital au processus sémiologique (le signifié) a été mis entre parenthèses ; dans le cas où ce qui est

<sup>63</sup> «Je vous écris d'un pays lointain» dans «Plume précédé de Lointain intérieur» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 594.

<sup>64</sup> Ce qui est présenté comme singulier n'est pas toujours aussi concret que des nuages ou une montagne («Quand on marche dans la campagne, [...] il arrive qu'on rencontre sur son chemin des masses considérables. Ce sont des montagnes [...]»), il peut aussi s'agir d'une abstraction comme le vieillissement («Nous vivons toutes ici la gorge serrée. Savez-vous que, quoique très jeune, autrefois j'étais plus jeune encore, et mes compagnes pareillement. Qu'est-ce que cela signifie?») («Je vous écris d'un pays lointain» dans «Plume précédé de Lointain intérieur» dans *Oeuvres complètes*, t. I, pp. 590 et 592.)

<sup>65</sup> L'expression est de Merleau-Ponty. Elle désigne ce que découvre celui qui, grâce à la réduction phénoménologique, a rompu avec la familiarité du monde. (Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. VIII.)

excellent est présenté comme normal (la pseudo-banalisation), c'est l'attitude psychologique du sujet narrateur qui est mise entre parenthèses. Par exemple, dans «Le bourreau», l'insolite tient d'abord au présupposé du récit, en l'occurrence le fait que dans la société dépeinte, la fonction de bourreau soit une fonction noble, respectée et l'objet de l'envie de personnes que le souci du travail bien fait révèle dignes et que l'expression révèle cultivées :

Vu la faiblesse de mon bras, je n'eusse jamais pu être bourreau. Aucun cou, je ne l'eusse tranché proprement, ni même d'aucune façon. L'arme, dans mes mains, eût buté non seulement sur l'obstacle impérial de l'os, mais encore sur les muscles de la région du cou de ces hommes entraînés à l'effort, à la résistance.<sup>66</sup>

L'insolite du texte est basé sur deux contradictions. Premièrement, on remarque la contradiction entre la fonction de bourreau que l'Encyclopédie de la plupart des peuples admet comme révoltante (fonction que seules les personnes sans cœur, sans sensibilité aucune occuperaient) et le geste magnanime du bourreau diégétique qui offre au narrateur héros une occasion en or de réaliser son rêve d'enfance.

Deuxièmement, on remarque une contradiction entre le fond révoltant (on présente dans le détail la tâche ignoble de bourreau, insistant complaisamment sur les termes «os» et «muscles du cou») et les qualités morales et stylistiques de l'énonciateur, qui ne recule pas, en de pareilles circonstances, à faire un usage impressionnant de l'imparfait du subjonctif (c'est l'unique mode et temps de verbe de l'extrait), à faire l'étalage d'un lexique recherché (l'obstacle qu'est l'os est «impérial»), le tout dans des phrases admirablement bien tournées. La mise en relief du mot «cou» qui résulte d'une dislocation à gauche (le complément d'objet direct est rejeté avant l'assertion et remplacé par un pronom) n'est que la première des qualités syntaxiques qui montrent que l'énonciateur s'adonne à un certain cicéronisme. L'adjonction ornementale d'un complément circonstanciel de manière à «tranché proprement» à l'aide d'un «ni même» de registre soutenu et l'enchâssement, dans la troisième phrase du passage cité, du complément circonstanciel «dans mes mains», qui confère à cette phrase un rythme qui

---

<sup>66</sup> «Le bourreau» dans «Plume précédé de Lointain intérieur» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 569.

croît à mesure que la phrase se prolonge (et que renforce la locution adverbiale «non seulement... mais encore») témoignent, eux aussi, d'un souci de la forme qui détonne avec l'opacité ou la grossièreté spirituelles habituellement associées aux bourreaux.

De plus, le complément du dernier «cou» cité ainsi que la proposition participiale qui lui est liée présentent l'aspirant bourreau comme un homme digne, charitable et juste, connaissant assez la nature des hommes pour reconnaître en les victimes («ces hommes entraînés à l'effort, à la résistance») des qualités qui lui manquent. L'évocation de règles de bienséance («[C]'était vraiment tentant. Toutefois, je refusais poliment, tout en remerciant vivement.<sup>67</sup>») dans des circonstances aussi horribles renforce, elle aussi, le caractère insolite du texte. Le récit prend fin avec le regret du narrateur héros de n'avoir pas tenté sa chance alors que les circonstances s'y prêtaient. Le regret et le dépit qu'il ressent rejoignent ceux exprimés dans d'autres textes de Michaux où est également affirmée l'incompétence de l'énonciateur ; dans ces textes comme dans celui-ci, ils correspondent au regret et au dépit que toute personne a déjà ressentis suite aux occasions manquées :

Presque aussitôt après, je regrettai mon refus ; mais il était trop tard [...].

Alors je regrettai, j'eus du dépit et me dis des reproches d'avoir, comme j'avais fait, refusé vite, nerveusement et presque sans m'en rendre compte.<sup>68</sup>

Le caractère très insolite de ce récit favorise chez le lecteur une aliénation à l'endroit d'une de ses valeurs admises comme familières (au point d'être considérées comme «naturelles») : tenir les bourreaux en horreur. Mais le plus insolite est peut-être l'identification possible avec le narrateur héros de la fin du récit, car elle fait du narrateur héros un double du lecteur, alors que celui-ci avait précédemment jugé étrange son attitude psychologique. Bref, l'insolite favorise une mise entre parenthèses du signifié «attitude psychologique convenable», puis présente au lecteur une image de soi à la fois très étrangère et très familière : le lecteur s'observe en étranger. S'il se reconnaît du tout,

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 570.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

il sera porté à réévaluer son habitude de se référer de façon automatique à l'Encyclopédie. Ainsi, au «jaillissement immotivé du monde» si cher à Merleau-Ponty s'ajoute le «jaillissement immotivé du sujet».

Mettre l'idée du monde hors-jeu donne lieu à un spectacle des transcendances. Le monde est spectacle parce que l'énonciation a réussi à soustraire le lecteur (et sans doute le scripteur) à la «thèse du monde». L'insolite des textes de Michaux a donc une fonction incitative, puisqu'il agit sur le lecteur. La distance (issue de la soustraction) est la condition sous laquelle le caractère factuel du monde peut être saisi : sinon, le monde va de soi, au lieu d'*être* en soi. En posant la voix énonciative d'un récit comme celui d'un spectateur impartial<sup>69</sup>, le sujet s'abstrait de la situation et se dédouble : celui qui dit «non» à l'«attitude naturelle» se retrouve comme instance observatrice et sujet aux prises avec la matière.

#### 2.4.1.3 La désacralisation.

Les attaques contre le signifié ne sont pas toutes des mises entre parenthèses de l'«attitude naturelle» : certaines des interventions de Michaux viseraient à causer un dommage permanent au signifié. Cela est le plus évident quand Michaux tâche de désacraliser des signifiés considérés comme tabous<sup>70</sup>, par exemple celui que le sentiment nationaliste tend à générer et qui sert de filtre ou d'écran au sujet qui considère le monde et son entourage. Dans un des aphorismes de *Tranches de savoir*, Michaux exprime son étonnement (et sa répulsion) devant l'attachement de certains aux fondateurs de la nation, héros qu'il désacralise : «Mort, moulu, mité et encore Charlemagne!<sup>71</sup>», écrit-il. L'allitération de la lettre «m» au début des trois épithètes et qui se trouve au coeur du nom

<sup>69</sup> «Uninteressierter Zuschauer » est l'appellation que Husserl donne à celui qui est en train de pratiquer la réduction phénoménologique. (Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. VIII.)

<sup>70</sup> Nous n'avons nullement l'intention d'inventorier tous les moyens dont Michaux se sert pour désacraliser. Nous attirons seulement l'attention au fait que désacraliser fait plus qu'ébranler la vision du lecteur (qui peut en profiter pour réévaluer son système de signifiés, devenu plus clair), il attaque un signifié précis afin de l'affaiblir ou de le détruire. Au chapitre 5, on trouve d'autres concepts (celui de la nature bienveillante de l'homme, par exemple) sur lesquels Michaux s'acharne.

<sup>71</sup> *Face aux verrous*, p. 53.

glorieux, souligne l'obsession du Même en même temps qu'il dévalorise le nom en l'associant physiquement (par le son) à des mots qui insistent sur le caractère fini (et même archi-fini) du corps de l'individu. Ce geste désacralisateur vise le discours nationaliste de l'après-guerre (la première publication de *Tranches de savoir* date de 1950), ne correspond pas à une prise de distance provisoire avec un ensemble de signifiés habituels mais à un coup porté contre le discours qui sacralise le passé et le produit culturel local.

En 1959, un an après que l'électorat français a donné le feu vert à De Gaulle pour qu'il rende à la France «sa dignité»<sup>72</sup> et l'année même où Malraux devient ministre de la Culture, poste grâce auquel il veut sacraliser l'art produit en France<sup>73</sup>, Michaux n'hésite pas à exprimer son mépris pour le mythe de la nation, qui aurait pour but de permettre aux gouvernements de «négliger les vrais problèmes» et que l'on aimerait voir se substituer au peuple tel qu'il est : «J'ai horreur des mythes. Il faudrait remettre en question tout ce qui vieillit et passe au mythe. Même la France au bout d'un certain nombre d'années devrait changer de nom, par honnêteté, pour se dégager du mythe "France".<sup>74</sup>»

#### 2.4.2 *L'asservissement du signifié.*

##### 2.4.2.1 «*La vie plastique*».

Asservir le signifié aux besoins personnels du sujet mine la valeur objective du signifié. Celui-ci est reconnu pour ce qu'il est, une essence, mais il est reconnu comme

---

<sup>72</sup> Notamment en lui proposant une nouvelle constitution et en mêlant au titre de président de la République le rôle de défenseur de la «France éternelle» : «De Gaulle appartient à la génération des anciens combattants de 1914, ; sa formation est traditionnelle ; il parle naturellement le langage patriotique de la France éternelle que comprennent les anciennes classes moyennes inquiètes de l'irruption de la modernité.» (Dominique BORNE, *Histoire de la société française depuis 1945*, p. 37.) À titre d'exemple de patriotisme gaullien : vers le milieu des années soixante, De Gaulle se félicite d'avoir obtenu les «douze millions de beaux bébés» qu'il réclamait, lors de la Libération, du patriotisme des Français». (*Ibidem*, p. 27.)

<sup>73</sup> Pour Malraux, la mission du ministère est «de rendre accessible les oeuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français» (Pascale GOETSCHER, Emmanuelle LOYER, *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XX<sup>e</sup> siècle*, p. 152. Les auteures citent Malraux.) «La recherche d'une "voie française de la culture" ainsi que le nécessaire prestige artistique qui doit accompagner le rayonnement de la France gaullienne» aboutit à l'établissement des maisons de la culture qui s'inscrivent «de plain-pied dans cette logique de sacralisation de l'art» chère à Malraux. (*Ibidem*, pp. 152-153.)

<sup>74</sup> «Dialogues» dans Robert BRÉCHON, *Michaux*, p. 207.

particulier à un sujet et à une circonstance (il n'a donc plus qu'une valeur subjective). Par exemple, lorsqu'il s'agit d'interpréter un récit de rêve où il est question d'un lion, Michaux met l'interprète en garde contre l'usage de la symbolique objective du lion. Il faudrait plutôt comprendre comment un individu ou une communauté autres se sont approprié la figure du lion :

Tant qu'on ne sait pas de quel lion il est question, convenablement situé, décrit, on ne sait rien. Non situé, c'est trop facile ensuite de le relier à tout ce qu'on veut. Dire symbole, c'est s'illusionner.

Les lions que pouvait voir Sennachérib, qui en avait chassé le matin, ne peuvent avoir le même sens que ceux d'un employé ou d'un employeur de maintenant qui a passé la journée dans des bureaux.<sup>75</sup>

Le signifié n'existe donc pas en soi mais en rapport avec un sujet. Pour un créateur de signifiés (comme l'est Michaux) qui ne désire pas étoffer une Encyclopédie (qui se substituera à l'expérience directe du monde de sujets futurs), l'émission de signes (et leur invention) doit être vu comme un moyen d'exploiter la tendance humaine de générer du signifié. En se servant de ce contre quoi il s'insurge, Michaux applique une formule féconde qui lui permet de faire face à son être-au-monde sans que la facticité du monde soit diluée ou reniée. Ce mouvement vers la matière en se servant du véhicule du signifié trouve son écho dans la phénoménologie :

Mais il est clair que l'essence n'est pas ici le but, qu'elle est un moyen [...]. La nécessité de passer par les essences ne signifie pas que la philosophie les prenne pour objet, mais au contraire que notre existence est trop étroitement prise dans le monde pour se connaître comme telle au moment où elle s'y jette, et qu'elle a besoin du champ de l'idéalité pour connaître et conquérir sa facticité.<sup>76</sup>

Michaux illustre la production de signifiés «utiles» à partir de sa perception de situations insupportables dans de nombreux textes de «Liberté d'action<sup>77</sup>», dans lesquels l'énonciateur explique que ses rencontres frustrantes avec le Monde et Autrui peuvent s'avérer des occasions de transcender ces situations. Sitôt un être irritant identifié, l'énonciateur en fait un signifié qui se substitue à lui (bien à son insu) pour le plus grand soulagement (et plaisir!) de l'énonciateur. Autrement dit, le regard fige le *denotatum* en

<sup>75</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, pp. 118-119.

<sup>76</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. IX.

<sup>77</sup> *La Vie dans les plis*, pp. 7 à 40.

*designatum* dont l'énonciateur use à sa guise. Dans l'extrait suivant, c'est «le plâtre» (forme concrète donnée à ce qui, abstrait, favorise la transformation du *denotatum* en *designatum*) qui immobilise l'irritant dans sa pose coupable, désormais essence captée :

Gueulard qui ne gueulait plus, le sergent, je le fourrais dans le plâtre. Gueule qui allait rejoindre le cimetière de gueu-gueules que je laisse derrière moi, dans le cimetière de plâtre où ils sont «pris» en pleine invective, en pleine scène les femmes, en pleine malédiction les parents, en pleine réprimande les pions et la race des préposés à la discipline.<sup>78</sup>

L'action de l'énonciateur est une action efficace au niveau du signe, de l'esprit et donc du monde (puisque l'esprit n'existe qu'en rapport avec un monde perçu). Le sujet peut refouler ce qui est à l'origine de ses blessures en le transformant en signifié. En ce sens, les écrits de Michaux sont des réactions différées à des attaques contre lesquelles il n'a pas su se défendre, sur le moment : «[L]a cousine qui m'avait raillé venait d'ouvrir la porte et de sortir, quand réalisant brusquement la honte et l'offense, je répondis à *retardement* par une volée de gifles qui, véritablement, *s'échappèrent* de ma main.<sup>79</sup>» Le dernier terme en italique indique que la réaction, pour différée qu'elle soit, demeure tout de même une réaction dans le sens psychologique du terme, dans le sens qu'elle est irréfléchie, automatique.

Cette action psychique n'est cependant pas toujours si irréfléchie. Il arrive même que l'énonciateur présente son action comme un art affiné : il agit sur le monde comme un artiste sur son média. L'activité de cet homme au don ignoré d'autrui («[J]e n'ai pas la réputation de sculpteur que je mérite.<sup>80</sup>», se plaint-il) et qu'il appelle la «vie plastique» consiste non pas à travailler la matière du *continuum* comme le font les autres sculpteurs («Ces pauvres gens travaillent une matière ingrate, ingrate et terriblement lente à prendre forme.<sup>81</sup>»), mais à travailler «les corps vivants, de prime abord et sur place. Douce matière qui inspire, qui fascine, et il faut plutôt craindre de s'y engloutir<sup>82</sup>». La crainte de se faire engloutir par le média travaillé confirme l'équivalence faite entre un aspect du

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>79</sup> *Ibidem*, pp. 18-19.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 34.

monde réduit en essence (en signifié) et les êtres irritants transformés en idées d'eux-mêmes, «volés» au réel et à la merci de l'imagination de l'énonciateur : l'énonciateur craint de vivre seulement en rapport avec des signifiés (dont il dispose à sa guise) au lieu de cultiver sa relation avec le Monde et Autrui (entités factuelles qui résistent à ses interventions).

L'asservissement du signifié peut avoir un effet comique surtout si l'énonciateur feint de ne pas reconnaître la différence entre la Chose (le *denotatum*) et l'image de la Chose (le *designatum*) que la conscience a engendrée à partir de sa rencontre du *denotatum*. C'est ce que fait l'énonciateur de «La Cave aux saucissons» lorsqu'il s'étonne d'entendre les journaux parler de maréchaux et d'autres «personnes considérables» dont le signifié, prélevé à même leur image médiatisée, a déjà été malaxé, trituré en saucisson et relégué dans sa cave :

S'ils [les maréchaux] font encore dans la suite quelque éclat, vraiment ce n'est pas de ma faute. Ils n'eussent pu être malaxés davantage. On m'assure que certains s'agitent toujours. Les journaux l'impriment. Est-ce réel? Comment le serait-ce? Ils sont enroulés.<sup>83</sup>

Même si le geste de l'énonciateur est abstrait (l'opérande étant le signifié et non la personne même, l'opération a lieu à l'insu de la personne à l'origine du *designatum* malmené), il n'en est pas moins réel, puisqu'il a des conséquences sur l'attitude psychologique de l'énonciateur. L'exploitation du signifié permet à l'énonciateur de renverser son attitude de personne profondément atteinte dans sa dignité en une attitude de personne incomparablement quiète. L'efficacité de l'action de l'énonciateur est telle qu'elle inspire le vice et rend suspecte toute vertu, car sous les auspices d'une infinie patience peuvent se cacher, comme c'est le cas dans «La séance de sac», un sadisme et une coupable gourmandise sans commune mesure :

Je laisse exprès durer des situations ridicules et s'attarder mes empêcheurs de vivre.

La joie que j'aurais à les mettre à la porte *en réalité* est retenue au moment de l'action par les délices incomparablement plus grandes de les tenir prochainement dans le sac. Dans le sac où je les roue de coups

---

<sup>83</sup> *Ibidem*, pp. 13-14.

impunément et avec une fougue à lasser dix hommes robustes se relayant méthodiquement.<sup>84</sup>

#### 2.4.2.2 *Le rêve vigile.*

Comme dans «la vie plastique», dans le rêve vigile, le signifié (créé pour l'occasion) sert au sujet, l'aide à s'adapter au caractère factice du monde. Le rêve vigile est la meilleure arme de «celui qui ne trouve pas que ça vaille la peine de s'éveiller complètement et de voir le monde complètement dans son concret, son limité, son fermé, son déterminé<sup>85</sup>». Plutôt qu'attendre qu'un être irritant se présente et cause en sa conscience indignée l'engendrement d'un simulacre sur lequel intervenir, Michaux conjure des signifiés d'êtres avec lesquels interagir de manières variées et efficaces :

[J]e compose naturellement des êtres assez amorphes [...]. [...] J'attaque. Auparavant, j'y passais même le plus clair de mon temps de rêve.

Depuis quelque temps ça a pris une certaine forme préférée. Oui, maintenant plutôt je repousse.<sup>86</sup>

La caractéristique d'«amorphe» attribuée aux êtres conjurés est importante, car elle montre que ce qui prime dans ces batailles abstraites est le geste et non ce qui le reçoit. La caractérisation du signifié improvisé est minimale, sauf en ce qui concerne les mouvements de l'être : «Au lieu de lui donner [à la forme imaginée] couronne, richesses, bonheur, avantages terrestres comme on dit, je lui donnais, dût-elle rester très pauvre par ailleurs, je lui infusais une inouïe mobilité, dont j'étais le double et le moteur [...].<sup>87</sup>» Le référent peut être nul, le signifié n'est qu'embryonnaire, juste ce qu'il faut pour qu'il y ait mouvement, mais ce signifié est au service du sujet en manque de mouvements.

Cette violence psychique a beau être un jeu, elle est un jeu nécessaire (tout comme l'est la «vie plastique»), que Michaux joue par plaisir mais aussi par hygiène : «[S]ont-ce des jeux, les mouvements?/ Est-ce un jeu de se débarrasser de ce qui excède, et qui empêche son indépendance?<sup>88</sup>»

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>85</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, p. 82.

<sup>86</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, p. 210.

<sup>87</sup> «Postface» de *Face aux verrous*, p. 200.

<sup>88</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, p. 225.

Si Michaux a trouvé dans le rêve vigile plutôt que dans le rêve de nuit une action par laquelle se réaliser («C'est le rêve de jour, lequel de tout temps fut *mon* rêve [...]»<sup>89</sup>), c'est parce que le rêve vigile lui permet de mieux exploiter ses «trop-pleins et aussi, convenablement transfigurés, [s]es manques<sup>90</sup>». Dans les rêves de nuit, les satisfactions, dues au hasard, sont moins fréquentes :

...les rêves de nuit [...], avec lesquels on est obligatoirement passif, qu'on ne peut manier, où l'on ne peut choisir, lutter, intervenir, modifier et indéfiniment reprendre et remodeler, où l'on ne peut jouir des retours en force, les précieux retours en force, des rêveries.<sup>91</sup>

Autrement dit, ce qui fait la supériorité du rêve vigile, c'est l'asservissement plus efficace du signifié aux besoins du sujet.

Une autre raison pour laquelle Michaux préfère le rêve de jour au rêve de nuit est que le rêve vigile permet l'évasion d'une réalité où l'en-soi limite (et donc humilie) toujours le pour-soi, ce que le rêve de nuit ne permet pas : «*En rêve, jamais je ne rêve*. N'importe où je me trouve alors, je mastique ma portion de vie d'homme parmi les hommes.<sup>92</sup>» L'état d'éveil est un état où une existence au second degré est possible et qui «répare» le mal éprouvé au degré premier :

[Dans] la vie éveillée [...] je regarde *en songeant à autre chose* [...], ainsi je regarde sans tout à fait et uniquement regarder, dédoublé un peu, échappé, ce que justement je ne fais ni ne puis faire en rêve. [...] Un rôle m'y est donné, et moi, restreint à ce rôle, *ne puis m'évader*.

De jour, éveillé, seul, même si je me trouve entouré de murs, de laideurs, ou de grisaille, la vue que j'ai de mon environnement m'apparaît tout autre parce que non réduite à elle-même mais dépassée par ma pensée errante et papillonnante, dépassée, donc de grande étendue, sur plusieurs plans, sans compter mes projets, les prolongements de mon attente, de mes espoirs. De quoi mon rêve manque. J'y suis sur place, consigné, sans évasion.<sup>93</sup>

Voilà pourquoi Michaux se considère étendue : son être coïncide avec ce que ses sens, et particulièrement sa vision, lui permettent de saisir. Il est tout ce qu'il voit, car il se considère geste et peut agir, psychiquement, sur tout le perçu. Cependant, en rêve, comme on n'a affaire qu'à des souvenirs de perceptions, aléatoirement combinés, certes,

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 190.

<sup>93</sup> *Ibidem*, pp. 190-191.

on ne «perçoit» rien de nouveau, on est plutôt en train de pratiquer inconsciemment de la quasi-observation de signifiés. C'est pour cela que «tout rêve, si peu spectaculaire qu'il soit, est asservissement<sup>94</sup>».

L'action psychique est considérée comme réelle puisqu'elle a des incidences réelles sur le sujet. La capacité de créer du signifié aide le sujet à naviguer au sein d'un en-soi étouffant et hostile. Ainsi, être complètement soumis au monde dans la définition de son être (le monde est la limite du moi) n'intéresse pas Michaux, qui se sert du signifié pour continuer à occuper sa place au monde sans que celle-ci limite son être. L'activité psychique est valable si elle s'avère une action réelle accomplie afin de réparer un mal encouru au cours de l'existence. Pour lui, trop souvent, le rêve n'est qu'une répétition éclatée et allégorique de ce qui a été vécu à l'état d'éveil. Cela expliquerait l'absence invariable d'étonnement du protagoniste du rêve, même après avoir vécu des expériences invraisemblables. Quelles que soient l'importance ou la quantité de détails insolites, tout est vécu comme pour la deuxième ou même la énième fois : «[e]n effet, cela [les événements insolites de ses rêves] a déjà eu lieu... autrement.<sup>95</sup>» L'asservissement efficace du signifié doit avoir comme effet d'être événement effectif, non pas une répétition d'événement.

Dans la «vie plastique» comme dans les rêves vigiles, le signifié est admis seulement en sa qualité d'artifice. Il sert à établir des exutoires, où le sujet s'adonne à une violence vécue seulement au niveau psychique et qui s'avère bien plus satisfaisante que la grossière action violente (et qui n'a pas non plus les mêmes conséquences désagréables).

#### 2.4.3 *L'abandon du signifié au profit du signifiant.*

Quand Michaux ne mine pas l'hégémonie du signifié en l'asservissant, il le fait en lui donnant un rôle secondaire ou nul dans le processus de la *semiosis* : les liens intensionnels sont alors douteux, entravés. Le *sens* (le signifié), séparé de la *puissance* du

---

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>95</sup> *Ibidem*, pp. 19-20.

signe (sa force illocutoire), est éclipsé par le geste énonciatif. Celui-ci présuppose une pulsion, ardente et désespérée, qui pousse le sujet à chercher à entrer en contact avec autrui. En voici un exemple tiré de *Poteaux d'angle* :

Suicide en satellite.  
Celui qui repassera sur cette orbite entendra d'étranges sons : sur des millions de kilomètres d'espace sans personne, un cosmonaute fantôme, sa préoccupation inapaisée, frappe perpétuellement un dernier message qu'on ne s'explique pas.<sup>96</sup>

La subordonnée relative («qu'on ne s'explique pas») qui caractérise «message» affirme la non-pertinence de son contenu. Ce qui a été immortalisé diégétiquement ici est le geste qu'autrui est à même de percevoir (il «entendra d'étranges sons») grâce à la persistance (magique) des signifiants et qui est autonome, coupé de son émetteur dont il n'a plus besoin (un fantôme d'émetteur suffirait). Apparemment libéré à la fois de l'émetteur et de l'impératif du sens, *presque* affranchi d'un récepteur, le message, qui n'est plus qu'un signifiant investi de la puissance de déranger la paix d'autrui, paraît se mouvoir à l'extérieur à la *semiosis*. Bien que Michaux ait nié un sens au signifiant diégétique, celui-ci demeure un signe, car il renvoie tout de même à autre chose que lui-même<sup>97</sup> ; en effet, il est un objet qui renvoie à un drame devenu inactuel et qui implique au moins un actant capable d'émettre des signes. Le geste, originel, d'établir le contact avec autrui s'est transformé en un geste en soi.

Produire un tel signe implique soit l'usage d'un signifiant conventionnel dont on a affaibli (ou nié) le signifié, soit la création de nouveaux signifiants. Mais intervenir sur la *semiosis*, même avec la prétention de l'entraver, par l'invention de nouveaux signifiants ne comporte-t-il pas le risque de créer de nouveaux signifiés? Après tout, créer un signifiant, c'est arracher un segment au *continuum* et l'investir d'un sujet, d'une mission et d'une destination ; l'émergence d'un signifié paraît alors inéluctable. Certes, il y aura toujours un signifié — que Michaux présente comme une gênante excroissance —, mais il sera clair que ce n'est pas cela l'essentiel. L'essentiel, et ceci est le pari de Michaux, c'est

---

<sup>96</sup> *Poteaux d'angle*, p. 54.

<sup>97</sup> Il correspond alors exactement à la définition du signe reproduite dans la note 1 de ce chapitre.

que le signifiant pourra, s'il entre dans la sphère perceptive d'autrui, agir en «mitrailleuse à gifles<sup>98</sup>», signifiant-matière juste assez investi d'un sujet pour confronter le sujet récepteur avec son propre rapport à la matière.

#### 2.4.3.1 *Une prédilection pour le signifiant.*

Dans les «œuvres» qu'admire Michaux, le signifié est faible ; la valeur de l'oeuvre — sa force même — tient à la mise en évidence du signifiant. Par exemple, sa description élogieuse des chants des moines tibétains ne tient pas compte du propos chanté : seuls comptent la voix concrète qui «porte» le chant et son effet sur l'auditeur. Les réalités sûres, pour Michaux, sont les perceptions immanentes (ce que l'on ressent) occasionnées par des signifiants, eux aussi sûrs (parce que matériels). Le signifié, l'affaire de conventions, est douteux :

Simple, discret, inentendu, sauf de chaque intéressé, toujours je l'entendrai ce soupir navré, retenu, délicat, comme si voulait chanter une dernière fois un malade qui aurait les poumons perdus.<sup>99</sup>

Dans ce passage, l'énonciateur ne manifeste aucun intérêt pour le contenu du chant ; par contre, la manière d'être de ce chant intéresse au plus haut point. Ses qualités physiques sont décrites, mesurées, mises en relation avec le corps de l'émetteur : d'une part, le chant est un «soupir», c'est-à-dire de l'air qui est expulsé de la bouche et qui, le plus souvent, exprime la lassitude du sujet, et, d'autre part, la modestie de l'expression incite Michaux à l'interpréter comme signalant un état de déchéance pulmonaire extrême.

De plus, ce chant «discret, inentendu, sauf de chaque intéressé» puis «retenu, délicat» ne semble pas voué à entrer en contact avec l'oreille d'autrui ; il est plutôt une expression faite «pour rien» et qui ne semble rien gagner à être entendue, si un «intéressé» arrivait à la capter. Le chant est perçu comme un signifiant presque libre de signifié et affranchi du récepteur ; il ne serait qu'un peu de matière sonore en mouvement.

<sup>98</sup> Titre d'un des textes de «Liberté d'action» dans *La Vie dans les plis*, pp. 18-19.

<sup>99</sup> «Un barbare en Asie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 340.

Ce qui rend le signe encore plus autonome est la différence entre l'éthos de l'émetteur auquel il semble renvoyer et l'éthos de l'émetteur factuel :

[S]i vous les entendez là [les *lamas* dans un monastère] chanter des prières en bougonnant, penchés sur d'énormes livres à feuilles volantes, grands comme des valises, vous ne les reconnaîtrez plus. Des voix profondes avec des notes plus basses que celles des célèbres basses russes ; des espèces de voix rotées et obscènes, et sur lesquelles on se retourne, pour voir si ce n'est pas moquerie grossière ou contrefaçon grotesque.<sup>100</sup>

La musique agresse le récepteur par sa vulgarité alors que les moines prosternés devant d'impressionnants textes sacrés sont l'image même de la sainteté et de la dévotion. Ce contraste peut laisser entendre que les moines, comme Michaux, ont une pluralité d'éthos contradictoires, qu'ils assument par l'expression.

On retrouve la figure de l'émetteur discret de signes dans *Ailleurs* où de curieux musiciens (émanglons) jouent un air dont ils feignent la non-propriété :

La musique y est discrète. Les musiciens davantage. Ils ne se laissent pas voir dans le moment qu'ils en font.

Un jour l'un d'eux, qui jouait dans le salon, s'imaginant que je l'observais, manqua de s'étouffer de honte ; or, je ne l'avais même pas entendu tant il jouait doucement.<sup>101</sup>

Ici, non seulement la musique (qui, en tant que signe créé à partir d'unités pseudo-combinatoires, n'a qu'un signifié diffus) n'est pas appréciée pour sa capacité de renvoyer à un signifié, *elle n'est même pas entendue*. Dans la société dépeinte, le signe est, idéalement, complètement coupé de son émetteur. Si on arrive à lier l'émetteur à son expression, il réagit (moralement) comme s'il était trouvé coupable d'exhibitionnisme. La discrétion du musicien, qui est à son honneur, fait aussi en sorte que le signe peut ne pas rejoindre un récepteur. Comme le moine tibétain, le musicien émanglon s'exprime «pour rien» (il émet son signe si discrètement que si on l'entendait, on ne saurait pas au juste qui en est l'émetteur) et pour ne rejoindre personne en particulier. En ce sens, le signe serait un don total à lui-même.

---

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> *Ailleurs*, p. 33.

### 2.4.3.2 *Le signifiant sert au sujet dans la mesure où il s'en affranchit.*

Le texte (signe verbal) n'a pas droit à un traitement très différent des autres signes : il est avant tout un signifiant sur lequel intervenir. Dans *Épreuves, exorcismes*, Michaux montre que ce qui compte dans son écriture, c'est le geste, celui de faire une victime. Les outils du scripteur (le papier) deviennent les accessoires de son action : «Le papier cesse d'être papier, petit à petit devient une longue, longue table sur laquelle vient, dirigée, il le sait, il le sent, il le pressent, la victime encore inconnue [...]»<sup>102</sup> Le scripteur ne décide rien («Et lui? Lui, il regarde faire.<sup>103</sup>»), agit selon sa nature (il est un «[c]outeau depuis le haut du front jusqu'au fond de lui-même<sup>104</sup>») et intervient sur ce qui traverse le papier afin de le transformer en un organisme portant sa marque (et non pas pour en faire un équivalent de soi) : «[I]l veille, prêt à intervenir, prêt à trancher, à décapiter ce qui n'est pas, ne serait pas sien, à trancher dans le wagon que l'univers débordant pousse vers lui, ce qui ne serait pas "sa" victime.<sup>105</sup>» La matière verbale sur laquelle le scripteur intervient a comme origine non pas le scripteur, mais «l'univers débordant» et ce qui reste sur le papier n'est pas lui, mais une altérité assassinée («[É]crire, écrire: tuer quoi», écrit Michaux dans *Ecuador*<sup>106</sup>). Il ne s'agit donc pas plus ici que dans la musique des Émanglons ou dans les chants des moines tibétains d'une *expression*, c'est-à-dire d'une réalité intérieure (signifié) transposée en son équivalent extérieur. Il s'agit plutôt d'un *événement* où un sujet se bat avec une altérité (analogon du monde, de l'expérience d'être-au-monde, inconsciemment produits).

Le signe résultant de ce drame est un cadavre portant les traces d'un sujet insoumis. Le signifié ne serait, une fois de plus, qu'accessoire ; ce qu'il faut au sujet, c'est un signifiant qui demeure une altérité, même après de multiples transformations.

Le problème qui se pose alors — et qui est le même que celui qu'ont posé les épisodes des moines tibétains, des musiciens émanglons et du cosmonaute fantôme — est

<sup>102</sup> «Épreuves, exorcismes» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 819.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> «Ecuador» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 144.

celui de la réception du signe. Si le signifié est effectivement diminué ou évacué, si l'émetteur l'est tout autant, qu'est-ce qui empêche le récepteur éventuel de trouver que les signes qu'il considère sont parfaitement asignifiants? Rien. Comme le cosmonaute fantôme, Michaux n'exprime que sa nécessité de faire un geste et il ne demande à son récepteur que de reconnaître le geste insoumis : le reste, l'anecdotique, le récepteur en fera ce qu'il voudra. Sa réponse à Jean-Dominique Rey, qui l'interroge sur les interprétations que des spectateurs peuvent avoir de ses tableaux, en témoigne :

L'impression, le spectateur en est le maître. Je fournis une certaine quantité d'éléments, de segments animés. Pour moi, ça ne fait partie de rien, tout est mouvement. Si l'on y voit une bataille, une retraite, une noyade ou, comme me le disait récemment un jeune homme, une mêlée amoureuse, ce qui n'a pas manqué de me surprendre, libre à chacun. Je sais seulement que je sens mon tableau être là quand une quantité plus grande de mouvement est présente. Je m'arrête avant l'anecdote.<sup>107</sup>

## 2.5 Conclusion.

Le désintérêt qu'exprime Michaux à l'égard de son récepteur, son désir d'humilier le signifié (de s'arrêter «avant l'anecdote») afin de favoriser une espèce d'affranchissement du signifiant, son admiration manifeste pour l'émetteur qui consent à libérer le signifiant de sa fonction expressive sont-ils à prendre à la lettre? Si oui, comment se fait-il que les écrits de Michaux soient si «parlants»? Ne serait-ce pas plutôt que, si l'on peut reconnaître ces propos dans ses écrits, c'est parce que ce que dit Michaux et ce qu'il fait sont deux choses différentes? Quand l'énonciation contredit l'énoncé (qui commente l'énonciation), comme c'est le cas ici, c'est l'énonciation qu'il faut croire. Plutôt que de prendre les textes de Michaux pour ce qu'ils paraissent être (des déclarations de la nécessité d'évacuer le signifié et de saboter le lien intensionnel), il faudrait les prendre comme des incitations, d'une part, à réévaluer l'hégémonie inéluctable du signifié et du lien intensionnel afin que ceux-ci n'empêchent pas la conscience du rapport frais et naïf à la matière et, d'autre part, à réévaluer notre usage du régime sémiotique du langage verbal.

---

<sup>107</sup> Jean-Dominique REY, *Henri Michaux, rencontre*, p. 21.

Michaux somme son lecteur d'aborder ses énoncés non comme des équivalences, mais comme des marques siennes laissées sur une altérité (le signifiant). L'humiliation du signifié sert à indiquer l'urgence de son dire (le sujet se noie, après tout) et à détourner l'attention du lecteur du signifié (dont l'existence n'est pas menacée) pour la placer dans le moment d'énonciation, pour qu'il entre, par le biais des traces d'un événement, dans le drame même du sujet.

La pratique de l'art (peinture, écriture) est bel et bien, pour Michaux, une manière d'«oublier» les relations intensionnelles qui structurent l'esprit, mais le rapport direct à la matière que permet l'oubli stratégique n'est pas communicable — à moins de le convertir en signifié. C'est ce que Michaux fait comprendre dans *Passages* : après avoir étalé sur une toile force couleurs «pour crier, crier malheur, crier détresse, crier tout ce qui crie à ce moment et veut se jeter au-dehors<sup>108</sup>», il se sent «le coeur léger [...], malgré l'épuisement<sup>109</sup>», mais regrette son impuissance à communiquer ce genre de bien (le résultat de sa *catharsis*) à autrui : «Si je pouvais faire faire à d'autres seulement la moitié du bien que je me fais, je n'aurais pas de gêne à aller fréquenter le monde. [...] / Hélas! c'est intransmissible.<sup>110</sup>» Le rapport direct à la matière a lieu en dehors des signes. Parce que ce rapport semble concerner une perception sans concept, vécue sur le mode de l'immédiateté, sa «conversion» en signes est un contresens. Le sujet ne peut exprimer son sentiment d'être-au-monde ; il peut seulement indiquer, à l'aide d'une trace ou d'un vecteur qu'une rencontre intense avec la matière a eu lieu. S'il produit des énoncés, ceux-ci décrivent des situations, réelles ou analogiques, dans lesquelles l'être-au-monde a été vécu, ou alors ils expliquent que l'énoncé doit être abordé autrement que comme une équivalence.

---

<sup>108</sup> *Passages*, p. 109.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

## CHAPITRE 3

### LE MOT

#### 3.0 *Le langage verbal, place forte du signifié.*

La première arène où Michaux combat la révoltante hégémonie qu'il attribue au signifié, c'est là où celui-ci est le plus fort : dans le langage verbal — car c'est là que le signifié est le plus apte à occuper la place première et à éclipser le signifiant. En effet, le propre du langage est d'effacer le code au profit d'un contenu : «On dirait que, pour avoir devant nous un signifié, que ce soit à l'émission ou à la réception, il faut que nous cessions de nous représenter le code et même le message<sup>1</sup>.» Cette invisibilité du code est identifiée comme la vertu même du langage courant, ce sans quoi une pensée ne peut migrer d'un sujet à l'autre :

Quand quelqu'un, — auteur ou ami, — a su s'exprimer, les signes sont aussitôt oubliés, seul demeure le sens, et la perfection du langage est bien de passer inaperçue.

*Mais cela même est la vertu du langage : c'est lui qui nous jette à ce qu'il signifie ; il se dissimule à nos yeux par son opération même ; son triomphe est de s'effacer et de nous donner accès, par delà les mots, à la pensée même de l'auteur, de telle sorte qu'après coup nous croyons nous être entretenus avec lui sans paroles, d'esprit à esprit.<sup>2</sup>*

De plus, la corrélation arbitraire entre signifiant et signifié favorise la suprématie des conventions lorsque arrive le moment d'interpréter. En effet, si l'on fait abstraction des conventions langagières, l'acte d'émettre un son ou de tracer une ligne n'entraîne d'aucune manière l'avènement de tel ou tel autre signifié. Par exemple, rien ne prédispose

---

<sup>1</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Signes*, p. 25.

<sup>2</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *la Prose du monde*, pp. 16-17.

les phonèmes [ʃ(ə)val] à renvoyer à la classe de signifié «cheval» ou à l'un des membres de cette classe ; la preuve, c'est qu'en anglais ou en allemand, ces phonèmes ne le font pas et le signifié «cheval» est exprimé par la prononciation de phonèmes tout à fait sans rapport à [ʃ(ə)val], en l'occurrence [hɔ:s] ("horse") et [pfe:rt] ("pferd"), respectivement. Toute l'interprétation du signe verbal repose sur la connaissance de conventions et l'acceptation (le plus souvent implicite) que les liens intensionnels éclipsent les liens extensionnels.

Fort de cette conviction et de son désir de favoriser la proximité avec le monde, Michaux déplore le remplacement du rapport avec les choses par le rapport avec l'idée de la chose. C'est pourquoi, pour lui, le savoir de l'ouvrier, du matelot, est bien plus complet, bien plus digne d'estime que le savoir académique abstrait : «"Rio de la Plata", "Tartane", "Épissure carrée", choses pour un marin. Mots pour tous les autres.<sup>3</sup>» Le savoir qui tient uniquement dans les signifiés n'est qu'une réduction d'expérience qui, si on la fait vainement circuler parmi ceux qui ne l'ont pas vécue, risque de les en détourner. Car le sujet qui vit une expérience pour laquelle il a déjà un signifié a de la difficulté à voir autre chose que les traits déjà compris dans le signifié ; autrement dit, le signifié peut empêcher le sujet d'entrer en contact avec *toute* l'expérience.

De la même manière qu'il s'est présenté comme ayant déclaré la guerre au signifié du signe pour mettre en évidence les rapports qui n'étaient pas intensionnels (en l'occurrence le rapport au signifiant et le rapport à la matière), Michaux se présente comme ayant déclaré la guerre aux mots «domptés» par l'usage. Quand il affirme que «[l]a souricière du langage est telle que, quoi qu'on fasse, on ne prend guère que des souris qui ont déjà été prises précédemment : les mots parlent d'eux-mêmes<sup>4</sup>», il semble affirmer l'impossibilité d'exprimer, à l'aide de mots, une réalité singulière sans la trahir, sans en faire une aberration : celle-ci, «traduite» en mots, irait se fondre dans le bain de signifiés convenus de la communauté humaine. Ce semble même être là la raison

---

<sup>3</sup> «Les Rêves et la Jambe» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 18.

<sup>4</sup> *Passages*, p. 231.

principale pour laquelle Michaux a délaissé une certaine expression verbale quand il a découvert les avantages de l'expression graphique :

Si je tiens à aller par des traits plutôt que par des mots, c'est toujours pour entrer en relation avec ce que j'ai de plus précieux, de plus vrai, de plus replié, de plus «mien», et non avec des formes géométriques, ou des toits de maisons [...]<sup>5</sup>

La forme abstraite, géométrique, comme l'aspect figuratif, relèvent du domaine des signifiés convenus ; l'art graphique peut ne pas en tenir compte alors que le langage verbal, s'il le fait, devient musique ou bruit. Parce qu'il favorise un saut automatique vers son signifié, le signe verbal a le pouvoir de remplacer tout perçu éventuel par un élément ou une combinaison d'éléments contenus dans son encyclopédie, sorte de banque de signifiés. Celle-ci, à laquelle le signe verbal doit renvoyer, constitue une sorte d'appareil pré-perceptif qui, parce qu'il tend à uniformiser le perçu en le comparant à des essences repères, éloigne le sujet de la chose dont il désirait pourtant se rapprocher.

Toutefois, cela est seulement vrai pour les êtres humains qui ne sont pas au monde. Or, de façon patente, ils le sont, au monde : seuls ceux qui s'obstinent à chercher refuge dans un univers de signifiés (afin de fuir l'angoisse liée à l'être-au-monde) ou ceux souffrant de schizophrénie sont véritablement «privés» d'un contact avec la matière telle qu'elle est. Certes, l'usage *conventionnel* de la langue communique difficilement du nouveau (on a parfois l'impression que ce qui est frais et vivant a été transformé en quelque chose de vieux et usé), mais, d'abord, il importe à chacun d'user de la langue pour qu'elle ouvre les horizons du sujet (au lieu de les fermer) — en favorisant, par exemple, l'échange avec autrui — et, ensuite, l'être humain est généralement conscient que son rapport apparemment indicible à la matière, qu'il constate seul, est sans doute similaire à celui de son voisin. De plus, les mots peuvent toujours servir de vecteurs pour indiquer à un interlocuteur cet «indicible» qui appartient à l'expérience de chacun.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> *Émergences-Résurgences*, p. 18.

<sup>6</sup> Les auteurs de tous les temps et de toutes les cultures ont écrit sur l'amour, c'est-à-dire qu'ils ont tâché d'en cerner le concept à l'aide de dizaines ou de centaines de milliers de mots — avec des résultats douteux (la preuve, c'est qu'il s'en écrit encore, des ouvrages sur l'amour). Cependant, le mot «amour» nous *sert* bien : il renvoie à une perception immanente (non-verbale) en chacun de nous — même si la forme exacte

Cela, Michaux le sait, *car il écrit*, et quand il écrit, il arrive à communiquer, parfois avec une étonnante clarté, une vie intérieure unique. Ainsi, quand il présente les mots comme des attrape-nigauds parce que la communication verbale implique une conversion des perceptions immanentes et transcendantales (ou encore : des pensées), qui sont des *occurrences* (des événements uniques, ne serait-ce qu'à cause du contexte spatio-temporel et biographique singulier de leur apparition<sup>7</sup>), en événements et réalités inventoriées, finies, il ne fait que lutter contre une certaine tendance à vénérer les contenus abstraits. Il rappelle à ses contemporains la différence entre les mots, qui dépendent de signifiés, et la vélocité brownienne de l'intérieur qui ne se laisse pas « capter » : « Pour une digression (ou une parenthèse) de la parole, dix incidents et "à côté" de la pensée.<sup>8</sup> »

La langue, pour Merleau-Ponty comme pour Michaux, est un élément fluide dans lequel baignent deux interlocuteurs. Mais tandis que pour le phénoménologue, la langue est ce par quoi le miracle de l'intersubjectivité effective peut avoir lieu<sup>9</sup>, pour Michaux, la langue, bien que favorisant d'éphémères rendez-vous<sup>10</sup>, paraît de nature trop différente des phénomènes intérieurs pour favoriser une forme valable d'intersubjectivité :

Le penser [...] n'a pas de fluidité. Aucune fluidité. C'est la langue qui en a, qui fait cette coulée, régulière, commode, que l'on connaît, et qu'on lit sous le nom de pensée, et dont ainsi on prend connaissance... bien inexactement.

Tout est comme moléculaire dans la pensée. Petites masses. Apparition, disparition de petites masses. Masses en perpétuelles associations, dissociations, néo-associations, plus que rapides, quasi instantanées.<sup>11</sup>

À cause de l'incompatibilité entre la pensée et la parole, il souhaite à son lecteur la découverte de moyens d'expression ou d'intervention autres que celui du langage verbal,

du référent varie quelque peu d'une personne à l'autre. Ce n'est pas parce que les mots ne cerneront jamais tout à fait la réalité (surtout intérieure) qu'ils ne favorisent pas l'intersubjectivité.

<sup>7</sup> « [L]'image est un certain immédiat que le langage ne peut traduire que de très loin, et [...] elle a dans l'esprit une place vraiment à part. » (*Émergences-Résurgences*, p. 84.)

<sup>8</sup> *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, p. 21.

<sup>9</sup> Voir les pages 18 à 20 de Maurice MERLEAU-PONTY, *la Prose du monde*, qui se termine avec « Je crée Stendhal, je suis Stendhal en le lisant » (le sujet émetteur et le sujet récepteur deviennent interchangeables grâce à une énonciation soignée).

<sup>10</sup> « La parole "retient", et l'écrit reste... mais la pensée est repartie depuis longtemps loin du "rapport déposé". Chacun périodiquement atterrissant dans le langage vient y donner ou y prendre rendez-vous avec les autres... et ensuite repart seul dans le monde de son esprit. » (*Les Grandes Épreuves de l'esprit*, p. 21.)

<sup>11</sup> *Ibidem*.

des moyens qui lui permettront de vivre, comme lui, qui peint pour «s'échapper du verbal, pour se "déconditionner"<sup>12</sup>, une «désincrustation», une occasion de se réaliser «loin des mots, des mots, des mots des autres»<sup>13</sup>. En fait, le présupposé de tout écrit de Michaux sur la peinture (qu'il compare invariablement avec l'écriture) est que les mots du langage verbal sont des geôliers, des agents de conformisme qui nient l'individu parce qu'ils nient le mouvement qu'est tout individu. Par le biais d'une antithèse, Michaux explique l'élan des figures de *Mouvements* comme procédant de la joie du dessinateur d'avoir finalement laissé derrière soi l'univers réducteur du langage verbal :

Me libérer, eux [les mots]? C'est précisément au contraire pour m'avoir libéré des mots, ces collants partenaires, que les dessins sont élancés et presque joyeux, que leurs mouvements m'ont été légers à faire même quand ils sont exaspérés.<sup>14</sup>»

Le début de *Mouvements* établit une opposition entre ce qui colle, contient et adoucit (contre quoi l'énonciateur s'insurge) et ce qui est susceptible de détruire l'intégrité de ce qui est fermé sur soi (bulle ou corps) : «Contre les alvéoles/ contre la colle/ la colle les uns les autres/ le doux les uns les autres// Cactus!/ Flammes de la noirceur/ impétueuses/ mères des dagues [...]»<sup>15</sup> Bien que rien dans le reste du texte ne le permette, un rapprochement entre les mots du langage verbal (et leur propension à «contenir» du sens), «ces collants partenaires», et les alvéoles rejetés est autorisé. En fait, plutôt qu'une relation analogique, c'est une relation synecdochique conceptuelle qu'il y a entre les deux termes : les mots font partie des choses collantes, qui cernent l'être et qui suscitent chez Michaux le désir de leur faire violence.

Ce qui autorise encore davantage cette interprétation du début de *Mouvements*, c'est la nature même de la langue, qui semble encourager le conformisme. Parce qu'elle est une entité composée de règles constitutives (sans les règles gouvernant l'usage du code, le code n'existe pas<sup>16</sup>), le langage verbal est le régime sémiotique le plus dépendant

<sup>12</sup> Liminaire à *Émergences-Résurgences*, p. 9.

<sup>13</sup> «Postface» (de *Mouvements*) dans *Face aux verrous*, p. 201.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> «Mouvements» dans *Face aux verrous*, p. 9.

<sup>16</sup> «[L]es règles normatives gouvernent des formes de comportement préexistantes ou existant de façon indépendante ; les règles de politesse, par exemple, gouvernent les relations interpersonnelles qui existent

de l'observation rigoureuse de conventions. Michaux est conscient du caractère conformiste de la langue : il le montre dans un passage de *Tranches de savoir* où il se pose comme déchiffreur dans le schéma urbain. Ce rôle permet à l'énonciateur de comparer l'organisation de la ville moderne, que l'on sait généralement cartésienne, régulière, (comme sortie d'un moule) et la langue, dont l'organisation est encore plus rigoureuse : «On ne voit pas les virgules entre les maisons, ce qui en rend la lecture si difficile et les rues si lassantes à parcourir.<sup>17</sup>» Michaux souligne ici la différence dans le degré de rigueur (organisationnelle) entre le système linguistique et le système urbain et feint de se plaindre que l'organisation urbaine (et sociale, qu'elle connote) soit si lâchement structurée, si peu évidente. Bien sûr, en tâchant de reconnaître dans le monde objectif les marques grammaticales de la phrase, Michaux ironise. Ce faisant, il montre la différence qu'il y a entre la langue, organisation abstraite (uniquement basée sur des règles constitutives), et une organisation sociale, que des règles normatives tâchent de rationaliser (mais qui seront toujours tenues de se conformer à un référent pouvant évoluer indépendamment de la structure qui la décrit).

La suite du passage raconte comment les laboureurs quittent leurs terres afin de «se rendre compte par eux-mêmes du texte admirablement retors» de la «phrase dans la ville»<sup>18</sup> dont le sens, fatalement, se dérobe. Par ce court récit fabuleux, Michaux affirme non seulement que le monde n'est pas un texte, que la rue n'est pas comme la phrase, mais que l'habitude du système linguistique (réseau de signifiés qui éclipsent le référent) empêche les laboureurs d'entrer en contact avec la ville telle qu'elle est. En évoquant l'absence du lien direct avec la ville (on cherche à comprendre la ponctuation et la syntaxe là où il faudrait se rendre compte du factuel), le récit met celui-ci en relief et, par un argument *ad absurdo*, expose l'excès d'importance du lien intensionnel qui éclipse «la

---

indépendamment des règles. Mais les règles constitutives, elles, n'ont pas une fonction purement normative, elles créent ou définissent de nouvelles formes de comportement. Les règles du football ou du jeu d'échecs, par exemple, ne disent pas seulement comment on joue aux échecs ou au football, mais elles créent pour ainsi dire la possibilité même d'y jouer.» (John Richard SEARLE, *les Actes de langage, essai de philosophie du langage*, p. 72.)

<sup>17</sup> *Face aux verrous*, p. 41.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

réalité rugueuse à étreindre<sup>19</sup>». Michaux couronne sa dénonciation des habitudes de considérer le monde avec un cliché qui, en cette circonstance, accentue le ridicule de la diégèse : «...et ainsi s'en vont nos bonnes campagnes.<sup>20</sup>» Cette clôture de texte extrêmement ironique révèle un énonciateur qui feint d'approuver un discours conservateur passéiste et qui, vu le caractère burlesque du récit, doit être considérée comme une assertion implicite (poly-isotopique) contre un certain conservatisme social et politique.

Ainsi, Michaux perçoit le langage verbal, signe — donc moyen d'expression, moyen d'être, moyen de prendre part au monde — , surtout en regard avec le signe graphique (qui a l'avantage de ne faire «point partie d'un langage organisé, codifié, hiérarchisé<sup>21</sup>» comme l'est le langage verbal), comme étant le signe le plus apte à favoriser un déplorable conformisme :

Immense préfabriquée qu'on se passe de génération en génération, la langue, pour condamner à suivre, à être fidèle, qui pousse à montrer un important standing.

La flûte du roseau, quittée pour l'orchestre.<sup>22</sup>

Le conformisme que paraît encourager le langage verbal est présenté comme le premier de tous les conformismes, qui noient le sujet. L'apprentissage de la langue est alors perçu comme une préparation à l'acceptation d'une place à soi parmi des structures, des lois, des impératifs sociaux — bref, une préparation à l'acceptation de la non-expression de l'être singulier, à l'acceptation de sa contrainte.

Pourtant, c'est dans la «chambre» de la langue française que Michaux se voit obliger d'engranger ses pensées, ce qui est l'occasion d'une nouvelle plainte :

[L]a langue française [...] est une chambre [...], la seule que pour mes pensées j'ai [*sic*] pu acquérir, et jamais elle ne fut luxueuse, et elle ne m'est toujours ni commode, ni confortable [...]<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> Arthur RIMBAUD, «Une saison en enfer» dans *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, p. 152.

<sup>20</sup> *Face aux verrous*, p. 42.

<sup>21</sup> *Émergences-Résurgences*, p. 19.

<sup>22</sup> *Émergences-Résurgences*, p. 18.

<sup>23</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, p. 69.

Si la pensée ne s'accommode guère de ce contenant hérité des parents et de la société, c'est que la pensée, pour Michaux, n'est pas faite de langage, bien que celui-ci la contienne, la moule en une forme que dicte la convention afin de favoriser des échanges. Pour lui, la pensée est un phénomène complètement séparé de celui du langage verbal : elle peut le précéder («J'étais une parole qui tentait [vainement] d'avancer à la vitesse de la pensée<sup>24</sup>», écrit-il dans *Qui je fus*) et peut très bien exister à l'extérieur du contenant langagier. L'expérience de la matière n'est donc pas à la remorque de la parole, qui tâche d'en rendre compte.

### 3.1 *Dire l'indicible.*

Parce que l'interprétation des mots repose sur des conventions et parce que la conscience n'est pas faite de mots, le langage verbal peut s'avérer particulièrement limité lorsqu'il s'agit de signifier une expérience personnelle assez puissante pour être qualifiée de «phénomène». Celui-ci peut être le rêve («Les relater, les écrire, inconvénient nouveau, les faussait en les précisant trop.<sup>25</sup>») comme il peut être une expérience mystique comme l'extase ou la transcendance. Dans tous les cas, pour Michaux, le langage verbal prend des allures de camisole de force qui réduit le volume et la mobilité de la réalité «captée». Par exemple, Michaux se sent le plus près du bonheur lorsqu'il arrive à extérioriser sa réalité intérieure sans le recours aux mots, ce qu'il arrive à faire au cours du rêve vigile : «Là où était l'écrasement, je fais, j'ai le dépassement ; là où j'étais devenu petit, je fais, j'ai de la grandeur ; là où l'on me tenait, je crée, j'obtiens la souveraineté.<sup>26</sup>» En pratiquant la rêverie plutôt qu'en s'exprimant avec les mots (qui distinguent les êtres), il a l'impression de dépasser le trop précis et de retrouver un état d'indifférenciation originelle, plus près de la forme de son être.<sup>27</sup> Mais dès que l'envie

<sup>24</sup> «Qui je fus» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 82.

<sup>25</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, p. 13.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 237.

<sup>27</sup> «Il me faut revenir à l'état où je fus d'abord (et tout rêveur de jour le doit), l'état d'indifférenciation, de détachement, de détachement égalisateur. [...] / L'être sans résistance, sans accident, sans se laisser devenir accidenté, s'étend nappé, sa volonté en hibernation / Les étendues les plus considérables, les moins

d'exprimer verbalement sa rêverie se manifeste, la transcendance, l'atteinte d'un état euphorique sont remis en cause :

Comment dire cette énorme impression qui englobe tant d'aise et de malaise, c'est ce qu'il ne faut pas dire à la suite comme je fais ici, comme le fait la prose (toujours si fausse quand il s'agit de rendre quoique [*sic*] ce soit d'emblée, en son ensemble.)<sup>28</sup>

L'une des raisons pour laquelle Michaux croit que l'être et le langage verbal ne font pas bon ménage est sa conviction que le langage verbal, dont la signifiante dépend fortement de sa capacité de renvoyer à des signifiés, à des concepts finis, ne peut rendre que très mal l'expérience d'un homme aux prises avec l'infini ou avec ce qui est plus grand (ou simplement autre) que l'homme. Cette attitude — qui est une constante dans sa vie —, vient sans doute de ses lectures de jeunesse, surtout celles des oeuvres de Hello, dont l'oeuvre est «obsédée par les tentatives de dire l'indicible» et qui rêve d'«une parole étrangère, irréductible, qui excède les pouvoirs de la littérature, de la philosophie et de la science»<sup>29</sup>. Si Hello en rêve, c'est qu'il est convaincu de l'impuissance des mots à rendre l'essentiel d'une révélation. Ainsi, dans la préface à sa traduction des visions d'Angèle de Foligno, il écrit que «le langage d'Angèle est une lutte au corps à corps avec les choses qui ne peuvent se dire<sup>30</sup>» et dans celle à sa traduction de Ruysbroeck, que «les choses ordinaires peuvent se dire ; les choses extraordinaires ne peuvent que se balbutier<sup>31</sup>». La conviction de Hello et des mystiques qu'il traduit, à savoir que les mots sont inaptes à communiquer les révélations de l'esprit, est partagée par Michaux qui affirme que, concernant le «trou» (métaphysique) en sa poitrine, «les mots ne le trouvent pas/ Barbotent autour<sup>32</sup>».

---

semblables à l'homme lui conviennent le mieux alors. À nouveau, tout est possible. Le “sans forme”, le “Tout” peut arriver.» (*Ibidem*, p. 239.)

<sup>28</sup> *Façons d'endormi, façon d'éveillé*, pp. 116-117.

<sup>29</sup> Jean-Pierre MARTIN, *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, p. 63.

<sup>30</sup> Angèle de Foligno, *le Livre des visions et instructions de la bienheureuse*, traduit par Ernest Hello, Paris, Tralin, p. 6, cité dans, dans J.-P. MARTIN, *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, p. 64.

<sup>31</sup> *Ruysbroeck l'admirable, Oeuvres choisies*, traduit par Ernest Hello, Paris, Perrin, 1902, p. X, dans Jean-Pierre MARTIN, *ibidem*.

<sup>32</sup> «Ecuador» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 190.

Les poètes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (qui plus tard ont été assimilés aux symbolistes), ont importé du milieu mystique cette idée de la soudaine indigence du verbe lorsqu'il se trouve devant la tâche de communiquer le contenu d'une révélation. Cette indigence devient même le fondement de leur poétique : elle valide des «enrichissements» ou les transgressions du verbe grâce à des opérations formelles pouvant le rendre «monstrueux». Ainsi en est-il d'Arthur Rimbaud, dont la «voyance» fait de lui, ou de tout «vrai» poète, un «voleur de feu» prométhéen, l' élu capable de passer librement entre le monde humain et un monde divin. L'extase rimbaldienne comme l'extase des mystiques que traduit Hello constituent des réalités que l'on présente comme ne pouvant être «traduites» que par un langage à la forme abolie, voire par l'hermétisme ou le silence : «[...] si ce qu'il [le "voyant"] rapporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe.<sup>33</sup>».

Maints écrits de Michaux montrent qu'il s'inscrit dans la lignée des auteurs qui affirment l'impossibilité de communiquer une perception unique avec les moyens langagiers à la disposition des hommes. Cependant, s'il est vrai qu'une part de lui demeure fidèle au nihilisme intersubjectif de Hello, une autre part de lui —celle qui agit — lui est carrément infidèle. Toute la vie de Michaux consiste en un approfondissement de ce qu'il appelle «un problème de signal<sup>34</sup>», et son avis exprimé à Dominique Rey en 1969 montre une foi en le progrès de la communication. La transmission symbolique d'un phénomène intérieur unique est, pour lui, très ardue et il n'est pas prêt à dire qu'il y a réussi, même s'il a toutefois confiance que, dans l'avenir, on réussira. Si les expérimentations personnelles de Michaux avec le langage verbal ne génèrent pas beaucoup d'enthousiasme, c'est parce que le champ de sa recherche a débordé le verbal pour inclure d'autres régimes sémiotiques — et ce débordement a été fécond. En somme, les lectures de Hello ont préparé Michaux à considérer l'expression verbale avec méfiance

---

<sup>33</sup> «Lettres dites du "Voyant" dans Arthur RIMBAUD, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, p. 203.

<sup>34</sup> Dominique REY, *Henri Michaux, rencontre*, p. 28.

(et donc avec un oeil critique) et à ne pas s'y attacher au point de ne pas pouvoir quitter ce champ quand sa recherche l'aura mené ailleurs.

### 3.2 *L'indécence de la parole.*

L'écrit est un signe «muet», un objet stable offert au regard, que l'oeil peut contempler une fraction de seconde ou plusieurs heures. En mettant les mots par écrit, Michaux augmente l'importance du signifiant, car celui-ci a plus de durée que le son qui sert de signifiant oral. Quoi de moins «visible», en effet, que des mots — déjà aptes à effacer le signifiant — *prononcés*, c'est-à-dire ayant un signifiant qui frôle si peu durablement le tympan? La communication orale, qui implique la présence simultanée d'au moins deux sujets et qui s'appuie sur un signifiant «invisible», ne met pas en jeu des voix de présence *continue* mais celles de la perte définitive. La «voix» de Michaux, bien que nécessitant une actualisation sonore au moment de l'encodage<sup>35</sup>, semble n'avoir jamais été destinée à l'oralité. À moins qu'il ne s'agisse de chant ou d'autres circonstances où la parole est devenue musique, l'oralité favorise l'invisibilité du signifiant. De plus, en mettant deux sujets (ou plus) en situation de communication *immédiate*, la possibilité de prendre le temps qu'il faut pour investir convenablement le signe non d'un sens mais d'un peu de la matière de l'existence d'un sujet est considérablement réduite.

Pourtant, l'être humain aspire à une véritable intersubjectivité. Entrer en contact avec autrui est plus qu'un désir, c'est une pulsion, un besoin naturel, physiologique, inhérent à l'homme : «La pierre n'a pas reçu en partage la respiration. Elle s'en passe. C'est à la gravitation surtout qu'elle a affaire./ Toi, c'est beaucoup plus aux "autres" que tu auras affaire, à quantité d'autres.<sup>36</sup>» On pourrait croire que Michaux affirme ici, par le biais de l'analogie, la soumission à l'intersubjectivité (le sujet est soumis aux lois de l'intersubjectivité — à une interaction avec autrui — comme la pierre est soumise à la loi

---

<sup>35</sup> Dans une lettre à Brassai, rédigée en décembre 1944, Michaux écrit : «Je ne peux écrire qu'en parlant à haute voix. C'est pour moi une sorte d'incantation. Il faut que je puisse entendre ma pensée.» (Raymond BELLOUR, «Chronologie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. CXXIII.)

<sup>36</sup> *Poteaux d'angle*, p. 23.

de la gravitation). Toutefois, bien qu'il soit vrai qu'il y a une forme de dépendance «naturelle» unissant le sujet avec l'interaction verbale (et la pierre avec la gravitation), il ne peut être question de soumission. Certes, une loi apparemment immuable gouverne le comportement humain, mais Michaux n'«épouse» pas la pulsion du dire de gaieté de coeur : il craint trop que l'expression du phénomène éloigne du phénomène. Selon toute apparence, quand Michaux décide que le moment est venu de se mettre à écrire, il le fait après avoir vaincu une voix en lui qui l'accuse de témérité.

De surcroît, cet impérieux besoin de rejoindre autrui ne peut être pleinement satisfait. Les humains semblent être comme fatalement attirés par des promesses de contact qui ne se réalisent pas. Pourtant, ils ne peuvent pas ne pas dépenser une part cruciale de leur énergie à courir après des occasions de contact. Ils sont comme l'énonciateur de «Personnel», qui traverse et retraverse un fleuve afin de répondre à la sonnerie d'un téléphone qui cesse invariablement de sonner quand il arrive à proximité de l'appareil : «D'une rive à l'autre, toujours plus vite, débarquant, embarquant, je vole entre des sonneries impératives, aigrettes, découragées, je vole après une communication qui ne peut s'établir.<sup>37</sup>»

Comme dans maints autres textes poly-isotopiques, le contenu affirmé (la communication est un drame qui finit mal) l'est aussi dans des écrits mono-isotopiques. Dans *Poteaux d'angle*, Michaux tourne en dérision le désir du «tu» de communiquer : «Communiquer? Toi aussi tu voudrais communiquer? Communiquer quoi? tes remblais? — la même erreur toujours. Vos remblais les uns les autres?<sup>38</sup>» La communication, la vraie, quel que soit le moyen exploité, est perçue comme un projet vain. L'être d'autrui comme l'être de celui qui tente de le joindre ne communiquent pas vraiment, demeurent mutuellement inaccessibles bien qu'ils soient contigus comme le sont deux terres ou deux pays. Seulement un peu de la surface (ou de la terre) du sujet peut être déplacé pour faire des corrections superficielles de remblaiement. Et parmi toutes les situations de

---

<sup>37</sup> *Face aux verrous*, p. 92.

<sup>38</sup> *Poteaux d'angle*, p. 53.

communication, la forme la plus répandue (et le plus médiocre) est celle de la conversation.

Parce que le mot, en lequel Michaux a si peu de confiance, est la brique dont est faite la maison de la parole, toute conversation semble vouée à l'échec. L'échec et même la douleur que Michaux ressent sont, à ses dires mêmes, imputables à «l'indécence de la parole<sup>39</sup>». Le mot «indécence», issu du champ lexical moral, indique que Michaux réagit comme si la parole était effrontée, et en effet, dans la logique de Hello (mais surtout des saints qu'il présente), éternelle référence de Michaux, elle l'est : les mots sont maniés avec l'assurance qu'ils suffisent pour opérer une médiation entre un «je» et un «tu» ; or, pour Michaux, la satisfaction découlant d'une telle médiation (entre sujet percevant et autrui perçu, toujours capable d'agir lui-même en sujet) ne dépend pas des mots ; le travail acharné du signe ne «génère» aucune transcendance. Plutôt, la transcendance est vécue sur le palier intuitif et le travail des signes vise à reproduire le mouvement de cette transcendance. À ce titre, l'anecdote que relate Michaux après avoir taxé la parole d'«indécence» est significative : la question importante qu'un homme formule en vue de la poser à un saint ne lui est d'aucune utilité, car, arrivé en la *présence* du saint, «*la question ne se pose plus*. "Ça" a reçu une réponse qui dépasse toutes celles qu'on aurait pu recevoir, qui dépasse les mots, justement.<sup>40</sup>»

Pour qui cherche, comme Michaux, une rencontre avec une altérité, la conversation prend l'allure d'une perte de temps :

Je ne crois pas beaucoup à la vertu de l'échange. Quand je dis quelque chose, je me le dis. Si je veux le dire à quelqu'un... c'est trop tard. C'est dans ce sens qu'il y a échange mais pas dialogue. Je suis infirme, voilà la vérité.<sup>41</sup>

Le «trop tard» indique que le simple fait d'orienter un «quelque chose» d'intérieur vers une énonciation en fait un signifié et que c'est assez pour tuer dans l'oeuf toute chance d'un lien authentique : le rapport extensionnel paraît souillé par le passage par l'intermédiaire du signifié.

---

<sup>39</sup> Alain JOUFFROY, *Avec Henri Michaux*, p. 34.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 33.

Michaux poursuit son projet de favoriser le contact direct avec le référent intérieur en postulant que, parfois, l'oralité fait plus que souiller le lien extensionnel : elle tente de le remplacer. Dans l'extrait suivant, Michaux reproche aux hommes de se servir de la conversation comme refuge (que les liens intensionnels structurent) contre l'angoisse liée aux rapports extensionnels avec ces altérités que sont l'Univers (du dehors) et soi-même (univers du dedans) :

Pourquoi des conversations? Pourquoi tant d'échanges de paroles des heures durant? On revient s'appuyer sur un environnement proche, afin d'oublier l'Univers, le trop éloignant Univers, comme aussi le trop gênant intérieur, pelote inextricable de l'intime qui n'a pas de forme.<sup>42</sup>

Le lien intersubjectif que permet la conversation, bien que de surface, est assez fort pour favoriser la fuite des hommes trop lâches pour faire état des véritables liens entre les choses (factices) et eux-mêmes (dont ils doutent). Grâce à la parole, les hommes peuvent édifier un monde de relations intensionnelles où ils peuvent se bercer dans l'illusion de cette profonde intersubjectivité que donne la conviction d'être parmi ses semblables. Dans *Poteaux d'angle*, Michaux met son interlocuteur (lui-même transformé en «tu») en garde contre cette race d'hommes qui se contentent de la menue satisfaction de l'ombre de contact que permet la conversation :

Considère en conséquence tes compagnons de séjour avec discrimination, traitant les roches d'une façon [...] et les animaux et les hommes d'une autre façon [...], sans jamais te confondre avec les uns et les autres, surtout pas avec ces créatures à qui la parole semble avoir été donnée principalement afin d'arriver à se mêler au plus grand nombre, au milieu duquel, croyant comprendre et être compris, quoique à peine compris et immensément incompréhensifs, ils se sentent à l'aise, réjouis, dilatés.<sup>43</sup>

La communication verbale nécessite l'investissement du terrain commun du langage, et le respect des lois gouvernant son usage. Le conformisme qu'elle implique semble rendre caduc le projet de présenter à autrui ce que le soi a de vraiment unique. Pour cette raison, Michaux prétend qu'aucune communication ne vaut la solitude, celle dans laquelle on se débat avec des entités psychiques qui précèdent la mise en code :

---

<sup>42</sup> *Poteaux d'angle*, p. 58.

<sup>43</sup> *Ibidem*, pp. 23-24.

[À] trois, dans une conversation, on peut satisfaire quelque chose d'assez important, mais peut-être pas aussi important que ce qui se passe devant le tribunal de soi-même. [...] Oui, quelquefois, la conversation à deux peut devenir dialogue, mais alors, par exemple avec vous, c'est que, d'une manière ou d'une autre, je m'y suis préparé. J'ai songé à vous, pas nécessairement en mots, et je me suis reconstitué une image, assez complexe, de vous. Mais c'est encore du travail solitaire. L'autre n'est qu'une sorte de moisson.<sup>44</sup>

Malgré l'importante parenté esthétique entre Michaux et les surréalistes et malgré son rêve de favoriser l'irruption d'un signe sans mémoire, la spontanéité orale est inintéressante pour lui ; au contraire, seul un temps de réflexion préparatoire est capable de donner quelque valeur à la communication orale.

### 3.3 *La gênante oralité.*

L'oralité a un autre inconvénient : l'énonciation *in vivo* donne l'impression que les mots ont une fonction plus expressive, plus authentique que les mots lus (dont l'énonciation est différée). En effet, lors d'une élocution publique, les interlocuteurs prêtent autant, sinon plus, d'attention aux signes ayant l'air d'échapper au contrôle du locuteur qu'aux signes qu'il a manifestement l'intention de communiquer<sup>45</sup> ; c'est leur façon de juger de la validité de la situation de la communication. Or, en faisant passer presque tout contact entre lui-même et autrui par un texte imprimé (et un énonciateur), qui implique la séparation des interlocuteurs, Michaux réduit la quantité de signes mineurs, spontanés et impudiquement révélateurs, qu'autrui peut interpréter<sup>46</sup>. Jamais Michaux ne fait une lecture publique de ses propres textes de création ; très rarement prononce-t-il une allocution : ce n'est qu'en 1974 que, selon Micheline Phan Kim (rencontrée en 1962), Michaux fait sa première prise de parole aisée et en public, lors d'une exposition de ses

<sup>44</sup> Alain JOUFFROY, *Avec Henri Michaux*, p. 34.

<sup>45</sup> Les signes qui ont l'air d'échapper au contrôle du locuteur sont les signes dits *mineurs* (émotion, tics de la voix et du corps...) qui se manifestent dans toute représentation de soi. Ceux que le locuteur a manifestement l'intention de communiquer sont les signes dits *majeurs*, qui définissent la situation de communication officielle. (Voir Erving GOFFMAN, *La présentation de soi*, pp. 54 à 56.)

<sup>46</sup> Ainsi, Michaux tente de corriger la «dissymétrie fondamentale de la communication», où l'allocutaire dispose, en plus des informations que tâche de communiquer le locuteur, des «aspects de son comportement expressif tenus pour incontrôlables». (Erving GOFFMAN, *La présentation de soi*, p. 16.) En s'exprimant seulement par écrit ou à l'aide de signes séparés de sa personne, Michaux élimine une partie des signes mineurs qui pourraient le rendre vulnérable.

peintures à Genève chez Engleberts<sup>47</sup>. Quand d'autres prennent l'initiative de mettre un de ses textes en musique ou d'en faire enregistrer leur lecture (l'initiative ne vient jamais de lui ; d'ailleurs, il trouve «curieux» que quelqu'un veuille le faire), il lui arrive d'autoriser sa diffusion auprès du grand public<sup>48</sup>.

Bref, l'oralité aurait donné une existence gênante à ce qui ne tend pas vers le dehors sans remettre en question la validité de son existence et aurait risqué d'induire l'interlocuteur en erreur, car il aurait pu croire que les mots, simples «points de repère [dans] le flux de la pensée<sup>49</sup>», représentaient fidèlement leur énonciateur.

### 3.4 Les avantages de l'imprimé.

Écrire implique la séparation (probable) du moment d'encodage et du moment de décodage. Alors que le décodage des mots imprimés se fait rapidement (on peut lire les mots d'un texte en moins de temps que cela prendrait pour les énoncer), l'encodage peut se faire sur une durée variable. Cette flexibilité temporelle lors de l'encodage est un des premiers avantages du langage écrit : elle permet une expression plus juste et plus esthétique que celle, spontanée, du langage oral. On peut croire que de telles circonstances d'encodage réduisent la quantité de malentendus (dont Michaux a la phobie), mais il ne faut pas oublier que l'absence (ou la grande diminution) de rétroaction signifie que le destinataire d'un écrit n'a généralement qu'une seule chance de s'exprimer ; il importe alors qu'il use d'un maximum de rigueur.

Comme c'est lors de l'expression orale que l'on donne le plus d'information (la conversation implique l'usage de plusieurs langages : verbal certes, mais aussi gestuel et

---

<sup>47</sup> Brigitte OUVRY-VIAL, *Henri Michaux*, p. 24. Auparavant, il a prononcé deux discours : il s'agit de «l'Avenir de la poésie», allocution du XIV<sup>e</sup> Congrès International des P.E.N. Clubs, tenu à Buenos Aires, le 14 novembre, 1936 et «Recherche dans la poésie contemporaine», prononcée neuf jours plus tard, à l'invitation de la revue argentine *Sur*.

<sup>48</sup> En 1951 ou 1952, Michaux assiste à l'enregistrement d'une interprétation radiophonique de *la Ralentie* afin de décider s'il autorise sa diffusion. Alain Jouffroy, qui l'a accompagné ce jour-là, note au sujet de Michaux : «Il était ainsi : vigilant, curieux, attentif et *prêt au refus* — en toute occasion.» (Alain JOUFFROY, *Avec Henri Michaux*, p. 182.)

<sup>49</sup> Alain JOUFFROY, *Avec Henri Michaux*, p. 38. Jouffroy demande à Michaux s'il faut considérer ainsi les mots dont il use dans leur conversation ; Michaux acquiesce.

musical ; l'intonation, le timbre de la voix, les particularités de la locution, la posture, l'expression du visage, l'odeur de l'haleine et du corps, le choix des vêtements communiquent, eux aussi) et comme lors de l'expression orale, beaucoup des informations sont communiquées involontairement, ou mal, recourir à l'expression écrite, c'est une façon de purifier son expression. Sans le support d'un corps qui émet une variété d'informations complexes et parfois contradictoires, l'expression travaillée gagne en netteté et le sujet contrôle mieux la transmission de son message et la présentation de son image de soi.

Sans doute l'avantage le plus important de l'écrit est qu'il dépersonnalise l'expression. En tant qu'expression différée, séparée de la personne du locuteur, celle-ci doit être capable d'exister en soi et lorsqu'elle est publiée, elle doit aussi exister pour plusieurs destinataires : la parole écrite et publiée a alors les propriétés d'un objet. Cet objet d'expression purifiée, lequel peut exister et qui existe de fait indépendamment de son auteur (une instance énonciative, contenue dans le texte, le remplace), qui se révèle dans le style du texte, peut prendre l'allure d'une conscience en soi, faisant part à qui veut l'entendre de son monde pour soi. Le texte paraît être une boule autosuffisante, mais ouverte au contact avec autrui. En ce sens, le livre est une *présence* ; son autonomie et son absence de corps font de lui une présence spiritualisée.

#### 3.4.1 *Le livre, objet sacré.*

Le livre, cet objet qui paraît être lui aussi sujet, a, pour le jeune Michaux, «destiné à la sainteté<sup>50</sup>», un caractère sacré («Les choses sont une façade, une croûte. Dieu seul est. Mais dans les livres, il y a quelque chose de divin.<sup>51</sup>»). De plus, le livre peut orienter le lecteur vers un état de grâce («Les livres lui ont donné quelques révélations. En voici une : les atomes.<sup>52</sup>»). Cependant, l'état de grâce n'est pas contenu dans le livre, même si c'est le livre qui «donne» des révélations au lecteur. Les mots imprimés dans un livre sont

---

<sup>50</sup> «Le portrait de A.» dans «Plume précédé de Lointain intérieur» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 608.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 611.

plutôt l'occasion d'une rencontre avec quelque chose d'essentiel dont le livre n'est que le tremplin accidentel :

Il les [les livres] parcourt en flèche. Tout à coup, grand bonheur, une phrase... un incident... un je ne sais quoi, il y a quelque là chose... Alors il se met à léviter vers ce quelque chose avec le plus qu'il peut de lui-même, parfois s'y accole d'un coup comme le fer à l'aimant. [...] Il est là quelque temps dans les tourbillons et les serpentins et dans une clarté qui dit "c'est là".<sup>53</sup>

Michaux attribue au livre le rôle (sacré) de favoriser la révélation sans la contenir, rôle qui est très semblable à celui que lui donne Ernest Hello. Pour celui-ci, même si la parole des hommes est incapable de rendre justice à la révélation, le livre peut servir d'intermédiaire «entre deux noms, le Nom de Dieu et le nom du pauvre comme un pont jeté entre deux abîmes<sup>54</sup>». Le livre ne peut véritablement dire le nom de Dieu, mais il peut aider le lecteur à s'en approcher, à sentir une présence. Il est le lieu d'une *puissance* et s'avère un *agent* de révélation (mais non la révélation même) ; il est un signe capable non pas d'instruire, du sens du monde, le lecteur qu'habite un «vide», mais de le rendre conscient que le monde peut avoir *du sens*. Le livre doit montrer que le perceptible est un signe, que la Création est un texte au sens abscons, à moins que l'on devienne le complice de son Auteur, en l'occurrence Dieu.

Certes, comme Hello, Michaux reconnaît au livre un caractère sacré, puisque, autonome et puissant, il peut se révéler la clé à une expérience mystique indicible. Cependant, l'attitude admiratrice devant l'objet livresque est propre à l'adolescence de Michaux : le caractère vénérable du livre est perdu bien avant qu'il commence la rédaction de ses premiers textes (à vingt-trois ans). C'est par le refus de la figure de Dieu que débute son oeuvre, dont les tout premiers mots sont : «Un jour que Brâakadbar poursuivait le Créateur, qui s'était tapi dans une éponge siliceuse à la manière des crabes quand s'approchent leurs ennemis sanguinaires [...]»<sup>55</sup> Tant que le livre demeurait sacré, il n'y avait aucune raison d'écrire : lire suffisait. Seule la rupture de la bulle sacrée

<sup>53</sup> *Ibidem.*

<sup>54</sup> Ernest HELLO, *Contes extraordinaires*, pp. 3-4.

<sup>55</sup> «Cas de folie circulaire» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 3.

enveloppant le livre, qui révélait la faille dans le langage verbal même le mieux intentionné, pouvait inciter Michaux à rechercher dans l'acte profondément désacralisant de l'écriture (et de la lecture) une forme d'épuisement de son besoin inné d'entrer en contact avec un Autrui assez autrui pour que la rencontre soit, pour lui, pertinente.

Le livre de Michaux présente certes la figure de Dieu, mais au contraire de Hello, il agit contre celle-ci avec une furie proprement lauréatmontienne, comme pour se venger de s'être «laissé prendre» quand il était adolescent. Dans l'une de ses premières plaquettes, Michaux refait la *Genèse* et en profite pour diminuer le rôle de Dieu dans la Création : la pièce centrale de l'Oeuvre du Créateur, la terre, n'est pas le résultat de Sa volonté mais de la *résistance* à Sa volonté : fâché que les démons ne répondent pas à son appel, Dieu fait souffler

un vent terrible pour chasser les démons à soi./ Naan seul est venu.  
Les autres [Kane, Mapel et Delo] résistent.  
Le vent devient de plus en plus fort ; ils résistent, se serrent, se contractent, et  
tant qu'ils deviennent pierre. — C'est l'origine de la terre.<sup>56</sup>

Après la création de cette éternelle preuve de Son échec, Dieu «fit les arbres et des animaux pour y habiter<sup>57</sup>» et, ce faisant, reconnaît un en-soi plus grand que Lui.

Michaux n'évoque Dieu que pour le désacraliser, le diminuer en lui montrant la médiocrité de son Oeuvre. Dans *Passages*, en demandant «Qu'en pense Dieu?<sup>58</sup>» (où «en» signifie la capacité de l'être humain d'anéantir la Création, la fission nucléaire aidant), l'énonciateur diminue la personne du Dieu créateur en lui montrant la (nouvelle) fragilité de Son Oeuvre. Lui qui se croyait au-dessus des hommes (pour les avoir créés) se trouve maintenant impuissant à les empêcher de renverser la Création.

Michaux ne confond pas, alors, le «divin» du livre avec son équivalent réifié (et institutionnalisé). Le divin est ce que le sujet constate (et qui le rend modeste — puis grand), alors que la célébration de l'Oeuvre de Dieu paraît être un signe de la pauvreté spirituelle et psychique des hommes. Ceux-ci ont senti le besoin d'inventer un Créateur

---

<sup>56</sup> «Fable des origines» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 26.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Passages*, p. 19.

responsable de l'univers (du coup masquant — de manière aussi définitive que la foi est ardente — son caractère infini, déjà-là) et n'exploitent pas leur imagination afin d'amener la saine perturbation du semblant d'ordre du monde qu'il leur faudrait pour accéder à ce qu'il y a de véritablement divin. Dans *Une voie pour l'insubordination*, Michaux énonce clairement sa position vis-à-vis de la figure de Dieu et du manichéisme que le concept (chrétien) de Dieu aide à maintenir : s'il reconnaît un «esprit du mal» (plus intéressant, plus psychiquement puissant que l'esprit du bien), celui-ci «ne postule pas un dieu, ni surtout Dieu, Dieu créateur, ordonnateur du Monde<sup>59</sup>».

Comme l'écriture de Lautréamont<sup>60</sup>, celle de Michaux rompt majestueusement les liens (sacrés) avec les anciennes figures d'autorité. Le rejet du père biologique<sup>61</sup> (qui représente l'impératif familial) a lieu en même temps que le refus du père spirituel (qui représente l'impératif religieux), notamment Ernest Hello. Michaux a beau avoir inclus celui-ci parmi les quelques hommes qu'il a «aimé[s] sans restriction ni explication<sup>62</sup>» et qui «peut-être “savent”<sup>63</sup>», il écrit contre lui et le Dieu qu'il vénérerait. Michaux est le fils rebelle qui reconnaît celui qu'il croit ne pouvoir égaler, mais qu'il doit rejeter, ce qu'il accomplit en humiliant la figure du roi<sup>64</sup> et en dépeignant le père comme non aimable<sup>65</sup>. Encore comme Lautréamont, il sent le besoin de rejeter l'origine et tente de donner l'impression d'être *ex nihilo*, d'être lui-même aussi libre d'attaches et aussi puissant que Dieu.

---

<sup>59</sup> *Une voie pour l'insubordination*, p. 46.

<sup>60</sup> En affirmant être venu au monde «entre les bras de la surdité» (LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*, p. 120), le héros des *Chants...* souligne l'incompréhension constitutive des parents vis-à-vis de ce sur quoi est fondée son identité, la faculté de produire un chant divin. De même, le jeune Michaux s'est vu comme le détenteur élu d'une qualité ignorée : selon «Quelques Renseignements...», sa grande et rare sensibilité témoigne d'un «secret qu'il a depuis sa première enfance soupçonné d'exister quelque part et dont visiblement ceux de son entourage ne sont pas au courant.» («Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. CXXXI.)

<sup>61</sup> Les modalités de ce refus et de la distance prise avec sa famille sont abordées dans la section 4.2.1.

<sup>62</sup> «Le cas Lautréamont» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 68.

<sup>63</sup> «Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. CXXXI.

<sup>64</sup> Voir «Mon roi» dans *Oeuvres complètes*, t. I, pp. 422 à 425.

<sup>65</sup> Voir «Fessé par Dieu» et «Immense Voix» dans *Oeuvres complètes*, t. I, pp. 63 et 774 à 776.

En même temps que Michaux et Lautréamont méprisent leurs dieux<sup>66</sup>, ils assistent à des visions surhumaines. Dans *Épreuves, exorcismes*, Michaux met en scène un chanteur de plaintes ayant la force du lion, attribut qui rappelle Maldoror, lequel s'identifiait, lui aussi, aux fauves (dans son cas, à un requin avec lequel il s'accouple) et qui a la chance de contempler brièvement «Ce qu'il est interdit aux hommes de contempler<sup>67</sup>». Michaux renouvelle donc le mythe prométhéen, comme l'ont fait Lautréamont (Maldoror défie l'ordre universel<sup>68</sup> en communiquant aux hommes ses visions terrifiantes de ce qui est vraiment) et Rimbaud («Donc le poète est vraiment voleur de feu.<sup>69</sup>»). Comme le demi-dieu grec, le poète lutte pour que les hommes cessent de n'être que des hommes et accèdent à un savoir apparemment défendu et difficilement communicable, comparable à celui de la révélation ou de l'extase. La vision de l'énonciateur d'«Alphabet», transformée par l'approche de la mort, devient celle d'un dieu, réduisant les hommes perçus «à une sorte d'alphabet qui eût pu servir dans l'autre monde, *dans n'importe quel autre monde*<sup>70</sup>» ; seuls les dieux, les anges et les «élus» d'un dieu (les prophètes) peuvent avoir une pareille vision. De plus, les autres textes de ce recueil fourmillent d'anaphores typiques de témoignages visionnaires, comme «Je vis» (dans «Les Équilibres singuliers<sup>71</sup>») et «J'ai vu» (dans le texte du même nom<sup>72</sup>) qui rappellent les non moins anaphoriques (et idéalistes) «J'ai vu» du «Bateau ivre<sup>73</sup>» de Rimbaud ou encore certaines pages des *Chants de Maldoror*<sup>74</sup>.

<sup>66</sup> Un «cri déchirant» (LAUTRÉAMONT, «les Chants de Maldoror» dans *Oeuvres complètes*, p. 123) remplace les louanges offertes au Dieu biblique lorsque le jeune Maldoror, visionnaire, aperçoit au ciel «un trône, formé d'excréments humains et d'or, sur lequel trônait, avec un orgueil idiot, le corps recouvert d'un linceul fait avec des draps non lavés d'hôpital, celui qui s'intitule lui-même le Créateur!» (*Ibidem*, p. 121) et qui se révèle sadique et anthropophage.

<sup>67</sup> «Épreuves, exorcismes» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 783. (La majuscule appartient au texte.)

<sup>68</sup> «J'ai fait un pacte avec la prostitution afin de semer le désordre dans les familles.» (LAUTRÉAMONT, «les Chants de Maldoror» dans *Oeuvres complètes*, p. 45.)

<sup>69</sup> Arthur RIMBAUD, «Lettres dites du Voyant» dans *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, p. 203.

<sup>70</sup> «Épreuves, exorcismes» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 785.

<sup>71</sup> *Ibidem*, pp. 780-781.

<sup>72</sup> *Ibidem*, pp. 788-789.

<sup>73</sup> Arthur RIMBAUD, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, pp. 94-97.

<sup>74</sup> Voir LAUTRÉAMONT, *op. cit.*, pp. 39-41.

### 3.4.2 *Le mot-avoir.*

La langue constitue un avoir propre à tout homme. Cet avoir, qui transcende les classes sociales et les frontières nationales, s'avère plus important à l'être humain que l'avoir matériel (ou le développement de moyens pouvant accroître le confort matériel) :

On connaît nombre de groupes humains pauvres ; on ne connaît pas de langues pauvres. Elles ont toutes des milliers de mots. Elles en fourmillent avec des subtilités qu'on n'attendait pas. Énorme *avoir* tandis que la même population à peine vêtue, logée misérablement n'a parfois que quelques rares et médiocres outils et n'en cherche pas d'autres.<sup>75</sup>

Le dictionnaire, qui contient les «atomes» du langage verbal (les mots, ce avec quoi toutes sortes de phrases, comme des molécules, peuvent être constituées), est à la fois signe de la curiosité humaine et magasin des particularités de l'univers que l'homme a réussi à identifier. Par le biais d'une antithèse («Des guerres, il y en eut ; et partout et souvent et des destructions. Mais le dictionnaire grossit toujours.<sup>76</sup>»), Michaux oppose la destruction qu'entraîne la guerre à la croissance des réserves de notions que contiennent le dictionnaire et l'encyclopédie («Les particularités intéressent l'homme, ne finissent pas de l'intéresser. Il les réunit — le stock augmente et l'encyclopédie.<sup>77</sup>»). Le dictionnaire et l'encyclopédie, qui donnent à Michaux l'impression de pouvoir croître infiniment, sont des réponses naturelles de l'homme face au monde («Effet de fouinage : le dictionnaire, calme réponse multiforme de la société humaine qui n'en finit pas d'avoir de la curiosité. Sédentaire, égal et fonctionnaire, le dictionnaire est son signe.<sup>78</sup>»). En qualifiant le dictionnaire de «réponse de la société humaine» et compte tenu de ce que contiennent les dictionnaires, Michaux affirme que la société humaine a affaire au cosmos, qui l'interpelle sans cesse. Être curieux, c'est répondre à la pulsion humaine de décrire son environnement, ce qui revient à une précision, toujours ponctuelle, de sa position au monde. Les savoirs que les dictionnaires et les encyclopédies contiennent peuvent bien s'avérer des descriptions objectives du monde en soi, les ouvrages les contenant

---

<sup>75</sup> *Poteaux d'angle*, p. 85.

<sup>76</sup> *Ibidem.*

<sup>77</sup> *Ibidem.*

<sup>78</sup> *Ibidem.*

demeurent néanmoins des signes de la pulsion humaine de se définir en tant que sujets aux prises avec le monde en soi.

Le présupposé de cet énoncé est tout de même que l'«avoir» des dictionnaires et des encyclopédies constitue un élément du patrimoine humain. Bien que Michaux tâche de le déguiser en présentant le caractère d'indice du dire propre aux humains comme le posé de l'énoncé, il contient un aveu implicite de l'utilité des signifiés. On voit alors que l'acharnement avec lequel, de façon générale, Michaux s'attaque au signifié ne vise en rien son anéantissement. Les perceptions de sujets particuliers, chacun lié à sa façon à un monde factice, transformées en éléments de signifié, deviennent des objets engrangés dans ce lieu public par excellence qu'est le dictionnaire. Celui-ci s'avère alors l'outil indispensable grâce auquel la langue devient ce avec quoi l'on note pour soi la rencontre individuelle avec l'en-soi.

Parce qu'il est une réserve de combinaisons possibles et infinies, la rencontre du dictionnaire figure parmi les événements majeurs de son autobiographie :

1911 à 1914, Bruxelles.

Découverte du dictionnaire, des mots qui n'appartiennent pas encore à des phrases, pas encore à des phraseurs, des mots et en quantité, et dont on pourra se servir soi-même à sa façon.<sup>79</sup>

Les mots existant en soi, libérés non seulement de tout *denotatum* mais aussi de tout sujet et de toute règle syntaxique, apparaissent absolument disponibles, prêts à mettre leur merveilleuse multiplicité (sémantique et sonore) au service de n'importe quel sujet. Le dictionnaire se révèle alors un outil de définition de soi (ne serait-ce que la définition du soi ponctuel, de celui qui est manifeste dans le moment d'expression), car se servir des mots «à sa façon», c'est (certes!) esquisser un signe de soi qui présuppose un *être* soucieux d'être aussi bien représenté que possible par une forme extérieure : «Une personnalité est faite de cela aussi, de ce calibre, de sa façon de composer, c'est-à-dire de décomposer les mots.<sup>80</sup>» À la différence de Buffon («Le style est l'homme même<sup>81</sup>»),

<sup>79</sup> «Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence» dans *Œuvres complètes*, t. I, p. CXXX.

<sup>80</sup> *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, p. 63.

<sup>81</sup> Georges Louis Leclerc, comte de BUFFON, *Discours sur le style*, p. 30.

Michaux affirme le droit du scripteur ou du locuteur de «décomposer les mots» lorsqu'il s'agit de satisfaire l'impératif intérieur ou de se rapprocher de soi : les opérations «destructrices» (de sens, de syntaxe, etc.), qui semblent nuire à une parole transparente, s'ajoutent alors à celles, «constructrices», de la rhétorique classique, qui exigeait la clarté et respectait la mesure et le bon goût.

### 3.4.3 *Le mot qui dépouille.*

En livrant son énoncé à des maisons d'édition, Michaux l'inscrit dans «l'espace symbolique protégé» de la littérature, qui l'ouvre à «une série illimitée de répétitions.<sup>82</sup>» Cependant, même si ces signes trouvent malgré eux une validation comme objets esthétiques et culturels, le don des signes à l'institution littéraire ne fait pas de Michaux un auteur.<sup>83</sup> Plutôt, la publication soustrait l'énoncé de l'illusoire communication immédiate et dépossède Michaux : les phrases, les mots qui réduisaient son être à du sens, qui collaient à son être et le limitait, sont rejetés à l'extérieur, ce qui permet à son être de prendre de nouvelles formes. De plus, une fois publiés, les mots apparaissent définitivement coupés du scripteur ; ils acquièrent alors leur vie et leur histoire propres.

Ce sentiment de dépossession par la multiplication et la distanciation<sup>84</sup>, Michaux l'évoque dans *Mes Propriétés*. L'énonciateur de ce texte affirme que la création d'un seul animal (analogon du signe) n'est pas différente de la création d'une série d'êtres («[T]andis que je travaille à former un dessinateur (et quand j'en ai un, j'en ai cent mille) [...]»<sup>85</sup>) ; de même, toute phrase écrite dans le désir de meubler un vide semble être automatiquement multipliée par la possibilité d'être publiée. Comment, alors, avoir une relation étroite (il est question, après tout, dans ce texte, de transcender le vide et la

<sup>82</sup> Dominique MAINGUENEAU, *le Contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, p. 87.

<sup>83</sup> Les efforts que déploie Michaux pour qu'on ne le perçoive pas comme auteur sont l'objet de la section 4.2.3.

<sup>84</sup> Proust célèbre lui aussi cette dépossession qui, pour lui, a quelque chose de magique. En découvrant dans *Le Figaro* un article qu'il a écrit, Proust réagit ainsi : «Alors je prends cette feuille qui est à la fois une et dix mille par une multiplication mystérieuse, tout en la laissant identique et sans l'enlever à personne [...]» (Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, pp. 85-86.)

<sup>85</sup> «Mes Propriétés» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 466.

solitude) avec une si grande quantité d'êtres? L'énonciateur ne le peut comme ne le peut Michaux quand il considère un texte publié et qui appartient désormais au domaine public. Publier, c'est rompre le lien personnel, organique (comme celui qu'assure le cordon ombilical) le reliant au texte.

L'écriture, faite dans le but de posséder une réalité, déçoit. Elle ne saisit que des parties de l'objet désiré, alors que c'est le tout (et l'être que seul le tout peut contenir) qui intéresse Michaux :

[...] je vois dans la vie extérieure ou dans un livre illustré un animal qui me plaît, une aigrette blanche par exemple, et je me dis : Ça, ça ferait bien dans mes propriétés [...]. Mais quand j'essaie de le transporter dans ma propriété, il lui manque toujours quelques organes essentiels.<sup>86</sup>

La transposition d'un *denotatum* perçu ou même d'un *designatum* perçu (ex. : l'image dans un livre illustré) en *designatum* personnel ne s'accomplit pas, semble-t-il, sans qu'il y ait perte de ce que l'objet a de vital.

En outre, il semble impossible (à Michaux comme à l'énonciateur de *Mes Propriétés*) de constituer un *designatum* aussi complet et aussi présent qu'un *denotatum* :

Et si pour la dent, je prépare une mâchoire, un appareil de digestion et d'excrétion, sitôt l'enveloppe en état, quand j'en suis à mettre le pancréas et le foie voilà les dents parties, et bientôt la mâchoire aussi, et puis le foie, et quand je suis à l'anus, il n'y a plus que l'anus, ça me dégoûte, car s'il faut revenir par le côlon, l'intestin grêle et de nouveau par la vésicule biliaire, et de nouveau et de nouveau tout, alors non. Non.

Devant et derrière ça s'éclipse aussitôt, ça ne peut pas attendre un instant.<sup>87</sup>

Bref, que l'énonciateur tâche de transposer un être extérieur en un être intérieur, habitant ses propriétés, ou qu'il tâche de créer un être sur place, le résultat semble être, invariablement, l'échec. Parce que les signes qu'il crée sont toujours incomplets, parce qu'ils sont si lamentablement embryonnaires, leur création a pour effet de «mettre une réclame monstrueuse et insupportable à la désolation générale<sup>88</sup>» de ses paysages intérieurs. Le vide demeure vide, et les pauvres esquisses d'être ne le réduisent en rien.

---

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 464-465.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 466.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

Le titre du texte *Mes Propriétés* a donc un double sens : il désigne, d'une part, le lieu désolé et pauvre que l'énonciateur s'acharne à meubler et, d'autre part, il désigne ce que l'énonciateur n'a pas, c'est-à-dire une chose dont celui-ci peut jouir à son aise d'une manière exclusive et absolue. Compte tenu de ce deuxième sens, vu la distance entre ce que laisse entendre l'adjectif possessif antéposé à «propriétés» — et l'irréductible, l'angoissante indigence de l'énonciateur, le titre est profondément ironique.

La pratique de l'écriture n'engendre pas d'être ; au contraire, elle ouvre une brèche par laquelle l'être se perd, ce qui accroît le dépouillement du sujet. L'écriture de Michaux peut certes servir à représenter une réalité, mais sa visée première semble être de réduire un objet (incluant une émotion) désagréable à un signe dérisoire ; c'est la fonction exorcisante de l'écriture. Une distance s'établit entre l'être du phénomène accablant et le sujet dès lors qu'il transpose le phénomène en signe. La publication, qui implique la multiplication de l'expression et l'exposition au sein de la sphère publique, dépossède l'énonciateur de son expression, qui devient alors un objet autonome, existant au monde au même titre que lui.

En somme, l'imprimerie permet de différer le décodage du signe de son encodage, ce qui donne aux mots la possibilité de ne pas se limiter à une situation de communication précise impliquant un interlocuteur précis<sup>89</sup>. De plus, la publication multiplie par cent ou par mille le nombre de destinataires du signe, tout en les rendant anonymes et arbitraires. Ainsi, Michaux retire «ses» mots du danger des malentendus de la communication immédiate. Son texte est fait pour être lu non pas sur la place publique, mais en solitaire et en silence, comme s'il était un compagnon de la contemplation ou de la prière (ou encore, à la rigueur, il est fait pour être lu à la radio, par un autre que lui, de préférence entre minuit et trois heures du matin).

---

<sup>89</sup> «L'imprimerie, en disposant des signes invariants sur l'espace blanc d'une page identique aux autres, semble abstraire le texte de tout processus de communication immédiate [...]» (Dominique MAINGUENEAU, *le Contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, p. 96.)

### 3.5 *Les inconvénients de l'imprimé.*

Les mots portent sens dans la mesure où ils jouent un rôle précis dans une phrase ordonnée selon des règles. Les interventions du sujet sur la langue, afin qu'elle signifie, à d'autres, «qui il est», sont donc limitées, car une trop grande transgression ou la non-observation de ces règles risquent fort de miner la fonction communicationnelle de la phrase.<sup>90</sup> De plus, le domaine des mots n'est pas celui de l'existence ; une transposition s'impose dès que l'on veut exprimer une expérience comme celle de l'être-au-monde, qui n'a pas lieu verbalement. Dans les écrits de Michaux, rares sont les affirmations comme celle-ci, qui reconnaissent l'utilité du langage verbal :

Les mots à écrire me furent utiles, ces habituels empêcheurs à me balancer indolemment entre plusieurs impressions indéfinies me remettaient constamment au devoir des correspondances et de ne pas prématurément m'éloigner des réseaux aperçus.<sup>91</sup>

La phrase donne crédit au langage verbal mais déclare exceptionnelle l'utilité des mots, qui demeurent néanmoins des «empêcheurs à [...] balancer indolemment entre plusieurs impressions indéfinies» ; Michaux reproche donc aux mots une précision qui ne correspond pas du tout à l'étalement de son être.

De plus, l'expression verbale implique un ordre : on prononce, on écrit et on lit les mots l'un à la suite des autres. Or, être au monde implique une perception de tout l'environnement du corps, accomplie par le biais de tous les organes sensoriels. Donc, l'expression verbale contraint le sujet à éliminer une grande quantité d'information et à ordonner de façon linéaire ses perceptions, ce qui est une transformation radicale de ce qui était à communiquer. Le lecteur, lui (s'il n'est pas le Michaux qui pratique une forme d'anti-lecture, qui sera examinée plus loin), est contraint à son tour à suivre les rangées de mots aux sens limités. C'est pour cette raison que Michaux préfère la «lecture» d'un tableau à celle d'un livre :

Les livres sont ennuyeux à lire. Pas de libre circulation. On est invité à suivre. Le chemin est tracé, unique.  
Tout différent le tableau : immédiat, total. [...]

---

<sup>90</sup> Voir la note 16 de ce chapitre.

<sup>91</sup> *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, p. 10.

Pas de trajet, mille trajets, et les pauses ne sont pas indiquées. Dès qu'on le désire, le tableau à nouveau, entier. Dans un instant, tout est là. Tout, mais rien n'est connu encore.<sup>92</sup>

Le langage verbal semble obliger le locuteur à fausser la réalité à communiquer et le lecteur à procéder en être soumis, à n'interpréter que selon un chemin préétabli (ce qui est contraire à la perception de l'existence). Bref, l'observation nécessaire des règles du langage verbal et l'obligation de s'exprimer de façon linéaire font en sorte que, pour Michaux, le langage paraît être un pauvre moyen par lequel s'exprimer ou agir.

### 3.6 *La dignité du silence.*

En regard des nombreux inconvénients qu'implique l'expression verbale, la non-expression ou l'expression d'une omission du dire paraissent des activités d'un être digne et respectueux de la vérité. Dans l'expression verbale d'un auteur, le mot donné à voir ou à entendre à autrui serait peu de chose comparé à ceux que l'auteur a considérés mais a choisi de ne pas exprimer :

Des critiques examinent les mots les plus fréquents dans un livre et les comptent!

Cherchez plutôt les mots que l'auteur a évités, dont il était tout près, ou décidément éloigné, étranger, ou dont il avait la pudeur, tandis que les autres en manquent.<sup>93</sup>

Dans toute expression, donc, c'est le non-dit qui devrait retenir l'attention : le dit, qui manque de pudeur, semble diminuer ce qu'il nomme. Cela paraît surtout vrai quand le perçu est immanent (relève de l'intérieur informe ou du multiforme vertigineusement dynamique) et essentiellement non verbalisable. C'est à cause de cela que Michaux dit comprendre que certains, devant le phénomène effarant et indescriptible de leur perception immanente, aient été tentés

de s'enfermer dans un mutisme absolu. [Et en note *infra* :] Bien connu de plusieurs de ceux qui prirent de la mescaline, et de schizophrènes qui n'eurent rien à prendre. Parler, dans cet état singulier on s'y refuse, parler est ressenti comme une profanation.<sup>94</sup>

<sup>92</sup> «Lecture» dans *Passages*, p. 115.

<sup>93</sup> *Poteaux d'angle*, p. 82.

<sup>94</sup> *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, p. 28.

La conviction de Michaux qu'il est préférable de se taire plutôt que de tâcher d'exprimer un phénomène indicible a, encore une fois, des racines dans ses lectures de jeunesse. L'impuissance de la parole à contenir le «mystère même de la vision<sup>95</sup>» devient, dans la réflexion des mystiques que traduit Hello, le dédain du dire : «Regardez comme rien, comme absolument rien, tout ce qui peut être exprimé en langue humaine<sup>96</sup>». Destinataire d'une parole divine, Angèle de Foligno non seulement ne *peut* à son tour agir en destinataire et tenter de communiquer à un destinataire humain la substance de sa révélation, mais elle ne le *veut* pas. «[P]uis des paroles furent dites [...]. Mais je ne veux pas qu'elles soient écrites<sup>97</sup>», dicte-elle au frère Arnaud, son scripteur, sans doute par besoin de rester fidèle à sa vision, qui ne doit pas être «salie» ou diminuée, ce que la parole humaine semble ne pas pouvoir éviter : «Plus on a le sentiment de l'infini et de l'indicible, plus on manque de paroles ; car auprès de ce qu'on veut rendre, les mots font pitié.<sup>98</sup>»

Si Michaux écrit, c'est qu'il répond à un besoin irrationnel de s'exprimer, qu'il met, on l'a vu, sur le compte des instincts. Mais parallèlement au besoin de communiquer existe aussi chez l'homme le désir fondamental de ne pas s'engloutir dans le Un indifférencié ; la multiplicité des langues humaines atteste de ce besoin d'être distinct : «Pour n'être compris qu'entre soi d'une certaine façon, des langues se sont faites. Et une infinité de dialectes. Langues de clan, langues-contre, langues d'opposition. *Patois contre langue.*<sup>99</sup>»

---

<sup>95</sup> Angèle de Foligno, *op. cit.*, p. 84, dans Jean-Pierre MARTIN, *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, p. 65.

<sup>96</sup> Angèle de Foligno, *Ibidem*, p. 132, dans Jean-Pierre MARTIN, *ibidem*.

<sup>97</sup> Angèle de Foligno, *Ibidem*, pp. 108 et 26, dans Jean-Pierre MARTIN, *ibidem*.

<sup>98</sup> Angèle de Foligno, *Ibidem*, p. 195, dans Jean-Pierre MARTIN, *ibidem*.

<sup>99</sup> *Poteaux d'angle*, p. 83.

### 3.6.1 *Le sanctuaire.*

En dehors du besoin de se démarquer d'autrui, l'être humain a besoin d'un sanctuaire intérieur. Comme Angèle de Foligno refusait de livrer par les mots la totalité de sa vision, préférant la préserver des langages dérisoires des hommes en l'enfouissant dans les confins de son cœur, Michaux est convaincu que tout être sain doit trouver en soi un sanctuaire qu'il faut préserver de toute forme d'expression, qu'il faut protéger des yeux d'autrui :

L'espace où «ils»... et «elles» n'iront jamais et ne le pourraient pas, à périodiquement retrouver et continuer à habiter en solitaire, voilà ton espace à ne jamais troquer définitivement pour un espace verbal, pictural, musical, social. C'est lui, ton «tien» limité à toi, pourtant presque illimité, espace à préserver.<sup>100</sup>

Même les pages de Michaux que d'autres ont saluées ne sont pour lui que des traces d'une trahison honteuse. Est-ce une forme extrême de fausse modestie ou une expression de son désir de voir les gens manifester plus de respect pour la langue quand il affirme qu'il aurait préféré, à la place de la rédaction de ces quelques belles pages, souffrir une intenable douleur physique («Quand on reconnaissait que j'avais en telle ou telle page bien décrit quelques traits rares, moi, j'aurais préféré avoir trouvé l'anaphylaxie.<sup>101</sup>»)? Sous le couvert de l'affirmation d'un désir de souffrance afin d'expié la faute du dire se terre peut-être un reproche à l'endroit de ceux qui, donnant libre cours à leur pulsion du dire, se contentent de trop peu.

Tout comme Angèle de Foligno, Michaux fait valoir le droit de se taire, certaines choses ayant un caractère si personnel qu'elles deviennent sacrées ; il importe alors de ne pas «souiller» ces expériences ou vérités en les mettant (trop vite) en mots en vue de les communiquer : «D'ailleurs, écrit-il dans *Ecuador*, ce qui s'est passé tout à l'heure, je ne le dirai pas. C'était le *midi* de ma journée, mais je ne le dirai pas. Mieux vaut lui couper tout de suite son avenir.<sup>102</sup>» Seize ans plus tard, dans *Liberté d'action*, Michaux énonce de nouveau son refus de s'exhiber, d'exhiber la vérité profonde et sacrée de soi : «Mais il

<sup>100</sup> *Poteaux d'angle*, p. 30.

<sup>101</sup> *Émergences-Résurgences*, p. 20.

<sup>102</sup> «Ecuador» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 142.

est temps de me taire. J'en ai trop dit./ À écrire on s'expose décidément à l'excès./ Un mot de plus, je culbutais dans la vérité.<sup>103</sup>»

Puisque dire, pour Michaux, c'est se déposséder, on ne devrait user du dire que lorsqu'on désire se débarrasser de quelque chose ; il vaut mieux ne pas ne pas exprimer ce que l'on veut garder. Dire, c'est courir le risque de livrer son sanctuaire. Pour cette raison, Michaux réclame le droit à une vie secrète ; d'ailleurs, les peuples dits primitifs, que Michaux tient pour mieux branchés sur l'essentiel de l'homme, vouent un culte au secret :

Dans les plus anciens contes du monde, l'importance particulière des secrets à garder est constamment signalée. Le danger de la divulgation, l'as-tu oubliée? Dans nombre de sociétés douées d'une élémentaire sagesse, un rituel de passage est institué — dure épreuve — pour les adolescents. S'ils peuvent se retenir de crier, ils sauront en son temps garder un secret. Ils peuvent entrer dans la société des adultes. Pas avant. Quel sot confierait un secret à qui ne peut se retenir lui-même?<sup>104</sup>

### 3.6.2 *L'activité du sanctuaire.*

L'activité principale de ce sanctuaire, Michaux en parle néanmoins — et beaucoup — notamment dans *Façons d'endormi, façons d'éveillé*. Elle consiste en actes psychiques qui n'ont rien à voir avec les mots ; dans le «théâtre intérieur» de Michaux, «on ne parle pas. Jamais. Fini les mots<sup>105</sup>».

Ainsi, le type de geste énonciatif de la génération d'écrivains qui se sont inspirés de la littérature engagée de Sartre et de mai 68 n'est pas valorisé. Le seul geste qui compte est le geste intérieur, mais qui doit néanmoins (et même : à plus forte raison) avoir une portée bien réelle pour l'individu. De cette manière, bien que Michaux baptise «rêverie» ses actes mentaux, il s'agit d'événements véritables puisque seuls les actes ayant un effet sur la psyché individuelle comptent pour lui. Certes, les événements politiques et sociaux existent aussi, mais leur importance lui semble gonflée. L'éclat superficiel du geste politique, culturel ou social n'est rien si le geste n'a pas de répercussion durable sur

<sup>103</sup> *La Vie dans les plis*, p. 39.

<sup>104</sup> *Poteaux d'angle*, p. 65.

<sup>105</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, p. 221.

l'intérieur du sujet. C'est pourquoi un geste sans existence politique, sociale ou même culturelle, comme la rêverie, est un geste qui, s'il apporte quelque chose au sujet, a une existence bien moins contestable qu'un discours à caractère politique énoncé avec grande pompe sur la place publique.

Cependant, la rêverie n'est valable comme activité enrichissante pour le sujet qu'à la condition de ne jamais être exprimée verbalement («Rêverie [...] qui perdrait ses prérogatives et son intrinsèque, si on en voulait sur-le-champ faire une traduction verbale, d'ailleurs tout de suite infidèle.<sup>106</sup>»). Non seulement le langage verbal semble réduire l'imaginé à un signifié dérisoire, mais la formulation en mots d'un phénomène intérieur met fin, *de facto*, à la séance de rêverie. Le sujet libéré des limites de son corps grâce à la rêverie est contraint, dès que les mots reprennent une place dans la pensée du sujet, à rentrer dans les confins de son corps comme un pied dans une chaussure trop étroite :

C'est en parlant qu'elles [ses jambes] repoussent, en utilisant des mots. Les mots, le social, la réunion, le déplacement, la rencontre... au bout il y a les jambes. // Intuitivement, dans ces moments d'immobilité, je laisse, je maintiens endormie la zone de mots aussi longtemps que possible.

Pourquoi pour des mots perdre inconsidérément l'étendue ?<sup>107</sup>

L'expression verbale et les contraintes qu'elle présuppose sont donc inconciliables avec la liberté qu'exige la rêverie. Mais liberté ne veut pas dire absence d'effort. Au contraire, Michaux présente l'écriture comme un moyen (lâche) d'éviter la tension parfois insoutenable qui accompagne la rêverie : l'idée qu'elle est une activité de paresseux et l'écriture, celle d'une personne industrielle sont donc inversées. L'*épreuve* de la rêverie est interrompue par le recours aux mots : les rêves vigiles «n'arrivent que précédés, entourés d'une certaine tension [...], dont je désire obscurément me débarrasser. [...] Alors par lâcheté, j'écris. Et c'est la fin. C'est le dégonflement.<sup>108</sup>»

L'activité non exprimée du sanctuaire est, de plus, la première et la plus efficace réaction contre tout ce qui contraint ou blesse l'esprit et qui, ce faisant, empêche l'émergence du sujet. Avant l'exorcisme écrit, dont Michaux vante les mérites dans la

---

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 234.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 231.

préface d'*Épreuves, exorcismes*, un exorcisme intérieurement vécu, plus important, plus puissant que celui donné à voir, a lieu :

Pour moi, après tant d'années, le rêve assouvit encore un désir inapaisé de mouvements, d'intenses, excessifs mouvements, me faisant vivre surtout de gestes, de rythmes, d'actes. [...] La littérature, la conversation, la parole, la présence des autres, les réunions, les réponses à donner, tout ce qui empêche ma vie intérieure, et tous ceux qui l'empêchent, avec leurs paroles, leurs idées, leurs goûts, leur tête, tous les empêcheurs reculent tout à coup. À moi de vivre maintenant.<sup>109</sup>

La nature de l'activité du sanctuaire (c'est-à-dire la rêverie) est variable, mais comporte toujours une intervention, généralement violente, sur une chose imaginée et qui n'est pas (nécessairement) un signifié parce qu'il peut ne pas avoir de référent dans le monde réel ni même dans aucun monde fictionnel. Michaux affirme qu'une partie importante des gestes intérieurs sont des réactions contre le désir manifeste d'autrui d'entrer en contact avec son moi intime ; ces tentatives d'approche sont perçues comme des attaques à l'endroit de son sanctuaire («Depuis quelque temps ça [la rêverie] a pris une certaine forme préférée. Oui, maintenant plutôt je repousse.<sup>110</sup>»). Dans l'exemple suivant, les mentons, parties de la mandibule humaine qui produit la parole (menaçante pour le sanctuaire), sont des objets évoqués afin de prendre les coups du sujet qui se protège :

Ces mentons qui vers moi avancent, que je repousse, que je chasse, que j'éloigne, que je frappe aussi, que je démolis s'il est nécessaire, c'est à cause des lettres que je reçois et des gens qui veulent m'approcher d'une façon ou de l'autre, qui veulent la communication, la trop fameuse communication.

Les mentons fracassés, ou au moins frappés, ou au moins refoulés, voilà ma réponse.<sup>111</sup>

L'efficacité de la «réponse» ne dépend pas de l'effet produit sur le gêneur réel, mais de l'effet libérateur que ressent le sujet. Le sanctuaire a été efficacement protégé : nul besoin de déranger le gêneur, ce qui risquerait fort de susciter de nouvelles «attaques». Il vaut mieux, pour Michaux, choisir la réponse qui a l'avantage d'être à la fois efficace et ne pas

---

<sup>109</sup> *Ibidem*, pp. 206-207.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 210.

<sup>111</sup> *Ibidem*, pp. 211-212.

engager le sujet dans un conflit (qui aurait lieu sur le mode extérieur, dans la «réalité») aussi inutile que fatigant :

Et pourquoi pas écrire? Ah! non, pas question. Mieux vaut dix fois, cent fois repousser un menton ; ce n'est pas du temps perdu, mais victorieusement employé. [...] Une lettre, une lettre en réponse aux lettres, ferait-elle mieux?<sup>112</sup>

On pourrait penser, suivant la logique de la phénoménologie, que Michaux se crée les adversaires qu'il lui faut afin d'être (par l'action). Cependant, Michaux se défend d'être «saisi» de cette manière aussi : le principe de son action ne serait que le mouvement, le geste, et ceux-ci existeraient en dehors du cadre du monde et des objets factices ; ce faisant, Michaux affirme la présence absolue de son être, car le geste qu'il est (comme le sujet qu'il est) existerait même sans rapport au monde et à autrui :

Ce qui est certain, contrairement à ce qu'on aurait envie de croire, c'est qu'un adversaire n'est pas indispensable, n'est pas nécessaire. Sans aucun ennemi, j'ai encore à faire. Infini de gestes, des gestes possibles.<sup>113</sup>

Cette supposée autonomie par rapport à autrui et au monde serait l'avantage suprême qu'a la rêverie sur l'expression verbale. En effet, la non-expression libérerait le sujet d'une part importante de la dimension pragmatique, celle qui a trait au destinataire. Le sujet serait ainsi libre pour se concentrer strictement sur la relation sujet/signé, épurée de tout en-soi. (Comme le signe ne peut être considéré par autrui s'il n'est pas exprimé, il n'existerait qu'en sa qualité de pur pour-soi.) Le geste intérieur serait sans objet, mais non sans but (subjectif) : «Mes gestes, si quelque chose au monde a de la gratuité, ont de la gratuité. // Je lance des lances qui ne doivent pas atteindre quelqu'un. Ce n'est pas nécessaire.<sup>114</sup>»

Si la présentation de la rêverie comme action «libérée» de toute *semiosis* doit être comprise comme participant du figuratif, affirmer que les gestes intérieurs de Michaux se passent même d'un objet ou d'un destinataire imaginés relève de l'adynaton<sup>115</sup>. Michaux ne pourrait, pour insister sur l'impératif de l'autonomie par rapport à autrui et aux choses,

---

<sup>112</sup> *Ibidem*, pp. 212-213.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 214.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>115</sup> «Hyperbole impossible à force d'exagération.» (Bernard DUPRIEZ, *Gradus, dictionnaire des procédés littéraires*, p. 28.)

renchérir plus. Pourtant, il y arrive. Car, dans l'arène des mouvements de l'intérieur, même l'instance «rêveur» semble être de trop.

La seule conscience susceptible de recevoir les signes est celle du rêveur, mais ce rôle de spectateur est marginal : «Mouvements formidables, spectaculaires... s'il y avait quelqu'un pour les considérer. (Moi, je suis là surtout pour les *faire*.) Mouvements qui probablement répondent aux grandes menaces du Monde, par tous moyens [...]»<sup>116</sup> La réponse n'est efficace que si le sujet se préoccupe avant tout du faire et non pas de la perception du faire. En ce sens, la violence destructrice qui a généralement lieu dans la rêverie n'est un spectacle pour personne, elle est, plutôt, ce grâce à quoi un abcès psychologique est crevé. En ce sens, la rêverie est un

[a]rt où l'on ne songe pas à être constructeur, où l'on est sans le savoir renverseur, mais pas pour la galerie — il n'y a pas de galerie — seulement par plaisir, par nécessité, par naturel, par hygiène, par délassément, pour revenir au départ qui permettra un nouveau départ.<sup>117</sup>

Conséquence sans doute de l'affranchissement du destinataire — et même de soi —, l'humain ne figure pas souvent parmi les êtres des rêves éveillés de Michaux, qui préfère à lui (et sa liberté de tout transformer en un pour-soi qui limite celui du sujet) des êtres représentant le pur en-soi, cibles parfaites :

Oui, quand étendu, [...] je suis tel un cadavre, c'est alors que je suis le plus actif — le plus libre. Noué, je suis dénoué. Mobilité dans l'immobilité. L'espace. Mais pas d'hommes. Ils sont rares dans mes rêves éveillés. On n'en a pas besoin sans doute. Pas de rencontres, ailleurs trop fréquentes.

C'est la pierre que je rencontre. Moins maniable sans doute, mais plus évidente, plus certaine, plus dure, plus indiscutable, s'imposant mais pas de façon écoeurante.<sup>118</sup>

### 3.6.3 *La rêverie silencieuse, cet art... et ce jeu.*

La pratique de la rêverie, qui doit être non exprimée et gratuite, est une activité qui sert seulement au sujet. Puisqu'il s'agit d'une activité que l'on peut perfectionner et qui, bien qu'exigeante, est non liée à un produit «utile» à la société, la rêverie comporte les

<sup>116</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, p. 217.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 226.

mêmes critères définitoires essentiels que le jeu et l'art. Or, pour Michaux, le jeu et la rêverie sont des activités à considérer avec le plus grand sérieux : «[C]'est un homme sur un rail, celui qui ne sait pas jouer. Un infirme, un homme à oeillères.<sup>119</sup>»

Après avoir attribué au verbe «jouer» la qualité de l'ouverture d'esprit (ce qui est nettement mélioratif), Michaux, dans la suite de ce passage («... et sont-ce des jeux, les mouvements?/ Est-ce un jeu que de se débarrasser de ce qui excède, et qui empêche son indépendance?»), propose d'écarter le mot «jeu» du mot «rêverie», sans doute à cause du sème «sans importance» inclus dans le mot «jeu» que Michaux hésite fort à inclure dans sa conception de «rêverie». Plutôt qu'un jeu, la rêverie est pour lui un art, et non des moindres<sup>120</sup>.

Comme le jeu peut l'être, la rêverie est une activité libératrice pour l'individu qui la pratique. Elle est surtout l'activité par excellence du sanctuaire, qui vivifie, qui lave l'esprit du dépôt blessant que laissent les rencontres désagréables du sujet et du monde, qui répond donc à un besoin réel autrement que le fait la pratique «publique» des artistes, ces «prisonniers observés<sup>121</sup>». Comme la validation de tout art repose sur le perfectionnement d'une technique de libération ou d'épanouissement personnels, la rêverie, dans le sens que l'entend Michaux, est un art au sens propre. Ce n'est pas parce que cet art ne consiste pas en signes qui participent à la communication mais en l'assemblage de formes qui tiennent lieu de «tout le reste» pour l'individu (qui assemble) qu'il cesse d'être pertinent. Pour l'individu qui pratique cette forme d'art, le temps de création correspond à un temps de recul du monde et de libération de sa facticité (quand celle-ci est vécue comme une oppression). L'artiste comme le rêveur ont chacun affaire à *leur* signe du monde, qui existe désormais pour soi, ce qui — sans nier sa facticité — libère le sujet du monde factuel qui existe en soi et qui le blesse.

---

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 225.

<sup>120</sup> Voir le passage cité auquel renvoie la note 155 du chapitre 1 (le Corps).

<sup>121</sup> La rêverie est un «[a]rt [...] où l'on se trompe moins qu'en aucun autre, allant sans erreur avec la sûreté de l'instinct vers l'assouvissement, droit à l'eau et au vin dont votre secrète soif avait réellement besoin. [...] L'art qui tient lieu de tout le reste, et remet à sa place l'artiste de tout autre art, à sa triste place de prisonnier observé.» (*Façons d'endormi, façons d'éveillé*, p. 201.)

Comme la rêverie ne nécessite ni investissement financier d'aucune sorte («[B]ien entraîné, on peut rêver à partir de n'importe quoi : d'un village, d'un visage, d'une poire, d'une mouche, d'une feuille, d'une vitre, d'un pavé.<sup>122</sup>»), ni apprentissage important («Loin des labeurs, des apprentissages, des restrictions et de la crucifixion de l'écriture et des autres arts [...]»<sup>123</sup>), ni connaissance de règles à observer («Il n'y a pas de règles.<sup>124</sup>»), la rêverie est l'art non seulement le plus apte à insuffler au sujet la puissance qui lui a toujours manqué, mais il est aussi le plus accessible des arts. Comme les pauvres d'autrefois avaient en la prière enfiévrée le moyen par excellence de se faire, dans une seconde vie, une place de choix, le pauvre, le démuné, le raté, le dernier des hommes, ont en la rêverie le moyen le plus puissant qui existe de transcender leur misère.

De plus, comme seul le sujet ressent les effets de la rêverie et comme celle-ci n'a aucune incidence sur le monde factuel, le sujet peut jouir de la liberté d'intervenir sur lui selon sa fantaisie : «Et les objets, les meubles, les voitures à bras, comment au passage ne pas les défoncer... puisque c'est sans conséquence?»<sup>125</sup>

Cette jouissance n'est cependant pas l'atteinte d'une satisfaction, d'un apaisement de désirs : la libération escomptée n'est pas l'atteinte d'un état de «normalité» confortable, qui confirme un supposé ordre universel. Plutôt, la rêverie fortifie l'esprit, affine les capacités du sujet. Michaux précise la nature de la libération intérieure qu'apporte la rêverie en opposant celle-ci à l'explication — non en pointant leur différence génétique (la rêverie de Michaux met en désordre de ce qui était ordonné alors que l'explication consiste en une mise en ordre de la pensée) mais en opposant leur *effet* sur le sujet : «Car les explications, ici, je n'ai que faire. Est-ce tonique une explication ? Non, tout le contraire. C'est un apaisement, un apaisement dans l'esprit qui bientôt rayonne dans le corps satisfait. Pas du tout ce que je voulais.<sup>126</sup>» Le sujet qui pratique la rêverie ou n'importe

---

<sup>122</sup> *Ibidem*, pp. 202-203.

<sup>123</sup> *Ibidem*, pp. 201-202.

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 210.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 211.

quel autre art digne de ce nom est une personne «qui sait garder le contact, qui reste joint à son trouble, à sa région vicieuse jamais apaisée<sup>127</sup>».

En somme, l'activité intérieure de Michaux évolue sous le signe du drame dès lors que survient la tentation de l'expression. La structure de ce drame se rapproche de celle de la tragédie grecque antique : alors que celle-ci prenait racine dans le conflit (absurde) entre la volonté humaine et les prescriptions divines, le drame intérieur de Michaux (pour ne pas dire sa problématique personnelle) résulte du conflit entre la pulsion humaine de vivre une forme d'intersubjectivité et l'impératif de ne pas souiller l'être ou le phénomène intérieur qui fortifie l'être.

### 3.7 *Le rêve d'une langue universelle.*

S'il fallait voir en le silence un idéal, un état innocent et en l'expression, une souillure, voire un mal, Michaux serait coupable, car il est homme et en tant qu'homme, il a été, sa vie durant, aux prises avec le conflit entre le dire et le silence. Toute sa vie — et peut-être à l'instar des saints que Hello a traduits et qui ont osé tenter de communiquer le divin par une expression humaine «améliorée» —, Michaux rêve d'inventer un langage universel. Plutôt que de se rallier à l'enthousiasme des poètes idéalistes du siècle dernier, tels Rimbaud, qui, s'inspirant de la théorie des correspondances de Baudelaire, prônait la transgression du langage poétique en vue de forger un langage universel capable de tout résumer («Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant.<sup>128</sup>»), Michaux, pour qui l'appel d'une langue universelle n'est pas moins fort («Le désir, l'appel et le mirage d'une vraie langue universelle directe subsistent en moi malgré tout.<sup>129</sup>»), opte pour l'invention d'un nouveau système de signifiants<sup>130</sup>. Le mot «mirage», qu'il lie à «langue universelle»

---

<sup>127</sup> *Passages*, p. 148.

<sup>128</sup> «Lettres dites du "Voyant"» dans Arthur RIMBAUD, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, p. 204.

<sup>129</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, p. 39.

<sup>130</sup> La préoccupation de la langue universelle remonte à loin. Déjà dans «Chronique de l'aiguilleur», Michaux exprime de l'enthousiasme pour une langue qui unirait tous les peuples : «Il [l'homme] fignole,

(celui-là est le nom dont celui-ci est le complément), n'indique pas nécessairement qu'une telle langue soit impossible (puisque dans la conception du monde de Michaux, ce que l'on croit percevoir et ce qui existe objectivement peuvent avoir le même statut), mais que *lui* n'a pas pu réaliser ce projet, et il le regrette. Jean-Pierre Martin a donc raison d'écrire que Michaux héberge jusqu'à sa dernière heure, le fantasme «d'un langage à la fois de l'intériorité et de la transcendance, libéré de la "colle" des mots qui l'assujettissent<sup>131</sup>». Cependant, l'année même où *Façons d'endormi, façons d'éveillé* est publié, à Fernando Rey il formule son aveu au passé : «J'ai rêvé un moment, sans obtenir des résultats sérieux, de chercher une langue universelle. [...] C'est un espoir que je n'ai pas réalisé. Je donnerais tout ce que j'ai fait pour y parvenir.<sup>132</sup>» Si l'invention d'une langue universelle ne semble pas avoir été réalisable pour lui, cela ne veut pas dire que d'autres «cas» comme le sien, qui dans l'avenir seront «de moins en moins rare[s]<sup>133</sup>», ne réussiront pas là où il aurait échoué : «Je reste néanmoins persuadé qu'il y a toujours quelque chose à faire dans ce sens. J'ai voulu indiquer des caractères qui aient un contenu psychique. L'être aujourd'hui est mécontent de sa langue...<sup>134</sup>» Toutefois, alors que les tentatives de création de langue universelle concernaient encore, chez des chercheurs comme Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé, en grande partie le signifié, les élaborations (avortées) de langue universelle de Michaux concernent surtout le signifiant.

### 3.8 Conclusion.

De tous les signes, le mot est celui dont le signifié est le plus présent. Michaux présente son caractère de finitude, de contenant déjà plein comme ce qui empêche le sujet

---

construit de multiples langues, et aux langues fait des centaines d'argots et de patois./ Mais maintenant : ESPÉRANTO.» (*Oeuvres complètes*, t. I, p. 13.)

<sup>131</sup> Jean-Pierre MARTIN, *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, p. 31.

<sup>132</sup> Jean-Dominique REY, *Henri Michaux, rencontre*, pp. 27 et 28. Sans doute s'agit-il d'un de ses projets annoncés mais sans «suite définie» qu'il énumère dans sa liste d'oeuvres «en préparation» incluse dans la première édition de *Plume précédé de Lointain intérieur* : «Rudiments d'une langue universelle idéographique contenant neuf cents idéogrammes et une grammaire.» (Raymond BELLOUR, «Chronologie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. CIX.)

<sup>133</sup> Jean-Dominique REY, *Henri Michaux, rencontre*, p. 33.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 28.

de se définir comme étendue, comme être en devenir, ce qu'il fait afin de ne pas se sentir complètement noyé par tout le fini (abstrait ou pas) qui le contraint dans son action.

Pourtant, Michaux reconnaît au mot certaines vertus — à la condition qu'il soit imprimé (il présente la parole comme étant la forme verbale la moins apte à communiquer l'essentiel). En effet — et la lecture de Hello aidant — le mot peut favoriser des visions extatiques ; il peut, de plus, servir à l'espèce humaine de lieu où engranger les richesses subjectivement prélevées au monde ; il peut, finalement, servir à se dépouiller d'un trop-plein de signifié.

Cependant, Michaux continue à affirmer haut et fort son dédain pour le mot (et le signifié auquel il renvoie trop bien) dans un effort de renouveler la relation qu'ont les gens avec les mots afin qu'ils en usent mieux. Ainsi, il prétend exposer l'insuffisance des mots quand il s'agit pour eux de servir de simulacre de l'être-au-monde et affirme qu'il préférerait le silence s'il pouvait mieux résister à la tyrannique pulsion du dire. La rêverie non exprimée serait pour lui cent fois moins coupable, cent fois plus satisfaisant, plus digne, plus vitale à l'être que toute expression, verbale ou autre.

Finalement, bien que Michaux se soit senti obligé d'abandonner son rêve d'inventer une langue universelle (ce qui ne l'a pas empêché d'asséner sur le signifiant tous les coups possibles, comme pour en multiplier les formes et les modes de renvoi), il demeure convaincu qu'un problème du signal persiste et qu'il appartient aux générations futures (ce qui inclut l'actuelle) de tâcher de s'en rapprocher.

## PARTIE II

### DÉGAGEMENTS

Les difficultés qu'engendre le fait d'habiter un corps comme celles qu'engendre la manipulation des signes et des mots (et dans lesquelles le sujet s'enlise) constituent les prémisses d'actes que celui-ci *doit accomplir*, comme la jambe *doit* se contracter brusquement quand le marteau du médecin trouve son nerf sensible.

Ces gestes consistent en actes de langage faibles (les énoncés assertifs) et en actes de langage forts (les énoncés déclaratifs, directifs, etc.). À la racine de toutes ces assertions figure celle qui énonce la nécessité de rompre avec le familier. Les repères que sont l'institution littéraire (comprenant des auteurs consacrés et des oeuvres qui composent la «base» de la culture), le concept d'homme (encore considéré comme le centre de l'organisation cosmique et le gardien magnanime de ses «frères» et des autres espèces organiques) et la morale bien-pensante (si étrangère, dans le fond, à ce qu'est vraiment l'homme) vacillent sous les coups, rageusement répétés, de celui qui ne veut plus se sentir impuissant devant son engloutissement dans une matière, gluante et visqueuse, constituée de mensonges et d'attitudes empruntées dont le but est de masquer «l'inanité de la vie qui tient à un rien, l'absurdité et la fausseté de toute harmonie, la sottise de toute entreprise [...] et le monde effroyable et immense de la souffrance jamais loin [...]»<sup>1</sup>.

Ce combat improvisé contre le dragon de l'en-soi, contre tout ce qui est perçu comme de l'en-soi étouffant, on le mène seul, mais on peut profiter du soutien abstrait d'une

---

<sup>1</sup> *Émergences-Résurgences*, p. 38.

communauté d'autres «guerriers» têtus qui se battent, ou se sont battus, contre le même ennemi. Toutefois, ce n'est qu'accidentellement que le geste de Michaux rejoint celui d'un autre noyé, qu'il peut aussitôt reconnaître comme confrère. Ainsi, l'inventaire de la «tribu» de Michaux ne montre pas comment il s'est volontairement inscrit dans l'histoire culturelle du XX<sup>e</sup> siècle, il permet seulement de mettre en perspective des gestes faits dans le seul dessein de se déprendre.

Son besoin de s'arracher à la glu des convenances l'amène à user d'actes de langage forts et d'actes sémiotiques qui transcendent non seulement le langage verbal, mais tout langage. Alors que les actes de langage faibles (qui consistent surtout en une transgression de signifiés) se font valoir au sein de structures intersubjectives encore largement adéquates (un destinataire de signe manipule «poétiquement» un signifiant qui, s'il ne renvoie pas toujours clairement à un signifié et à un référent, est *grosso modo* livré à un destinataire susceptible de l'interpréter s'il a un peu l'habitude de la littérature avant-gardiste) alors que les actes de langage forts et les actes sémiotiques non verbaux font éclater les structures intersubjectives habituelles. Cet éclatement délie le destinataire du processus sémiotique, qui peut alors chercher à s'y réintégrer, à l'aide de ses compétences, selon ses besoins, mais toujours avec la plus grande liberté — car il lui revient, de droit, de reconnaître ou de créer les liens sémiotiques invisibles ou absents. Celui qui reçoit le texte peut aussi ne pas chercher à se réintégrer à ce signe-là ; son exclusion de la *semiosis* est alors, pour lui, une occasion de fermer le livre de Michaux et d'imiter les gestes (salutaires, vivifiants) du noyé, en s'adonnant lui-même à la genèse d'un signe ou d'une armée de signes qui conviennent à *son* action.

## CHAPITRE 4

### RUPTURES GÉNÉTIQUES

#### 4.0 *L'absurde attachement au familier.*

L'attachement au familier est la première tare de l'homme, car il favorise la sclérose, la perpétuité de l'injustice et, de façon plus générale, de tout ce qui est insoutenable. Le familier, menaçant, comprend tous les repères qui habituellement balisent l'identité d'un sujet : la famille, les valeurs et, pour la personne qui travaille à temps complet à une mise à distance *énoncée* vis-à-vis de ces repères, le rôle même d'auteur. Mais, surtout, le familier comprend l'acceptation, nocive, du sujet de laisser sa position au monde, parmi les gens du monde, déterminer son être.

L'absurde attachement au familier est présenté dans certains tableaux de *Portraits de Meidosems* :

Les camps de concentration où vivent ces Meidosems, ils pourraient n'y pas vivre. Mais ils sont inquiets comment ils vivraient s'ils n'y étaient plus. Ils ont peur de s'ennuyer dehors. On les bat, on les brutalise, on les supplicie. Mais ils ont peur de s'ennuyer dehors.<sup>1</sup>

Le Meidosem, comme toute personne qui valorise l'attachement au familier, a sacrifié sa liberté et se condamne à des supplices qu'il «tolère» parce qu'ils ont la qualité de lui être connus. La peur de s'«ennuyer» en dehors du camp de concentration, dans lequel l'activité principale semble être la torture, paraît être une double lâcheté : d'abord, ce qui retient le Meidosem en ce lieu est la peur ; ensuite, l'ennemi hypothétique à l'extérieur du camp, qu'il ne peut pas connaître parce qu'il ne s'y est jamais aventuré, est ce que la

---

<sup>1</sup> *La Vie dans les plis*, p. 171.

psychanalyse appelle une rationalisation ; seul le lâche, soucieux de maintenir sa position (même insoutenable) et qui, pour ce faire, est prêt à se mentir et à mentir aux siens, inventerait une justification aussi absurde de son immobilisme.

Le même rapport absurde entre les Meidosems invraisemblablement passifs et le lieu de supplice existe entre un autre groupe de Meidosems et le «vieux palais» où «personne n'a ce qu'il lui faudrait». Mais cette fois, au lieu d'être attachés à un lieu dans lequel la souffrance et l'oppression, assurées, rassurent, les Meidosems sont obsédés par l'intégrité de «quatre mauvaises cordes» :

Sans elles, même dans le palais, ils ne seraient pas à l'aise. Quant à sortir sans, pas question. Ils seraient épouvantés. Et déjà ils sont épouvantés quand ils les ont dans la main, épouvantés qu'on ne les leur coupe. Et on les leur coupe. Aussitôt tous ensemble se jettent à renouer les morceaux coupés, s'embrouillent, tombent, se font menaçants.<sup>2</sup>

Ce que ce passage apporte de plus que le précédent, c'est que les êtres qui tiennent *mordicus* au familier agissent pour le conserver : les Meidosems des camps de concentration se contentaient de ne pas bouger ; ils étaient passifs, alors que ceux-ci travaillent bien activement à la reconstitution du familier qu'un «on» (auquel, pour une fois, Michaux peut s'identifier) s'amuse à saboter. La «délivrance» du familier ne peut venir de l'extérieur ; c'est le sujet, devenu conscient de son emprisonnement ou de son asservissement, qui doit lui-même s'y arracher, qui doit lui-même lâcher les cordes qui l'assujettissent.

#### 4.1 *La rupture vitale.*

Il est donc vital, pour Michaux, que la personne qui désire être autre chose qu'un noyé, un objet destiné à subir l'action de l'Autre, rompe avec le familier. Cela implique une vigilance modèle, car il faut dire «non» à l'habitude de laisser le milieu familier investir son inconscient, ce qui entraîne l'imaginaire à se mouler seulement sur ce qui est et ce qui implique, de la part de l'individu, la soumission à exister seulement au sein des limites du factuel :

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 175.

Résistance, ce n'est pas assez dire. Au fond de moi, choses et gens ordinaires, je détesterais les incorporer, je n'en veux pas. Je veux plutôt un monde potentiel que réel. Je veux en disposer, plutôt que de l'avoir, «avoir» étant toujours «avoir partie liée avec».

Les autres ont accepté. Cette acceptation est bien plus essentielle que celle de l'existence du père ou des frères, de la famille, de la patrie.<sup>3</sup>

Autrement dit, Michaux rend manifeste son insubordination à l'impératif d'être au monde ; ses textes qui font l'illustration du sentiment de l'être-au-monde sont des textes qui décrivent les limites de la prison du sujet. Mais la prison n'est pas la destinée du sujet qui, grâce à des actes psychiques, peut s'en échapper (même s'il doit y revenir, comme un récalcitrant cependant, mais tout de même insoumis).

Bien que pour Michaux, la rupture vitale soit celle, abstraite, avec les circonstances qui incombent à un corps «pris» au monde (sur lesquelles le chapitre 1 s'est déjà penché), la rupture avec la famille, la patrie et le rôle d'auteur ne sont pas à négliger.

#### 4.2 Modalités du «non».

Michaux oppose au familier, forme la plus commune de l'en-soi qui le noie, un «non!» retentissant encore que paradoxal. Car si la famille biologique est refusée, une espèce de «famille» abstraite, nullement contraignante (une famille pour soi), est établie ; quant à la patrie (ou l'Europe occidentale), elle est laissée pour compte, bien que ce soit parmi les «siens», à Paris, que Michaux revient invariablement afin de faire valoir son refus de l'Occident ; quant au rôle d'auteur et à son inclusion dans une institution littéraire, ils ne méritent que mépris de la part de Michaux, qui, pourtant, s'est avéré un homme très actif et même très intégré au milieu culturel parisien.

##### 4.2.1 *Le refus de la famille.*

Rompre avec le familier, si l'on se fie à la racine étymologique de mot, implique la rupture avec la famille. À en croire *Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, la discordance entre Michaux et sa famille se manifeste très tôt<sup>4</sup>. La

<sup>3</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, p. 220.

<sup>4</sup> Voir le passage auquel renvoie la note 23 du chapitre 1.

famille est la première institution qui lui propose une vie à laquelle prendre part, et qu'il «boude», préférant la faim à l'intégration familiale, puis choisissant, contre le gré de son père, le métier de marin, puis d'écrivain avant-gardiste<sup>5</sup>. Son inhabilité de se tailler une place digne dans la société belge lui mérite la condamnation de la famille, condamnation dont il se souviendra toute sa vie : «À partir de vingt-deux ans, le sentiment de ratage m'avait complètement envahi. Ma famille me considérait comme un raté et me le répétait.<sup>6</sup>» Dans les écrits de ce fils rebelle, les références explicites à sa famille se comptent sur les doigts d'une main<sup>7</sup>. Rejeté de la famille lorsqu'il décide de s'installer à Paris<sup>8</sup>, en exil volontaire de sa patrie, il ne retourne en Belgique fréquenter sa parenté que pour assister à des funérailles ou pour régler l'héritage des parents et de son frère.

De plus, comme il a été indiqué dans la postface de *Plume*, la présence génétique des parents et des aïeux inquiète Michaux, qui se demande s'il est sous leur influence, quoi qu'il fasse. Dans les moments où il a le sentiment aigu d'être la marionnette d'une voix intérieure autre que la sienne, il «se cabre» et tente d'annihiler cette présence en lui. Cette lutte contre la foule en soi est d'autant plus épique que ce contre quoi il combat paraît invincible ; Michaux termine *Quelques Renseignements...* en se désespérant de la puissance de son adversaire, le code génétique : «Et maintenant? / Malgré tant d'efforts en tous sens, toute sa vie durant pour se modifier, ses os, sans s'occuper de lui, suivent aveuglément leur évolution familiale, raciale, nordique...<sup>9</sup>»

---

<sup>5</sup> Dans «Immense Voix», Michaux évoque l'incompatibilité entre l'occupation (considérée productive) pour laquelle la famille le destinait et ce dont il était capable. L'impossibilité d'exercer un métier que la famille pouvait tenir pour digne a comme conséquence la rupture avec le père, dont il a refusé l'aide (la lumière que l'énonciateur refuse) : «Étant mauvais cultivateur, je perdis mon père/ non, n'apportez pas de lumière/ donc je le perdis [...]» («Immense voix» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 775.)

<sup>6</sup> Robert BRÉCHON, «Dialogues» dans *Michaux*, p. 204.

<sup>7</sup> Aux pages 35 à 41 de son étude intitulée *Henri Michaux*, Brigitte Ouvry-Vial en fait le sommaire, citant, entre autres textes, «Mes rêves d'enfant» [1925] et «Sur le chemin de la mort» [1930], qui évoquent sa relation avec son père et sa mère, respectivement.

<sup>8</sup> «S'il [Michaux] ne voulait pas parler de sa famille, c'est aussi du fait que celle-ci l'a rejeté quand il est parti en France, comme je l'ai appris à l'occasion, d'une de ses nièces, Namuroise que j'ai rencontrée. Il a été, m'a-t-elle dit, "le mouton noir" de la famille.» (Courriel de Bernard Dupriez, envoyée le 24 juillet 1998.)

<sup>9</sup> «Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence» dans *Oeuvres complètes*, t. I, pp. CXXXIV - CXXXV.

Pourtant, l'homme pour qui la famille constitue une menace se marie. Certes, il ne le fait que bien tard dans sa vie<sup>10</sup>, sans enthousiasme, par obligation<sup>11</sup>, et en en minimisant l'importance : le 28 octobre 1943, soit quinze jours avant la date prévue pour les noces, dans le post-scriptum d'une lettre destinée à Jean Paulhan, Michaux écrit : «Un accident veut toujours un témoin. Veux-tu être le mien?<sup>12</sup>»

Ce couple n'aura pas d'enfants, mais la présumée grossesse de Marie-Louise suscite chez Michaux un grand désarroi qu'il exprime dans «Tu vas être père» :

Qui, apprenant qu'il est père d'un enfant, n'a été pris d'une sueur froide et puis d'une colère froide et puis d'une vague joie et aussi d'un écoeurement et d'une haine pour toutes ces larves qui hantent le monde et ne cherchent qu'à sortir et à prendre pied sur cette terre où nous marchons déjà si difficilement, si contraints, si étouffés?<sup>13</sup>

La phobie qu'a Michaux de la paternité ne prend pas vraiment racine dans le désir (manifeste et ironique) de ne pas aggraver le problème de la surpopulation planétaire mais dans le désir de ne pas se sentir plus contraint, plus étouffé par l'inclusion forcée au monde (par le biais de la famille) qu'entraîne la paternité. La liberté qu'autorise le détachement des structures familiales a plus de valeur que la perpétuation de son code génétique ou la fierté de bien élever un enfant (dont l'objet est, le plus souvent — justement — de lui montrer comment bien s'intégrer).

Une direction qu'aurait pu prendre la vie de Michaux et qui aurait (croyait-il) mis fin à son commerce avec les êtres de l'intérieur est évoquée à la fin des «Hommes en fil» :

Cependant s'écoulèrent encore beaucoup d'années, la guerre finit, la mémoire et les forces revinrent, alors je vis que je m'étais laissé aller à faire une nombreuse famille de cinq enfants et que je n'avais plus le moindre coin à moi où je puisse me mettre avec mes petits hommes en fil.

Ainsi disparurent ceux auxquels je m'étais cru attaché à jamais.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Michaux a quarante-quatre ans le 12 novembre 1943, date à laquelle il se marie.

<sup>11</sup> Lors d'un dîner chez Adrienne Monnier (21 juillet 1943), Michaux dit «qu'il allait sans doute être obligé de l'épouser» [Marie-Louise Termet]. (Raymond BELLOUR, «Chronologie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. CXXU.) (Henri Michaux et Marie-Louise Termet, amants au moins depuis 1937, vivent ensemble sporadiquement depuis 1939, puis définitivement depuis 1941.)

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Oeuvres complètes*, t. I, p. 747. Selon ce que Michaux a confié à Micheline Phan Kim, Marie-Louise aurait fait «une fausse couche spontanée» peu de temps après. (*Ibidem*, p. CXX.)

<sup>14</sup> «Les Hommes en fil» dans «Épreuves, exorcismes» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 785.

L'indépendance du sujet est menacée aussi par la compagne, qui, l'amour aidant, tend à envahir l'espace intime. Dans «Ni ma lampe ni ma tour», Michaux repousse les efforts de sa partenaire d'accroître la proximité, ce qu'il perçoit comme une menace pour son sanctuaire :

Tu crois  
tu crois  
tu crois  
tu crois par ce [*sic*] que tu tiens mon doigt

[...]

Aveugle! te dis-je  
Aveugle!  
On n'attrape pas la flèche avec des fleurs<sup>15</sup>

Le verbe croire sur lequel l'énonciateur insiste (le «tu» est seulement conjugué à ce verbe, sauf pour deux occurrences où il est conjugué au verbe «voir» — mais alors il est accompagné de l'adverbe de négation «ne... pas»!) est accusateur : le «tu» tient pour acquis l'attachement, voire l'assujettissement du «je». La première moitié du poème a comme point illocutoire cette accusation ; la deuxième moitié, performative, déclare l'inaliénable indépendance du «je», qui «parle pour s'en aller<sup>16</sup>» et qui donc ne se laisse pas inclure dans une relation avec l'autre. Ce poème constitue donc un acte de langage fort puisque l'énoncé est directif (l'énonciateur est appelé à se détromper, puis à prendre ses distances) et déclaratif (l'énonciateur déclare son autonomie, ce qui, par l'acte même, l'établit — ou la rétablit).

La place que ce poème avait dans la composition originale d'*Exorcismes* (juste après «Immense voix» et «Lazare, tu dors?»), l'inclut parmi les «exorcismes purs», sortes d'actes de langage suprêmes par lesquels le sujet se déleste dramatiquement, magiquement de quelque chose qui pèse sur son esprit. Comme «Immense Voix» et «Lazare, tu dors» étaient directement inspirés par la guerre à laquelle Michaux assistait en spectateur depuis sa résidence surveillée au Lavandou, alors sous le gouvernement de

---

<sup>15</sup> *Oeuvres complètes*, t. I, p. 828.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

Vichy, qui le considérait comme un «écrivain indocile et “décadent”<sup>17</sup>», «Ni ma lampe ni ma tour» ainsi que «Pendant que tu parles» peuvent être tenus, eux aussi, pour des «exorcismes purs» directement inspirés de la situation relationnelle de Michaux. De plus, le dessin qui suivait le poème (et qui est reproduit à la page 829 dans l'édition de la Pléiade), qui représente clairement une femme assistant, ennuyée, à une scène qu'anime un personnage masculin, confirme l'hypothèse que l'énonciataire est une personne précise (Marie-Louise) et que le contexte énonciatif est la relation de couple de Michaux.

Une lettre envoyée à Aline Mayrisch peu après la publication de ces poèmes et de *Tu vas être père* affirme clairement que Michaux voit la vie de couple comme une chute dans la médiocrité :

Je suis tout perdu. Ce ne serait plus le même homme que vous avez connu, qui vous écrivait, c'en est un autre, tout empêtré dans la vie médiocre à deux [...]. Finies les évasions, les pensées d'évasion, ni vers la lune ni vers la transcendance ou la paix. Un crime eût libéré. Mais les devoirs sont ce qui perd.<sup>18</sup>

Ainsi, c'est bien à contrecœur que Michaux reconnaît être dans une relation de couple, si bien qu'il se sert de l'énonciation-exorcisme pour refuser l'engagement définitif qui, l'enchâssant, pourrait favoriser une vie de famille. Celle-ci — la sienne comme celle, belge, de laquelle il s'est désolidarisé — implique des «devoirs», qui sont tout le contraire de la liberté qu'exige son «sanctuaire»<sup>19</sup>. Pour cette raison, elle doit être rejetée (ou au moins tenue à distance).

#### 4.2.2 *Le refus de la patrie.*

La rupture avec la patrie a lieu en même temps que celle avec la famille. L'extrême méfiance qu'a Michaux à l'égard du concept de nation<sup>20</sup> est déjà claire. À

<sup>17</sup> Raymond BELLOUR, «Chronologie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. CXIV.

<sup>18</sup> Raymond BELLOUR, «Notice» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 1317. Le cachet de la poste indique le 19 juin 1946. Le seul autre texte dans lequel Michaux s'avère aussi crûment critique vis-à-vis du couple, dans laquelle il faut tenir compte de la volonté et du corps débilitant du partenaire comme s'il s'agissait des siens, est «Pendant que tu parles». Marie-Louise ne devait pas se réjouir en lisant cette description de l'énonciataire : «Liane de balivernes autoritaires/ toi-même tu te balaies/ Petit tas d'os maigres qui lutte/ droguée par tes nerfs/ qui luttent [...]» («Pendant que tu parles» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 830.)

<sup>19</sup> Voir les sections 3.6.1, 3.6.2 et 3.6.3.

<sup>20</sup> Voir le dernier paragraphe de la section 2.4.1.3.

l'exception de la «Lettre de Belgique», où Michaux va jusqu'à s'inclure dans un «nous» belge («Paul Fierens, le plus musical de nos poètes<sup>21</sup>», écrit-il), l'attitude qu'il a par rapport à sa Belgique natale est plutôt désabusée. En fait, la Belgique brille par son absence des écrits de Michaux. Cette absence et la tendance qu'a Michaux de se présenter comme un Européen du Nord plutôt que comme Belge signale un désintérêt pour ce qu'on appelle aujourd'hui la «belgicité» ou la fierté de la spécificité belge.

Dans la plupart des descriptions du lieu d'origine, Michaux souligne le désaccord entre son besoin fondamental de lutter vigoureusement et le caractère atone de la flore. Par exemple, dans l'introduction aux *Arbres des Tropiques*, Michaux dit connaître le caractère que montre le chêne, comme il connaît ceux du hêtre, du tremble, de

l'orme et tous ses compères des forêts d'Europe. Je le connais, je le vois et je ne l'aime pas. Surtout pas celui du hêtre dont j'avais des forêts pleines à quarante minutes de chez moi, et que je vomissais de tous le refus de mon enfance.<sup>22</sup>

Cependant, c'est dans «En Belgique» que Michaux se montre le plus critique vis-à-vis de la patrie natale, dépeinte comme essentiellement médiocre. Publié dans la seconde livraison des cahiers bisannuels de l'*Almanach des champs* de 1930, soit entre ses deux grands voyages qui deviendront le contenu d'*Ecuador* et d'*Un barbare en Asie*, ce texte semble compenser pour le ton bon enfant, encyclopédique, de sa «Lettre de Belgique», publiée en décembre 1924 dans *The Transatlantic Review*, une revue américaine installée à Paris<sup>23</sup>. Le portrait du pays a comme objectif de montrer d'où vient l'exaspération du «il» (lui-même à la troisième personne) qui l'a poussé à poser de grands gestes de rupture avec le lieu natal. Dans «ce triste pays où il a vécu<sup>24</sup>», la géographie, la flore et la faune indiquent une léthargie malade, où tout pourrit sur place sans jamais disparaître, comme l'éternelle agonie des morts vivants :

---

<sup>21</sup> «Lettre de Belgique» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 54.

<sup>22</sup> «Arbres des Tropiques» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 721.

<sup>23</sup> Raymond Bellour parle plutôt d'une subtile «ironie encyclopédique», que le public américain ne captera pas, croyant n'y voir qu'un panorama innocent des lettres belges. (Raymond BELLOUR, «Notes et variantes» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 1038.)

<sup>24</sup> «En Belgique» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 268.

Quelques rivières sales, lentes, défaites et qui ne savent où aller.  
 Cheminez, cercueils!  
 Des petits bois de petits sapins. Le sapin : l'arbre sec, l'arbre  
 avare, piquant et pouilleux et collant et les araignées y pullulent.<sup>25</sup>

L'apostrophe et l'impératif «cheminez!» constituent un acte de langage fort, directif, qui exprime le besoin du locuteur de voir cette misérable stagnation balayée en un grand acte purificateur. Cependant, cet acte, ce ne sera pas le peuple habitant ce pays qui sera en mesure de le faire, car il se conforme au pays : «Race au nez luisant! race infecte qui pend, qui traîne, qui coule, voilà la race au milieu de laquelle il est né.<sup>26</sup>» Autrement dit, dans tout ce pays, nul sujet, nul être capable de s'opposer à l'en-soi de cette terre nordique qui semble dompter les hommes au point de leur substituer, à leur esprit, sa mollesse. Seul le «il» qui rend compte de tout cela se présente, par le biais de son champ lexical morbide, comme refus, comme insoumission fondamentale à toutes les forces qui habituellement «forment» l'être.

#### 4.2.2.1 *S'expatrier pour rompre avec le Même.*

Il ne suffit pas de quitter la Belgique pour augmenter les chances de se découvrir comme sujet ; c'est de l'Europe entière que Michaux doit se distancer. Le voyage compte alors parmi ses ruptures génétiques, mais que d'autres écrivains ont pratiquées avant lui. Dans «Les poètes voyagent», Michaux fait le bilan des auteurs dont les oeuvres ont été liées au voyage : ce qui en transpire, c'est que voyager est bien peu de chose si ce n'est pas action concrète (contact direct avec des *denotata*) et s'il n'y a pas rupture avec le Même. Michaux s'étonne que les récits de Jules Verne et «L'Invitation au voyage» de Baudelaire aient pu inciter au voyage, ces deux auteurs n'ayant «jamais mis les yeux hors de l'Europe<sup>27</sup>». Par contre, Cendrars, dont l'écriture est branchée sur le vif du voyage, est encensé :

---

<sup>25</sup> *Ibidem.*

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 269.

<sup>27</sup> «Les poètes voyagent» dans *Passages*, p. 65. Cette proposition ne prouve certes pas l'excellence des connaissances de Michaux en histoire littéraire : et Baudelaire et Verne ont entrepris des voyages majeurs...

Encore maintenant, *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles et Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* se lisent comme un hydravion amerrit dans un golfe des Tropiques» ; vingt ans après leur publication y réside encore «une vertu voyageuse [...], une incitation merveilleuse à traverser pays et peuples étrangers.<sup>28</sup>

Mais que vaudrait le voyage si on ne pouvait communiquer ses impressions à un interlocuteur lors de son retour? Comme le note Bachelard dans son «Introduction» à *Je et Tu* de Martin Buber, la relation aux autres précède la relation au monde :

Le *cela* de la troisième personne ne peut venir qu'après le *je* et le *tu* des deux premières. Que m'importent les fleurs et les arbres, et le feu et la pierre, si je suis sans amour et sans foyer!<sup>29</sup>

Cela ne veut pas dire que le voyage de l'apatride dénué du sentiment amoureux soit une perte de temps ; cela veut dire que le voyage est fécond seulement s'il y a un interlocuteur éventuel ou possible. Le voyage apporte beaucoup à Michaux à la condition qu'il puisse publier rapidement la transcription des effets de cette rupture qu'est le voyage et qu'il puisse passer à Paris chargé d'impressions à partager directement avec les «siens». C'est *parce qu'il* a une entente avec Gallimard que Michaux part en Amérique du Sud, en Asie...<sup>30</sup> La nécessité d'avoir un interlocuteur est manifeste dans les lettres qu'il envoie d'Équateur, reprochant à Jean Paulhan son silence : «Huit lettres déjà ou même neuf de moi à vous ; et huit fois de vous à moi silence. [...] [A]ttendre vos lettres, trois fois par semaine, depuis je ne sais plus combien de temps, ça me pince la chair<sup>31</sup>.» «Écrivez-moi, *de grâce*<sup>32</sup>», écrit-il à Fourcade, alors qu'il est à Canton. À mesure qu'il voyage en Amérique du Sud ou en Asie, à part les nombreuses lettres qu'il envoie à des particuliers, il envoie l'une après l'autre liasse de pages de ce qui deviendra *Ecuador* et *Un barbare en Asie*. La rencontre du monde en toute sa variété se fait dans la lumière d'un rapport Je/Tu intersubjectif que Michaux entretient à grand-peine lors de ses voyages.

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>29</sup> Pages 10-11.

<sup>30</sup> On pourrait répliquer que les voyages de Michaux alors qu'il était marin n'étaient pas des voyages stériles. Mais c'est oublier la «camaraderie étonnante, inattendue, fortifiante» qu'il y trouve et qui fait en sorte que ces voyages aient été mémorables. («Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. CXXXI.)

<sup>31</sup> Lettre du 15 mai, 1928, citée dans Brigitte OUVRY-VIAL, *Henri Michaux*, pp. 80-81.

<sup>32</sup> Lettre sans date, vraisemblablement écrite entre le 13 avril et le 5 mai, 1932, citée dans Raymond BELLOUR, «Chronologie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. XCVI.

#### 4.2.2.2 *Un lieu énonciatif stable.*

Que Michaux soit en France ou en Équateur, son mode de vie ne change pas beaucoup : son espace énonciatif demeure une petite chambre où il est de passage. Cet espace choisi est «un cadre d'écriture qui est pris dans ce qu'il est censé seulement contenir<sup>33</sup>». C'est, en effet, enfermé dans ce lieu coupé de tout lieu que Michaux exprime son désir de se libérer d'un cadre trop étroit pour lui et va de l'avant avec son désir d'atteindre, au coeur même du transitoire, un équilibre insoupçonné.

Dans les rêves du Michaux âgé qui, grâce à sa peinture, a assez d'argent pour vivre ailleurs que dans une petite chambre, il est toujours dans une minuscule chambre nue ; il constate alors que cet espace qui a été le sien pendant plus de vingt ans de sa vie adulte structure son imaginaire en ce qu'il a de plus secret : «Une chambre, c'était être à l'abri. Être préservé. Être à l'écart. Séparé des autres, des gêneurs.<sup>34</sup>» Ce lieu, réel, de genèse d'une oeuvre, inscrit dans l'oeuvre même<sup>35</sup>, est l'équivalent réifié du sanctuaire intérieur. D'ailleurs, les termes qu'emploie Michaux pour rendre compte de la valeur de la chambre confirment un tel rapprochement : la chambre représente pour lui

le secret, le retour au recueillement, la vie individuelle, le ravitaillement psychique, le lieu qui rend possible l'introspection, la séparation d'avec le bruit de la ville, et d'avec le bruissement de la nature (excessive, elle aussi), [...] le refuge, le refus et tout ce grâce à quoi l'enfant prodigue ne reviendra jamais au foyer.<sup>36</sup>

La chambre (comme le sanctuaire) est la patrie adoptive de Michaux, celle que, dans tout pays, il pourra retrouver, justement, pour se permettre de refuser le pays.

À l'exception possible des journaux de voyage, le lieu d'énonciation de Michaux se voit reflété dans l'énonciation de ce non-lieu (signifiée) en dehors du temps qui

<sup>33</sup> Dominique MAINGUENEAU, *le Contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, p. 50.

<sup>34</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, pp. 63-64.

<sup>35</sup> «L'oeuvre [...] ne peut dire quelque chose du monde qu'en inscrivant le fonctionnement du lieu qui l'a rendu possible, qu'en mettant en jeu dans son énonciation les problèmes que pose l'inscription sociale de sa propre énonciation.» (Dominique MAINGUENEAU, *le Contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, p. 30.)

<sup>36</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, p. 64.

constitue le cadre d'étranges drames. Comme dans «Dans la grande salle<sup>37</sup>», l'énonciateur d'une partie très importante des textes de Michaux se trouve dans une chambre d'où il reçoit des signaux, généralement inquiétants, du dehors (quand il n'est pas dans une chambre, il est au lit [l'endroit intime, réduit à l'essentiel] ou il est dans l'escalier [qui mène à la chambre]) — à moins que ce ne soit des formes d'autrui qui envahissent son espace personnel. Tout le recueil *La nuit remue*<sup>38</sup> a la chambre intime comme embrayeur spatial stable à l'image du lieu d'énonciation, stable lui aussi (même s'il se déplace, ce qui a le mérite de faire varier le type de signal issu du dehors). Cependant, même dans le refuge (intérieur et diégétique) de Michaux sévissent les gêneurs que la chambre était censée éloigner. La menace des autres qui ont rendu nécessaire l'isolement dans une chambre se trouve alors sous forme de simulacre. Ainsi, Michaux écrit à la fois pour tenir autrui à distance (car il n'écrit que seul — jamais sa signature ne côtoie celle des autres) et pour joindre autrui pour l'informer que, s'il doit s'isoler, c'est parce qu'il menace son être.

Cet espace se déplace souvent au sein de Paris, au sein de la France et au-delà de la France, dans des pays, sur des continents étrangers. Mais il s'agit toujours à peu près du même espace, puisqu'il demeure séparé du lieu, quel qu'il soit. Ce mouvement perpétuel de l'espace d'énonciation fait aussi partie des rites génétiques de Michaux : il assure le détachement qu'il lui faut pour écrire ce qu'il écrit.

Même lorsque Michaux retourne à Paris, «foyer» qu'il adopte dès 1923, il n'y est pas vraiment. Il se loge dans des hôtels pour un certain nombre de semaines ou chez des amis (comme Supervielle), en attendant le prochain départ. Jusqu'à ce qu'il soit confiné au territoire du Lavandou (1940-1943), il est sans domicile fixe. De plus, même s'il a élu Paris comme lieu où revenir, ce n'est qu'en 1954, après plus de trente ans de

---

<sup>37</sup> Voir l'étude de ce texte dans la section 2.2.

<sup>38</sup> Le début des fragments du texte éponyme illustre le mieux l'importance de ce lieu dans l'imaginaire de Michaux : «Tout à coup, le carreau dans la chambre paisible montre une tache.», «Sous le plafond bas de ma petite chambre, est ma nuit, gouffre profond.», «Déjà dans l'escalier elle commença à n'être plus bien grande.», «...Elles apparurent, s'exfoliant doucement des solives du plafond...» («La nuit remue» dans *Oeuvres complètes*, t. 1, pp. 419 et 420.)

résidence, qu'il demande à être naturalisé français. Avant cette date, il voyageait avec son passeport belge, même si, depuis 1923, son pied ne foulait pratiquement jamais le sol de son pays natal. En fin de compte, Michaux s'arrange pour appartenir à «nul lieu» tout en côtoyant plusieurs.

Lorsqu'il part en voyage, il part avec son espace énonciatif, si bien que la seule différence qu'il y ait entre la petite chambre en France (il y en a eu plusieurs) et celle qu'il occupe dans les quelque vingt-cinq pays où il séjourne, c'est ce qu'il fait entre les séances d'écriture : en France, il sort discuter avec des amis ou s'enquérir de l'actualité culturelle ou scientifique, alors qu'à l'étranger, il peut aussi sortir discuter avec des gens de sa connaissance (il n'y en a pas toujours), mais surtout il sort en explorateur récolter de nouvelles expériences aliénantes, de nouvelles ruptures. Ce qui importe alors, c'est la clôture et la mobilité de l'espace énonciatif, dont le meilleur exemple est le fond de pirogue, qui abrite, qui se déplace et qui n'est pas propice au confort (si dangereux pour l'esprit) :

[I] [l'auteur] continuera [...] à descendre le Napo jusqu'à l'Amazone, parcourant quelque 1 400 kilomètres en canoa, calé sous un pamakari qui est un toit de feuilles arqué, qui descend jusqu'au bord, cercueil à 38° de chaleur, n'y ayant que des sacs de riz où l'on bute, et ni se peut lire ni rien [pourtant il écrit!], on est couché plutôt qu'assis et presque sans rien voir.<sup>39</sup>

Dans l'intimité d'un espace énonciatif clos, il élabore des «tampons<sup>40</sup>» contre l'aliénante réalité extérieure, dont la proximité avec le sujet doit être ressentie comme éprouvante (car «épreuve» signifie «inconfort» et «posture inhabituelle»). C'est à ces conditions que le voyage s'avère une rupture «efficace» pour Michaux, qui le répète autant que possible, jusqu'en 1940 (à partir de la fin de son confinement au Lavandou,

<sup>39</sup> «Ecuador» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 220. D'autres espaces, également restreints, de l'énonciation sont le lit d'hôpital, la chambre d'hôtel, la cabine d'un transatlantique.

<sup>40</sup> Par exemple, les voyages dans les pays imaginaires sont, pour lui, «des sortes d'Étas-tampons, afin de ne pas souffrir de la réalité. / En voyage, où presque tout me heurte, ce sont eux qui prennent les heurts, dont j'arrive alors, moi, à voir le comique, à m'amuser. / Mes "Emanglons", "Mages", "Hivinizikis" furent tous des personnages-tampons suscités par le voyage. (Plume disparut le jour même de mon retour de Turquie où il était né.» (*Passages*, pp. 153-154.)

l'homme marié qu'il est devenu voyage moins, et moins longtemps ; il possède aussi un domicile fixe<sup>41</sup>).

#### 4.2.2.3 *Voyager pour se «déseuropéaniser»...*

Le voyage en pays étranger offre ceci de plus au nomade de Paris qu'il l'oblige à rencontrer d'autres cultures, d'autres façons de penser l'homme et le monde. D'où la déception de Michaux en Inde de ne retrouver que de vulgaires hommes pareils à tous les hommes et dont l'existence ne remet pas en question la façon occidentale d'être un homme et d'être au monde : «[I]ls [les Hindous] ne m'étonnent plus. Des hommes? Des hommes! voilà ce qu'ils sont, rien de plus.<sup>42</sup>» Si tous les peuples sont pareils, le voyage n'est plus vraiment une occasion de rupture. C'est la rencontre de l'Autre qui rompt, qui réduit la part de l'être que l'on pensait être de l'en-soi et qui augmente conséquemment la part de la liberté individuelle de se définir.

Ainsi, le voyage est un moyen de se délester, de rompre des liens avec son pays, avec sa famille, avec son être. Michaux avoue à Bertélé que, à la suite d'un voyage au Moyen-Orient (en 1945), il s'est

«déseuropéanisé... davantage (Il y a toujours moyen d'être un peu plus apatriote) au contraire de ces écrivains de passage, innocemment ou furieusement naturalistes et... représentants... / Le plus grand plaisir pourtant c'est plutôt de lâcher ses semblables — insuffisamment semblables, que de les représenter. Ne les a-t-on pas assez vus?<sup>43</sup>

Michaux exprime jusqu'à quel point il désire se délier de toute appartenance géographique et nationale et jusqu'à quel point il veut se faire de «nul lieu».

#### 4.2.2.4 *...et pour se «deshommifier».*

Si la recherche des peuples autres déçoit, c'est parce que Michaux espère rencontrer des êtres suprahumains (anges ou saints, démons ou personnes possédées).

---

<sup>41</sup> De 1945 à 1968, il habite au 16, rue Séguier, VI<sup>e</sup> arrondissement, Paris, et de 1968 à sa mort en 1984, il habite au 120, avenue de Suffren, XV<sup>e</sup> arrondissement.

<sup>42</sup> Lettre que Hermant a reçu le 9 janvier 1932. Raymond BELLOUR, «Chronologie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. XCV.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. CXXIV.

Puisque l'espèce humaine n'a plus de quoi le surprendre, c'est plutôt du côté des espèces autres qu'*homo sapiens* que Michaux cherche une forme de consolation de l'injustice de n'être qu'un homme. D'où son grand intérêt pour les zoos. Lors de ses voyages, il les recherche, va rencontrer les naturalistes<sup>44</sup>. Il tâche d'être à la page en ce qui concerne les zoos de France, exprimant par exemple sa déception d'avoir manqué l'inauguration du zoo de Vincennes<sup>45</sup>. Il en est de même pour les plantes, qui sont des formes de cet Autre qu'Henri Michaux, enfant, voulait devenir<sup>46</sup>. Il revient du Brésil non seulement avec des textes, mais avec force dessins d'arbres de la forêt tropicale<sup>47</sup>, témoins de sa rencontre avec une altérité plus profonde que celles des peuples étrangers. En voyageant et en créant, Michaux donne suite à son désir fondamental, livré dans «Qui il est» (liminaire à *Peintures*) : «Il est et se voudrait ailleurs, autre<sup>48</sup>». De plus, ses voyages de découverte de soi à travers la confrontation avec l'autre et le monde confirment son engouement pour les philosophies de l'action<sup>49</sup> : «Ce n'est pas dans je ne sais quelle retraite que nous nous découvrirons, c'est sur la route, dans la ville, au milieu de la foule, chose parmi les choses, hommes parmi les hommes.<sup>50</sup>»

#### 4.2.2.5 Voyager pour être embarrassé.

Le voyage dépouille l'être de cette partie de soi que l'on croyait innée, mais qui appartenait au milieu («Non, non, pas acquérir. Voyager pour t'appauvrir. Voilà ce dont

---

<sup>44</sup> Voir *ibidem*, p. XCVII.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. XCIX.

<sup>46</sup> Voir le passage auquel renvoie la note 11 de l'introduction.

<sup>47</sup> Ceux-ci deviendront *Arbres des Tropiques*.

<sup>48</sup> *Oeuvres complètes*, t. I, p. 705.

<sup>49</sup> Un exemple tiré de *Poteaux d'angle* : «On n'est pas allé dans la lune en l'admirant. Sinon, il y a des millénaires qu'on y serait déjà.» (Page 10.)

<sup>50</sup> Jean-Paul SARTRE, *Situations I*, p. 34-35. Certains courants de la pensée mystique orientale traditionnelle favorisent aussi l'action («La *Bhagavad-Gîtâ* décrit plusieurs voies du yoga : l'action, la dévotion et la connaissance. Elle détaille aussi les qualités du yogi idéal, quelle que soit sa voie. L'oeuvre insiste sur la réalisation de la libération à travers la vie active. Le yoga offre ainsi son enseignement spirituel à tous et non seulement à ceux qui renoncent au monde pour se vouer à la contemplation.») (Sophy HOARE, *Le yoga*, Tournai, Éditions Gamma, 1978, p. 7.) Comme autre exemple, il y a le karma : «Karma signifie action, et celle-ci détermine les progrès de l'âme. La loi du karma suppose que nous moissonnions ce que nous semons : chacun subit les conséquences de ses actes et de ses pensées, même si leurs effets ne sont pas immédiats.» (*Ibidem*, p. 11.)

tu as besoin.<sup>51</sup>», écrit Michaux dans *Poteaux d'angle*). Afin de prendre la mesure de ce qui change en lui lorsqu'il change de milieu, Michaux écrit. L'oeuvre qui prend forme lui révèle ce qu'a occasionné la rencontre du soi essentiel et d'un milieu étranger. Vouloir changer d'être par l'écriture ne suffit pas ; le scripteur doit aussi changer de milieu s'il veut assister à l'éclosion en lui d'êtres vraiment nouveaux. C'est pour cette raison que Michaux se rend au Luxembourg, où il trouve le «doux cafard» qu'il lui faut pour engendrer et voir se développer les Émanglons et les Hacs : «À Paris tous ces peuples avaient perdu leur chance. Paris est écrasant pour eux. Comprenez-vous. Et puis ils iront mieux dans un doux cafard...<sup>52</sup>» Il se rend ensuite à Anvers afin d'être obligé de créer la *Grande Garabagne* où trouver refuge :

Ce qu'on peut devenir enragé ici! On comprend que pour fuir ces Ardennais Rimbaud ait jugé que ni Paris ni la littérature n'étaient assez loin, qu'il fallait bien aller jusqu'en Afrique.

Heureusement que je peux aller en Grande Garabagne.<sup>53</sup>

L'énonciateur «Michaux» vit au rythme des déplacements et de l'expérience du monde de l'homme Michaux. Son écriture, faite pour se préserver des occasions de gêne qui augmentent dès lors qu'on voyage, révèle à lui-même des pans jusqu'alors inconnus de soi et circonscrit alors un peu plus «qui il est»<sup>54</sup>.

Cet autre n'est jamais autant l'Autre que lorsqu'il se présente en rival. Michaux voyage afin de faire face à plus fort que soi, afin qu'il puisse se ruer contre lui. Les volcans, les cimes des Andes ou des Alpes sont, pour lui, des masses d'en-soi contre lequel combattre, et ce n'est pas avec une attitude différente qu'il traverse le continent

---

<sup>51</sup> *Poteaux d'angle*, p. 11.

<sup>52</sup> Lettre reçue par Paulhan en juillet 1935. Raymond BELLOUR, «Chronologie» dans *Oeuvres complètes*, t. 1, p. CII.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Il y a pourtant une importante exception : l'année précédente [1934], au Portugal, Michaux met sur le compte du pays la révélation qu'il n'avait écrit jusqu'alors que parce que tout allait mal, révélation qu'il a parce que là, tout va bien : «C'est la première fois que dans un pays [...], RIEN NE ME BLESSE» et quant à la gêne, au mal qui l'accompagne partout, il dit : «ICI TOUT ÇA C'EST FINI [...] / Je ne suis plus obligé vivre en révolte et sur mes nerfs, et toujours souffrant, de me pencher sur mon cas. Non? Et pour la première fois aussi, j'écris par goût, et plus du tout sur moi. Par exemple des imaginations plutôt drôles (des récits) et d'un style nouveau.» (Lettre du 5 novembre à Supervielle, citée dans Raymond BELLOUR, *ibidem*, p. C.) L'état de grâce dure trois mois et ne se répète jamais.

sud-américain en pirogue. L'altérité en ce cas-là, c'est la forêt avec ses fauves, ses tribus hostiles, le paludisme...

#### 4.2.3 *Le refus du rôle d'auteur.*

Casanova, dans son exil, disait à qui voulait l'entendre : «Je suis Casanova, le faux Casanova.»

Ainsi, de moi Messieurs... comme assurément on l'entend.<sup>55</sup>

Par cette affirmation, Michaux distingue le rôle public d'auteur de la personne privée qui existe en dehors de ce rôle, sans doute pour mieux semer son lecteur — tout en le narguant — en l'informant (ou en lui rappelant) qu'il n'a affaire qu'à un simulacre de sujet et que le véritable sujet lui échappera toujours. La distinction est en effet importante, et Michaux, désireux d'arriver au fond de ses «moi», a raison de poser le problème de la relation entre ces différents «je». Un auteur est une personne qui a trouvé le moyen d'inscrire dans sa vie, voire même dans son identité, des rites d'écriture. En ce sens, la vie réelle de l'auteur enveloppe et forme l'oeuvre, et *vice-versa*. Cette relation symbiotique, dans laquelle vie et oeuvre sont interdépendantes, est «une dimension constitutive de toute création», que nous appellerons, à l'instar de Dominique Maingueneau, «*bio/graphie*, avec une barre qui unit et sépare deux termes en relation instable. “Bio/graphie” qui se parcourt dans les deux sens : de la vie vers la *graphie* ou de la *graphie* vers la vie<sup>56</sup>».

Or, la bio/graphie de Michaux, s'il en a une, ne repose pas sur l'inclusion nécessaire (parce que vitale) de l'écriture dans sa lutte. L'écriture n'est jamais qu'un moyen provisoire. Dans le cas de Michaux, la barre qui unit la vie et l'écriture est alors un lien auquel il consent ; on dirait surtout que cette barre sépare : elle empêche l'écriture d'envelopper la vie du sujet et d'en faire une identité, une essence.

Établir la bio/graphie ne comprendra donc pas la démonstration de la nécessité de l'écriture dans la vie du scripteur, il comprendra plutôt la description de la façon dont

<sup>55</sup> «La nuit remue» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 505.

<sup>56</sup> Dominique MAINGUENEAU, *le Contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, p. 46.

cette activité s'y inscrit ou, en ce qui concerne Michaux, de la façon dont il a consenti à l'y inscrire. Sa vie durant, Michaux a insisté sur le fait que l'écriture ne lui était pas indispensable, qu'elle n'était qu'un moyen emprunté afin de parvenir à des buts supérieurs : guérir, savoir<sup>57</sup>, par exemple. «Par hygiène, peut-être, j'ai écrit "Mes propriétés", pour ma santé», confie Michaux dans sa «Postface» à *La nuit remue*. Ainsi, il écrit

comme d'autres délirent, comme d'autres préfèrent les sciences, les spectacles ou "l'étude de la métaphysique" ; comme d'autres surtout, plus nombreux, n'écrivent pas, se portant trop bien pour cela.<sup>58</sup>

Car avant d'être écrivain, le créateur est cet homme «branché» sur cette zone sensible, troublée qui est au coeur de sa vie. S'il n'établit pas, par l'écriture, une bio/graphie, c'est-à-dire une relation par laquelle l'écriture transforme sa vie et dans laquelle il se sert de sa vie pour écrire, il n'est pas écrivain. Il y a donc une partie essentielle de sa vie avec laquelle l'écriture doit entrer en relation : «Un écrivain est un homme qui reste joint à son trouble, à sa région vicieuse mal apaisée. *Elle* le porte.<sup>59</sup>»

L'écriture, pour essentielle qu'elle est au bien-être de Michaux, peut toujours être remplacée s'il se trouve qu'il y a une meilleure manière de demeurer sain d'esprit. C'est pourquoi plus la peinture prend de la place dans sa vie, moins il écrit<sup>60</sup>. L'écriture est donc essentielle comme a pu l'être le yoga, la méditation ou encore le rêve vigile. Que l'écriture puisse être remplacée signifie que la fonction d'écrivain ne se confond pas avec son «identité» ou, mieux, sa façon de concevoir son moi. Il affirme, cent fois plutôt

---

<sup>57</sup> «Guérir, savoir : tels seraient les deux mots par lesquels peut se résumer chez Michaux l'expérience d'écrire» (Raymond BELLOUR, «Introduction» dans *Oeuvres complètes*, t. I, pp. XVIII-XIX.)

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. XVII.

<sup>59</sup> *Passages*, p. 148. L'oeuvre écrite de Michaux s'avère en effet une extension de sa vie, à un point tel que non seulement ses amis intimes l'appellent «Plume» («Visite attendue de *Plume*», écrit Aline Mayrisch dans son journal [Raymond BELLOUR, «Chronologie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. CXVII. L'appellatif revient plusieurs fois, par exemple aux pages CXVIII, CXX, CXXII, CXXVIII, toujours sous la plume de Mayrisch.]), mais lui-même se dénomme ainsi (le 15 octobre 1940, Michaux écrit à Fourcade : «[E]n bonne santé *Plume* est prisonnier» [*Ibidem*, p. CXVII]), consacrant par là une continuité entre la personne, l'auteur, la voix énonciative et le personnage.

<sup>60</sup> «Je peindrai de plus en plus et j'écrirai de moins en moins», affirme-t-il à Jouffroy en 1959 («Conversation avec Henri Michaux» dans Alain JOUFFROY, *Avec Henri Michaux*, p. 35). Et en effet, treize ans plus tard, en 1972, Michaux rend compte à Dominique Rey de la substitution de l'écriture par la peinture comme moyen principal d'exorcisme ou de combat : «Aujourd'hui j'écris moins, je me suis un peu désintéressé de l'écriture. Je ne peux pas rester deux jours sans dessiner alors que je peux rester trois mois sans écrire.» (Dominique REY, *Henri Michaux, rencontre*, p. 31.)

qu'une, qu'il est une personne qui n'est pas écrivain, qui ne se reconnaît pas dans cette appellation<sup>61</sup>.

La bio/graphie de Michaux se fonde alors sur un dire qui se nie *disant*. Le «Je parle», qui serait habituellement à la base de la bio/graphie, est miné dans les deux racines composant le terme : le «Je» est un magma informe aux têtes multiples, impossibles à dénombrer ou à saisir et le verbe «parler» n'a de valeur qu'en sa qualité de geste sans terme ou dont le terme n'est nullement assimilable au dépôt d'une parole. Michaux voudrait sans doute qu'on ne voie dans ses écrits ni «je» ni parole, mais seulement un geste sans avenir, à l'origine obscure.

En définitive, au coeur de cette étrange bio/graphie, on trouve le retrait de la personne de Michaux des sphères sociales déterminant le «je» (la famille, la patrie) ainsi que la désolidarisation d'avec l'institution (littéraire) qui valide la parole imprimée et livrée aux yeux du pulic.

#### 4.2.3.1 *L'obsession de la marginalité.*

Comme les rites génétiques de Michaux n'impliquent pas des choix conscients<sup>62</sup>, on ne peut dire de bonne foi, comme le fait Maingueneau de tout auteur, que Michaux tisse «dans sa vie la toile d'habitudes à la mesure du texte qui d[oi]t en surgir<sup>63</sup>», ce qui le positionnerait dans un champ littéraire et fonderait sa légitimité d'écrivain. Les rites génétiques de Michaux ont un objectif strictement personnel ; c'est pourquoi une mise à distance avec ses récepteurs est nécessaire. Chaque fois que Michaux se prend à produire des «oeuvres», il doit établir, comme le dit Maingueneau de Julien Gracq, «la distance *qui les rend possibles et qu'elles rendent possibles* : on se retire pour créer, mais en créant on acquiert les moyens de valider et de préserver ce retirement.<sup>64</sup>» Cependant, à la

---

<sup>61</sup> «L'écrivain en Michaux est toujours resté proche de l'adolescent que ses professeurs et ses camarades cherchaient à attirer vers la littérature». (Raymond BELLOUR, «Introduction» dans *Ibidem*, p. XIX.)

<sup>62</sup> Dans le cas de Michaux, le tâtonnement *arrive* et le sujet s'en rend compte après coup (dans ses postfaces, ses préfaces, ses essais...).

<sup>63</sup> Dominique MAINGUENEAU, *le Contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, p. 49.

<sup>64</sup> *Ibidem*, pp. 55-56. Maingueneau souligne.

différence de Gracq, la mise à distance de Michaux n'est pas une évasion du réel ni n'est établie «pour créer» : elle est ce qui assure son authenticité et ce qui préserve le sanctuaire psychique dans lequel les gestes libérateurs essentiels ont lieu (et qui, parfois, incarnés, s'en échappent et tombent alors sous le regard d'autrui).

Certes, Michaux n'est pas seul dans ce positionnement retiré : de façon générale, on s'attend à ce qu'un énonciateur d'un calibre élevé (qui ne se contente pas de reproduire des genres consacrés) ose enfreindre les règles de l'institution littéraire<sup>65</sup>. L'énonciateur de Michaux joue en effet à la marge de la Littérature, mais au lieu de laisser le soin de l'y exclure à d'autres, il est de ceux qui, en s'assurant que l'effectuation de l'oeuvre dans la bio/graphie passe par une mise à distance énonciative, le font d'eux-mêmes<sup>66</sup>. La mise à distance de Michaux s'effectue à travers un retrait de la vie littéraire, un contrôle très sévère des voies par lesquelles un lectorat peut avoir accès à l'auteur et des rites d'écriture qui empêchent la constitution d'une oeuvre.

#### 4.2.3.2 *La médiocrité du «littéraire».*

Dans ses lettres personnelles comme dans ses oeuvres publiées, il est manifeste que, pour Michaux, la littérature est un sujet médiocre, inférieur en intérêt et en portée à d'autres, comme les relations de mystiques ou les thèses de psychiatrie ou de philosophie. Après la lecture des *Fleurs de Tarbes*, Michaux écrit à Paulhan :

Quel dommage que ton sujet soit, non la science de la psychiatrie ou la philosophie mais la simple littérature, toujours si fuyante, et attrape-nigauds comme attrape-malins dès qu'on se retourne sur elle.<sup>67</sup>

<sup>65</sup> «La Littérature comme configuration institutionnelle contraint les comportements mais pour créer, l'écrivain doit jouer de et dans cette contrainte.» (*Ibidem*, p. 45.)

<sup>66</sup> Brigitte Ouvry-Vial met en scène l'exclusion de Michaux de l'institution littéraire ainsi que sa réaction, qui est d'exclure, en retour, la littérature de la recherche de l'essentiel : face à la publication de *Qui je fus* à la NRF, «[des] lecteurs protestent : "Ce n'est pas de la littérature!" "Heureusement", répond Michaux». (Brigitte OUVRY-VIAL, *Henri Michaux*, p. 69.)

<sup>67</sup> Lettre datée du 30 octobre 1942. Raymond BELLOUR, «Chronologie» dans *Oeuvres complètes*, v. I, p. CXVII.

Il est plus important pour lui de se tenir au courant des dernières percées dans tous les domaines du savoir que de ne s'intéresser qu'aux seules trouvailles de la littérature. Par conséquent, les lectures de Michaux sont des plus éclectiques :

Je me souviens qu'au temps de ses débuts, Henri Michaux venait me voir, des livres sous le bras : c'étaient des livres de psychologie, de psychiatrie... Tout ce qui n'était pas littérature semblait lui fournir des bases solides pour s'élançer dans un univers où la littérature n'est plus un simple mot.<sup>68</sup>

Là où Hellens se trompe, c'est quand il donne à croire que pour Michaux, la sphère de la «littérarité» s'étend bien au-delà de la littérature consacrée : pour Michaux, le mot «littérature» ne représente plus aucun idéal. Certes, elle n'est plus «un simple mot», elle est bien une voie vers l'Essentiel, sauf que pour lui, cette voie (bien discutable) n'est vraiment pas exclusive. Dans la quête qui est sienne et qui présente certaines similitudes avec celle des écrivains soucieux de «littérarité» (et qui ont bien, comme le dit Barthes, un ethos de prêtre<sup>69</sup>), tous les modes de savoir humains sont à exploiter. L'exclusion des autres modes d'atteinte de la sagesse ou de l'Essentiel crée des écoles où la pensée tend à se scléroser, favorisant ainsi des batailles de clochers.

La liste de livres que Michaux demande à Paulhan de lui envoyer en 1942 esquisse un portrait plus précis de l'éclectisme de ses lectures à ce moment-là et souligne l'importance pour Michaux de lire non pas ce qui est littéraire mais ce qui est *actuel* :

*Le Malheur d'Henriette Gérard* de Duranty (préface de Paulhan, Gallimard, 1942), *Guerre dans le désert blanc* de Pentti Haanpää (traduit du finnois par A. Sauvageot, Gallimard, 1942), *La Psychologie du comportement* de Pierre Naville (Gallimard, 1942), *De Dunkerque en Liverpool*, *Journal d'un quartier-maître* de Pierre Béarn (Gallimard, 1941), *L'Homme* de Jean Rostand (Gallimard, 1940), et le dernier livre des souvenirs de Léon-Paul Fargue, sans doute *Déjeuner de soleil* (Gallimard, 1942).<sup>70</sup>

<sup>68</sup> Franz HELLENS, *Style et caractère*, p. 165, cité dans Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, p. 41.

<sup>69</sup> «[L]'écrivain est un prêtre appointé, il est le gardien, mi-respectable, mi-dérisoire, du sanctuaire de la grande Parole française, sorte de Bien national, marchandise sacrée, produite, enseignée, consommée et exportée dans le cadre d'une économie sublime des valeurs.» (Roland BARTHES, «Écrivains et écrivains» dans *Essais critiques*, p. 150.)

<sup>70</sup> Raymond BELLOUR, «Chronologie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. CXX. Michaux demande qu'on lui envoie les nouveautés uniquement de la maison Gallimard parce qu'il s'adresse justement à Paulhan, qui la dirige ; le fait que tous les titres appartiennent à un seul éditeur ne signifie donc pas un esprit borné.

La grande présence dans son oeuvre de discours issus d'un «ailleurs de la littérature<sup>71</sup>», par exemple le discours scientifique, achève de mettre à distance les tenants de la littérature «pure». Dès «Chronique de l'aiguilleur» (1922), le discours scientifique se mêle au discours littéraire, ce dont témoignent les titres de ses trois chapitres : «Autonomie du développement des facultés, centres nerveux, associant d'images... et le pot», «Civilisation scientifique, génératrice d'ubiquité, arts modernes, simplicité, universalité» et «L'Abréviation, la multiplication des sensations, émotions et représentations artistiques à l'époque moderne considérés comme fonction de la plus grande vitesse de déplacement de l'homme au XX<sup>e</sup> siècle<sup>72</sup>». À Franz Hellens de renchérir sur les sujets de prédilection de Michaux : «À la psychologie, il faut ajouter tout particulièrement la médecine et les sciences<sup>73</sup>» et «Curieux de science expérimentale, faisant ses meilleures lectures, les seules peut-être, de livres de médecine, de psychologie ou de sciences naturelles, il fait servir à l'abstraction [*sic*] poétique la réalité qu'il découvre, de sorte que son esprit est en travail continu d'invention<sup>74</sup>». Une des grandes constantes de Michaux est le refus d'une identité strictement littéraire et le désir de voir s'accélérer le décroisement des savoirs. D'ailleurs, Michaux en rend compte lui-même, lorsqu'il donne à Robert Bréchon des fragments biographiques : «Lectures en tous sens. Lectures de recherche [...]. Lecture aussi des excentriques, des extravagants.<sup>75</sup>» De plus, selon le témoignage de Pierre Bettencourt, «la veille de sa mort, à l'hôpital, Michaux se fait encore apporter des livres d'histoire naturelle<sup>76</sup>».

Outre ses lectures, Michaux inclut parmi ses rites génétiques (surtout après 1950) l'écoute de conférences, notamment sur les sciences du comportement (dont il parle dans *Façons d'endormi, façons d'éveillé*), et la visite de centres pour aliénés, au cours

<sup>71</sup> Jean-Pierre MARTIN, *Henri Michaux, écriture de soi, expatriations*, p. 40.

<sup>72</sup> *Oeuvres complètes*, t. I, pp. 9, 11 et 14.

<sup>73</sup> FRANZ HELLENS, *Documents secrets*, p. 121, cité dans Jean-Pierre MARTIN, *Henri Michaux, écriture de soi, expatriations*, p. 42.

<sup>74</sup> *Ibidem*, cité dans Jean-Pierre MARTIN, *op. cit.*, p. 78.

<sup>75</sup> «Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. CXXXI.

<sup>76</sup> Jean-Pierre MARTIN, *op. cit.*, p. 79. Le témoignage de Bettencourt se trouve dans le premier *Magazine littéraire* sur Henri Michaux, p. 25.

desquelles il observe certains patients, étudie leurs oeuvres (meubles ou toiles) et discute avec les médecins qui leur sont affectés<sup>77</sup>. Dans la peinture psychédélique, autre catégorie de gens «en difficulté<sup>78</sup>», Michaux voit des chercheurs comme lui, qui méritent aussi bien (sinon plus) que les gens de lettres de faire partie de sa «famille» abstraite : «Il s'agit [dans cette peinture] d'une expression qui est le contraire du mouvement que l'on retrouve dans mes peintures. Chez les peintres psychédéliques c'est du miroitement... Mais je les reconnais. Ils sont de ma famille.<sup>79</sup>»

On pourrait aussi argumenter qu'on se retrouve ailleurs que dans le champ littéraire occidental lorsque l'écrit paraît subordonné à un geste signalant un énonciateur adepte des sciences occultes. La force illocutoire de maints poèmes de Michaux (par exemple ceux de *Poésie pour pouvoir*) peut ainsi être vue comme participant, elle aussi, à cette négation d'une identité littéraire : «Si le poème intervient, exorcise, crie, invective, c'est qu'il cherche des états qui puissent le rendre étranger aux ornements rhétoriques et à la fonction mondaine des lettres.<sup>80</sup>»

D'ailleurs, au lieu de montrer la pertinence littéraire ou culturelle d'*Épreuves, exorcismes* (comme le ferait toute préface d'un livre qui veut faire «oeuvre»), la préface de ce recueil valide les textes en insistant sur la valeur magique qu'ils ont eue pour le scripteur. La pertinence du texte ne reposerait pas, alors, sur des qualités de l'énoncé, mais sur celles de l'énonciation. Le but des énoncés qui composent *Épreuves, exorcismes* est de servir d'exemples, lesquels doivent inciter le lecteur, s'il est lui aussi un noyé (mais qui ne l'est pas?) d'user de ses propres outils énonciatifs afin de donner des coups et ainsi vivre une forme de libération :

Il serait bien extraordinaire que des milliers d'événements qui  
surviennent chaque année résultât une harmonie parfaite. Il y en a toujours  
qui ne passent pas, et qu'on garde en soi, blessants.  
Une des choses à faire : l'exorcisme.

<sup>77</sup> Voir les *Grandes Épreuves de l'esprit*, dans lequel Michaux relate plusieurs de ces visites, ainsi que «Leurs secrets en spectacle» (dans *Vents et poussières*, pp. 33-46) et «Les Ravagés» (dans *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, pp. 11-79) dans lesquels il commente des tableaux d'aliénés.

<sup>78</sup> Incipit des *Ravagés*.

<sup>79</sup> Dominique REY, *Henri Michaux, rencontre*, p. 25.

<sup>80</sup> Jean-Pierre MARTIN, *op. cit.*, p. 55.

Toute situation est dépendance et centaines de dépendances. Il serait inouï qu'il en résultât une satisfaction sans ombre ou qu'un homme pût, si actif fût-il, les combattre toutes efficacement, dans la réalité.

Une des choses à faire : l'exorcisme.

L'exorcisme, réaction en force, en attaque de bélier, est le véritable poème du prisonnier.<sup>81</sup>

#### 4.2.3.3 *Le rapport inclusion/exclusion avec les figures de l'institution littéraire.*

Le compte rendu de lecture, activité garantissant l'inclusion dans l'institution littéraire s'il en est, est objet de dédain pour Michaux. Certes, il en fait pour *Le Disque vert*, au tout début de sa «carrière» d'écrivain : ceux-ci sont cependant peu nombreux (trois livraisons comprenant huit comptes rendus) et peu développés. Après la période du *Disque vert*, il n'en fait plus vraiment, donnant à la place d'un compte rendu un dessin («Hommage à Léon-Paul Fargue») ou un texte singulièrement dépourvu d'inspiration :

[L]a note de Michaux, en 1935, pour la "Revue des Livres" de la NRF, à propos de *Moeurs et coutumes des basses classes de L'Inde*, par le général Georges Mac Munn, est si dérisoire que Michaux semble nous dire à travers elle : non, décidément, je ne parlerai plus des livres des autres.<sup>82</sup>

De surcroît, il fait tout pour se rendre inaccessible à ses lecteurs : «[i]l ne répond pas à la plupart des lettres qu'il reçoit, où on lui demande une préface, un droit d'adaptation pour un film, un ballet, une musique<sup>83</sup>» et son adresse est un secret qu'il ne partage qu'avec des amis sûrs. Par exemple, le 20 août 1932, Michaux écrit à Renévill : «Je vous prie (et je m'excuse de vous parler si tard de cette "manie" si l'on veut) NE DONNEZ JAMAIS MON ADRESSE et si quelqu'un croit la connaître, contredisez-le.<sup>84</sup>» Le 21 juillet, 1940, «il donne à Parisot comme "adresse à ne pas donner plus que les autres... à n'importe qui : Moulin de Pouget, Saint-Antonin."<sup>85</sup>» Il en est de même pour le numéro de téléphone. En 1972, Michaux répond à Dominique Rey qu'il accepte de parler de sa peinture avec lui lors d'un rendez-vous à son domicile : «Venez, mais

<sup>81</sup> «Épreuves, exorcismes» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 773.

<sup>82</sup> Jean-Pierre MARTIN, *Henri Michaux, écriture de soi, expatriations*, p. 46.

<sup>83</sup> Alain JOUFFROY, *Avec Henri Michaux*, p. 27.

<sup>84</sup> Raymond BELLOUR, «Chronologie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. XCVII.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. CXV.

seul. Mardi à 15 heures. N'oubliez pas mon téléphone. 273.06.84. Mais ne le donnez à personne!<sup>86</sup>» Sans doute cette hantise que son espace personnel soit envahi est à l'image de la hantise qu'il a que son sanctuaire soit mis en péril par la contamination du dehors.

Pourtant, l'homme qui consacre son indépendance de l'institution littéraire par le refus, en 1965, du Grand Prix national des Lettres<sup>87</sup> ne peut s'exclure absolument de la vie culturelle et littéraire de son époque. Cette implication mesurée fait partie, elle aussi, de la genèse de ses écrits, car, enfin, la très grande majorité des amis avec lesquels s'effectue l'élaboration de ses idées sur l'écriture sont issus de ce milieu. C'est avec Jean Paulhan, Jules Supervielle, Claude Cahun, Aline Mayrisch et d'autres que Michaux discute de culture, de l'homme, de l'avenir, de l'état du monde, etc., discussions qui, sans aucun doute, sont les occasions d'être blessé, d'être confronté qui suscitent la réponse différée qu'est l'œuvre écrite. Loin de fuir les gens des cercles considérés comme «culturels», Michaux s'y retrouve comme dans son élément. Avec les gens de ce milieu, il s'adonne volontiers à l'art de la conversation, s'y montrant habile et sachant se faire apprécier<sup>88</sup>. Chez lui, nulle tentative de faire école, nulle rupture éclatante avec ses amis.

Son cercle d'amis comprend surtout des personnes ayant siégé aux mêmes comités de lecture ou de rédaction que lui : *Le Disque vert*, *Mesures*, *Hermès*... C'est sans doute lors des réunions de ces comités, lors des lancements des numéros (ou lors des autres activités — lectures publiques, expositions, conférences, les «mercredi» de la NRF) que les positions de Michaux sur la culture, l'homme et le reste se sont définies. À ces réunions, on peut ajouter les réceptions de particuliers auxquelles Michaux est invité et qui rappellent les salons mondains, ces lieux où les représentants de la culture en vogue

---

<sup>86</sup> Dominique REY, *Henri Michaux, rencontre*, p. 15.

<sup>87</sup> Brigitte OUVRY-VIAL, *Henri Michaux*, p. 227.

<sup>88</sup> Selon Aline Mayrisch, lors de son premier séjour à Colpach [mi-mars 1936], il apporte «beaucoup de vie et d'amitié» (Raymond BELLOUR, «Chronologie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. CIV). Borges témoigne aussi d'un Henri Michaux, bel esprit avec qui s'entretenir : «Combien de dialogues ai-je eus, [...] avec Henri Michaux desquels je conserve seulement le souvenir, comme une irrécupérable musique intense, d'un durable plaisir.» (*Ibidem*, p. CVI.) Finalement, Ouvry-Vial note que «tous ses amis le décrivent bavard, brillant, drôle et aussi persifleur, maniant la pique et le sabre». (Brigitte OUVRY-VIAL, *Henri Michaux*, p. 24.)

se retrouvaient. À la différence des salons, qui étaient aussi des lieux de pré-diffusion d'œuvres, ces réceptions chez, entre autres, Madame B [la princesse de Bassiano], Madame Tezenas<sup>89</sup>, Jean Hugues ou les Leiris étaient des occasions de frayer, par la conversation conviviale, avec les gens qui «comptent» dans la vie culturelle ; bien sûr, ce n'est pas que Michaux ait voulu «compter» parmi l'élite culturelle, mais ces rencontres attiraient des gens dignes de sa conversation, avec qui il partageait certains intérêts.

Ces mêmes personnes sont celles qui le soutiennent financièrement ou le logent. En ce sens, Supervielle se montre particulièrement généreux,

l'accueillant chez lui à Paris (tous les dimanches à déjeuner, dit Denise Bertaux, l'une de ses filles), et dans ses résidences de vacances (Le Picquay, Port-Cros), Michaux faisant parfois figure de secrétaire ou de précepteur de ses filles ou de son fils<sup>90</sup>.

C'est aussi logé dans le garage de celui-ci que Michaux s'adonne à sa deuxième série d'expérimentations avec la mescaline, dont il fait la relation dans *L'Infini turbulent*<sup>91</sup>. En fait, de 1924 à 1940, il alterne les séjours dans des hôtels avec des séjours chez des amis, empruntant souvent à ceux-ci l'argent qu'il lui faut pour faire un voyage ou pour en revenir<sup>92</sup>. Enfin, lorsque Michaux se lance dans la peinture, ses amis s'avèrent ses principaux acheteurs.

Finalement, il arrive au «barbare» (ainsi l'appelait Supervielle) d'aider des auteurs inconnus (ou presque), dont son ami Guiette<sup>93</sup>, le nouvelliste sud-américain Alberto Savinio<sup>94</sup> et Michel Cournot<sup>95</sup>, à «placer» leurs textes, ou à introduire des

---

<sup>89</sup> En 1951 ou 1952, Michaux écrit à Alain Jouffroy : «On en joue demain mardi chez Mme Tezenas, 29, rue Octave-Feuillet XVI<sup>e</sup> à 10 heures du soir, avec du Messiaen, ses «Rythmes» qu'on ne joue jamais. / Si cela vous intéressait, je pourrais vous y conduire. Elle serait heureuse de vous recevoir.» (Alain JOUFFROY, *Avec Henri Michaux*, pp. 181-182.)

<sup>90</sup> Raymond BELLOUR, «Chronologie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. LXXXIV.

<sup>91</sup> «Pour entreprendre l'expérience avec plus de calme [la fois précédente ayant été plutôt désagréable], je me rends, après avoir pris une pastille de gardénal, à M..., en banlieue où un mien ami possède une villa et, y attenant, un garage que j'avais autrefois aménagé en studio, d'où n'a pas été retiré mon divan qui va me servir une fois de plus aujourd'hui. (*L'Infini turbulent*, p. 45.)

<sup>92</sup> Par exemple, si Michaux a peut-être emprunté de l'argent à Aline Mayrisch pour se rendre en Argentine en décembre 1936, il en a sûrement emprunté à Fourcade pour le retour à Marseille, d'où il envoie «un «S.O.S.» financier» à Aline Mayrisch» (Raymond BELLOUR, «Chronologie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. CVII).

<sup>93</sup> Raymond BELLOUR, *Ibidem*, p. CIII.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. CXV.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. CXXVI.

auteurs auprès des figures influentes de la vie culturelle<sup>96</sup>. C'est aussi grâce à l'insistance de Michaux que Paulhan publie un jeune surréaliste peu connu à l'époque et qui par la suite a exercé un grand rayonnement parmi la jeunesse de l'après-guerre : Jacques Prévert<sup>97</sup>.

#### 4.2.3.4 *L'énonciateur castré.*

Non seulement le «je» de Michaux est-il celui du «raté» qu'il s'est cru toute sa vie, mais il ne parvient pas à être un vrai énonciateur. Un vrai énonciateur est une entité cohérente que le lecteur imagine comme étant l'origine de la parole qu'il lit. Sa réalité tient à sa cohérence (sa capacité de «contenir» des caractéristiques psychologiques, morales ou autres) et aux embrayeurs spatiaux et temporels qui le situent dans un ici/maintenant de la réalité ou dans un là-bas/alors de la fiction<sup>98</sup>. Or la brièveté et le caractère fragmenté des écrits de Michaux font que son «énonciateur» n'arrive jamais vraiment à naître en tant que tel. On n'a affaire qu'à des embrayages incomplets et pauvres comme l'étaient les êtres de *Mes Propriétés* ou comme les esquisses d'êtres de «Dessins refusés d'*Exorcismes*<sup>99</sup>» qui, au mieux, «situent» le pseudo-énonciateur dans un ailleurs mythologique. Jamais on n'a, dans un texte, un véritable portrait psychologique de celui qui parle : sa caractérisation morale, le plus souvent insolite, ne permet pas un rapprochement avec un «modèle psychologique connu».

De plus, Michaux ne fait aucun effort pour parer l'énonciateur d'un semblant d'identité propre. Le fait qu'il aille jusqu'à se nommer dans un de ses poèmes<sup>100</sup> indique qu'il n'y a pas vraiment lieu de tenir le scripteur pour différent de l'énonciateur. Mais que l'énonciateur ne soit pas un être «construit» ne signifie pas qu'il soit Michaux lui-même. Plutôt, le peu d'énonciateur que le lecteur puisse identifier — castré, écartelé sur le

---

<sup>96</sup> Voir la note 88.

<sup>97</sup> Brigitte OUVRY-VIAL, *Henri Michaux*, p. 148.

<sup>98</sup> Voir «l'Énonciation» et «Personnes et déictiques» dans Dominique MAINGUENEAU, *l'Énonciation en linguistique française, embrayeurs, «temps», discours rapportés*.

<sup>99</sup> *Oeuvres complètes*, t. I, pp. 833-837.

<sup>100</sup> Il s'agit de «Mais toi, quand viendras-tu?» dans *Oeuvres complètes*, t. I, pp. 602-603.

papier — est ce qui reste de l'acte énonciatif de Michaux, qui ne se souciait aucunement de la constitution d'un énonciateur cohérent.

S'étonnera-t-on, alors, que Michaux nous prévienne de ne pas mêler la rencontre de son pseudo-énonciateur avec celle du noyé qui se trouve à l'origine de l'acte d'énonciation? Le «Allez, ce n'est pas moi» que Brigitte Ouvry-Vial cite comme avertissement à ceux qui auraient pu reconnaître Michaux dans la rue (et qui figure dans un des poèmes de *Mes Propriétés*<sup>101</sup>) est donc à prendre à la lettre : l'esquisse d'énonciateur était le résultat de ce que faisait Michaux à un moment précis de sa noyade. Le fait qu'il relate l'épisode de la vie de Saint Vianney dans lequel celui-ci, devant son propre portrait d'illuminé sauveur d'âmes, était «le premier, toujours doutant de lui, à se moquer de cette tête de "carnaval"», murmurant lorsqu'il passait devant l'un d'eux : «Ne dirait-on pas que je sors du cabaret?»<sup>102</sup>, n'est pas innocent. La personne Vianney, avec ses complexes, ses difficultés d'être, la conscience de sa médiocrité, qui ne se reconnaît pas dans l'image de soi que ses actes et paroles ont forgé de lui dans le milieu social, sert d'exemple à Michaux qui, lui non plus, ne veut pas qu'on le confonde avec son pseudo-énonciateur et, à plus forte raison, avec une figure de l'auteur.

#### 4.2.3.5 *L'inqualifiable scripteur.*

La séparation entre la personne du scripteur (en chair et en os) et l'énonciateur est d'autant plus réussie que Michaux contrôle sévèrement la circulation d'informations sur sa personne physique, et, de façon aussi absolue que possible, la diffusion de ses écrits.

Il est bien vrai de Michaux que «[l]ongtemps il fut l'homme sans visage, celui qui refusait qu'on le photographie ou, s'il cédait à des amis et se laissait capter, croyait qu'on lui volait une partie de lui-même et refusait qu'on publie l'image obtenue<sup>103</sup>». Le

<sup>101</sup> Brigitte OUVRY-VIAL, *Henri Michaux*, p. 16. Voici le début du poème «Petit» : «Quand vous me verrez./ Allez./ Ce n'est pas moi./ Dans les grains de sable./ Dans les grains des grains./ Dans la farine invisible de l'air./ Dans un grand vide qui se nourrit comme du sang./ C'est là que je vis.» («La nuit remue» dans *Oeuvres complètes*, t. I, pp. 499-500.)

<sup>102</sup> *Une voie pour l'insubordination*, p. 34.

<sup>103</sup> Dominique REY, *Henri Michaux, rencontre*, p. 9.

contact que Michaux établit avec des lecteurs n'est pas le même que celui qu'il établit dans ses relations interpersonnelles : le premier type de contact implique le masque protecteur de l'énonciateur, qui, en remplaçant la vue du visage et des gestes de l'interlocuteur, le toucher (de la main par exemple), l'écoute d'une voix par la vue de la couverture d'un livre, le toucher de la page, la mesure du poids de la monographie, le décodage des caractères, permet au scripteur une nouvelle existence et lui donne des possibilités d'expression que n'aurait pas l'homme «pris» au monde, «pris» dans toutes sortes de relations sociales et souffrant du poids de toutes sortes de contraintes.

La volonté de ne pas étoffer, à l'aide d'informations personnelles, l'énonciateur afin qu'il puisse renvoyer à une essence d'«auteur» explique sa vive réaction «à une demande de photo de Paulhan : «C'est extraordinaire, cette manie des photos. J'ai écrit pour qu'on puisse justement se passer d'une photo de moi. Me suis-je assez montré! Eh bien qu'est-ce qu'il leur faut encore.<sup>104</sup>» Ce refus de laisser circuler des images de lui est catégorique : lors de la parution dans *Combat* du texte «Sur la politique<sup>105</sup>», accompagné de dessins de Maurice Henry, dont un imite une photographie de Gisèle Freund, Michaux réagit sur-le-champ par le biais d'une lettre de Marie-Louise à Adrienne Monnier, détentrice de la photographie copiée : «Henri me prie de vous demander d'avoir la gentillesse de retirer sa photo de votre librairie. Mettez-là si vous en avez envie dans l'arrière-boutique où personne ne pourra ni la voir ni la copier.<sup>106</sup>»

À l'obsession de garder secrets son adresse et numéro de téléphone, il faut ajouter la crainte qu'il a de se faire reconnaître dans la rue, dont le signe le plus éloquent sont les lunettes noires qu'il porte en public<sup>107</sup>. Cet homme, qui ne se laissera jamais

---

<sup>104</sup> Lettre du 5 novembre 1934. Raymond BELLOUR, «Chronologie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. C.

<sup>105</sup> Numéro du 18 octobre, 1946. «Il s'agit du texte repris en 1954 dans *Face aux verrous* sous le titre «Le Secret de la situation politique».» (Raymond BELLOUR, «Chronologie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. CXXVII.)

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. CXXVIII. La lettre est datée du 22 octobre, 1946.

<sup>107</sup> «Jusqu'à la fin, sous l'imperméable mastic et les lunettes noires, il voulut se préserver dans l'anonymat.» (Dominique REY, *Henri Michaux, rencontre*, p. 10.)

enregistrer la voix<sup>108</sup>, sentira le besoin de publier «À cause des curieux», texte dans lequel il exprime sa volonté que son passé et sa famille demeurent privés : «Ils veulent toujours voir ma famille, mais je la tiens à l'écart. Pourquoi irai-je la montrer à leurs yeux charlatans?<sup>109</sup>»

De plus, Michaux tâche de contrôler la diffusion de ses écrits, priant Paulhan, pendant les années vingt et trente, de la favoriser, puis, à partir de la Deuxième Guerre mondiale, s'inquiétant de sa trop grande diffusion. Si l'homme s'enorgueillit d'être parfaitement autonome<sup>110</sup>, il tient tout de même à ce que ses textes soient publiés. Alors qu'il est en Équateur, Michaux envoie plusieurs lettres à Paulhan (alors directeur de la NRF), s'inquiétant de ne pas être publié ou de ne pas l'être assez vite<sup>111</sup>. Il s'arrange pour que des critiques de son oeuvre paraissent assez régulièrement<sup>112</sup> et qu'elles soient favorables et justes, allant jusqu'à solliciter de ses proches pour le faire à sa satisfaction<sup>113</sup>. Avec le succès de *La nuit remue* et de *Plume*, Michaux doit décider du degré et de la qualité de la diffusion de ses écrits. Craignant que les éditeurs usurpent le contrôle de son énonciateur, Michaux écrit à Parisot et à Brice Parain, chez Gallimard, «pour signifier qu'il s'oppose catégoriquement, sauf exception, à toute lecture,

<sup>108</sup> «[D. Rey à H. Michaux] "Je viendrai avec un magnétophone..." / — Non! Je ne veux pas faire un dépôt de ma voix. J'ai toujours refusé qu'on enregistre. C'est comme la photo. Pour cela je suis encore un primitif..." (Ibidem, pp. 12, 15.)

<sup>109</sup> *Les Lettres nouvelles*, 25, 1955, p. 322. (Texte non repris.)

<sup>110</sup> Michaux écrit à Renéville que la réunion à laquelle il a assisté avec lui a été l'occasion d'une prise de conscience : «Cette réunion m'a encore été fort utile en ce sens qu'elle m'a montré que je ne désirais, ni n'avais le besoin de voir PERSONNE.» (Raymond BELLOUR, «Chronologie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. XCVII.)

<sup>111</sup> [15 mai 1928] «Cher ami, ces poèmes que la *N.R.F.* devait publier en février, je n'en ai pas encore vu un mot. Vous voulez des choses de moi pour les publier aussitôt après ma mort?» ; [15 juillet 1928] Michaux reproche à Paulhan de publier si peu de lui à la NRF : «Quatorze lignes de moi publiées depuis cinq ans que l'on m'y connaît, que l'on m'y témoigne amitié et même estime — c'est tout.» ; [janvier 1935] «Donc il y aura des épreuves — Est-ce que je serai vraiment le dernier à les voir! [...] Si tu oublies pareillement la publication de la *Grande Garabagne*, je suis foutu. L'Escaut pourtant n'est pas un fleuve où on se noierait. Il est trop vivant. Le connais-tu?» (Brigitte OUVRY-VIAL, *Henri Michaux*, pp. 80, 81, 121.)

<sup>112</sup> En 1932, Michaux «souligne l'absence de toute critique sur ses livres depuis quatre ans à la NRF.» (Raymond BELLOUR, «Chronologie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. XCVI.)

<sup>113</sup> À Paulhan, il propose, pour la critique d'*Un Barbare en Asie*, Renéville plutôt que Leiris, dont il se méfie : «[A]vec Leiris j'ai toujours été + ou - en froid, et je ne vois que l'hostilité entre nos deux conceptions générales.» (Ibidem, p. XCVI.) Vers la fin de l'année 1934, il demande encore à Renéville «de bien vouloir écrire un petit article biographique, anonyme, sur lui, destiné à introduire une nouvelle édition de l'*Anthologie des prosateurs français* aux Éditions du Sagittaire». (Ibidem, p. CI.)

exhibition, ou republication non autorisée de ses textes» ; de plus, il souligne son «opposition “catégorique et définitive” à toute réédition de *Rêves de jambe* [sic] et de *Fables des origines*, et le prie de le signaler à l'écrivain et artiste belge Marcel Mariën, qui désirait l'entreprendre<sup>114</sup>».

À son principe de ne jamais publier dans les journaux<sup>115</sup>, ajoutons le choix d'éviter les grands tirages (il refuse de publier ses œuvres en format économique). Le fait qu'une partie importante de sa production littéraire soit publiée par des éditeurs marginaux ou spécialisés (ces derniers donnant plus d'importance à la graphie, leurs livres coûtent plus cher)<sup>116</sup> garantit des tirages très limités, ce qui ne perturbe pas Michaux, sans doute très à l'aise dans ce quasi anonymat<sup>117</sup>. En 1959, alors que personne du milieu littéraire ou artistique ne peut ignorer l'apport de Michaux, ses œuvres demeurent peu accessibles : «Son œuvre, presque secrète, puisque aucun de ses livres n'a atteint un tirage de plus de douze mille exemplaires.<sup>118</sup>» De son vivant, Michaux a donc réussi à restreindre le nombre de ses lecteurs, ce qui a sans doute eu comme conséquences la satisfaction d'avoir pu accomplir des gestes libérateurs pour lui et d'avoir donné libre cours à sa pulsion du dire sans tomber dans l'exhibitionnisme ni dans l'opportunisme.

Ce qui manquait à Michaux afin de se garantir un véritable anonymat était de prendre un nom de plume, ce qu'il tâche de faire trois fois, sans succès. Mais comment prendre un nom de plume alors que son énonciateur n'est pas le simulacre d'une personne, mais le vestige d'un acte verbal, alors que l'énonciateur est consubstantiel à un

---

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. CXIX.

<sup>115</sup> Voir *ibidem*, p. CXXVII.

<sup>116</sup> À part Gallimard, Michaux se fait publier chez les éditeurs suivants : Fourcade, du Carrefour, Matarasso, Guy Levis Mano, Pierre Bettencourt, R.J. Godet, L'Arbalète, Fontaine, Le Calligraphe, Point du Jour, Mermod, J. Lambert, R. Drouin, Euros & Godet, Les Pas Perdus, G.-A. Bolloré, Mercure de France, du Dragon, K. Flinker, G.L.M., Skira, Fata Morgana, Le Collet du buffle, L'Ire des vents.

<sup>117</sup> Le contrat que Michaux signe avec Gallimard lors de la parution de *Qui je fus* exclut la publication d'ouvrages poétiques à petit tirage. Cependant, on ignore s'il en est ainsi parce que Michaux l'a demandé ou parce que Gallimard l'a proposé. On sait seulement que «Michaux s'engage [auprès de Gaston Gallimard] à un droit de préférence pour l'édition de ses œuvres en prose à venir (romans et nouvelles), étendu à huit volumes, dont sont exclus “les ouvrages de poésie destinés à paraître en éditions à tirage limité”, pour lesquels Michaux reste libre» (Raymond BELLOUR, «Chronologie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. LXXXVIII).

<sup>118</sup> Alain JOUFFROY, «Conversation avec Henri Michaux (1959)» dans *Avec Henri Michaux*, p. 27.

Michaux en action? Pourtant, il essaie. Le premier nom de plume l'est à peine : il ne fait que donner une graphie archaïque ou anglaise à son prénom, signant ses premiers textes «Henry Michaux». Il emploiera ce pseudonyme pendant tout le temps de sa collaboration avec *Le Disque vert*<sup>119</sup> et même au-delà : *Mes Propriétés* et *Brakaadbar*, publiés en 1929, seront signés «Henry». «La jeunesse de prince Bradamine», publié dans *La Revue nouvelle* en juillet 1931 semble être le dernier texte où il ait orné son prénom d'un «y» : le texte est en fait un adieu à cet ancien pseudonyme forgé en Belgique puisque, s'il est signé «Henry Michaux» sur la couverture, la fin de ce texte relatant la jeunesse d'un triste prince d'un royaume trop froid, qui ne songe qu'à s'expatrier et qui, vers la fin du récit, y réussit, a, comme signature finale, «Henri Michaux». Le (proto-)«masque» forgé en Belgique cède la place à un énonciateur qui se veut au plus près de l'homme Michaux<sup>120</sup>. Les prochaines fois qu'il usera d'un pseudonyme seront pendant la guerre, signant «Pâques-Vent» pour «La Marche dans le tunnel» et «Un certain Plume» pour *Tu vas être père*. Ces quelques essais d'un pseudonyme semblent le convaincre de son destin inaliénable de condamné à porter le nom que ses parents lui ont choisi. Dans son autobiographie de 1959, Michaux écrit :

N'arrive pas à trouver un pseudonyme qui l'englobe, lui, ses tendances et ses virtualités. Il continue à signer de son nom vulgaire, qu'il déteste, dont il a honte, pareil à une étiquette qui porterait la mention «qualité inférieure». Peut-être le garde-t-il par fidélité au mécontentement et à l'insatisfaction. Il ne produira donc jamais dans la fierté, mais traînant toujours ce boulet qui se placera à la fin de chaque oeuvre, le préservant ainsi du sentiment même réduit de triomphe et d'accomplissement.<sup>121</sup>

<sup>119</sup> «Le jeune Henri Michaux publie ainsi, entre septembre 1922 et août 1927 où paraît *Qui je fus*, vingt-sept textes ou courts ensembles de textes signés «Henry Michaux». («Notice» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 999.)

<sup>120</sup> Michaux aurait cependant songé à ressusciter «Henry» : «Gwaen-Ael Bolloré témoigne qu'elle [l'alternance orthographique entre «Henri» et «Henry»] fut encore évoquée au moment de la publication de *Veille* en 1952.» (Brigitte OUVRY-VIAL, *Henri Michaux*, p. 26.)

<sup>121</sup> «Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. CXXXII. La frustration de devoir porter un nom, qui renvoie à une identité monolithique et donc, pour Michaux, mensongère, se manifeste explicitement dans ce texte de *La nuit remue* : «Toi pour qui Henri Michaux est devenu un nom propre peut-être semblable en tout point à ceux-là qu'on voit dans les faits divers accompagnés de la mention d'âge et de profession» («Amours» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 503). Dans *Lointain intérieur*, il évoque un «Tu» qui le vengerait en éliminant l'identité ou le nom irritants : «Tu viendras, si tu existes / appâté par mon gâchis, / mon odieuse autonomie ; / sortant de l'Ether, de n'importe où, de dessous mon moi bouleversé, peut-être ; / jetant mon allumette dans Ta démesure, / et adieu, Michaux.» («Mais Toi, quand viendras-tu?» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 603.)

Bref, plutôt que d'être des instances séparées, l'énonciateur «Michaux» est vu comme une extension de l'homme Michaux, extension par laquelle tout lecteur est susceptible d'entrer en contact, de manière contrôlée, avec la personne de Michaux en ce qu'il a eu d'essentiel au moment de l'énonciation. La voie d'accès à la personne n'est pas contrôlable dans la «vie réelle», alors que celle qui passe par un énonciateur semble l'être.

#### 4.2.3.6 *Empêcher la constitution d'une oeuvre.*

Enfin, l'énoncé produit par les actes verbaux de Michaux doit inclure en lui le nécessaire pour l'exclure du champ de la littérature. Le caractère bref ou fragmenté de son énoncé signale son désir de préserver à la fois la pensée émettée et le geste de prélèvement de cette pensée. Il veut que son texte donne l'impression d'une écriture faite au jour le jour, sur laquelle on n'est pas revenu *n* fois : le texte doit «finir en chantier<sup>122</sup>». Ce qui valide la forme fragmentée est la fidélité au mouvement intérieur du sujet :

Les morceaux, sans liens préconçus, y furent faits paresseusement au jour le jour, suivant mes besoins, comme ça venait, sans «pousser», en suivant la vague, au plus pressé toujours, dans un léger vacillement de la vérité, jamais pour construire, simplement pour préserver.<sup>123</sup>

Ainsi, le premier jet est le produit d'une pêche : Michaux prélève sur le bruit intérieur (qui s'avère un geyser dès lors qu'on l'écoute) des mots, des impressions, des idées dont il ne sait trop la valeur. Parce que la plume ne peut attraper que des fragments d'un torrent bruyant qui n'emporte que des fragments, ces prélèvements ne constituent pas un texte cohérent.

Michaux prélève ce qui se présente à lui de la manière la plus obsessionnelle, mais c'est pour l'expulser. Le passage au domaine public sous la forme d'article de revue déleste le sujet de ce qui empêchait son cheminement psychique ou spirituel, la pensée fragmentaire appartenant désormais au passé. Les intentions littéraires sont loin... Parce qu'il se déleste dans le but de le faire une fois pour toutes, il résiste aux

---

<sup>122</sup> *Poteaux d'angle*, p. 44.

<sup>123</sup> Postface de «La nuit remue» dans *Oeuvres complètes*, v. I, p. 512.

réimpressions<sup>124</sup>, qui rendent de nouveau présents les produits des exorcismes passés. Au lieu de permettre une réimpression, il «travaille» encore une fois les textes afin que leur parution soit non pas le retour impudent de ce qui avait été expulsé dans l'espoir de ne plus jamais y penser, mais l'occasion d'un nouvel exorcisme.

La multiplication, sur la page, des blancs, des étoiles, des séries de points, qui empêchent la progression de la pensée écrite, n'est donc ni éthique ni esthétique, mais *naturelle*, tout comme l'est l'expulsion par la publication hâtive :

Cette impatience permet seule de pousser au fur et à mesure, sans réserve, le défaut de soi hors de soi, selon un régime avant tout en quête de santé, pour déjouer l'angoisse, la faiblesse, apaiser une déficience ressentie comme sans remède, conjurer, peut-être, une forme obscure de folie.<sup>125</sup>

L'expulsion des écrits et leur dispersion se font au rythme du corps de Michaux, «comme une respiration, un flux scandé par ses coupures<sup>126</sup>». Rien n'est alors aussi loin de la manière dont Michaux conçoit ses activités que le mot «oeuvre»<sup>127</sup>. Même dans les essais sur la drogue, où l'on se serait attendu à une pensée qui progresse, on se trouve devant des transitions très faibles — quand il y en a — plus typiques d'un journal de voyage que d'une étude ; assez souvent, une étoile ou un signe analogue remplace les transitions. La table des matières confirme un cheminement intuitif plutôt que logique, car elle présente des titres qui peuvent être ceux de nouvelles librement organisées autour d'un thème ; parfois, il n'y a pas de titre, comme dans *Connaissance par les gouffres*, où de manière tout à fait inconséquente, on retrouve, parmi les titres composés de lettres alphabétiquement disposées et suivies de quelques mots résumant le propos, une lettre pour ainsi dire orpheline, sans le moindre accompagnement verbal.

---

<sup>124</sup> À part les interdictions de publication déjà citées, il y a cette note de l'éditeur qui ouvre *L'Espace du dedans* : «Les ouvrages dont sont extraits les textes choisis de ce volume ne seront pas réimprimés, selon les vœux de l'auteur.» (Raymond BELLOUR, «Chronologie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. CXXIII.)

<sup>125</sup> Raymond BELLOUR, «Introduction» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. XVI.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. XV.

<sup>127</sup> «Comme s'il voulait anéantir ce qu'il a créé, Michaux tend à s'opposer aux réimpressions, à raturer et à retrancher, à réduire, par une pratique d'essaimage des textes, le risque de leur agglutination en une oeuvre, ainsi que la portée de leur réception.» (Jean-Pierre MARTIN, *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, p. 62.)

Les textes jugés «finis» sont immédiatement semés aux quatre vents dans des revues aussi disparates que *La Revue de l'agriculteur* et *La Revue des deux mondes*. Michaux s'en débarrasse ainsi, sans pourtant permettre aux écrits de «s'agglutiner en une oeuvre<sup>128</sup>» : le fractionnement empêche celle-ci de se constituer en un lourd passé d'écrivain dont il devrait tenir compte et dont ses lecteurs tiendraient compte chaque fois qu'ils considéreraient une de ses nouvelles publications (au lieu de considérer celle-ci dans son immédiateté, dans son sens et son action *actuels*). Les lecteurs n'auront jamais, de façon générale, lu tout Michaux et auront moins la prétention de le «comprendre» tout à fait<sup>129</sup>. Tant que le lecteur n'a affaire qu'à des fragments d'oeuvre, il ne pourra se faire de Michaux guère plus qu'une image d'être fragmenté.

Pourtant, Michaux réédite, et deux fois plutôt qu'une. Quand arrive ce moment, il procède moins par une réécriture que par un travail de taille et d'émondage : il ampute de titres ou de sections entières la plupart des recueils (par exemple, la version de *Mes Propriétés* publiée en 1935 se trouve «allégée» de dix-sept textes par rapport à la version de 1930). Sa réécriture consiste surtout en l'élimination de segments de phrase (à raison de un en moyenne par page de l'édition de la Pléiade), de loin en loin en une permutation dans l'ordre des phrases, moins souvent d'une substitution, jamais d'ajouts (à l'intérieur d'un texte). Les ajouts qu'il fait sont toujours des pans de texte qu'il place au début ou à la fin des recueils. Ce mode de «greffe» respecte l'intégrité du dit antérieur et, comme le dit Maingueneau de Montaigne, dont la greffe «de nouveaux développements en de multiples points de texte imprimé» constitue un rite d'écriture fondamental, «est lié à l'affirmation de la continuité et de la multiplicité du cosmos<sup>130</sup>». Toutefois, bien plus que ce genre d'addition, c'est la soustraction qui est, pour Michaux, représentative de ses interventions lors des rééditions, si bien que si les rites d'écriture de Montaigne établissent «une pratique de jardinier», ceux de Michaux constituent une pratique de

---

<sup>128</sup> Voir note 127.

<sup>129</sup> Il est certain que Michaux n'aurait jamais autorisé une publication de ses «oeuvres complètes».

<sup>130</sup> Dominique MAINGUENEAU, *le Contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, pp. 47-48.

jardinier *japonais*, qui tient compte, dans son organisation de la matière, de l'espace «vide» et qui préfère, à une abondance distrayante, la réduction à l'essentiel (pensons à l'arbre bonsaï, au jardin zen). L'analogie du jardinier est d'autant plus juste que la substance travaillée a une vie propre, l'auteur ou le jardinier qu'est Michaux se contentant d'épurer un peu ce qui, lors de la première écriture, a crû de façon autonome, bien que les racines de ce qui — plant d'arbre ou d'arbrisseau — a crû (ou qui, dans sa nuit, a remué) se soient alimentées à son préconscient.

La publication est alors une occasion de se débarrasser de la pousse en la transplantant sur la place publique et les rééditions, des occasions d'émonder et de tailler, en retransplantant, ce qui, depuis la précédente publication, vient à paraître à Michaux comme des branches faibles. Elles sont aussi (mais moins souvent) des occasions de greffer de nouvelles branches, pour donner le point de vue différent de l'énonciateur actuel sur le produit de l'énonciateur d'alors (c'est la fonction du paratexte nouveau qui accompagne les rééditions d'*Un barbare en Asie*, de *Misérable Miracle*, d'*Infini turbulent...*) ou pour montrer que la voix de l'énonciateur d'alors ne s'est pas éteinte en lui en ajoutant des pans de texte ayant le «même esprit» (par exemple : les quatre chapitres ajoutés à «Un certain Plume» lors de sa seconde édition en 1936).

#### 4.3 Conclusion.

Parce qu'elle est une purge, parce qu'elle est accomplie dans le but d'exorciser, de frapper, de se guérir un peu, d'atténuer les symptômes d'un mal, l'écriture n'est pas un projet, mais un acte isolé visant l'épuisement d'une énergie «nerveuse». Les écrits de Michaux ont comme origine avouée une zone de l'être antérieure à la pensée sans pourtant être du domaine de cet inconscient producteur des rêves nocturnes. Cette zone féconde de Michaux est plutôt celle du rêveur de jour, mince intermédiaire entre le conscient et l'inconscient, zone du monologue intérieur secret, guère audible parce qu'antérieur au langage, «pensée d'avant ce que “je pense” [...] [et qui] qualifie seule ainsi vraiment le

“je” qui se découvre en s’abandonnant à ce qui le sauve.<sup>131</sup>», jardin de gazouillements auquel, l’écriture aidant, Michaux croit pouvoir accéder, afin de percer, peut-être, le «Grand Secret». Mais à la place de l’Être, il découvre un fractionnement inintelligible et apparemment infini qu’il identifie au vide, au non-être, qu’il tâche alors, toujours par la création artistique, de peupler, en dépit du fait que ce soit une cause perdue<sup>132</sup>. *Mes Propriétés* en est l’illustration. Paradoxalement (moins, pourtant, pour qui connaît les religions orientales), Michaux en vient à identifier ce fractionnement qui empêche l’être à une plénitude, à l’Être même.

Les rites génétiques de Michaux, à la limite, n’en sont pas : la genèse d’une oeuvre est secondaire, c’est la guérison du sujet qui compte. Voilà le sens de la mise à distance avec l’institution littéraire : Michaux ne valide pas son écriture par une affirmation de la nécessité de la culture ou même d’une contre-culture, il la valide par la constatation de l’instinct de survie. À la question du narrateur de *Qui je fus*, à savoir pourquoi il devrait publier sa dictée (ou même pourquoi il devrait continuer à la prendre), Qui-je-fus ne répond-il pas, trois fois plutôt qu’une : «Je ne veux pas mourir<sup>133</sup>»? Comme ce narrateur, Michaux, en écrivant, préserve et, comme lui encore, il expulse afin de pouvoir passer à d’autres activités, afin de pouvoir dire, comme cet autre narrateur commentant la glorieuse fuite des héros de «La Nuit des Bulgares» qui viennent tout juste de se débarrasser des cadavres des hommes qu’ils ont dû assassiner : «Oh! vivre maintenant, oh! vivre enfin!<sup>134</sup>» Ce «noyé, pour qui toute planche est bonne, jusqu’à ce qu’il en trouve une autre<sup>135</sup>» et qui affirme, plutôt que sa *qualité* d’être<sup>136</sup>, sa *quantité* d’être (il héberge une foule bruyante), se méfie de toute formation académique (n’est-il pas peintre sans jamais avoir suivi de leçons?) : une culture étrangère et peut-être même

---

<sup>131</sup> Raymond BELLOUR, «Introduction» dans *Oeuvres complètes*, t. I, pp. XVII-XVIII.

<sup>132</sup> Dans sa recherche de l’idéal, Michaux se laisse «à travers l’écriture dériver vers un secret devenant chaque fois en peu plus sans secret, elle [la boule hermétique de Portrait de A.] s’ouvre à un vide par lequel désormais tout entre, toujours et comme indifféremment. // Écrire sera donc vivre le peuplement inouï de ce vide.» (*Ibidem*, p. XIX.)

<sup>133</sup> «Qui je fus» dans *Oeuvres complètes*, t. I, pp. 75, 76, 79.

<sup>134</sup> *Oeuvres complètes*, t. I, p. 632.

<sup>135</sup> Lettre à Paulhan, 1933, citée dans Brigitte OUVRY-VIAL, *Henri Michaux*, p. 102.

<sup>136</sup> Au contraire, Michaux affiche un éthos de «raté».

une non-culture pourraient bien remplacer la culture occidentale sans trop l'attrister. Michaux n'écrit pas pour faire avancer une civilisation, mais pour s'adapter à un monde qui le blesse : «Écrire, c'est répondre. C'est faire de la langue, conçue comme part du sensible, le bien d'une réponse à l'événement du sensible, à ses multiples accidents.<sup>137</sup>»

Si l'objectif premier de l'activité (malgré tout) littéraire de Michaux n'est qu'une quête toute personnelle de la santé, pourquoi, alors, publier? La réponse que donne Michaux est celle d'un philanthrope : l'écriture est «sociale», puisque par la publication des fruits de sa thérapie, Michaux popularise une méthode efficace d'adaptation à un monde qui semble indifférent à la souffrance humaine. Elle est :

une opération à la portée de tout le monde et qui semble devoir être si profitable aux faibles, aux malades et aux maladifs, aux enfants, aux opprimés et inadaptés de toute sorte.

Ces imaginatifs souffrants, involontaires, perpétuels, je voudrais de cette façon au moins leur avoir été utile.

N'importe qui peut écrire "Mes propriétés".<sup>138</sup>

La sympathie que ressent Michaux pour les «opprimés de toute sorte» semble être sincère. N'est-elle pas présente dans pratiquement tous ses paratextes? Ne mentionne-t-il pas, dans *Une voie pour l'insubordination*, que c'est précisément parce que les filles sont plus opprimées, frustrées que les autres enfants que leur ressentiment prend les proportions qu'il faut pour accoucher d'un poltergeist à travers lequel le sublimer? Certes. Mais il se peut aussi, comme le croit Raymond Bellour<sup>139</sup>, que Michaux se soit surpris en train d'écrire et que, par la suite, il ait inventé des justifications philanthropiques pour cette activité «qui semble toute venue de l'égoïsme<sup>140</sup>».

Dans sa quête d'autonomie, Michaux ne semble pas faire la part belle au lecteur, qui ne lui semble pas être nécessaire. Cependant, dans la mesure où il laisse à celui-ci la possibilité de tout refuser, comme lui, y compris le texte qu'il lit, peut-être lui fait-il une part plus belle que tout autre écrivain. «Même si c'est vrai, c'est faux<sup>141</sup>», écrit-il dans

---

<sup>137</sup> Raymond BELLOUR, «Introduction» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. XVII.

<sup>138</sup> Postface de «La nuit remue» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 512.

<sup>139</sup> «Introduction» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. XVIII.

<sup>140</sup> Postface de «La nuit remue» dans *Oeuvres complètes*, v. I, p. 512.

<sup>141</sup> *Face aux verrous*, p. 59.

*Tranches de savoir.* La contradiction de cet aphorisme est transcendée si l'on y lit la permission de refuser jusqu'aux vérités universellement reconnues si cela ne correspond pas à la vérité subjective, fondée sur l'expérience du lecteur.

Si on ne peut écarter, sans la taxer d'ironie ou de mensonge, la justification de la publication comme un effort (louable) de montrer, aux autres «inadaptés», une manière de s'opposer à la noyade qui est parfois efficace *pour lui*, on peut en ajouter une autre, qui est en rapport avec la quête de santé de Michaux : rendre public ses efforts signifiés d'être-au-monde, c'est «guérir» un peu de sa difficulté ou de son impossibilité d'être. Malgré ses affirmations du contraire, Michaux a besoin que d'autres puissent considérer ses oeuvres fragmentées, qui creusent un abîme entre eux et lui, pour que l'écriture-exorcisme ou l'écriture-thérapie portent fruit.

## CHAPITRE 5

### ACTES DE SUBVERSION

*J'ai eu froid pour que d'autres aient froid,  
et ils auront froid.  
Profond, j'ai posé mon poison, profond.*

*J'ai mis la mite dans le marbre,  
À travers les coupoles ma faux vola,  
Point ne mange la purée de pensée.*

*Je CRACHE dans la bouche de la foule.<sup>1</sup>*

#### 5.0 Introduction.

Les actes linguistiques de Michaux font des victimes : ce sont les solives de l'édifice idéologique de l'élite européenne ou, plus généralement, celle de l'élite occidentale. Bien que répondant à un besoin non verbalisé, inconscient, du sujet «pris» au monde qui le noie, le geste peut être mis en contexte : on peut dévoiler un peu ce qui la nourrit, on peut le comparer aux gestes d'autres insoumis essentiels que Michaux salue, on peut aussi les opposer à ceux des figures (généralement littéraires) qui semblent renforcer le haïssable en-soi. D'ailleurs, Michaux ne se défend pas d'analyser ses gestes et de les mettre en rapport avec ceux de certains esprits du présent et du passé : il n'a pas la prétention d'être le premier ni même le seul à résister à ce qui l'inonde, même si c'est seul qu'on résiste.

---

<sup>1</sup> Henri MICHAUX, «J'ai pris la boule pour faire la béante» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 752.

Faut-il ajouter qu'une telle mise en contexte des actes de Michaux ne vise nullement à le rentrer de force dans un contraignant pigeonnier? L'identification des membres de son «panthéon personnel» comme l'identification des figures culturelles que Michaux attaque avec insistance ne sauraient le réduire à une position dans un champ culturel (auquel il refusait d'appartenir) ; elles ne sauraient faire plus que montrer par quels chemins, contre qui et à l'aide de qui son combat a dû être mené afin qu'il ne devienne pas un cadavre de plus à la merci des courants débilissants du XXe siècle.

La violence subversive de Michaux qui s'en prend à des cibles idéologiques précises le fait en empruntant à l'idéologie son véhicule : la langue. C'est par le biais d'actes de langage faibles, comme l'assertion, et d'actes de langage forts, comme l'accusation, la déclaration, la malédiction, que Michaux épuise sa rage. Une des idéologies qui, de tout temps, suscite chez Michaux des réactions est celle d'une certaine modernité occidentale, héritée de l'humanisme, qui présente l'homme comme un animal foncièrement bon, charitable, grégaire et volontiers conformiste et qui, à l'aide de son seul intellect, peut réaliser son aspiration ultime : jouir du confort matériel. La guerre contre cette idéologie amène Michaux à procéder à un mouvement double : d'une part, il embrasse la position de certains hérétiques chrétiens et de certains penseurs orientaux, tout en saluant les efforts des tenants de l'esthétique de la rupture qui ont bouleversé le XXe siècle et, d'autre part, il rompt avec les hérauts d'une modernité occidentale considérée comme sclérosée.

Au nom de cette guerre, Michaux rallie des positions stratégiques, qui ne sont pas nécessairement les siennes : ces pseudo-ralliements servent à exagérer les oppositions pour mieux ébranler ce qui mérite de l'être.

### 5.1 *Le secours des mystiques chrétiens.*

L'importance, dans la vie de Michaux, des saints qu'a traduit Ernest Hello a déjà fait l'objet d'un développement important au troisième chapitre de cette thèse ; leur méfiance vis-à-vis de la parole humaine rejoint celle de Michaux. Mais une importante assertion de

Michaux, qui présente une intertextualité importante avec Hello, est que la pauvreté favorise l'atteinte d'une forme de sagesse.

### 5.1.1 «Non à la modernité matérialiste!»

C'est un lieu commun du discours romantique (et symboliste) comme du discours chrétien que le confort matériel corrompt l'esprit. En tant qu'exclu de la société, le bohème est à l'abri de l'univers des apparences et dans la meilleure position pour devenir conscient de l'univers «essentiel», «originel» ou encore «éternel» que recouvrirait l'autre. Sa marginalité, qu'assure sa rupture avec son origine biologique, sociale et géographique, qu'assure aussi l'état d'indigence extrême, fait en sorte qu'il peut bénéficier d'une paratopie<sup>2</sup> dynamique : cela signifie qu'il peut, grâce à sa marginalité, passer aisément d'une position sur la marge inférieure de la société (quêteur, prostituée, voleur...) à une position sur la marge supérieure (prophète illuminé, héros révolutionnaire, poète élu).

Cette croyance en l'extrême mobilité perlocutoire des marginaux (et particulièrement des pauvres) a été longtemps exploitée et encouragée par les ténors de l'Église<sup>3</sup>. «Le pauvre, dit David, est celui qui est abandonné à Dieu./ Il est la part de Dieu, et Dieu est son vengeur<sup>4</sup>», rappelle Ernest Hello dans la préface de ses *Contes extraordinaires*. La rhétorique de Hello consiste à inviter le lecteur à reconnaître qu'il est, comme le bohémien, essentiellement privé, qu'il est, lui aussi, un pauvre :

Or il y a mille espèces de pauvres. Le pauvre est celui qui a besoin, et il y a mille espèces de besoins. Quiconque sent quelque part, au fond de lui, un vide quelconque, est le pauvre dont je parle.<sup>5</sup>

Selon toute évidence, Michaux s'est reconnu dans cette définition du pauvre : dans *Ecuador*, Michaux ne se décrit-il pas comme un être qu'habite un «vide<sup>6</sup>»? Michaux n'est-il

<sup>2</sup> Ce terme signifie «à côté du lieu» (sens étymologique). Il renvoie à la position «instable, entre le lieu et le non-lieu», qui peut être féconde, de la personne placée en marge d'une société ou d'une institution. (Voir Dominique MAINGUENEAU, *le Contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, pp. 28-29.)

<sup>3</sup> Tout cela, bien sûr, remonte à Jésus : «Il est plus facile à un chameau de passer par le trou d'une aiguille qu'à un riche d'entrer dans le royaume de Dieu.» (Marc : 10 : 25.)

<sup>4</sup> Ernest HELLO, *Contes extraordinaires*, p. 9.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>6</sup> «Je suis né troué» dans «Ecuador» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 190.

pas ce «raté» insoumis, dont sa famille a honte? Dans *Mes Propriétés*, n'est-il pas celui qui se désespère de ne pouvoir réduire un tant soit peu le vide de ses paysages nus? À cette pauvreté métaphysique, que Michaux espère rendre féconde (en révélations), il ajoute la pauvreté du bohème : ses voyages sont autant pour s'expatrier que pour s'«appauvrir», c'est-à-dire pour que se rompent de façon (plus) définitive ses attaches (avec la famille, la patrie, la vie littéraire, son identité occidentale...<sup>7</sup>) afin d'être plus disponible à ce dont il est privé : la révélation d'une attache avec une origine d'ordre essentiel.

### 5.1.2 *Un intérêt généralisé pour les mystiques.*

L'engouement de Michaux pour les oeuvres de Hello, que l'on considère comme un «précurseur du symbolisme français<sup>8</sup>», ne signale pas vraiment une affinité pour le symbolisme. Hello, nous le rappelons, n'est qu'un repère du début de l'oeuvre, un nom à qui Michaux fait honneur. Ses idées ne sont que rarement assimilées telles quelles par Michaux qui, parfois, en prend le contrepied. Seulement, *Hello a posé les bonnes questions* et, comme Lautréamont, a osé prendre position contre le formidable essor de la vérité «objective» que propageaient les littératures bourgeoise et scientifique, toutes deux considérées comme irrévérencieusement sûres d'elles-mêmes.

Le mysticisme d'un Hello était une provocation de l'ordre bourgeois mercantiliste de la France qui, sous le Second Empire puis lors de l'établissement difficile de la troisième République, se montrait volontiers agressive et guerrière, avant tout soucieuse d'expansion coloniale. Les romantiques et les symbolistes opposaient à la conception de l'homme industriel, viril et intéressé, qu'a favorisé l'avènement de la Révolution française et les Empires français, l'alternative de celle de l'homme doux et sensible, avant tout intéressé par la vie de l'esprit. Les avant-gardes du début du XXe siècle ont, dans une large mesure, continué à représenter cette position différente, voire contraire, à celle de l'élite européenne

---

<sup>7</sup> Voir le chapitre précédent de cette thèse.

<sup>8</sup> *Grand Larousse encyclopédique*, t. 5, Paris, Librairie Larousse, 1983, p. 5210.

(ce qui ne présuppose aucunement qu'elles aient tenu à propager la conception romantique ou symboliste de l'homme).

La contemplation et les témoignages de révélation n'étaient pas, alors, la chasse gardée des traditionalistes et des ennemis de l'avant-garde, mais faisaient partie d'un phénomène culturel d'ordre assez général. Cendrars, qui n'a rien d'un symboliste, a avoué aussi avoir été «converti à la poésie, initié au Verbe<sup>9</sup>» à la lecture de traductions de textes mystiques ; Pierre Jean Jouve, bouleversé par la Première Guerre mondiale puis par la crise morale des années vingt, s'est dit conduit à lire saint François d'Assise, saint Jean de la Croix, et à traduire le *Cantique du soleil*, puis Sainte-Catherine de Sienne et Thérèse d'Avila<sup>10</sup> ; finalement, les surréalistes ont beaucoup puisé dans les sciences occultes afin de renouveler l'acte poétique. Dans le cas de Michaux, le très vif intérêt pour les mystiques chrétiens peut aller de pair avec une relance de la vigueur poétique, mais plutôt que de s'avérer, comme chez Jouve, un rocher sûr dans une période instable, prendre parti pour les mystiques est pour lui une manifestation de révolte contre la contraignante culture conservatrice des années 14-18. À Robert Bréchon, Michaux souligne l'importance du contexte socio-historique dans sa découverte des mystiques chrétiens : il dit admirer, dans les oeuvres traduites par Hello, la

langue admirable, sobre et sur moi cinglante. J'avais quinze ans. Je faisais toutes les librairies pour trouver ses livres pratiquement introuvables en Belgique occupée. Il me galvanisait et me servait à rejeter tous les autres écrivains qu'on me faisait étudier.<sup>11</sup>

Ces témoignages montrent que dans la vie littéraire de la période de l'entre-deux-guerres subsiste une polarité semblable à celle de la fin du XIXe siècle : un premier pôle regroupe les écrivains dont l'oeuvre, même empreinte de mysticisme, confirme la primauté du savoir occidental — rationnel et soutenu par des valeurs chrétiennes, prétendues universelles (Paul Valéry et Paul Claudel, que Michaux considère un «fonctionnaire du

<sup>9</sup> Blaise CENDRARS, «la Chambre noire de l'imagination» dans *le Lotissement du ciel*, p. 547.

<sup>10</sup> Pierre Jean JOUVE, «En miroir» dans *Oeuvres*, t. II, pp. 1067-1068. À la suite de la crise de 1922-1925, Jouve comprend ce qu'il lui reste à faire : «Rejeter, en bloc, tout ce que j'avais écrit jusqu'alors» (*Ibidem*, p. 1072).

<sup>11</sup> Robert BRÉCHON, *Michaux*, p. 208.

catholicisme<sup>12</sup>», en sont les meilleurs représentants). Le second pôle regroupe les écrivains dont l'œuvre, tout aussi mystique que celle de leurs homologues traditionalistes, réclame la primauté d'un savoir autre qu'occidental — par exemple l'oriental ou un savoir irrationnel, magique, comme celui des sciences occultes. Ces écrivains, dont les représentants sont toutes les avant-gardes, tournent en dérision les valeurs «universelles» de la bourgeoisie chrétienne.

La grande place faite aux mystiques dans le «panthéon personnel» de Michaux s'explique donc par son désir de se distancer du pôle conservateur de l'institution littéraire. Cette prise de distance le place parmi les tenants de l'avant-garde, même s'il se garde bien de rallier un de ses «camps».

### 5.1.3 «Non à l'impératif de l'intelligence!»

À la valeur moderne de cultiver son intellect et de mesurer le mérite d'une personne selon ses capacités intellectuelles, Michaux préfère celle de suivre l'exemple des saints «ratés» d'Occident. Les «illuminés» les moins scolarisés, les moins capables intellectuellement, sont ceux qui retiennent son attention. Qu'ils soient «moins roués [que] les évêques, les chanoines et professeurs de cours de théologie et de philosophie<sup>13</sup>» qui ont marqué son adolescence fait choir les barricades psychiques de sa méfiance. En matières de spiritualité, Michaux se présente comme admiratif de l'ignorance ; celle-ci s'avèrerait une condition sans laquelle il reçoit mal l'enseignement.<sup>14</sup> En effet, aux argumentateurs chevronnés, Michaux préfère «le curé d'Ars, blackboulé à tous examens et questions théologiques, ou saint Joseph de Cupertino surnommé l'âne, et Ruysbroeck l'admirable qui faisait tout de travers<sup>15</sup>».

Il serait faux, toutefois, de croire que cette fascination pour la sainteté et surtout pour les saints analphabètes, voire mentalement déficients, a seulement été un intérêt passager qu'on peut mettre sur le compte de sa jeunesse, car cinquante-deux ans après la publication

<sup>12</sup> Voir Raymond BELLOUR, «Chronologie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. CI.

<sup>13</sup> «Ecuador» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 178.

<sup>14</sup> «C'est presque une tradition intellectuelle de faire confiance aux fous. Mais moi, je pense surtout beaucoup de bien des imbéciles.» (*Ibidem.*)

<sup>15</sup> *Ibidem.*

d'*Ecuador* (d'où sont tirées les citations précédentes), Michaux revient de plein fouet à la sainteté dans *Une voie pour l'insubordination*.. On y voit saint Vianney, curé d'Ars, en tant qu'objet privilégié d'étude<sup>16</sup>. Il en profite pour renchérir sur l'imbécillité du saint homme : le curé d'Ars est «un minable séminariste incapable d'étude<sup>17</sup>», il

ne sait pas [...] prêcher et sait qu'il ne sait pas prêcher. L'incapable n'arrive pas à composer un sermon en plusieurs points, comme en vain on le lui a voulu enseigner. Son latin est tout ce qu'il y a de plus réduit. Son français présente toujours des fautes.<sup>18</sup>

si bien que vers la fin de son étude de Vianney, Michaux le nomme en personnifiant sa qualité principale : «Ainsi l'Incapable réussit d'inattendues conversions.<sup>19</sup>» Mais en définitive, si Michaux parle de l'abbé Vianney, c'est afin de réaliser son rêve de jeunesse (qui lui est cher au moins depuis son premier voyage en Amérique du Sud), à savoir la rédaction d'une étude sur la sainteté<sup>20</sup>. Son hypothèse est que ne peut accéder à la sainteté que la personne ayant vécu un dédoublement de soi qui établit une pénible rivalité, un «moi», rebelle, annulant les efforts de l'autre, tournant l'autre en dérision. Plus précisément, c'est grâce à Vianney 2 (un Vianney «maléfique», critique impitoyable et viscéralement réfractaire à l'hypocrisie de l'autre) que Vianney 1 (le saint, le «voyant<sup>21</sup>») aurait prêché de façon si convaincante le repentir.

Michaux revient aussi sur d'autres saints pour dire son admiration pour eux. Ainsi, il s'étonne encore et toujours que saint Joseph de Cupertino ait à peine su lire et, plutôt que la force de son argumentation, ce soit sa danse qui ait eu le plus d'effet sur ses contemporains, danse qu'il compare à «l'allégresse de Ramakrishna et de François d'Assise<sup>22</sup>».

Toutes ces affirmations de la non-pertinence des capacités intellectuelles ont leur écho dans le style de Michaux, qui ne cache pas son incapacité propre à s'exprimer clairement tout

<sup>16</sup> Sur un total de soixante-six pages, Michaux consacre quatorze à l'abbé Vianney (pp. 27-40).

<sup>17</sup> *Une voie pour l'insubordination*, p. 27.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>20</sup> «Je prépare depuis quelques semaines un petit essai sur la nécessité et la technique de la sainteté — et de la religion considérée comme un art, et comme une création individuelle.» (Lettre à Jean Paulhan, datée du 15 mai 1928, envoyée de l'Équateur, citée dans Brigitte OUVRY-VIAL, *Henri Michaux*, p. 80.)

<sup>21</sup> *Une voie pour l'insubordination*, p. 31.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 42.

le temps et qui, à cause de cela, ne semble pas craindre qu'on lui colle un éthos d'imbécile. Revenant sur ses expériences sur la drogue, il décrit (ou tâche de décrire) ainsi une sensation nouvelle :

Irritation extrême comme celle d'une peau chaude et fiévreuse qui fait qu'on se gratte, mais irritation purement en brillances, en pétilllements lumineux, punctiformes, terrible infini de photons, mais sans lumière... et... sans photons.<sup>23</sup>

Même si le propos est effectivement bien communiqué (il s'agit de la synesthésie : la perception du toucher a été remplacée par celle de la vue, et Michaux s'en étonne), les deux séries de points de suspension indiquent la difficulté du scripteur quant à trouver l'expression juste. Elles communiquent que, selon lui, ses efforts se soldent par un échec (du point de vue intellectuel) puisque les «pétilllements lumineux [...] mais sans lumière» et le «terrible infini de photons [...] sans photons» composent des doubles contresens ouverts, qui semblent n'avoir rien dit.

Son amour de l'antilogie humoristique, que Michaux partage avec les dadaïstes et les surréalistes<sup>24</sup>, s'exprime, lui aussi, au risque de passer pour un bête farceur :

Je n'avais plus de tête. Je me l'étais coupée pour affermir mon équilibre. Je regardais au fond du puits pour savoir si elle ne s'y était pas tombée. Pas de puits, pas de tête, mais que d'eau!<sup>25</sup>

Le rapprochement forcé de deux idées dont le référent est inverse (d'une part : «ne pas avoir de tête» et «avoir des yeux pour regarder» ; d'autre part, «voir un puits» et «constater l'absence d'un puits»), parfaitement ludique, établit un éthos de farceur.

On trouve aussi des gauloiseries chez Michaux qui, même si elles sont parfois spirituelles, établissent tout de même un éthos de farceur. Par exemple, il exploite un glissement de sens pour faire d'une gauloiserie un trait d'esprit tordu (par un développement logique et rigoureux dont la racine est un faux malentendu), ce qui heurte le sérieux que l'on associait aux «prêtres» de l'esprit pour lesquels on prenait les littérateurs. Il feint de prendre littéralement une expression idiomatique populaire ou vulgaire :

<sup>23</sup> *Émergences-Résurgences*, p. 81.

<sup>24</sup> Par exemple : «Un serpent portait des gants» («Chanson dada» dans Tristan TZARA, *Oeuvres complètes*, t. I, p. 232.)

<sup>25</sup> *La Vie dans les plis*, p. 84.

Pour débaucher des pouliches, il faut d'abord habiter la campagne. Il est recommandé aussi de se croire au moyen âge. Il est à conseiller d'écarter les femelles trop impressionnables. Il faut encore se sentir, au moins obscurément, panthéiste.<sup>26</sup>

Les formules «sages» et moralisatrices consacrées («il faut», «il est recommandé», «il est à conseiller») accentuent la dissonance entre le ton analytique sobre et le fond communément considéré comme immoral, scabreux (il s'agit de bestialité, après tout).

### 5.2 *Le secours de la magie.*

La sainteté n'est qu'une des voies «magiques» ou «occultes» qui prend racine dans une profonde et saine insubordination. Les autres voies qui fascinent Michaux sont les gestes des poltergeists, qu'il met sur le compte d'une activité psychique, et le satanisme, qui a bien peu à voir avec Satan et beaucoup à voir avec l'orientation de l'esprit fécond du mal qu'aurait toute personne. Dans tous les cas, il s'agit d'exploiter une énergie refoulée dans les tréfonds de la psyché individuelle et non d'avoir affaire à des esprits désincarnés, ayant une existence indépendante de la perception humaine. Ce n'est donc pas parce que ces phénomènes peuvent être démontrés comme frauduleux qu'il faut les ignorer. Dans la préface d'*Une voie pour l'insubordination*, Michaux informe le lecteur, pour écarter ses arguments, qu'il y aura toujours «des incrédules décidés et définitifs<sup>27</sup>» pour rechercher la fraude ; le lecteur complice de l'énonciateur doit laisser faire ceux-ci, car il lui appartient de découvrir une nouvelle voie libératrice. Les incrédules passent à côté de l'essentiel du phénomène, se condamnant donc à l'indigence psychique : ce faisant, ils se privent non seulement de «phénomènes spectaculaires, d'action médiumnique ou non», mais, perte bien plus importante, ils se privent de

(pour ce qui est de l'expression de l'exaspération et de l'essentielle contestation et insubordination) une voie sans pareille et imbattable, qu'il est sans doute léger de railler et de mépriser sans plus y réfléchir<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> «Tranches de savoir» dans *Face aux verrous*, p. 54.

<sup>27</sup> *Une voie pour l'insubordination*, p. 9.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 10.

Bref, Michaux fait semblant de croire, parce que cette croyance lui sert. Cette assertion est près de celle qu'il fait dans la préface d'*Épreuves, exorcismes*, où «l'exorcisme par ruse» est présenté. Le côté ésotérique de celui-ci est diminué par le fait que Michaux ne le présente pas comme une opération nécessitant des pouvoirs extraordinaires ; il est plutôt un exercice thérapeutique par lequel un maniement effréné de signes épuise un mal intérieur, et cet exercice est accessible à tous ceux qui ont atteint le «presque-désespoir<sup>29</sup>». Les actes décrits dans *Une voie pour l'insubordination*, par contre, impliquent des interventions véritablement magiques sur le milieu ou sur autrui<sup>30</sup>, qui demeurent inexplicables et que Michaux admet comme foncièrement inexplicables, au risque de passer pour naïf.

Michaux peut croire en la puissance psychique des petites filles opprimées parce que lui-même croit pouvoir «agir» psychiquement — et à distance. Ses colères seraient particulièrement fécondes en actes<sup>31</sup> : lors d'un séjour «dans un pays qui depuis des millénaires est celui de la magie<sup>32</sup>», il fait la découverte de la malédiction, de la vraie, celle qui implique une énonciation performative, qui équivaut à une attaque réelle à l'endroit d'une personne. «Ma colère, je la sentis alors comme une matière, comme un fluide résistant, comme une arme», écrit-il avant de se servir de cette colère pour les malédiction qui, énoncées, sont devenues «*Je rame et À travers mers et déserts*, deux attaques, qu'on appelle poèmes<sup>33</sup>».

Dans le même esprit, Michaux relate dans *Je fais apparition* comment une de ses colères a occasionné, de nuit, dans la chambre à coucher de la personne à l'origine de l'affront, une apparition de lui-même, «l'air mécontent, décidé, dangereux<sup>34</sup>». Michaux s'étonne de ce pouvoir magique qu'il ne se soupçonnait pas :

<sup>29</sup> «Épreuves, exorcismes» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 774.

<sup>30</sup> «Une maison, avec son mobilier, la fille peut les attaquer (de cette invisible façon psychique) à fond, sans ménagement, et s'en amuser à son aise [...]» (*Une voie pour l'insubordination*, p. 18.)

<sup>31</sup> Le seul «poème-action» de Michaux qui n'est pas suscité par la colère est *Agir, je viens* où il s'agit d'accélérer la guérison d'un ami malade. Michaux en parle aux pages 209-210 de *Passages*.

<sup>32</sup> «Pouvoirs» dans *Passages*, p. 207.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 209.

<sup>34</sup> «Je fais apparition» dans *Passages*, p. 215.

Sans doute au début de cette nuit, j'étais dans un état surtendu, mais sur *mon* terrain. Jamais je n'aurais cru que j'allais chez elle ni même que ma fureur, pour intense qu'elle fût, pouvait lui rendre ma personne sensible, visible au pied de son lit.<sup>35</sup>

Le conditionnel qu'emploie Michaux pour décrire la réalisation de sa volonté (l'apparition interdisant à la personne de l'appeler) signale son désir de ne pas aller, tout de même, jusqu'à l'assertion qu'il est la cause de l'apparition chez l'autre. Il admet seulement qu'il a eu un moment de furie et que, ailleurs, l'autre a perçu une image furieuse de lui. Toutefois, l'action psychique demeure pour lui une possibilité très intéressante : «Et si j'apprenais un peu de... cet art que brut et sans le savoir je viens d'exercer...<sup>36</sup>»

Ces aveux de Michaux concernant la genèse d'attaques que l'on prend ensuite pour des poèmes et sa croyance que l'énonciation ou la simple concentration de l'esprit puissent magiquement intervenir sur autrui s'ajoutent au droit que réclame Michaux d'être fasciné par la magie, même en plein cœur d'un XX<sup>e</sup> siècle préoccupé par la technique et la transformation du mystérieux en ce qui est rationnel.

### 5.3 *L'indigence spirituelle générale des moralistes et penseurs occidentaux.*

À l'exception de Hello, un seul moraliste du «répertoire» officiel des écoles occidentales est favorablement considéré : Pascal. Celui-ci figure dans la courte liste des «grands hommes du passé» dont la voix résonne en le for intérieur de Michaux : «Un tel a en moi sa volonté, tel autre, un ami, un grand homme du passé, le Gautama Bouddha, bien d'autres, des moindres, Pascal, Hello? Qui sait?<sup>37</sup>» L'inclusion de Pascal parmi ces compagnons intérieurs peut étonner, surtout quand Michaux manifeste autant de dédain pour les autres grands noms d'argumentateurs et de moralistes de l'Occident, tels que Cicéron et La Bruyère.<sup>38</sup> L'étonnement s'estompe, cependant, si on tient compte du positionnement de

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 216-217.

<sup>37</sup> «Plume, précédé de Lointain intérieur» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 663.

<sup>38</sup> «Pour moi, il n'y a pas de cas Lautréamont. Il y a le cas de tout le monde sauf lui, et sauf Ernest Hello. [...] Ce dont j'ai autrement besoin, c'est qu'on m'explique le cas Cicéron, le cas La Bruyère, le cas Bazin, le cas des petits hommes qui savent écrire.» («Le cas Lautréamont» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 68.)

Pascal dans son champ littéraire à lui : janséniste, il occupait une position marginale à la cour, où un La Bruyère se complaisait, et s'est adonné à la méditation et à la rédaction de ses *Pensées* — morale qui s'oppose à celle des courtisans, frivoles ou intéressés, qui gravitaient autour du plus puissant roi d'Europe, morale asservie à aucun seigneur humain. Double inverse du salon mondain, Port-Royal (avec lequel Pascal entretenait des relations étroites) attire en son sein «une communauté de laïcs séparés de leurs positions dans la société<sup>39</sup>» et leur offre un lieu où peut s'accomplir en toute légitimité «la critique des fausses valeurs<sup>40</sup>».

Non seulement le savoir de Pascal est légitimé par un retrait du monde, mais il ne se fonde pas uniquement sur sa capacité supérieure de raisonner et d'argumenter : car avant de quitter les salons des libertins parisiens, Pascal a été bouleversé par son extase du 23 novembre 1654, relatée dans *Le Mémorial*. C'est cette révélation qui fonde la légitimité du discours de Pascal, légitimité qui, aux yeux de Michaux, fait défaut aux autres moralistes occidentaux.

La conviction de Michaux que la foi doit être enracinée dans une expérience subjective du divin et non être le fruit d'une argumentation (même infaillible) est très clairement rendue dans ce passage de *Tranches de savoir* où il tourne Bossuet en dérision, lui qui, pourtant, par le biais de ses sermons, a monté l'échafaudage d'arguments le plus «sûr» pour convaincre les croyants qu'ils étaient sur la bonne voie : «Après deux cents heures d'interrogatoire ininterrompu, Bossuet aurait avoué qu'il ne croyait pas en Dieu.<sup>41</sup>» L'exploitation d'outils intellectuels n'établit pas une foi à toute épreuve, comme le ferait la foi basée sur la révélation.

Une autre raison pour laquelle Michaux estime Pascal et méprise d'autres moralistes chrétiens de la même époque (comme La Bruyère) est que Pascal remanie sa vie sociale afin qu'elle soit en accord avec sa recherche spirituelle alors que La Bruyère se contente d'observer la vie de la cour, où il espère toujours rester, puis rédige ses *Caractères*. La description de la nature humaine qu'il y fait présuppose que la vie de cour observée, laquelle

<sup>39</sup> Dominique MAINGUENEAU, *le Contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, p. 36.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>41</sup> *Face aux verrous*, p. 68.

implique le souci constant du perlocutoire, saura dicter au courtisan qui cherche à s'assurer la meilleure position possible, la morale la plus «efficace» : la morale «s'ajuste» aux exigences de la vie sociale.

Cicéron, dont la morale et la rhétorique ont été élaborées pour mieux s'assurer une réussite politique, se présente alors, dans l'encyclopédie de Michaux, comme le précurseur de La Bruyère. La morale est, chez lui comme chez La Bruyère, à la remorque de la vie sociale. En effet, pour lui, elle doit être en harmonie avec les exigences de la cité : l'action au sein de celle-ci s'érige en valeur suprême<sup>42</sup>.

Au fond, l'enjeu est, de la morale ou de la vie sociale, à quoi la primauté est accordée : La Bruyère et Cicéron l'accordent au monde (social ou politique) et Pascal, à l'esprit. L'inclusion de Pascal s'inscrit donc dans la logique de l'idéalisme de Michaux, qui ne peut s'accommoder de moralistes de second degré, qui trouvent normal que la vie spirituelle soit reléguée au second plan. Dans sa conception de l'ordre des choses, une sagesse non précédée de révélation ne peut être qu'orgueilleuse, intéressée et stérile.

La subordination de la morale à l'activité sociale est aussi ce qui fait de Voltaire un objet digne de dérision. Ennemi juré de tout mysticisme, celui-ci a été parmi les fondateurs de la littérature bourgeoise, frivole et hostile à toute méditation, accusant sans cesse les mystiques et les philosophes d'être des charlatans au langage abscons. C'est donc dans une intention résolument ironique que Michaux place une pseudo-citation («Soyons enfin clairs<sup>43</sup>»), signée laconiquement «Arouet», en exergue de «Secret de la situation politique», récit on ne peut plus rocambolesque, qui relate le jeu de rivalités et d'alliances entre des peuples inventés, récit d'autant plus difficile à suivre que les noms propres, forgés, sont évidemment les fruits d'opérations accomplies sous le signe du dionysiaque, véritables signifiants déchaînés.

---

<sup>42</sup> «[L]a vertu consiste entièrement dans les applications qu'on en fait. Or la plus haute de ces applications est le gouvernement de la cité et le déploiement par des actes, non en paroles, des mérites mêmes que glorifient vos philosophes dans les écoles. Les philosophes en effet n'ont rien dit, quand ils ont parlé droitement et en bons moralistes, qui n'ait son origine et sa confirmation chez ceux qui ont donné aux cités leurs lois.» (CICÉRON, «Livre I» dans *De la République, des lois*, p. 10.)

<sup>43</sup> *Face aux verrous*, p. 77.

Pourtant, s'il est clair que Michaux est hostile à la position que représente «Arouet», il est moins évident qu'il rejette tout du ton voltairien. Loin de là. Les noms forgés de peuples et de lieux dans le texte de Michaux présentent la même apparence de brouillage lexical que celui qu'a pratiqué Voltaire. Les «Oumenés de Bonnada» traversés des quatre courants d'opinion, «ceux des Dohomménés de Bonnada, des Orodommédés de Bonnada et, enfin, des Dovoboddémonédés de Bonnada<sup>44</sup>» ne rappellent-ils pas les noms de la ville allemande de «Thunder-ten-tronckh» et sa voisine «Valdberghoff-trarbk-dikdorff», qui furent ravagées lors de la guerre entre les «Bulgares» et les «Abares»<sup>45</sup>? De plus, à la manière de Voltaire, Michaux sème dans son texte, gros de noms propres délirants, des rappels ironiques d'une conformité avec «la sagesse des nations», tels «naturellement<sup>46</sup>» et «comme on le pense bien<sup>47</sup>» ; en feignant d'amener une distinction («La situation naturellement ne se présente pas toujours d'une façon aussi simple<sup>48</sup>»), alors que le récit ne rapporte que des rapports démesurément complexes, Michaux formule une antiphrase qui aurait pu être de Voltaire. Ici les mots forgés et la forme particulière d'ironie peuvent avoir pour effet de pasticher, pour s'en moquer, le style voltairien. Mais comme ces procédés sont employés de façon générale dans l'oeuvre de Michaux, il serait absurde de prétendre qu'il les désapprouve comme moyens efficaces de dérision critique. La citation liminaire ironique indique que c'est la position *rationaliste* critique, position impliquant l'impératif de clarté, de rapports logiques transparents, que le texte entend exposer comme non viable.

### 5.3.1 *Le rejet de Valéry*

Représentant, pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le sommet de la pensée occidentale, le nom de Valéry sert à Michaux de repoussoir. C'est lors de son premier grand voyage d'«expatriation», où Michaux cherchait à se libérer de ses ornières occidentales, qu'il écrit : «Paul Valéry a bien défini la civilisation moderne, l'europpéenne ; je n'avais pas attendu

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>45</sup> VOLTAIRE, *Candide*, chapitres 1 et 2.

<sup>46</sup> *Face aux verrous*, pp. 78 et 79.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

les précisions qu'il fournit sur ses bornes pour en être dégoûté.<sup>49</sup> Il enchaîne en taxant d'insuffisant le legs des civilisations gréco-latines : «Ah! oui, la civilisation européenne, eh bien, ni vos Romains, Grecs, ni Chrétiens n'ont plus assez d'oxygène pour personne, M. Valéry.<sup>50</sup>»

Tous les écrits de Michaux témoignent de l'ampleur de ce refus, qui, bien loin de n'être que le rejet de Paul Valéry, signifie le rejet de ce à quoi le nom renvoie, à savoir la suffisance de l'Occident, son illusion d'omnipotence, lesquelles puisent leur force dans un culte du rationnel et dans un souverain désintéret pour ce qui ne peut être rationnellement analysé. Ces justifications de la confiance occidentale, ainsi que la préférence de Valéry pour les produits d'un travail rigoureux<sup>51</sup> et reproductible sur demande apparaissent, aux yeux de Michaux, comme des aberrations. Pour lui, le refus du chercheur occidental de considérer ce qui défie l'intelligible le prive de la connaissance de très vastes champs du réel, car «encore très, très, très peu de ce qui est, est pensable<sup>52</sup>». Prétendre que tout ce qui est, est rationnellement assimilable et que, par conséquent, la voie rationnelle est la seule qui puisse rendre compte de ce qui est, c'est passer à côté de tout ce qui n'est pas rationnellement accessible, quand ce n'est pas renier carrément tout l'irrationnel, auxquels cas on peut douter de l'objectivité du chercheur : «Certains réduisent le monde à l'intelligibilité, ce qui est le rejeter en partie<sup>53</sup>».

L'aversion de Michaux pour Paul Valéry s'explique aussi par le fait que celui-ci s'est présenté «comme un artiste chez qui l'esprit critique participe intrinsèquement au processus de création<sup>54</sup>». Ce faisant, il a voulu (et plus qu'un peu) diminuer la part de l'inspiration. Valéry n'est-il pas l'auteur de la *Soirée avec Monsieur Teste*, dans lequel le narrateur héros (Valéry lui-même, plus jeune) entre en relation avec le «monstre» de l'intellect pur, dont il voudrait devenir le disciple? La préface que rédige un Paul Valéry plus mûr (en 1925) décrit à

<sup>49</sup> «Ecuador» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 81.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> «“Hostinato rigore”, obstinée rigueur. Devise de Léonard», écrit Valéry à la page 11 de son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*.

<sup>52</sup> *Passages*, p. 235.

<sup>53</sup> *Émergences-Résurgences*, p. 114.

<sup>54</sup> Pascal GOETSCHÉL, *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XX<sup>e</sup> siècle*, p. 49.

l'imparfait le positionnement idéologique de l'énonciateur de 1895, ce qui laisse croire que l'énonciateur plus récent peut ne plus partager ses opinions. En fait, l'imprécision introduite par l'imparfait est une ruse, car l'énonciateur de 1895 comme celui de 1925 s'avèrent des degrés légèrement différents de la même position, deux moments dans la constitution du signe culturel «Paul Valéry», porte-parole du flambeau rationaliste occidental. «La sensation de l'effort me semblait devoir être recherchée, et je ne prisais pas les heureux résultats qui ne sont que les fruits naturels de nos vertus natives<sup>55</sup>», lit-on dans la préface à *Monsieur Teste*. Le personnage de 1895, «fort de [s]on désir infini de netteté [et] de [s]on dégoût de la facilité<sup>56</sup>» prend une position contre l'écriture «inspirée», intuitive, qui ne sera qu'un tout petit peu moins accentuée que celle formulée dans *Tel Quel* :

Quelle honte d'écrire, sans savoir ce que sont langage, verbe, métaphores, changements d'idées, de ton ; ni concevoir la structure de la durée de l'ouvrage, ni les conditions de sa fin ; à peine le pourquoi, et pas du tout le comment ! Rougir d'être la Pythie...<sup>57</sup>

Cette expression d'indignation avait des destinataires précis : les contemporains de Valéry (les avant-gardes, surtout les surréalistes) dont la gloire ou la valeur des œuvres se fondaient sur leur qualité «brute», non censurée, que devait favoriser le culte du spontané. À cette valorisation de l'automatisme Valéry applique le mot «inspiration», comme pour affirmer que le surréalisme est une forme exacerbée du romantisme. Pour un néo-parnassien comme lui, une croisade contre l'écriture automatique ou tout autre forme d'écriture «inspirée» s'impose, car celles-ci présupposent les idées suivantes : «ce qui a le plus de valeur ne doit rien coûter» et «se glorifier de ce dont on est le moins responsable»<sup>58</sup>.

De plus, le narrateur de la *Soirée avec Monsieur Teste* trouve suspecte «la littérature, et jusqu'aux travaux assez précis de la poésie. L'acte d'écrire demande toujours un certain «sacrifice de l'Intellect».<sup>59</sup>» Pour Valéry, fils spirituel de Mallarmé et de Théophile Gautier, il n'est rien d'aussi précieux (ni sacré) que l'intelligence : «La littérature n'est rien de

<sup>55</sup> «Monsieur Teste» dans Paul VALÉRY, *Oeuvres*, t. II, p.11.

<sup>56</sup> *Ibidem*, pp. 12-13.

<sup>57</sup> «Tel Quel» dans Paul VALÉRY, *Oeuvres*, t. II, p. 550.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> «Monsieur Teste» dans Paul VALÉRY, *Oeuvres*, t. II, p. 11.

désirable si elle n'est un exercice supérieur de l'animal intellectuel<sup>60</sup>». Sans l'exercice de cette faculté supérieure, il n'y a pas, pour lui, de poésie, car «un poème doit être une fête de l'Intellect<sup>61</sup>». Et, pour lui, l'esprit procède logiquement, ce qui le rendrait accessible à tous (la rigueur et la persévérance aidant), ce que suggère l'épigraphe liminaire de *la Soirée...* : «*Vita Cartesii est simplicissima*<sup>62</sup>.»

Pour Michaux, qui croit en la vertu de l'intuition, Valéry représente l'Occidental borné, qui dédaigne tout rapport autre que logique entre les mots, le bourgeois confortablement assis dans son fauteuil, dénué de la moindre volonté de rompre avec le connu, de sortir de l'étouffante sphère chrétienne et européenne. Une constante de l'oeuvre de Michaux est qu'il se présente comme anti-bourgeois, terme qui n'est pas à prendre dans son sens marxiste, mais dans le sens moins restreint de parvenu mercantiliste fermé aux véritables questions spirituelles et culturelles. Dans une lettre à Jean Paulhan, Michaux se dit «un noyé, pour qui toute planche est bonne, jusqu'à ce qu'il en trouve une autre (une autre mais certes pas un fauteuil)<sup>63</sup>». La parenthèse introduit le confort sédentaire, lot du bourgeois, comme la *seule* planche de salut *inacceptable*<sup>64</sup>. Vingt-neuf ans plus tard, dans *Bras cassé*, Michaux éprouve de la répugnance pour «le velours des sensations menues» qui reviennent à son bras après une intervention chirurgicale, lesquelles remettent celui-ci en contact avec le «petit confort bourgeois et bordel de la réalité ordinaire. Odieux! Dégoûtant!<sup>65</sup>». Le dégoût déjà exprimé dans *Ecuador* à l'endroit de la culture issue des civilisations gréco-romaines, dont Valéry s'est fait le chantre, et le dégoût exprimé à l'endroit de l'idéal bourgeois, sont les mêmes.

---

<sup>60</sup> «Tel Quel» dans Paul VALÉRY, *Oeuvres*, t. II, p. 633.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 546.

<sup>62</sup> «Monsieur Teste» dans Paul VALÉRY, *Oeuvres*, t. II, p. 15.

<sup>63</sup> Lettre à Paulhan, de Banyuls, poste restante, 1933, citée dans Brigitte OUVRY-VIAL, *Henri Michaux*, p. 102.

<sup>64</sup> Il se peut aussi que «fauteuil» soit une allusion à la collection «Les Soirées du Divan» de la maison d'éditions Le Divan qui a publié, entre autres textes de Valéry, *Rhumbs* (en 1926).

<sup>65</sup> *Face à ce qui se dérobe*, p. 47.

#### 5.4 *Moralistes et mystiques d'Orient.*

Dès avant *Ecuador*, Michaux soupçonne que la sagesse, l'extase, dont il trouve des signes dans l'histoire de l'Occident, font partie du quotidien de l'Oriental. Nulle surprise alors qu'à la recherche paradigmatique (investigation dans le passé occidental) succède une recherche syntagmatique (dans le présent, en allant vers les horizons, vers l'Orient). Michaux conçoit l'Orient comme une réserve où, loin des puissances occidentales, la tradition d'un savoir mystique, apparemment morte en Occident, continuerait de s'épanouir. Cette vision idéalisée porte espoir, et pas seulement pour Michaux : un tel Orient fascine les écrivains européens depuis au moins le romantisme. (Lamartine y voyage afin de renouveler sa foi, Hugo le met en scène...) La différence entre Michaux et tous ceux-ci est que chez eux, l'Orient est moins un lieu géographique qu'«un mirage anhistorique pour lequel on quitte [...] l'Europe<sup>66</sup>». Quant aux surréalistes, ils idéalisent aussi cette Alternative à l'Occident (quoiqu'ils le fassent généralement de Paris) : «Toi qui est l'image rayonnante de ma dépossession, Orient, bel oiseau de proie et d'innocence<sup>67</sup>», écrit Breton dans l'*Introduction au Discours sur le peu de réalité*. C'est également dans cette œuvre de jeunesse que Breton écrit, quatre ans avant que Michaux ne formule, dans *Ecuador*, sa fin de non recevoir adressée à Valéry et à l'Occident : «La civilisation latine a fait son temps, et je demande, pour ma part, qu'on renonce à la sauver<sup>68</sup>». Comme l'avaient fait les passages d'*Ecuador*, précédemment cités<sup>69</sup>, cette phrase de Breton constitue une réplique à la très connue «Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles<sup>70</sup>» de Valéry, énoncé dont le point illocutoire est d'inciter le lecteur à ne pas tenir la civilisation pour acquise, d'en être la sentinelle.

Les premières mentions d'un penseur ou mystique oriental dans l'œuvre de Michaux remontent à son voyage en Équateur. Les quelques témoignages de la sagesse non occidentale des peuples amérindiens d'Ecuador sont bien peu de chose comparés à la sagesse

<sup>66</sup> Jean-Pierre MARTIN, *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, p. 375.

<sup>67</sup> André BRETON, «Introduction au Discours sur le peu de réalité» dans *Point du Jour*, p. 29.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>69</sup> Voir les passages auxquels renvoient les notes 49 et 50 de ce chapitre.

<sup>70</sup> Paul VALÉRY, «la Crise de l'esprit» dans *Oeuvres*, t. I, p. 988.

des penseurs d'Orient (découverte dans les biographies et traductions d'illuminés du Levant, probablement dans la bibliothèque de son hôte Gangotena), qui l'enthousiasme. «Vous n' imaginez pas comme cette damnée ville de Quito m'empoisonne le sang», écrit-il dans une lettre à Jean Paulhan datée du 15 mai 1928. «C'est les Hindous que j'ai toujours voulu connaître, et je viens en Amérique!<sup>71</sup>» Dans la conclusion de cette même lettre, il nomme le «poète thibétain [*sic*], et mage Milarépa<sup>72</sup>», qu'il qualifie de «fameux bonhomme!<sup>73</sup>» De retour en Europe, il écrit encore à Paulhan : «Je suis heureux d'avoir lu et relu Lao-Tseu<sup>74</sup> pour trouver l'occasion de ne pas devenir enragé, mieux, de me complaire en Tao.<sup>75</sup>»

*Un barbare en Asie*, dont le titre indique la prestance de l'Orient, *nomme* relativement peu de mystiques, l'énonciateur préférant explorer la culture mystique donnée à tous plutôt que celle de l'un ou l'autre de ses fondateurs. Généralement, il se tient à des termes généraux, tels «l'Hindou» ou «le Chinois», ou encore à des présentations de fakirs ou de guérisseurs sans nom qui font l'actualité. Il admire les rituels magiques, surtout ceux impliquant une énonciation «performative», qui font que le commun des mortels puisse entrer en contact avec le divin et transcender ainsi sa condition humaine. À la vue d'un cercle d'hommes récitant le *Ramayana*, l'énonciateur d'*Un barbare en Asie* constate la grande force persuasive de l'énonciation rituelle, qui en faisait

[...] un damné chant de sorcellerie qui vous prenait irrésistiblement, claironné, extasié, supérieur, oui, le chant du surhomme.

Avec des chants pareils, on se jette sous les roues du char des dieux.

[...] Le chant de l'affirmation psychique, de l'irrésistible triomphe du surhomme.<sup>76</sup>

<sup>71</sup> Citée dans Brigitte OUVRY-VIAL, *Henri Michaux*, p. 80.

<sup>72</sup> Ascète du XI<sup>e</sup> siècle et fondateur d'une école mystique qui donna par la suite naissance au lamaïsme (Robert 2, p. 1235).

<sup>73</sup> Citée dans Brigitte OUVRY-VIAL, *Henri Michaux*, p. 81.

<sup>74</sup> Philosophe chinois (vers 570 - vers 490), fondateur du taoïsme, dont l'enseignement influença Confucius (Robert 2).

<sup>75</sup> Lettre du 9 août, 1932, citée dans J.-P. MARTIN, pp. 50-51.

<sup>76</sup> «Un barbare en Asie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 328. Dix-sept ans plus tard, son enthousiasme idéaliste n'a pas perdu de sa vigueur. Dans *Tranches de savoir*, Michaux met en scène un Tibétain qui, au lieu de répondre par la voie de la parole, répond par celui d'un geste merveilleux : «Le Thibétain [*sic*], sans répondre, sortit sa trompe à appeler l'orage et nous fîmes copieusement mouillés sous de grands éclairs.» (*Face aux verrous*, p. 47.)

*Un barbare en Asie* se termine avec l'image du Gautama Bouddha, le seul mystique identifié par son nom propre et à qui Michaux donne plus d'un paragraphe, et dont l'enseignement qu'il faut être sa propre lumière rejoint sans aucun doute l'exigence d'autonomie de Michaux. Cependant, l'enthousiasme mystique de Michaux ne l'aveugle pas au point d'endormir son esprit critique ; il distingue la recherche spirituelle véritable de l'exploitation de l'homme par l'homme au nom de la religion :

Pour augmenter encore la contrainte du cercle vicieux [du pauvre], la faim chronique, qui des mois durant le tient, le corps à l'état de squelette, la faim, drogue du pauvre, la pire de toutes, augmente, comme fait toute drogue, la suggestibilité, la crédulité, dont les profiteurs des sentiments religieux, ces maîtres-parasites, profitent ignominieusement.<sup>77</sup>

*Passages* marque le début d'une période de production écrite dans laquelle les noms de Bouddha, Kaneyoshi, Tchou King-Yuan, Confucius, Milarépa, Kabir, Lao Tseu, Pantajali, Mahavira, Ramamuja, Ramakrishna et d'autres trouvent une place de choix. Avec ce recueil compilé une première fois en 1954, la mystique orientale, en arrière-fond de tout texte de Michaux depuis *Ecuador*, prend les devants, devient même le référent culturel de ses écrits. Sans expliquer, sans donner une référence, Michaux introduit dans ses textes des mots qui ne sont pas nécessairement connus de son lecteur occidental. Par exemple, dans *Passages*, il écrit : «Valmiki y chanta les amours de Rama<sup>78</sup>» et «S'il y a un Karma et une expiation naturelle dans une vie suivante...<sup>79</sup>» sans s'assurer que «Valmiki», «Rama» ou «Karma» soient compris du lecteur. Dans certains cas, le nom de l'écrivain, de l'oeuvre ou de l'un des concepts proprement orientaux est si rare que le même le lecteur actuel, qui pourtant dispose de plus de ressources que de celui d'il y a trente ou quarante ans, éprouve de la difficulté à se renseigner sur ce à quoi renvoie le mot exotique. Ses textes commencent alors à devenir des supports pour un discours destiné à des personnes déjà initiées à la mystique orientale.

Après *Passages*, chaque texte de «réflexion» (les quatre recueils d'essais du cycle mescalinién, les écrits sur la peinture) comportera bon nombre d'allusions aux écrivains

---

<sup>77</sup> «Un barbare en Asie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 327.

<sup>78</sup> *Passages*, p. 34.

<sup>79</sup> *Passages*, p. 13.

orientaux.<sup>80</sup> En exergue ou en épilogue de ses oeuvres apparaîtront des noms soit d'écrivains, soit de mystiques de l'Orient (par exemple : Kaneyoshi pour *Passages*), soit des dédicaces à des amis orientaux, comme Micheline Pham Kim Chi (à qui sont dédiés *Idéogrammes en Chine, Saisir*, «Sa voix» [dans *Affrontements*], et «Mains élues» [dans *Chemins cherchés...*]) et Lokenath Bhattacharya (à qui est dédié «Fille de la montagne» [dans *Affrontements*]).<sup>81</sup> Cette grande présence de noms orientaux et la quasi absence de noms occidentaux dans les paratextes de Michaux peuvent être comprises non pas comme des efforts d'insérer ses écrits dans une vie littéraire orientale (car alors il devrait tâcher d'écrire en chinois ou en hindi, ou s'assurer de s'y faire bien traduire, et maximiser sa diffusion dans les pays où ces langues se parlent) ni comme un effort de la soustraire à celle de l'Occident, mais comme un acte illocutoire visant à contrer la suffisance de la culture occidentale.

Étant donné la grande présence — et même l'importance *croissante* — des penseurs orientaux dans les paratextes de Michaux, on comprend pourquoi François Trotet a été tenté d'aborder, dans *Henri Michaux ou la sagesse du Vide*, le cheminement de Michaux à travers le prisme de la mystique orientale. Les mises à distance de Michaux d'avec ce qui, chez tout autre personne que lui, paraît vital, constitue en effet plus qu'une des caractéristiques importantes de l'oeuvre ; elle peut être, comme c'est le cas de tout disciple de la Voie du Tao, la condition *sine qua non* de l'oeuvre. La nécessité de cette distance chez Michaux peut, certes, s'avérer conforme à la notion taoïste selon laquelle le sujet qui rompt ses attaches au monde peut atteindre un état spirituel bienheureux, un état de non-présence ou de vide où les dualités s'annulent. Les écrits de Michaux se présenteraient alors comme des fragments d'une sorte de journal de bord contenant les «moments» de sa quête spirituelle, journal dans lequel l'écriture cesse non seulement d'être une activité créatrice, retrouvant son rôle traditionnel de miroir de l'esprit, mais cesse également d'être un moyen de rejoindre autrui. Ce qui donne le plus de force à la thèse de Trotet, ce n'est pas l'alternance des dictons de Michaux et des

---

<sup>80</sup> Par exemple, dans *Émergences-Résurgences* (p. 100), il mentionne la figure de la mandala, figure de mise en abyme pouvant signifier «une connaissance du monde totale».

<sup>81</sup> À cette liste de reconnaissances faites à des Orientaux, on peut ajouter «Lecture» (dans *Passages*, pp. 115-116), qui sert de préface à l'exposition «Lecture de huit lithographies de Zao Wou Ki» et qui devait encourager cet artiste chinois vivant à Paris à poursuivre ses recherches avec les encres.

dictons des Védas ou de quelque autre livre sacré de l'Orient (ce qui rend évidente la parenté des contenus), c'est la lettre de Michaux à Trotet, que celui-ci place en épilogue et qui identifie son étude comme étant «une des rares qui me dise quelque chose et qui ne passe pas à côté du principal./ La lecture "Taoïste" vaut mieux que la lecture psychanalytique, ou linguistique. Elle apprend davantage de ce qui compte<sup>82</sup>».

Toutefois, comme il ne pouvait assumer pleinement la mystique chrétienne (qui faisait de lui un «saint raté»), même passionné par la mystique orientale, plus riche et plus ancienne que la chrétienne, Michaux ne peut se départir assez de son côté occidental pour devenir un taoïste pur. Il est vrai que l'extase est entrevue, même vécue, grâce à la drogue, que les mystiques orientaux comme les shamans mexicains emploient<sup>83</sup>. Malheureusement pour Michaux, à partir du début des années soixante, cette auxiliaire de visions extatiques doit être abandonnée sous peine d'aggraver la migraine et le tremblement permanent qu'une trop grande consommation de drogues lui a déjà causés.

L'extase obtenue grâce aux moyens orientaux de méditation a pourtant deux inconvénients : *primo*, elle est très rare (surtout s'il n'y a pas la drogue) et, *secundo*, la satisfaction qu'elle peut donner est moins accessible (et moins efficace, d'un point de vue cathartique) que celle que donne le pinceau ou même la rêverie célébrée dans *Façons d'endormis, façons d'éveillé*<sup>84</sup>. Elle est moins accessible parce qu'elle est *don* et non pas *conquête* ; dans la rêverie, dans la peinture, le sujet *s'affirme* alors que dans l'extase mystique, le désir d'intervention est un empêchement, une espèce de cul-de-sac pour qui veut *aller*. Il n'y a rien à faire, sauf attendre très, très patiemment ou plutôt tout ce que l'on peut faire, c'est des exercices (de méditation) qui aident le sujet à être disponible au don.

---

<sup>82</sup> Lettre non datée, expédiée à Trotet entre 1976 et 1984 et reproduite dans son étude aux pages 330-331.

<sup>83</sup> «La religion hindoue est parmi les grandes une des seules qui aient accordé une réelle importance à la drogue. (Maintenant encore un prêtre, un préposé au service du temple acceptera comme chose qui va de soi, qui est bonne, qui vaut mieux que la nourriture, dont il convient de se passer le plus possible, du Haschich.)» Michaux ajoute que la consommation de Soma, «qui fait des hommes des dieux, figure dans les Védas.» (*Misérable Miracle*, p. 189.)

<sup>84</sup> Pour la libération qu'offre la peinture, voir section 0.4.3 et tout le chapitre 6 ; pour celle qu'offre la rêverie, voir section 2.4.2.2.

Le peu d'accessibilité de cette voie (qui ne fournit pas sur demande) ne pousse pas Michaux à abandonner les moyens orientaux de se rendre disponible à une forme de «conscience cosmique». Depuis son premier voyage en Asie, il pratique le yoga et diverses méthodes de méditation. Seulement, en attendant la satisfaction inespérée qui doit être le salaire de ces activités, il y a la peinture, combat dont la satisfaction est toujours fidèle au rendez-vous et qui, comme ses textes sur les tableaux d'aliénés ou des peintres avant-gardistes comme Paul Klee ou René Magritte<sup>85</sup>, démontrent que la contemplation du signe/combat produit par autrui offre elle aussi l'occasion d'une délivrance. Au bout du compte, la sublimation des frustrations quotidiennes par le biais de la création artistique s'avère une extase plus sûre, plus accessible et même *sociale*.

Ainsi, plutôt qu'un adepte d'une religion orientale, Michaux est un homme qui cherche dans la culture orientale de nouveaux moyens de se dégager de la glu de l'en-soi. L'extase<sup>86</sup>, mystique ou autre, est un dégagement de ce genre, mais il n'est jamais qu'une trêve : le sujet demeure, essentiellement, une transcendance vers un monde «factice». Lorsque Michaux sort des transes, il constate, d'un ton tragique, sa participation au monde sensible : «Rêverie tombée, je suis dans le circuit, race humaine, nation francophone, classe d'intellectuels d'Occident, cercle de lecteurs<sup>87</sup>». Michaux ne tient pas à passer pour le détenteur de la Solution et l'écrit dans sa lettre à Trotet qui, par moments, le présentait de cette façon :

Peut-être tout de même faites-vous la part trop belle à la sérénité — et à la grandeur (?) — La drogue lui donne beaucoup, à H. M. (comme vous l'avez deviné, ayant sans doute vous-même fait des expériences de ce genre). Mais la drogue quittée, les difficultés, les médiocrités, les manques tendent à revenir et pour les tourner, les inventions (c-à-d. le meilleur et le pire) à nouveau.<sup>88</sup>

Michaux réunit donc en lui des conceptions apparemment contraires du sujet : celle, mystique, à laquelle renvoient, entre autres, ses essais sur la drogue, qui considère le sujet

<sup>85</sup> Voir, entre autres, «Leurs secrets en spectacle» dans *Vents et poussières*, pp. 33-46, «Aventure de lignes» dans *Passages*, pp. 173-189 et «En rêvant à partir de peintures énigmatiques» dans *Affrontements*, pp. 7-70.

<sup>86</sup> Ce terme est ici à comprendre dans son sens premier (et étymologique) : «État dans lequel une personne se trouve comme transportée hors de soi et du monde sensible.» (Robert 1.)

<sup>87</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, p. 231.

<sup>88</sup> François TROTET, *Henri Michaux ou la sagesse du Vide*, p. 330.

comme essence séparée du monde et celle, phénoménologique, à laquelle renvoie son activité d'assaillant du signifiant (en peinture comme en littérature), qui considère le sujet comme une transcendance vers le monde. La transcendance mystique, orientale, est admise comme rarissime et liée surtout à la consommation de stupéfiants. Le monde que Michaux doit habiter est celui des «difficultés», des «médiocrités», des «manques» ; les «inventions» (ses interventions sur un signifiant) favorisent une transcendance de type phénoménologique.

En ce qui concerne l'importance de la bouée orientale pour cet homme enlisé dans la matière, l'avis de Pierre Vandrepote sur Michaux est mieux avisé que celui de François Trotet, puisqu'il tient compte à la fois de l'assimilation de certaines techniques ou notions de religions orientales et de leur «usage» dans l'élucidation ou la modification du rapport du sujet «Michaux» avec autrui et avec le monde. Vandrepote voit en Michaux un athée qui côtoie les plus radicaux mysticismes sans les rendre siens, qui écrit pour connaître l'être de l'homme et dont l'écriture s'avère un pied de nez à l'institution littéraire. Bref, il aborde la question de l'intersubjectivité pour ce qu'elle est : le fond constant de toutes les créations de Michaux, qui défie les limites du moi en les repoussant ou en les franchissant lors du geste créateur/destructeur<sup>89</sup>.

Cette position syncrétique (Michaux est à la fois Oriental et Occidental) est soutenue par un chercheur japonais qui s'est penché sur la rencontre du «je» de Michaux et de la Voie du Tao et qui arrive à la conclusion que

Michaux nous fait découvrir la voie intérieure qui n'est ni l'occidentale ni l'orientale, mais humaine [et qu']à mesure que nous pénétrons de plus en plus dans l'univers de Michaux, nous sentons qu'il se dirige vers un point de la terre où Orient et Occident ne peuvent exister<sup>90</sup>.

Ce commentaire a le mérite de souligner la marginalité constitutive de Michaux, qui est, pour lui, à la fois une occasion de chute (il ne pourra — hélas! — jamais être un Oriental pur ; l'Occidental en lui ne sera jamais anéanti) et une occasion de salut (car, issu de nulle part, il ne sera jamais «pris» par une essence). Si le mysticisme oriental prend beaucoup de place dans ses textes, le mysticisme occidental — on l'a vu — n'est jamais tout à fait absent et ce,

<sup>89</sup> «La désécriture Michaux» dans *les Temps modernes*, n° 487, vol. 42, 1987, pp. 159-165.

<sup>90</sup> Terutoshi Hiraï, «Un barbare au Japon» dans *les Cahiers de l'Herne*, p. 983, p. 288.

même si Michaux se dit (et qu'on l'ait dit) «converti à l'Asie». *Ecuador* comme *Passages* contiennent des références à la Bible<sup>91</sup> et *Quatre Cents Hommes en croix*, publié en 1956, concerne la figure du Christ. Si Michaux semble «engranger» les influences religieuses, c'est sans doute parce que ce genre d'éclectisme religieux sert à maintenir un nécessaire et fécond retrait du monde et à s'assurer une position, ténue mais libre, dans un «entre-deux».

### 5.5 «L'homme est un fauve» ou le rejet d'une vision humaniste de l'homme.

Les avant-gardes modernistes<sup>92</sup> avaient de commun avec les hérétiques religieux qu'admirait Michaux le courage de faire cavalier solitaire, envers et contre toute tradition, toute convenance, parce qu'elles avaient la certitude que la voie vers une transcendance de la condition humaine passait par une rupture qu'il fallait assumer complètement.

Fort de son désir de faire un portrait plus équilibré de ce qu'est l'homme, Michaux adopte, de nouveau, une position radicale (en affirmant que l'homme est un fauve). Il présente alors, comme étant étrangères à l'homme, les qualités morales de l'homme «réalisé», telles que se l'imagine l'élite française (de la seconde moitié de la troisième République et de l'intégralité de la quatrième République françaises) tout imbuée de culture humaniste et encore fortement influencée par le romantisme et une religion chrétienne aseptisée. Tout en menant sa guerre contre «les préjugés [qui] sont les pilotes de la civilisation<sup>93</sup>», Michaux salue les (autres) tenants de la rupture avec les idéologies du passé, notamment ceux du futurisme, du dadaïsme et du surréalisme.

<sup>91</sup> Par exemple, dans *Ecuador*, il cite Saint-Paul («*Stultus fiat ut sit sapiens*» [*Oeuvres complètes*, t. I, p. 178.]) et à la p. 187 de *Passages*, l'Ancien Testament.

<sup>92</sup> Par «avant-gardes modernistes», nous entendons les «ismes» lancés entre 1908 (date de publication de *la Vie unanime* de Jules Romains, texte fondateur de l'unanimisme) et 1966 (date du décès de Breton).

<sup>93</sup> André GIDE, «Les Faux-monnayeurs» dans *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, p. 1614. Gide est la première grande personnalité littéraire à reconnaître en Michaux une voix nouvelle, prometteuse, ce dont il rend compte dans «Découvrons Henri Michaux» en 1940. Quant à Michaux, l'estime qu'il avait pour Gide était si grande qu'il en était intimidé : «Savez-vous qu'autrefois je ne pensais qu'à dissimuler les livres que je vous dédicais, à tenter de les égarer derrière quelque pile, tant j'avais peur de paraître sous des yeux naturellement amateurs de perfection.» (Lettre non datée de Michaux à Gide, Bibliothèque Jacques Doucet, citée dans Jean-Pierre MARTIN, *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, pp. 44-45.)

### 5.5.1 *L'homme, ce fauve.*

L'essence d'être homme serait trop fuyante, trop multiple, trop impure pour être définitivement saisie ; l'homme ne saurait pas ce qu'il est ni s'il est vraiment — bref, il serait mal dans sa peau. Le fauve, par contre, est *entier*, c'est-à-dire que son essence, irréductible, est *pure* et elle lui va comme un gant. Le fauve participe d'un ordre *naturel* (organisation d'essences distinctes), qui semble exclure l'homme.

Pourtant, l'homme est, lui aussi, un fauve : sous le vernis «civilisé» se terre une bête que fascine la violence et qui trouve moyen d'en user comme si la violence lui était naturelle. Il éprouve, toutefois, le besoin de renier sa nature profonde ou de la justifier au nom d'une idée noble, comme la civilisation. Il est donc de nature paradoxale, car en même temps qu'il se présente comme pourvu d'âme, pratiquant allègrement la générosité, la compassion et la charité, l'humain n'est jamais aussi humain que lorsqu'il traque sa proie et lui croque, poliment, les os.

Aux yeux de Michaux, les beaux principes handicaperaient l'homme, car ils l'aliènent de sa nature de fauve (laquelle ne souffre pas le partage avec d'autres natures), ou ils le diminuent, car leur manifestation bruyante, simultanée à des actes que seul un fauve peut accomplir, le fait passer pour lâche et hypocrite. L'un des actes de subversion de Michaux les plus éclatants vise alors les beaux principes de l'homme civilisé. Michaux met son lecteur face à sa condition de fauve, qui agit — ou devrait agir — selon une morale contraire à celle léguée par le christianisme et l'humanisme, une morale dans laquelle les vertus traditionnelles s'avèrent des vices et les vices, des vertus.

### 5.5.2 *L'ordre de la nature, réserve d'essences.*

Michaux affirme un ordre naturel des choses par le biais de maints truismes comme celui-ci : «Les raies cornues ne tombent pas des arbres. Elles n'y grimpent pas non plus. Il reste encore dans la nature de saines séparations.<sup>94</sup>» Dans ces énoncés, il oppose l'isotopie marine (raie cornue) à l'isotopie terrestre ou aérienne (les arbres), ce qui correspond à une

---

<sup>94</sup> *Face aux verrous*, p. 38.

séparation de fait, si évidente qu'il paraît insolite de penser devoir les séparer dans un aphorisme. En fait, l'insolite vient du fait que l'énonciateur a librement associé des réalités incompatibles dans une même phrase ; même si le posé de cette phrase est leur séparation, l'esprit doit *d'abord* réunir les éléments incongrus pour *ensuite* les disloquer. Le «encore» du cliché conclusif, présuppose que le locuteur considère l'univers comme allant vers plus de dérèglement, mais qu'il tient aux séparations, qu'il juge, de surcroît, «saines». Il y a donc encore des règles qui séparent les êtres, qui préservent les essences.

Le caractère insolite des propos niés dans les deux premières phrases et l'usage du cliché conservateur indiquent une distance ironique ( Michaux feint d'être un homme à la morale conservatrice pour se moquer de l'attitude conservatrice). *Tranches de savoir* est truffé de truismes ironiques de ce genre, qui, par l'assertion de la présence d'essences distinctes dans la nature semble célébrer un ordre immuable. La plupart sont basés sur la négation des associations libres : «La comédie des feuilles, n'allez pas la jouer aux arbres<sup>95</sup>» sépare les essences (bruyante, légère, tape-à-l'oeil, comme l'est la comédie) des feuilles et celle des arbres, qui connotent l'enracinement, l'immobilité, la paix. De la même manière, «Délire d'oiseau n'intéresse pas l'arbre<sup>96</sup>» sépare l'oiseau (dont le «délire» a des connotations similaires à celles des «feuilles» précédemment citées) et l'arbre, et «Dans une fourmilière jamais il n'est question d'aigles<sup>97</sup>» sépare les minuscules habitants de la terre des larges bêtes des airs. La raison d'être de l'ironie, subtile, omniprésente (tous ces truismes présupposent un rapprochement forcé insolite que l'esprit est appelé à séparer) est d'empêcher l'inclusion de la constatation dans le discours conservateur qui célèbre et sacralise le *statu quo* cosmique.

Michaux présente aussi la nature comme une force qui dicte les comportements, qui établit des lois. Conséquemment, la vie est plus simple, car au lieu de réfléchir, on agit selon les diktats de l'être : «Le matin, quand on est abeille, pas d'histoire, faut aller butiner.<sup>98</sup>» Le

---

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>97</sup> «La nuit remue» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 436.

<sup>98</sup> «Tranches de savoir» dans *Face aux verrous*, p. 53.

cliché «pas d'histoire», issu du discours paternaliste, est ici comique parce qu'on présente comme relevant de la morale ce qui est de l'ordre des instincts. Cet aphorisme souligne donc l'admirable simplicité de la vie des bêtes et rend évidente la liberté des hommes, dont le comportement dépend beaucoup moins des instincts. Quand Michaux écrit : «Ce n'est pas un tic de girafe que de regarder à chaque instant ses pieds<sup>99</sup>», il feint de corriger une réplique antérieure qui aurait affirmé que la girafe manquait aux règles de bienséance (elle a un tic). Or, Michaux réplique que le comportement de la girafe est dicté par son corps, pas par sa personnalité : comme elle est l'animal le plus haut du monde, il est impératif pour elle de se soucier de ses pieds afin d'assurer son équilibre.

Michaux affirme toutes sortes d'évidences naturelles qui renforcent l'idée d'un monde ordonné non selon des lois morales mais selon des lois plus sûres, en l'occurrence les lois naturelles. La séparation des natures est constatée : «Le sang du boeuf, mis dans le tigre, lui donnerait des cauchemars<sup>100</sup>» ; «L'enseignement de l'araignée n'est pas pour la mouche.<sup>101</sup>» La personnification manifeste dans les deux cas (comme les hommes, le tigre aurait des cauchemars et l'araignée irait à l'école) est comique. Dans l'exemple suivant, ce sont les connotations (déjà contraires) qui sont séparées : «Dieu n'apparaît pas dans les forges.<sup>102</sup>» La négation est, encore une fois, redondante parce que le feu des forges connote l'enfer et non le divin.

Toutes ces séparations d'essences, qui impliquent souvent des personnifications insolites ou comiques, établissent la différence entre la façon d'être des animaux et la façon d'être de l'homme, qui n'est pas une essence aussi définie parce que, beaucoup moins dépendant des instincts, il dispose de sa liberté, celle d'agir comme celle de se définir.

---

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

### 5.5.3 *L'homme, ce fauve insuffisamment fauve.*

Comme Michaux, Lautréamont considère l'homme comme étant essentiellement un fauve. Cependant, Michaux incite son lecteur à reconnaître comme utile pour l'homme la prise en charge de sa nature de prédateur, cruelle, alors que Lautréamont tantôt déplore celle-ci et tantôt l'admire. Le narrateur des *Chants*, qui pourtant relate la vie du plus cruel des hommes, déclare : «Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve, et le Créateur, qui n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine.<sup>103</sup>» Les crimes féroces de Maldoror sont alors validés par la plus grande (et, à son avis, méconnue) férocité des hommes. Lautréamont est sans doute le premier à exprimer si clairement, par son identification de l'homme aux fauves, une position résolument, impudiquement réfractaire au discours humaniste ; c'est pourquoi Michaux ne pouvait recevoir *les Chants* que comme une révélation, comme la manifestation d'une âme soeur.

Pour Michaux, l'homme reconnaît dans le fauve son caractère propre, purgé des ornements de la civilisation qui font de lui un être paradoxal. L'homme, à la rigueur, envie le fauve, qui seul sait exprimer, librement et avec majesté, son caractère. Le tigre, fauve pur, est essence pleine, est *substance* alors que ce qui caractérise l'homme, c'est le *manque*, le vide, comme celui qui est exprimé dans *Ecuador* : né troué avec un grand vent annihilateur qui souffle en lui, l'énonciateur de «Je suis né troué» fait appel aux sentiments forts pour se donner l'impression que son manque peut être transcendé : «J'ai besoin de haine, et d'envie, c'est ma santé.<sup>104</sup>»

La multiplicité d'être qui empêche la constitution d'une véritable essence vaut à l'homme le mépris de l'énonciateur. Ses expressions d'estime pour les fauves rehaussent le contraste entre ceux-ci et les hommes qui, dans la citation suivante, sont liés aux animaux domestiques, qui manquent, eux aussi, de dignité :

Une vache, même mourante de soif, ne peut prendre l'eau avec  
grandeur [...].  
La tigresse, elle, ce qu'elle fait, et quoi qu'elle fasse, est important.  
[...]

<sup>103</sup> LAUTRÉAMONT, «les Chants de Maldoror» dans *Oeuvres complètes d'Isidore Ducasse*, p. 105.

<sup>104</sup> «Ecuador» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 189.

Dans la cage cependant, tout est dénuement et l'eau dans le baquet vient d'un affreux robinet rouillé. Mais le tigre est au-dessus du manque.

Le manque, c'est pour toi, le manque et l'agressivité, ce piteux semblant d'audace.<sup>105</sup>

Face au vrai fauve, l'homme se rend compte de son peu d'essence, de son peu de force aussi. Il manque de courage et s'avère, comme la vache, un animal qui se laisse domestiquer. Cependant, lui qui a tout à envier au fauve, arrive à souiller son essence digne. Car le fauve impur, ignoble qu'est l'homme, peut éliminer le fauve pur :

On se sert, au Siam, de la docilité du tigre à écouter ses instincts cruels pour l'attirer sur un agneau bêlant au-dessus d'une fosse profonde où il périra ensuite, fumant de rage de s'être si sottement laissé deviner par des petits êtres, salauds et lâches, qui ne le valent en rien.<sup>106</sup>

L'impureté de son essence fait toutefois que l'homme a de la difficulté à assumer pleinement cette essence, ce qui est encore souligné par une comparaison avec le tigre, son modèle :

En observant des séminaristes, bientôt docteurs en théologie, jouer à taper du pied sur un ballon de football, on est amené à remarquer qu'il est apparemment plus facile au tigre d'être totalement, dignement tigre, qu'il ne l'est pour l'homme, d'être homme.<sup>107</sup>

Le séminariste représente l'homme en soulignant ce qui le distingue des autres animaux, car il s'occupe à sonder les questions de Dieu et de l'esprit. Or, à le voir se comporter en fauve (le sport est l'occasion de manifester son agression, à sublimer l'instinct de la chasse, de la lutte et du meurtre), Michaux constate la multiplicité de l'homme. De plus, Michaux se moque des séminaristes, car l'extrait contient une litote ironique : le présupposé est que les séminaristes jouent mal, manquent d'entrain (et de dignité).

Bref, Michaux montre qu'il ressent une affinité pour les prédateurs, notamment les tigres. Affirmer, comme l'a fait Lautréamont, que l'homme est un fauve déguisé en créature civilisée, équivaut, aujourd'hui encore, à un acte de subversion. Par l'expression, d'une part, de son admiration pour les tigres et, d'autre part, de son mépris pour l'homme, l'énonciateur de Michaux montre qu'il aspire à ressembler davantage à l'indomptable créature, l'éternel insubordonné, qu'est le fauve.

---

<sup>105</sup> *Poteaux d'angle*, p. 14.

<sup>106</sup> *Face aux verrous*, pp. 47-48.

<sup>107</sup> *Ibidem*, pp. 64-65.

Les valeurs des bien-pensants sont donc à considérer comme pouvant être des agents de conformisme néfastes pour l'être. Une part importante de ceux qui favorisent, par tous les moyens, la propagation de la morale inspirée de l'humanisme est présentée comme étant hypocrite, car derrière la façade civilisée, Michaux soupçonne des fauves :

Dans une société de grande civilisation, il est essentiel pour la cruauté, pour la haine et la domination, si elles veulent se maintenir, de se camoufler, retrouvant les vertus du mimétisme.

Le camouflage en leur contraire sera le plus courant.<sup>108</sup>

Michaux conseille à son lecteur de se méfier de toute manifestation de douceur, d'amour et de serviabilité, car elles pourraient n'être que des ruses du fauve humain.

#### 5.5.4 *Éloge de la violence.*

L'homme, comme le fauve, aurait besoin de se réaliser par la violence. Cette affirmation est vraie à la fois pour Michaux et les avant-gardes. À l'exception de Marinetti, qui voit favorablement l'avènement des guerres<sup>109</sup>, les avant-gardes, et Michaux, trouvent qu'il vaut mieux diriger le besoin d'intervention violente sur le langage qui, avant le politique, asservit l'individu.

##### 5.5.4.1 *La violence qui rompt avec le sommeil des fats.*

La plus grande vertu de l'acte violent est qu'il arrache l'être à la léthargie soumise de ceux qui se complaisent dans le confort inactif. L'être ne se constate que lorsqu'il est mouvement. L'éloge que fait Marinetti, fondateur du futurisme, du mouvement brusque, puissant, ressemble beaucoup à celui qu'en fait Michaux dans *Façons d'endormi, façons d'endormi*<sup>110</sup> : «La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas de gymnastique, le salut périlleux, la gifle et le coup de poing.<sup>111</sup>»

---

<sup>108</sup> *Poteaux d'angle*, p. 21.

<sup>109</sup> Pour Marinetti, qui plus tard s'est rallié au fascisme, la guerre est la «seule hygiène du monde». («Manifeste du futurisme» dans Giovanni LISTA, *Marinetti*, p. 178.)

<sup>110</sup> Voir sections 3.6.2 et 3.6.3.

<sup>111</sup> «Manifeste du futurisme» dans Giovanni LISTA, *Marinetti*, p. 178.

L'homme tel que le conçoivent les futuristes est destiné à l'action violente, audacieuse. Marinetti voulait déboulonner la conception (romantique, impressionniste et symboliste) de l'homme comme être androgyne à la sensibilité exacerbée ; à la place, il présente l'homme moderne comme viril («Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et la témérité<sup>112</sup>») et héroïque («Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte<sup>113</sup>»). Michaux, quant à lui, ne s'approprie pas telle quelle la caricature : l'homme a certes en lui de l'énergie que seul l'exercice de la violence peut libérer, mais elle est inondée, diluée par mille autres types d'énergie, par mille influences issues du dehors.

Chez Marinetti, cette violence libératoire est liée à la vitesse et à la technologie ; chez Michaux, la violence est certainement liée à la vitesse (il faut multiplier les gestes et résister à la tentation de réfléchir longuement sur ce qu'accomplit le geste), mais l'enthousiasme de Michaux pour la technologie est plus tempéré que celui, absolu, de Marinetti<sup>114</sup>.

La position de Michaux en ce qui concerne la vitesse est double : d'une part, ses textes valorisent la vitesse, surtout ceux traitant de la peinture<sup>115</sup> ou de la drogue et, d'autre part, ils présentent l'arrêt de toute progression, la contemplation de l'immobile comme des bienfaits. Mais au lieu de voir là une contradiction, il convient de reconnaître une alternance entre une période d'activité intense et (comme) irréfléchie et une période de réflexion.

Le désir de Michaux de vivre dans l'avenir afin de bénéficier des découvertes épatantes qui ne manqueront pas de venir<sup>116</sup> est cependant atténué par le nihilisme de celui

---

<sup>112</sup> *Ibidem.*

<sup>113</sup> *Ibidem.*

<sup>114</sup> «Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive [...] est plus belle que la *Victoire de Somothrace*.» (*Ibidem.*)

<sup>115</sup> Dans la calligraphie chinoise, ce qui «parle» à Michaux, ce sont «les traits lancés, voltigeants, comme saisis par le mouvement d'une inspiration soudaine et non pas tracés prosaïquement, laborieusement, exhaustivement façon fonctionnaire...» (*Émergences-Résurgences*, p. 16). À la page 65 du même livre, il écrit : «Je suis de ceux qui aiment le mouvement, le mouvement qui rompt l'inertie, qui embrouille les lignes, qui défait les alignements, me débarrasse des constructions. Mouvement, comme désobéissance, comme remaniement.»

<sup>116</sup> Par exemple, dans *Passages*, les découvertes technologiques constatées (Michaux s'enthousiasme à l'invention d'un appareil mécanique, «merveille autrement qu'humaine», [p. 21], capable de produire la synthèse des voix humaines, de refaire la nature si peu satisfaisante) ou souhaitées (en écrivant «Un jour qui ne saura tarder, on trouvera l'appareil à mesurer la puissance du cerveau» [p. 29], sont des manifestations de sa confiance en le progrès technique de l'avenir. Dans *Plume*, il avait déjà exprimé qu'il aurait préféré vivre dans

qui a vu deux guerres mondiales dans lesquelles la technologie fait figure de monstre<sup>117</sup>. Il ne partage donc pas l'idéalisme aveugle des futuristes, qui étaient convaincus que la technologie allait favoriser l'éclosion d'une société idéale.

Cependant, malgré cet écart dans leurs conceptions de la technologie, Michaux ne peut qu'être en accord avec la conclusion du *Manifeste* de Marinetti, à savoir que «dans un monde moderne livré à la vitesse et au progrès, «l'art ne peut être que violence, cruauté et injustice<sup>118</sup>».

Le dadaïsme reprend à son compte l'impératif futuriste d'expression par la violence, mais en ajoutant au discours futuriste l'humour désacralisateur et en y enlevant la valorisation aveugle de la technologie. Michaux exprime ouvertement dès ses premiers écrits son admiration pour l'esprit ludique, contestataire, libérateur du dadaïsme : «*Charlie est dadaïste*», écrit-il dans son éloge à Charlie Chaplin, où il exprime son émerveillement pour cet homme dont «les impulsions [sont] réalisées sur-le-champ»<sup>119</sup> et dans *Qui je fus*, il fait dire à son personnage éponyme, essayiste, que «[l']esprit, naturellement, est dadaïste<sup>120</sup>». Michaux partage avec les dadaïstes leur «besoin d'indépendance, de méfiance envers la communauté<sup>121</sup>» ainsi que leur révolte, leur envie de tourner en dérision les valeurs que l'on croyait universelles, quand il ne s'agit pas de leur désir de tout anéantir. Tristan Tzara, fondateur du mouvement, multiplie ses appels à la nécessaire apocalypse et présente les dadaïstes comme les anges exterminateurs d'une société qui a fait son temps<sup>122</sup>.

---

1000 ans plutôt que maintenant : «Un jour pour être parmi vous [jeunes filles de l'an douze mille] et je donnerais toute ma vie tout de suite» (p. 102) ; «Dans les larmes nous voyions l'immense escalier des siècles et vous au bout, / nous au bas, / Et on vous enviait, oh! Comme on vous enviait [...]»(p. 104). Pour être juste, il faudrait ajouter qu'il évoque aussi ce passage où, au contraire, il ironise sur l'utopie à venir, dans laquelle un chien publie «une étude et des observations poussées très loin sur les odeurs dégagés par une famille de paysans» (*Passages*, p. 233) et qui sera humiliante pour l'homme.

<sup>117</sup> C'est pendant la Deuxième Guerre mondiale que Michaux découvre comment l'homme est une affreuse bête destructrice qui, grâce à sa puissance technologique, est devenu le bourreau de la spiritualité, de la nature et de tout ce qui vit : «Je n'ai pas entendu l'homme les yeux humides de piété dire au serpent qui le pique mortellement : "Puisses-tu renaître homme et lire les Vedas!"/ [...] il ne regardait pas le ciel, demeure des dieux ; il regardait le ciel suspect, d'où pouvaient sortir à tout instant des machines implacables, porteuses de bombes puissantes.» («*Ecce homo*» dans «Épreuves, exorcismes» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 790.)

<sup>118</sup> «Manifeste du futurisme» dans Giovanni LISTA, *Marinetti*, p. 179.

<sup>119</sup> «Notre frère Charlie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 45.

<sup>120</sup> «Qui je fus» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 78.

<sup>121</sup> «Sept manifestes dada» dans Tristan TZARA, *Oeuvres complètes*, p. 361.

<sup>122</sup> «Nous déchirons, vent furieux, le linge des nuages et des prières, et préparons le grand spectacle du désastre, l'incendie, la décomposition [...]. Que chaque homme crie : il y a un grand travail destructif, négatif à

#### 5.5.4.2 *Le viol du langage.*

Au lieu de reproduire le réel en employant de manière conformiste (ou à la manière d'un virtuose) les outils langagiers des arts et des lettres, Michaux fait violence au réel représenté en faisant violence au signe. Ce besoin de transgresser, apparemment pour détruire, explique pourquoi il est si enthousiaste devant les tableaux des peintres expressionnistes. Son penchant insubordonné ne pouvait qu'être séduit par ces artistes qui osaient «tourner le dos à l'impressionnisme et à la distillation d'un réel magnifié. [...] Ce qui est prôné et pratiqué, c'est une violente agression de l'oeil, à partir de couleurs crues, de visions monstrueuses et d'une morbidité affichée.<sup>123</sup>» Dans *Quelques Renseignements...*, Michaux nomme deux peintres expressionnistes, Paul Klee et Max Ernst<sup>124</sup>, qui lui font aimer ce qu'il affirme avoir haï jusqu'alors : la peinture. Avant la «surprise» de leurs tableaux, peindre semblait être, pour lui, une activité ignoble et dénuée de sens, parce qu'elle équivalait trop souvent à reproduire l'insoutenable réalité, «comme s'il n'y avait pas encore assez de réalité, de cette abominable réalité<sup>125</sup>».

Que Michaux prenne la langue comme proie de prédilection ne fait pas de doute : il l'illustre on ne peut plus clairement dans *Personnel*, en usant d'un langage, ici, paradoxalement clair. Comme fin surprise d'un récit relatant la chasse que font des prédateurs de «la grande langue», Michaux s'inclut. D'abord, il érotise la langue en lui donnant les attributs classiques de la princesse des contes de fées — désirable et bien protégée — qu'on va enlever («Elle repose [...] soigneusement enclose en sa bouche aux lèvres imperceptiblement entrouvertes, sa grande et désirable langue bien cachée<sup>126</sup>» ; juste avant

---

accomplir. Balayer, nettoyer [...] Tout produit du dégoût susceptible de devenir une négation de la famille est *dada* ; protestation aux poings de tout son être en action destructive [...].» («Sept manifestes dada» dans Tristan TZARA, *Oeuvres complètes*, pp. 363, 366 et 367.)

<sup>123</sup> Daniel LEUWERS, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, pp. 59-60.

<sup>124</sup> Pour le premier, Michaux rédige une préface élogieuse (il s'agit d'*Aventure de lignes*, reproduit dans *Passages*, pp. 173-180) ; le second, Michaux le «rencontrait souvent au Point Cardinal» (Brigitte OUVRY-VIAL, *Henri Michaux*, p. 107).

<sup>125</sup> «Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. CXXXII.

<sup>126</sup> «Personnel» dans *Face aux verrous*, p. 85.

d'être saisie et violemment consommée, elle est qualifiée de «succulente»). Ensuite, après avoir qualifié le repas d'«horrible», ce qui présuppose la distance de l'observateur qui désapprouve la violence, l'énonciateur opère une allotopie en s'identifiant comme participant à cette espèce de viol («Ils sont cinq. Je suis l'un d'eux.<sup>127</sup>»). Ces deux dernières phrases contiennent tout le renversement de la situation : le déictique «ils» présuppose l'exclusion du «je» qui, par la suite, s'inclut grâce à une assertion. L'allotopie oblige à une réévaluation de l'éthos de l'énonciateur, pseudo-hétérodiégétique, qui, parce qu'il a insisté sur l'extrême vulnérabilité de la langue à partir du moment où la bouche s'ouvre (la retrouver dans la bouche ouverte devait s'avérer une «facile exploration en cette tiède et menue demeure où il n'y a qu'elle<sup>128</sup>»), parce que, lors de l'attaque, il a poussé des cris qui décrivaient la situation du point de vue de la langue («Malheur!<sup>129</sup>») et à cause du qualificatif «horrible», pouvait passer pour compatissant. La surprenante inclusion de l'énonciateur parmi les agresseurs annule brutalement cette interprétation et la remplace par la reconnaissance d'un éthos cruel et sadique.

#### 5.5.4.2.1 *La lecture-intervention.*

La violence que fait Michaux à la langue prend deux formes : la lecture et l'écriture. Dans les deux cas, Michaux se permet de semer le désordre parmi les mots, ces «blocs gênants<sup>130</sup>». La lecture «sauvage<sup>131</sup>» de Michaux est particulièrement subversive parce qu'elle implique l'inversion des rapports entre le récepteur (qui cesse de l'être!) et le texte. Au lieu de recevoir les signes, de les décoder dans le but d'épouser la courbe d'idées de l'émetteur, Michaux intervient sur eux — de façon rageuse ou ludique.

---

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> «Et les mots, ce que ça devient difficile à remuer, ces blocs-là», écrit-il à Alain Jouffroy dans une lettre datée du 22 janvier 1976 (Alain JOUFFROY, *Avec Henri Michaux*, p. 194).

<sup>131</sup> Jean-Pierre Martin note chez Michaux le désir de s'adonner à de la «lecture sauvage qui transforme le texte au point de le rendre illisible, inintelligible ou inassimilable». (Jean-Pierre MARTIN, *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, p. 42.)

Dans *Ecuador*, il dit préférer la vie aux livres, se gardant de lire avant son retour à Paris<sup>132</sup>. Le texte le plus révélateur des méthodes d'anti-lecture de Michaux est sans doute «Une vie de chien» ; parmi les «interventions continues» de l'énonciateur, qui incluent le fait de se battre avec tout le monde, giflant l'un, prenant les seins aux femmes, il y a celles dont le livre est l'objet :

Quant aux livres, ils me harassent par-dessus tout. Je ne laisse pas un mot dans son sens ni même dans sa forme.

Je l'attrape et, après quelques efforts, je le déracine et le détourne définitivement du troupeau de l'auteur.

Dans un chapitre vous avez tout de suite des milliers de phrases et il faut que je les saborde toutes. Cela m'est nécessaire.

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, je dois revenir en arrière et lui trouver son poison, et je passe ainsi un temps interminable.

Et le livre entier, je me lamente, car je n'ai rien compris... naturellement.<sup>133</sup>

La violence de Michaux a comme conséquence (fictive?) la séparation du mot et de l'idée, autrement dit la destruction des liens intensionnels. En ce cas-là, l'intervention sur les mots répondait à un besoin de vengeance ; d'autres fois, il s'agira plutôt de délivrance extatique des mots des autres. Le lecteur insubordonné

ne se laisse plus faire, les mots dans les phrases, les phrases dans la page, on les bouscule, on les retourne, on les retire, on les échange, on les recompose, non pour refaire le livre mais pour le défaire, pour les faire sauter et se dévergonder ailleurs, pour le plaisir pur de la non-obéissance, de la non-soumission. Pendant que ce parleur confiant dans l'imprimé qu'est l'écrivain, va son petit bonhomme de chemin, l'attelage laborieux de ses propositions se détache. On est libre! On est libre!

On est redevenue libre. On ne sera plus mené. On ne sera plus assimilé!<sup>134</sup>

#### 5.5.4.2.2 *L'écriture-intervention.*

Ces interventions, ainsi que celles que pratique Michaux quand il écrit, peuvent s'inspirer de l'exemple futuriste en ce sens que leurs expérimentations linguistiques audacieuses, que Marinetti résume dans son *Manifeste technique de la littérature futuriste*,

<sup>132</sup> «Mais mon ami a accumulé des livres pour lui et pour moi dans sa bibliothèque./ Grave cela, grave! Il me demande ceux que je veux. Je réponds : Aucun.» (*Oeuvres complètes*, t. I, p. 184.)

<sup>133</sup> *Oeuvres complètes*, t. I, p. 470.

<sup>134</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, pp. 203-204.

présentent d'importantes similarités avec les procédés qu'exploite Michaux lorsqu'il pratique ses transgressions radicales de la langue. Les poèmes de Michaux qui consistent en des notations agrammaticales de perceptions (par exemple, ce début de *Iniji* : «Ne peut plus, Iniji/ Sphinx, sphères, faux signes,/ obstacles sur la route d'Iniji/ Rives reculent/ Socles s'enfoncent/ Monde. Plus de monde/ Seulement l'amalgame<sup>135</sup>») n'illustrent-ils pas une souveraine indifférence à la syntaxe qui ressemble à celle que Marinetti prône lorsqu'il fait appel à sa destruction «en disposant les substantifs au hasard de leur naissance<sup>136</sup>»? Le remplacement des descriptions traditionnelles par des passages au style calepin, riches en onomatopées, que prône aussi Marinetti, est monnaie courante dans des écrits comme «Télégramme de Dakar» et les témoignages sous l'effet de drogue. Les longues énumérations baroques de verbes que l'on trouve dans les témoignages sur la drogue (par exemple, cet extrait de *L'Infini turbulent* : «Accentuation qui insiste, qui insiste, qui insiste, qui despotiquement insiste, qui revient, qui ne lâche pas, qui augmente la présence, l'impression de présence, qui *hallucine*, qui invite à la foi [...]»<sup>137</sup>) ne font-elles pas écho à la deuxième consigne du *Manifeste*, laquelle est de multiplier à l'infini le verbe afin de donner «le sens du continu de la vie et l'élasticité de l'intuition qui la perçoit<sup>138</sup>»? Le substantif immédiatement suivi d'un autre qui lui est lié par analogie (mot-valise), que prône aussi le *Manifeste* de Marinetti, est un autre procédé auquel Michaux a fréquemment recours («Une malade se dit constamment "pénétraversée"<sup>139</sup> ; «De grands Z passent en moi (zébrures-vibrations-zigzags?)<sup>140</sup>»).

Toute cette violence-là vise surtout la phrase et ne met pas en péril la capacité du signifiant de renvoyer à un signifié. Ce qui diminue la souveraineté du lien intensionnel, ce sont les interventions sur les mots mêmes, pour les rendre (presque) méconnaissables, ce qui a pour effet de favoriser une plus grande visibilité du signifiant. Le début du poème

<sup>135</sup> «Iniji» dans *Vents et poussières*, p. 49.

<sup>136</sup> «Manifeste technique de la littérature futuriste» [1912] dans Giovanni LISTA, *Marinetti* p. 185.

<sup>137</sup> *L'Infini turbulent*, p. 16.

<sup>138</sup> «Manifeste technique de la littérature futuriste» [1912] dans Giovanni LISTA, *Marinetti* p. 185.

<sup>139</sup> *Connaissance par les gouffres*, p. 28.

<sup>140</sup> *Misérable miracle*, p. 120.

«L'avenir» est sans doute l'illustration la plus éclatante. La syllabe qui ouvre le poème se métamorphose en pseudo-mot, en quasi mot, ne renvoyant qu'à des signifiés larvaires :

Quand les mah,  
 Quand les mah,  
 Les marécages,  
 Les malédictions,  
 5 Quand les mahahahahas,  
 Les mahahamaladihahas,  
 Les matratrimatratrihahas,  
 Les hondregordegarderies,  
 Les honcucaraconchus,  
 10 Les hordanoplopais de puru para puru,  
 Les immoncéphales glossés,  
 Les poids, les pestes, les putréfactions,  
 Les nécroses, les carnages, les engloutissements [..]<sup>141</sup>

Dans ce début de poème, chaque vers commence soit par «Quand», soit par «Les» ; l'anaphore qui en résulte contraste avec la paragoge (l'ajout de quelque chose à la fin d'un mot incomplet ou d'un phonème) de la fin du vers. Vu qu'il s'agit d'un poème occidental (qui se lit de gauche à droite), on peut dire que chaque vers a une origine stable (certes binaire) et «va» vers une fin toujours ouverte, instable : le Même s'ouvre à l'Autre. «L'avenir» du vers est toujours plus instable, plus ouvert que son passé, il offre plus de possibilités d'être que son origine. Cette dynamique, présente dans plusieurs poèmes de Michaux, n'est jamais inversée ; les rares épiphores font partie de l'une de ces êtres possibles de fin de vers dont la réalisation est une surprise au même titre que le sont les autres fins (insolites) de vers.

Le point d'insertion de rebonds (des répétitions de la dernière syllabe) est variable, pouvant figurer au début ou à la fin d'un mot ; ainsi en est-il du «ha», répété à la fin du mot dans le vers 5, au début (après le «mah», sorte de radical pouvant être suivi de toutes sortes de terminaisons inventées) de celui du vers 6, puis au début *et* à la fin de celui du vers 7. Ils donnent l'impression que l'énonciateur souffre d'aphasie ou de bégaiement ou encore qu'il est aux prises avec un rire nerveux (onomatopée). Que les additions au radical «mah» aux vers 3 et 4 forment de vrais mots peut indiquer que le contenu des mots du dictionnaire est,

<sup>141</sup> «La nuit remue» dans *Oeuvres complètes*, pp. 509-510.

pour Michaux, aussi arbitrairement corrélé au mot-signifiant que le sont les néologismes (au signifié nébuleux) des vers qui les suivent.

Les néologismes sont créés de façons diverses. Outre la création par rebonds du «ha», il y a la création par la répétition de segments plus longs, qui rappellent des formes larvaires de mots du dictionnaire, tels «matratri», amalgame possible de «matraque» et de «tri» ou encore de «matraque» et de «matri-», racine du mot mariage. D'autres mots forgés incluent des formes complètes ou quasiment complètes de mots du dictionnaire, tels le «maladi» bardé de «haha» du vers 6 et «garderies» du vers 8. Finalement, «immoncéphale», amalgame lexical de «immonde» et la terminaison «céphale» ainsi que «glossés», mot factice créé à partir de la racine grecque «glose», signifiant «langue», témoignent de la variété de modes de production d'hapax qu'exploite Michaux.

Au bout du compte, cette série d'ajouts à une matière relativement stable (de nouveaux points d'ancrage s'ajoutent dans la suite du poème) crée un rythme. Le début du poème a un rythme ascendant, puisque le nombre de syllabes s'accroît d'une syllabe par vers, mais seulement jusqu'au sixième vers. Le septième vers, aussi long que le précédent, marque le début d'un rythme décroissant que le dixième vers interrompt brutalement. Le onzième vers, qui marque le début d'un nouveau mode de production de néologismes ainsi qu'un usage généralisé de mots du dictionnaire, marque aussi le début d'une arhythmie.

Bref, les métoplasmes (onomatopée, anaphore, paragoge, épiphore, néologismes) et les métataxes (rebond, procédés liés au rythme) illustrent comme une fête du signifiant.

Toutes les interventions sur le signifiant ne sont pas aussi éclatantes que celles de l'«Avenir». Beaucoup plus fréquents sont les interventions sur le signifiant qui n'affectent pas la forme du mot mais qui semblent avoir figuré comme le principe de l'énoncé, comme c'est le cas dans : «Le sage trouve l'édredon dans la dalle.<sup>142</sup>» Sémantiquement, «édredon», qui implique le sème de la mollesse, s'oppose à «dalle», qui implique le sème de la fermeté. Les mots, violemment dissociés par le sens, sont unis par le signifiant, grâce à

---

<sup>142</sup> «Tranches de savoir» dans *Face aux verrous*, p. 69.

l'allitération du «d». De plus, les deux derniers segments de cet aphorisme sont rythmiquement identiques (le rebond rythmique dédouble un anapeste).

Ce que le signifié sépare, le signifiant unit.

La genèse de cet aphorisme implique alors un mouvement double (et peut-être simultané) : d'une part, le signifié des mots sont opposés l'un à l'autre ; d'autre part, les mots sont liés entre eux sur la base de ressemblances physiques (sonores ou rythmiques).

Dans ses poèmes (textes disposés en vers), il arrive que Michaux considère alors le mot, en principe le plus *transparent* des signes, essentiellement comme un signifiant : ce n'est pas que Michaux prône l'élimination du signifié, mais il est difficile de décider, du signifiant ou du signifié, lequel est le principe selon lequel les mots qui suivent un premier sont engendrés. Quand Michaux écrit en ce qu'on a appelé «l'espéranto lyrique<sup>143</sup>», il semble que ce soient les signifiants, plutôt que les signifiés (qui ne sont jamais évacués) qui constituent le principe selon lequel le vers se prolonge et s'interrompt pour laisser survenir un prochain (ou pas). C'est dire que Michaux pratique dans sa «poésie» une espèce de musication, le mot servant pour lui de stimulus visuel ou auditif qui, telle une note de musique ou un trait de couleur dans une peinture abstraite, peut ne renvoyer qu'à un signifié diffus.

Même le dictionnaire, outil qui consacre les conventions liant le signifiant au signifié, est pour Michaux un prétexte à l'humiliation des signifiés. Un de ses grands plaisirs est d'ouvrir au hasard le dictionnaire et de se perdre parmi «tous ces bourgeons humains, dans leur foule alphabétique (je ne lis aucune définition)<sup>144</sup>». Il considère les mots du dictionnaire d'abord comme des signifiants avec lesquels il est libre de jongler, et qui sont à leur tour libres de ne pas exprimer le sujet. Ceux-ci sont comme ravis de leur domaine usuel, le dictionnaire, et sont rassemblés de force sur une étroite page par l'irrationnelle volonté d'un

---

<sup>143</sup> «Ce langage libre, dynamique et individuel, il [Michaux] a essayé parfois de le créer : c'est son argot ou, comme dit Bertelé [sans doute dans son étude sur Michaux publiée chez Seghers], son «espéranto lyrique» (Robert BRÉCHON, *Michaux*, p. 127). Plutôt qu'«espéranto lyrique», Bellour préfère nommer cette pseudo-langue «son espéranto» (Raymond BELLOUR, «Notice» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 1051), ce qui la présente comme une langue *pour lui*.

<sup>144</sup> *Passages*, p. 23.

énonciateur ; mais de par leur vocation sémantique (le signifié qu'ils conservent comme un en-soi), ils demeurent étrangers au sujet, indépendants de lui. Écrire pour Michaux revient, à ces moments-là, à conduire un

équipage [de mots] à travers l'infini moutonnement des possibles. Petit cortège que le mien, mais qui, sur ce fond vaste et infiniment glissant, *marche* pour moi d'un pas si étrangement accentué, d'un pas qui frappe le silence d'un accent inégalable.

J'ai le besoin périodique de me perdre et d'ainsi me rafraîchir. Dieu sait pourtant que je ne cours pas après un grand nombre de vocables pour en devenir propriétaire. C'est proprement le contraire.

J'aime ces voix nombreuses, pas à moi, leur petit son, leur petit sens me pétillant un instant à la tête, pour disparaître en lieu étranger où je ne les retrouverai plus.<sup>145</sup>

L'«accent étrangement inégalable» du cortège de mots et leur autonomie, surtout en regard du «petit sens [...] pétillant» du mot, sont mélioratifs. C'est dire que le sens spécifique au signe individuel, est moins important que le «sens» parasémantique qui transparait à travers la *masse* de signes et qui est ni la simple somme des sens des mots individuels ni même le sens de la phrase ou du paragraphe. L'important est une information du signe autre que son sens strictement sémantique, pouvant être perçue mais qui n'a pas à être comprise, telle que l'«accent», qui communique tout au moins une subjectivité, une singularité. Ainsi, le mot, ou un ensemble de mots, ont au moins deux contenus : le sens (contenu objectif, son être constaté ou encore : son *Dasein*), et la *voix*, la part vivante, mouvante du signe, qui porte celui-ci au monde, qui en fait une occurrence (et qui fait donc en sorte que le signe existe, qu'il soit *présent*). C'est de cette dernière, dont on a l'intuition, qu'Alain Jouffroy essaie de rendre compte lorsqu'il demande s'il ne faudrait pas tâcher, — plutôt que d'interpréter le sens des mots de la parole de Michaux, son interlocuteur —, de demeurer attentif au «courant sous-jacent à eux, et qui est le flux de la pensée» ; Michaux répond par une affirmation implicite en comparant lui-même l'essentiel de sa parole à «cette sonorité basse, comme celle des trompettes thibétaines [*sic*]»<sup>146</sup>. C'est aussi pourquoi

<sup>145</sup> *Passages*, pp. 24-25.

<sup>146</sup> Alain JOUFFROY, *Avec Henri Michaux*, pp. 37-38. Voici l'échange au complet : [Jouffroy] «Tous ces mots que vous prononcez et que j'essaie de noter, il faudrait qu'on les considère seulement comme des points de repère, et qu'on entende plutôt le courant, ce courant sous-jacent à eux, et qui est le flux de la pensée. N'est-ce pas ce courant qui vous intéresse, et n'est-ce pas ce qui vous fâche dans les mots : leur faculté de faire

Michaux décrit les mots du dictionnaire comme composant «un entassement non panoramique des efforts de l'humanité» devant lequel il se sent tour à tour ému, agrandi et humilié, bien plus qu'il ne pourrait l'être devant «aucune grande idée<sup>147</sup>». Au-delà de tout sens (signifié défini), le mot du dictionnaire (une expression en devenir) communique l'effort épique de l'humain d'être non seulement soi, mais la volonté d'être autre que soi, mieux que soi.

Michaux use de la langue pour attaquer la langue : cela est en quelque sorte sa solution au dilemme du dire. Il se rachète de la faute de l'expression en faisant en sorte que le dire même empêche la constitution d'un dit. Du moins, c'est ce qu'il prône dans *Tranches de savoir* : «Attention au bourgeonnement. Écrire plutôt pour court-circuiter.<sup>148</sup>» Le bourgeonnement est une métaphore *in absentia* pour l'écrit ou l'oeuvre, cette substance hors de soi, extension de soi, mais qui tendrait à trahir le soi (si toutefois on tâche d'en faire un simulacre du scripteur).

#### 5.5.4.3 *La banalisation de la violence.*

La violence de Michaux, toute de révolte, toute tournée vers l'épuisement d'une énergie négative, est une ramification de la violence inhérente à l'homme, ce fauve qui se nie. En effet, pour lui, la violence est banale. Michaux le montre bien dans *Voyage en Grande Garabagne*, qui met en scène un narrateur homodiégétique qui rend compte de son séjour dans la société des Hacs. L'homme y est dépeint comme le pire des fauves, le plus dévastateur des fauves parce qu'il agresse autrui non pas pour le gain personnel (comme le ferait le tigre) mais pour le sport. Lors des nombreuses descriptions de spectacle de lutte, le narrateur souligne le contraste entre l'essence malgré tout noble de l'humain et son action ignoble (violente), qui le déshumanise :

---

oublier le courant principal qui vous intéresse?» Réponse de Michaux : «Oui, cette sonorité basse, comme celle des trompettes tibétaines [sic]...»

<sup>147</sup> *Passages*, p. 23.

<sup>148</sup> *Face aux verrous*, p. 44.

Râles de passions complexes, ces plaintes inhumaines s'élevaient comme d'immenses tentures autour de ce combat bien «vache», où un homme allait mourir sans aucune grandeur.

Et ce qui arrive toujours arriva : un sabot dur et bête frappant une tête. Les nobles traits, comme sont même les plus ignobles, les traits de cette face étaient piétinés comme betterave sans importance. La langue à paroles tombe, tandis que le cerveau à l'intérieur ne mijote plus aucune pensée, et le coeur, faible marteau, à son tour reçoit des coups, mais quels coups!

Allons, il est bien mort à présent.<sup>149</sup>

Le contraste entre l'être et l'action est d'autant plus accentué que le narrateur fait preuve de plus en plus d'esprit à mesure que le lecteur s'approche de la déclaration de la mort ignoble d'un des lutteurs. Dans la première phrase, une comparaison de facture classique voisine avec une catachrèse de niveau de langue populaire : le contraste des contenus est donc épaulé par le contraste qu'occasionne la dissonance. Le deuxième segment de la deuxième phrase («un sabot dur et bête frappant une tête») est rythmé à la manière d'un alexandrin classique, c'est-à-dire un vers tétramètre très rythmé (il s'agit de quatre anapestes) avec une césure et contenant même une rime intérieure suffisante. La phrase suivante débute par une affirmation suivie, entre virgules, d'une seconde qui semble affirmer le contraire (ce qui compose un paradoxe) et se termine avec une comparaison qui réduit la tête (contenant le cerveau, organe grâce auquel l'homme est grand) à un aliment organique anodin qui a en commun avec le thème «tête» la forme et, quand il est écrasé, la couleur. Le tout est couronné d'un mot d'esprit qui consiste en une astucieuse inversion de rôles (c'est le coeur, ce «marteau», qui, à présent, est martelé), formule trop élégante et recherchée pour la description de l'acte lâche de piétiner la poitrine d'un adversaire. L'exclamation qui clôt la phrase exprime de l'admiration pour la force de la personne qui donne les coups, alors que l'acte même est carrément ignoble. Le «allons» bon enfant exprime une relation de complicité entre le narrateur et l'ignoble assassin.

Là où la banalisation se manifeste vraiment, c'est lorsque le narrateur apprend que cette tuerie n'est qu'un spectacle parmi d'autres, codés, ritualisés.

Le public des combats est aussi dérangeant que les combattants, car au lieu de se préoccuper de la perte de vie, ce qui l'intéresse est la vue d'une expression rare sur le visage

---

<sup>149</sup> *Ailleurs*, pp. 11 et 12.

des lutteurs. Au lieu de se présenter comme un horrible voyeur, le Hac se présente comme un esthète («Les spectateurs de la haute société Hac ne manquent jamais de vous expliquer que ce n'est pas le combat qui les attire, mais les révélations qui sortent du visage.<sup>150</sup>») De plus, le narrateur provoque le lecteur en se plaignant de l'obscurité qui voile l'expression escomptée, ce qui montre qu'il est complice de l'horreur («Il est dommage qu'on ne puisse saisir cette expression que dans une demi-obscurité.<sup>151</sup>»).

Un autre exemple de la complicité dérangeante du narrateur est son choix de posé et de présumé dans certaines phrases relatant les événements : «Il est facile d'introduire dans une ville quelques bêtes sauvages (il y en a assez dans les environs).<sup>152</sup>» Le narrateur se sert de la parenthèse, généralement réservée à des précisions ou à des commentaires subjectifs, pour préciser un détail sans beaucoup d'importance (la facilité de l'entreprise) alors qu'il passe sous silence sa réaction à l'horreur du geste d'introduire des fauves au sein d'une communauté. L'exploitation régulière de ce procédé compose le portrait d'une société fortement intéressée par la technique (du spectacle) et nullement par les questions éthiques que soulèvent la violence et le meurtre. En ce sens, les Hacs sont à l'image des sociétés européennes de l'entre-deux-guerres qui ont délaissé leur fondation morale au profit d'une fascination par la technique et l'observation de rituels.

La banalisation de la violence évidente dans les écrits composant *le Voyage en Grande Garabagne* est sans doute inspirée du climat politique du moment de la rédaction (avril 1935-février 1936). À ce moment-là, tout laissait croire qu'une nouvelle grande guerre était imminente : l'extrême bipolarisation des intellectuels, l'engagement collectif, les armées et les politiciens sur le qui-vive, les provocations hitlériennes, l'instabilité politique en Espagne (qui, quelques mois plus tard, allait donner la guerre civile espagnole)... L'attirance massive pour des régimes dont le pouvoir était assis sur la force<sup>153</sup> (qui valorisaient le recours à la force et à la violence) prend la forme de la société fictive des Hacs.

---

<sup>150</sup> *Ailleurs*, p. 14.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>153</sup> La majorité de la population européenne d'alors prenait parti soit pour le fascisme (en appuyant l'Allemagne nazie ou l'Italie sous Mussolini, pour contrer la menace communiste), soit pour l'antifascisme

### 5.5.5 *Morale de fauve.*

Le fauve a sa morale propre, surréaliste en ce sens que, fondée sur des alliances d'idées (voire des contresens) telles que «le bien est mal» et «la cruauté est une qualité», elle semble être la morale traditionnelle inversée. Le paradoxe est cependant affaire de perception : si on se met dans la peau du prédateur, on comprend que la cruauté est une qualité, car l'exercice de son contraire, la compassion, irait contre la survie du fauve, qui doit tuer pour ne pas mourir.

En présentant l'homme comme étant un type de fauve, Michaux remplace les valeurs «humaines» par celles qui leur sont contraires. Tout l'échafaudage de l'Encyclopédie en est affecté. Comme les modernistes, qui dénonçaient eux aussi la sclérose des valeurs en inversant les termes antinomiques qui structurent la vision du monde, Michaux présente les qualités morales dans des écrits pseudo-moralisateurs, mais toujours en les liant à leur «vice» contraire, si bien que la distinction entre les deux contraires devient malaisée. Plusieurs recueils illustrent ce genre de subversion et une thèse portant uniquement sur ce sujet ne suffirait sans doute pas pour en mesurer toutes les nuances. Dans cette section, seuls quelques actes de subversion sont abordés, notamment ceux qui s'attaquent aux «vertus», en l'occurrence la compassion, la charité, la chasteté, l'industrie et la méthode.

Toutefois, si l'homme est vraiment un fauve, comme Michaux semble le prétendre, comment se fait-il que l'on perçoive sa morale comme paradoxale? Ici intervient la différence entre l'homme et le fauve pur : la lâcheté, qui fait en sorte que l'homme ne s'assume pas, le pousserait à adopter une morale contraire à celle qui conviendrait à sa nature (mais qui a l'avantage de «dompter» les gens, ce qui satisfait le besoin des «fauves» qui gouvernent). La civilisation est donc présentée comme une invention qui a pour but de masquer le vrai visage de l'homme.

Cependant, malgré le masque, les aspirations profondes persistent. Celui que l'on croyait grégaire et généreux est, au fond, épris de la solitude et de la liberté des attaches avec autrui qui caractérisent l'état sauvage. Michaux l'affirme par le biais d'un texte poly-isotopique dans lequel les caractéristiques humaines (la volonté) attribuées au pommier

invitent à une lecture double. Le pommier comme l'homme civilisé sont habités du désir de la vie sauvage, solitaire, sans comptes à rendre à personne : «[T]out pommier guette le moment de redevenir sauvage, de vivre seul à nouveau, avec de tout petits fruits, acides et jolis (pas enflés du tout). Vrai, on n'aurait pas cru ça du pommier.<sup>154</sup>» La production de jolis fruits parfaitement inutiles (et même nuisibles pour autrui) indique le refus de se soumettre à ce que voudrait la communauté.

#### 5.5.5.1 *L'estimable cruauté.*

Michaux pratique l'alliance d'éthos : le respect ou la compassion sont mêlés à la cruauté, ce qui a comme résultat un éthos hypocrite (le respect ou la compassion semblent être feints). L'homme, ce fauve particulier, croit dompter sa cruauté en la recouvrant du vernis de la civilisation : «“Venez céans”, dit le squal, et il le mangea. Le squal était mangeur d'hommes, mais l'époque était polie.<sup>155</sup>» L'invitation formulée à l'aide d'un archaïsme contraste avec l'acte brutal, ignoble. Ce genre de contraste, qui atteste d'une nature double (il est à la fois féroce et respectueux), caractérise plusieurs des écrits de Michaux qui précèdent *Face aux verrous*. Par exemple, Michaux met en scène un protagoniste qui est un sympathique arracheur de têtes<sup>156</sup>, un honorable bourreau, excessivement poli et formaliste<sup>157</sup> ou une personne qui se montre indifférente à la souffrance d'une mère qui vient la supplier de «faire quelque chose» pour sa fille, une amie du narrateur qui serait en train de glisser rapidement vers la mort<sup>158</sup>.

Dans tous ces cas, la cruauté est liée à une certaine idée de la «normalité» que les convenances aident à valider. Le discours «normalisateur» du bourreau qui se prononce sur l'état actuel des choses inscrit de force sa fonction dans le discours économique rationaliste

---

<sup>154</sup> *Face aux verrous*, p. 46.

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>156</sup> «L'Arrachage de têtes» dans «Plume, précédé de Lointain intérieur» dans *Oeuvres complètes*, t. I, pp. 634-636.

<sup>157</sup> «Le bourreau» dans «La nuit remue» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 478.

<sup>158</sup> «Envoûtement», *ibidem*, p. 478.

qui, par ses déclarations, définit la situation officielle : «Tout va bien, dit le bourreau. La situation du malheur est prospère.<sup>159</sup>»

Marinetti et Tzara avaient déjà formulé, dans leurs manifestes, une morale de la cruauté qui, pour mieux rejeter les qualités humanistes attribuées à l'homme (bonté, sagesse, douceur...), présentaient favorablement la méchanceté. Paradoxalement, son absence rendrait nul l'enseignement légué par les d'aussi éminents moralisateurs que le Christ : «Le principe : "Aime ton prochain" est une hypocrisie. "Connais-toi" est une utopie mais plus acceptable car elle contient la méchanceté en elle.<sup>160</sup>» Tzara présente donc la connaissance de soi comme une entreprise pénible qui peut réjouir une personne méchante. Toutefois, alors que Tzara affirme l'amour de la méchanceté pour elle-même, Michaux affirme que l'expression de la méchanceté — par la violence, en exploitant une bonne colère par exemple — est bonne parce qu'elle est cathartique. Assumer sa nature (partielle) de fauve n'entraîne pas la destruction gratuite mais une destruction féconde, car non seulement cela épuise une énergie négative<sup>161</sup>, mais pour le temps que dure l'expression, le sujet est *un* et non pas un être pluriel ou larvaire.

C'est notamment dans *Voyage en Grande Garabagne* que Michaux s'adonne le plus au rapprochement de la compassion avec une forme de cruauté. Les Hacs sont une société où, par compassion, on permet aux ratés de se donner au moins une mort glorieuse : ils le font en attendant à la vie du roi (projet courageux) et se «rachètent» auprès de leurs proches en se faisant exécuter dans une cour du Palais. «[O]n a voulu de la sorte donner quelques satisfactions à ceux-là précisément qui en avaient tellement manqué<sup>162</sup>», émet alors le narrateur qui, ce faisant, répète un cliché, celui que disent les bien-pensants après qu'ils ont fait la charité à un misérable. Pour la personne à la morale «correcte» et intransigeante, il y a ici un contresens : un acte ignoble (la tentative de régicide) suivi d'un autre (la peine capitale transformée en spectacle) seraient justifiés par la compassion, qui est la plus haute vertu selon

<sup>159</sup> *Face aux verrous*, p. 42.

<sup>160</sup> «Sept manifestes dada» dans Tristan TZARA, *Oeuvres complètes*, p. 361.

<sup>161</sup> Voir «Avis aux jeunes ménages», où sur un ton pseudo-moralisateur, Michaux conseille aux membres d'un couple d'assassiner ou de maltraiter leur partenaire, dans leur imagination. (*La Vie dans les plis*, pp. 22-23.)

<sup>162</sup> «Voyage en Grande Garabagne» dans *Ailleurs*, p. 18.

le christianisme. Les actes de compassion sont habituellement tenus pour nobles : les rapprocher, comme Michaux le fait, d'actes ignobles équivaut à une alliance ironique d'éthos.

La compassion est liée à la cruauté quand Michaux évoque le rituel de l'euthanasie chez les Émanglons. D'abord, l'acte «charitable» de donner la mort semble être gratuit parce qu'il n'est justifié que par une peccadille, le fait qu'un Émanglon respire mal, ce qui «ne peut, par le fait de la sympathie naturelle aux hommes, qu'apporter du trouble dans la respiration d'une ville entière<sup>163</sup>». C'est donc à cause de la «sympathie naturelle des hommes» que la peccadille devient le signal qu'il faut mettre quelqu'un à mort. La compassion, ici, pousse à la charité ; en ce cas, elle consiste en le don au souffrant d'une cérémonie dans laquelle sa mise à mort a lieu dans une atmosphère caractérisée par la tendresse et une certaine sensualité :

Pour étouffer, on choisit une belle jeune fille vierge.

Grand instant pour elle que d'être appelée ainsi au pont entre vie et mort! La douceur avec laquelle ces souffrants trépassent est comptée en faveur de la jeune fille. Car avoir fait qu'un malade s'éteigne doucement entre des mains agréables est, disent-ils, excellent présage de dévouement aux enfants, de charité aux pauvres, et pour les biens, de gestion sûre. Elle trouve aussitôt bien plus de maris qu'il ne lui en faut, et il lui est permis de choisir elle-même.<sup>164</sup>

Il est ironique que les valeurs traditionnelles (famille, charité, économie) aient comme preuve l'étranglement d'un innocent. De plus, l'accomplissement de l'acte d'assassinat selon les règles garantit pour la jeune fille de meilleures chances auprès des hommes et, par le mariage, un meilleur standing. Le contraste entre l'éthos cruel et l'éthos sensible de l'acte est souligné dans la formule concise qui clôt cette description : «La difficulté est d'être douce à la fois et de serrer fort.<sup>165</sup>»

Dans les passages antérieurs analysés (et qui concernaient l'homme en société), la compassion ne s'opposait pas à la cruauté. Mais pour le fauve pur, la compassion est un vice, une faiblesse qui peut lui coûter la vie. Ainsi, «[l]e loup qui comprend l'agneau est perdu<sup>166</sup>». Heureusement pour lui, essence pure, le fauve agit strictement selon les lois de sa

---

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>165</sup> *Ibidem*.

<sup>166</sup> *Poteaux d'angle*, p. 10.

condition ; il est libéré des interrogations qui empêchent l'homme d'agir : «Ce n'est pas au crocodile à crier : "Attention au crocodile!"<sup>167</sup>»

Une grande difficulté de l'homme semble être l'impureté de son caractère féroce, qui admet la compassion. La civilisation qui l'aurait introduite en son esprit peut toutefois servir à la rendormir. La culture humaniste, que l'on tient comme vitale pour la civilisation, peut, alors, ne pas être innocente. Car la philosophie, son expression suprême, aide même les tortionnaires à pratiquer leur métier. Elle n'occasionne pas la vertu, elle introduit la paix (malsaine, comme un opium) dans l'âme troublée et qui a raison de l'être. La philosophie peut donc, très ignominieusement, justifier les pires cruautés :

S'il veut des victimes, le tortionnaire devra les accueillir, secundo, les protéger. Le reste, sa nature le lui indiquera suffisamment. Si toutefois il veut encore des conseils, c'est qu'il n'est pas suffisamment doué. L'aiguiller plutôt côté charité, ou justice, ou s'il demande encore des conseils, du côté mécanique, si arrivé là il pose encore des questions, souvenez-vous qu'il y a toujours la Philosophie.<sup>168</sup>

La Philosophie avec un "P" majuscule (il s'agit donc de la philosophie officielle, sacralisée) servirait à mettre fin à des questions, à livrer l'ignoble paix des réponses. Ainsi est affirmé le danger de l'excès de confiance en le savoir accumulé dans les musées et les bibliothèques, qui ne garantit pas de l'injustice et de la mauvaise foi.

La prétendue magnanimité de la société moderne, responsable de ses citoyens, de son devenir, n'est pas, elle non plus, à l'abri des rapprochements forcés avec la cruauté. L'idée reçue selon laquelle les poètes, les artistes et les révoltés marginaux de toute sorte sont des martyrs qui contribuent grandement au progrès social est d'abord évoquée («Les moeurs et le régime social, quand un changement y fut apporté, c'est à eux [artistes, poètes, assassins, anarchistes...] qu'on l'a dû [...]»<sup>169</sup>). Elle est ensuite alliée à une autre idée reçue, à savoir que l'État est comme un parent responsable. La société des Hacs, apparemment éclairée et généreuse (qualités humanistes), forme des esprits créateurs pour accroître le bien collectif, mais cette formation implique une torture révoltante d'enfants :

---

<sup>167</sup> *Face aux verrous*, p. 55.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>169</sup> «Voyage en Grande Garabagne» dans *Ailleurs*, p. 19.

Les Hacs s'arrangent pour former chaque année quelques enfants martyrs auxquels ils font subir de mauvais traitements et d'évidentes injustices, inventant à tout des raisons et des complications décevantes, faites de mensonge, dans une atmosphère de terreur et de mystère.<sup>170</sup>

Ici s'est accomplie une association libre d'attitudes morales, à savoir entre celles, d'une part, de la cruauté et du sadisme et celle, d'autre part, noble et patriotique, d'agir pour le bien collectif. Cette association, pour poétique qu'elle soit, s'est réalisée du vivant de Michaux, surtout pendant la période de l'entre-deux-guerres, où les actes cruels des dictatures étaient justifiés par la nécessité de voir évoluer la patrie. Le résultat de cet acte énonciatif subversif est une diminution du crédit accordé à l'idée que l'état et la communauté existent pour prendre soin de ses membres comme un parent prend soin de ses enfants.

#### 5.5.5.2 *L'illusoire amour du prochain.*

Encore comme chez Lautréamont<sup>171</sup>, Michaux tourne en dérision la sacro-sainte charité humaine et présente la méchanceté, voire la cruauté et le sadisme, comme étant le propre de l'homme. Mais alors que la méchanceté de Lautréamont est épique<sup>172</sup>, celle que Michaux met en scène est due à une banalisation d'actes ignominieux et violents<sup>173</sup>.

Pour provoquer la morale des bien-pensants, Michaux présente l'être humain comme n'étant pas naturellement porté à aimer son semblable : l'espèce d'«harmonie» que procure la structure familiale ou sociale serait imposée. Michaux l'affirme par le biais de sa présentation, que fait le narrateur de «Chez les Hacs», des règles de combat public : pour que le spectacle du combat soit plus authentique, on exige «que ce soit des proches parents qui luttent, ou au

---

<sup>170</sup> *Ibidem.*

<sup>171</sup> «Le coude appuyé sur ses genoux et la tête entre ses mains, il [Lombano] se demande, stupéfait, si c'est là vraiment ce qu'on appelle la *charité humaine*. Il reconnaît alors que ce n'est qu'un vain mot, qu'on ne trouve plus même dans le dictionnaire de la poésie, et avoue franchement son erreur.» (LAUTRÉAMONT, «les Chants de Maldoror» dans *Oeuvres complètes d'Isidore Ducasse*, p. 103. [En italique dans le texte.]

<sup>172</sup> Maldoror décrit ainsi ce qu'il aimerait faire de la petite fille qui le suit dans la rue : «Je pourrais, cousant tes paupières avec une aiguille, te priver du spectacle de l'univers, et te mettre dans l'impossibilité de trouver ton chemin ; ce n'est pas moi qui te servirai de guide. Je pourrais, soulevant ton corps vierge avec un bras de fer, te saisir par les jambes, te faire rouler autour de moi, comme une fronde, concentrer mes forces en décrivant la dernière circonférence, et te lancer contre la muraille. Chaque goutte de sang rejaillira sur une poitrine humaine, pour effrayer les hommes, et mettre devant eux l'exemple de ma méchanceté.» (LAUTRÉAMONT, «les Chants de Maldoror» dans *Oeuvres complètes d'Isidore Ducasse*, pp. 108-109)

<sup>173</sup> À la limite, on retrouve la méchanceté épique dans les poèmes-action de Michaux, riches en invectives et en menaces.

moins des ennemis invétérés<sup>174</sup>». Dans ce peuple avide de combats, on reconnaît que le combat n° trois est à l'origine d'une centaine d'événements violents codés. Le narrateur énonce une mesure conventionnelle qui, cette fois-ci, dénote un lien étroit entre la structure familiale et une haine viscérale extrême : «Ce combat a lieu ordinairement entre proches parents, afin que la combativité soit plus grande.<sup>175</sup>»

Ainsi, au contraire du présupposé humaniste traditionnel, les relations familiales sont tout sauf cordiales. La structure même de la famille, qui «prend» ses membres dans des relations intimes fortement codées, qui les oblige aussi à partager un espace restreint, favorise la naissance d'animosités qui deviennent l'archétype de toutes celles qu'un individu est susceptible d'éprouver au courant d'une vie. Vu que la préface d'*Ailleurs* présente les pays imaginés comme naturels et liés à l'être profond ou au devenir de la société, cette assertion ne vaut pas seulement pour ces mondes-là (fictifs), mais pour ce monde-ci, en l'occurrence le monde du lecteur.

Dans un autre écrit pseudo-moralisateur de *la Vie dans les plis*, Michaux feint de présenter l'absence de l'instinct grégaire de son énonciateur comme un vice qui mérite une punition. En effet, l'énonciateur alité n'arrive pas à soulever la couverture tant il est torturé par l'idée que ses jambes sont toujours aussi écrabouillées (un camion serait passé sur elles). Après plus de trois cents mots où la terrible angoisse du narrateur est exprimée, il découvre que ses jambes sont en parfait état et que tout cela était le fruit du «lit de proie» qui le punissait d'«empêchement» parce qu'il avait «voulu [s]e retirer de la compagnie des autres<sup>176</sup>». L'extrême invraisemblance de cette fin surprise indique que la morale sous-entendue (qu'il faut rechercher la compagnie des autres) est tournée en dérision. Le texte, dans son intégralité, consiste alors en une assertion du ridicule du conformisme social. L'instinct grégaire et le conformisme qu'il entraîne habituellement, qui favorisent les échanges et les amitiés, sont perçus comme étant très dangereux : «Qui chante en groupe

---

<sup>174</sup> «Voyage en Grande Garabagne» dans *Ailleurs*, p. 15.

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>176</sup> «De la difficulté de revenir en arrière» dans *la Vie dans les plis*, p. 64.

mettra, quand on le lui demandera, son frère en prison.<sup>177</sup>» La fidélité au clan entraîne la personne non intègre (aveuglement conformiste) à se comporter de façon ignoble. Il s'agit ici d'une allusion possible à l'épuration des collaborateurs dans l'immédiate après-guerre ou à celles qui ont eu lieu dans les cercles d'intellectuels communistes.

### 5.5.5.3 *La vertu suspecte.*

La chasteté, si célébrée dans l'Église catholique, si culturellement liée à la sainteté, est un vice dans le monde des Émanglons, un vice qui, parce qu'il mine le plaisir et menace la tranquillité de tout l'entourage, est puni de mort :

«Car, disent-ils, un célibataire, il faut toujours s'en méfier. Un jour, il tuera, violera une fillette, à qui cela fera grand mal, voudra fonder une nouvelle religion, il n'y aura plus aucun plaisir à vivre avec lui.» Les voisins se sentent gênés, hésitent à prendre avec leurs femmes les positions les plus naturelles. Enfin, la situation devient intenable. Donc, ils sortent à trois ou quatre, guettent l'homme chaste et l'abattent froidement, et peut-être même haineusement.<sup>178</sup>

Au lieu de rassurer, la chasteté inquiète. C'est le besoin naturel de paix de la communauté qui détermine ce qui est vice ou crime et ce qui est vertu. Le souci qu'on se fait de la réputation qui accompagne l'acte de parler de sujets non chastes est donné aux personnes chastes. L'inversion des comportements est donc complète :

Aussi, seuls quelques criminels endurcis osent parler continence et religion, mais à l'écart et toujours à mots couverts. Arrêtés, ils prétendent avoir été mal compris, que jamais il ne fut question de chasteté, mais au contraire d'une immense partouze.<sup>179</sup>»

Dans le même ordre d'idées, l'hypocrisie et les convenances associées à la pudeur des gens «bien» sont vertement dénoncées dans l'introduction aux *Arbres des Tropiques* :

Que dire des pistils, des étamines qui s'exhibent, osés, énormes, qui disent que c'est une fleur, et à quoi elle ressemble le plus et de telle façon que la plus oie des filles doit s'en rendre compte et taire enfin son «joli! joli! ravissant!»<sup>180</sup>

---

<sup>177</sup> *Face aux verrous*, p. 62.

<sup>178</sup> *Ailleurs*, p. 28.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> «Arbres des Tropiques» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 724.

Par le biais d'une allusion sexuelle claire, Michaux frappe du sceau de la niaiserie les exclamations de convenance qui voilent l'excitation des pulsions instinctives comme celle de la sexualité.

La pudeur et le caractère sacré de la Bible sont attaqués quand Michaux se moque de la figure de Moïse et de l'intolérance qu'on avait du corps librement exposé, considéré comme une incitation à la débauche : «Ceux qui ont lu *Bikini* en toutes lettres dans la Bible, et même que Moïse aurait dit "Et faites bien attention... en ce temps-là".<sup>181</sup>» Le rapprochement de la réalité contemporaine (bikini) et du personnage légendaire, presque préhistorique, de Moïse, est burlesque, comme l'est l'attitude choquée des gens qui désapprouvent, pour des raisons morales, l'exposition du corps féminin.

#### 5.5.5.4 "Non au travail et non au confort!"

Pour Michaux, l'état de grâce de l'être humain est l'état du rêveur. Tout *Façons d'endormi, façons d'éveillé* affirme que rêver est bon est même vital pour la santé. Le travail, la productivité, valeurs de base dans une société capitaliste (ou socialiste), activités qui fonderaient la valeur de l'individu, sont nocifs pour Michaux. Dans l'un des passages du *Voyage en Grande Garabagne*, le mot «nocif» n'est plus seulement figuré. Le narrateur relate le dépérissement des Émanglons qui ont trop travaillé, puis clôt sa relation avec une accusation moralisatrice : «Imprudents qui ont trop voulu travailler! Maintenant il est trop tard!<sup>182</sup>» Dans cette société où la morale est inversée, plutôt que de vénérer le travail, on tient pour sacrés le sommeil<sup>183</sup> et la promenade nocturne, parfaitement gratuite, dans une forêt, avec des lanternes<sup>184</sup>.

Dans les écrits de Michaux, la paresse est toujours favorable (sauf dans les yeux d'autrui). Il s'amuse à jouer du contraste entre le regard moralisateur et condescendant de celui qui valorise la productivité et condamne l'apparente inactivité de sa personne :

---

<sup>181</sup> *Face aux verrous*, p. 43.

<sup>182</sup> «Voyage en Grande Garabagne» dans *Ailleurs*, p. 24.

<sup>183</sup> *Ibidem*, pp. 24-25.

<sup>184</sup> *Ibidem*, pp. 25-26.

«[I]mmobile et fainéant», Michaux, rêveur vigile, met «sous tension» des formes suscitées par son esprit «pendant que moi j'étais le désespoir ou le dédain des gens actifs»<sup>185</sup>.

Les «gens actifs» qui veulent inciter un paresseux au travail évoquent parfois les récompenses du travail, en l'occurrence le confort et la tranquillité. Or, comme Michaux tient à son indépendance, à la liberté qu'il lui faut pour rêver, il doit s'affirmer contre le confort et contre la tranquillité : bref, il a une morale de Spartiate. Plutôt que de viser le confort, il faudrait toujours s'aiguiser l'esprit et ne jamais se laisser aller au confort sclérosant. Habiter «le continent de l'insatiable<sup>186</sup>», vivre sans éteindre sa soif préserve la souplesse. Vivre avec peu, en indigent, réduit les dépendances autant physiques qu'intellectuelles («L'homme qui sait se reposer, le cou sur une ficelle tendue, n'aura que faire des enseignements d'un philosophe qui a besoin d'un lit.<sup>187</sup>») De plus, pour le Spartiate, la tranquillité d'esprit est mauvaise, car comme le confort, elle favorise la sclérose : «La tranquillité n'est pas bonne pour l'homme. Détruire ce qui, en soi, apaise.<sup>188</sup>»

#### 5.5.5.5 «La volonté, mort de l'Art.»

Cet aphorisme, qui figure en liminaire à «En pensant au phénomène de la peinture<sup>189</sup>», rejoint l'«esthétique» des surréalistes, qui prônaient aussi la création «involontaire», irréfléchie. Pour Michaux aussi, la volonté nuit à l'expression des richesses de l'inconscient. Se comporter, comme le fauve, selon ses instincts, son intuition — et rapidement — permet de semer ce qui paralyse, ce qui tue le geste expressif dans l'œuf : «Voulant chanter, il élève une tour et perd sa voix.<sup>190</sup>» La seule volonté d'expression tue la vraie expression ; à la place, le «il» monte une tour, lourde et voyante construction muette. Il faudrait, pour Michaux, user de sa voix sans le vouloir, sans méditer l'expression, sans la diriger, sans masquer l'essentiel par une construction convenable.

---

<sup>185</sup> *Face aux verrous*, p. 200.

<sup>186</sup> *Poteaux d'angle*, p. 27.

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>189</sup> *Oeuvres complètes*, t. I, pp. 857-865.

<sup>190</sup> *Face aux verrous*, p. 71.

La différence entre la position de Michaux sur le sujet et celui de Breton est que Michaux doute que la création automatique soit capable de suivre le rythme des événements de l'intérieur : du moins, dans *Poisson soluble*, la plume n'aurait pas su courir au pas de la pensée.<sup>191</sup> De cette trop grande ambition même Breton se rendra compte, reconnaissant, en 1934, les limites de ses techniques et déplorant les abus que le surréalisme a autorisés :

Breton se reproche de ne pas avoir suffisamment discerné «les obstacles qui concourent, dans la majorité des cas, à détourner la coulée verbale de sa direction primitive (*Point du jour*, Paris, Gallimard, 1934)». Breton semble là condamner des dérives totalement inconscientes sans ce ressaisissement du conscient qui deviendra pour lui primordial.<sup>192</sup>

Néanmoins, dans les années suivantes, Michaux voit d'un oeil favorable, quoique tout de même critique, son contact avec les surréalistes et leur apport à la vie culturelle. Lorsqu'il s'ennuie en Équateur, Michaux autorise Jean Paulhan à donner son adresse aux surréalistes, ne serait-ce que pour qu'ils lui envoient des insultes :

[D]ommage que les surréalistes ne m'en veulent pas énormément ou sont privés de mon adresse. Car ceux-là ne manquent pas d'envoyer régulièrement une carte avec ...m... ou beaucoup mieux. S'ils demandent mon adresse ne manquez pas de la leur donner ça me ferait tellement plaisir.<sup>193</sup>

Au cours des années trente, Michaux devient le défenseur des surréalistes dont les poèmes s'avèrent les moins contaminés par la politique. Ainsi, il arrive à apprécier Éluard, «marxiste acharné mais dont les poèmes sont [...] de rêve et du genre le plus délicat» ; par contre, il s'en prend à Aragon, «homme autrefois bourgeois mécontent, et grand poète, devenu militant communiste, dévoué à la cause comme personne, mais médiocre poète, ses poèmes de combat ont perdu toute valeur poétique.»<sup>194</sup>

---

<sup>191</sup> «La faute en est en partie aux doigts de Breton, à son rôle d'accompagnateur. Ses doigts ne pourraient suivre. Dans une peur, une émotion tragique, une noyade, on aperçoit sa vie et son avenir, deux mille images en deux secondes. Mais le moyen, en deux secondes, d'en écrire deux mille?» («Surréalisme» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 59)

<sup>192</sup> Daniel LEUWERS, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, p. 80.

<sup>193</sup> Brigitte OUVRY-VIAL, *Henri Michaux*, p. 81.

<sup>194</sup> «La vraie poésie se fait contre la poésie» dans le *Magazine littéraire*, 74, 1973, p. 41. L'avis serait de 1936. Jean-Pierre Martin (*op. cit.*, p. 45) précise que *la Chanson complète*, signée de l'auteur (Éluard) figurait dans la bibliothèque de Michaux.

En 1939, alors que Jean Paulhan hésite devant le premier manuscrit de Jacques Prévert, Michaux en prend la défense et le pousse à publier<sup>195</sup>. Dans «Les poètes voyagent<sup>196</sup>», le surréaliste Benjamin Pérêt (auteur de *Au 125 du boulevard Saint-Germain*) a l'honneur d'être mentionné Lautréamont comme deux figures ayant renouvelé le désir du voyage. Michaux enchaîne cependant, après une affirmation aussi enthousiaste que «le plaisir était grand, si libérateur, que des dizaines de voyages surréels en autant d'esprits s'accomplirent<sup>197</sup>» un considérable bémol : «Toutefois, comme on avait bâillé aux poèmes de voyage, on bâilla aux poèmes de voyages surréels. Tous les éléments du voyage étaient là. Mais pas de parcours.<sup>198</sup>» Par cela, Michaux affirme que le surréalisme n'a pas tenu ses promesses, que l'enthousiasme initial, qu'il a soulevé, de finalement quitter la case de départ (l'assommant non-voyage), a été déçu. Leurs efforts auront toutefois été de bonne foi.

Dans les dernières années, Michaux semble considérer le surréalisme avec moins de méfiance, se fait aussi moins réprobateur. Ainsi, si, en 1972, il reproche encore au surréalisme la trop grande importance accordée au rêve, qui devient une espèce de chasse gardée<sup>199</sup>, il voue, à l'instar des surréalistes, un intérêt sans bornes aux aliénés, coupables de ne pas pouvoir observer certaines règles, ce qui inquiète, et de puiser dans leur imagination un réconfort ou des armes que le monde ne leur donne pas. Finalement, sa position vis-à-vis du principal fondateur et «pape» du surréalisme, André Breton, change, du moins après la mort de celui-ci : d'observateur ironique des expériences poétiques de Breton, Michaux se transforme en admirateur. C'est ce que révèle une lettre (datée du 22 janvier 1976) de Michaux à Alain Jouffroy, surréaliste d'après-guerre, et qui commente «à la radio [sa] voix récitant des poèmes de révolte, véritable révélation, la seule depuis celle de Breton<sup>200</sup>». Une pareille admiration distante, Breton la lui avait déjà rendue, en 1946, en incluant Michaux

---

<sup>195</sup> Voir les deux lettres de Michaux à Paulhan, reproduites dans Brigitte OUVRY-VIAL, *Henri Michaux*, pp. 148-149.

<sup>196</sup> Dans *Passages*, pp. 61 à 66. La rédaction du texte date de 1946.

<sup>197</sup> *Passages*, pp. 65-66.

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>199</sup> En 1972, il dit n'avoir pas plus tôt écrit sur le sujet des rêves, et de s'en être méfié, parce que le sujet, «gardé par des techniciens, ne tolère plus l'innocence, qui lui allait si bien, ni le naturel, qu'on ne saurait d'ailleurs retrouver». (*Façons d'endormis, façons d'éveillé*, pp. 13-14).

<sup>200</sup> Alain JOUFFROY, *Avec Henri Michaux*, p. 193.

parmi les grands noms du siècle : «Reverdy, Picabia, Péré, Artaud, Arp, Michaux, Prévert, Char, Césaire, demeurent à cet égard autant de *modèles inimitables*.<sup>201</sup>»

#### 5.5.5.6 «*Ne se conformer à rien, pas même à soi.*»

S'étonnera-t-on, après toutes ces inversions de la morale commune, après tous ses appels à l'insubordination et au non-conformisme, que Michaux demande à son lecteur de faire fi de la façon habituelle de mesurer la valeur d'une personne selon sa capacité intellectuelle («Garde ta mauvaise mémoire. Elle a sa raison d'être, sans doute.<sup>202</sup>») et son degré d'intégration sociale («Toujours garder en réserve de l'inadaptation<sup>203</sup>»)? Le fauve que Michaux admire n'est-il pas irrévocablement sauvage? N'est-ce pas pour cela qu'il l'admire? Par contre, on s'étonnera peut-être que la hantise d'être «pris» soit si exacerbée chez Michaux que l'essence «moi» s'avère aussi ce qui menace l'être : «Tu es contagieux à toi-même, souviens-t'en. Ne laisse pas "toi" te gagner<sup>204</sup>», «Pense pour échapper : d'abord à *leurs* pensées culs-de-sac, ensuite à *tes* pensées culs-de-sac.<sup>205</sup>»

Même le savoir subjectif auquel on tient (parce qu'il peut servir à dompter ce puissant envahisseur qu'est le savoir objectif) menacerait l'être, car il devient la base d'un «moi», un ancre que limite les mouvements de l'être : «Que détruire lorsque enfin tu auras détruit ce que tu voulais détruire? Le barrage de ton propre savoir.<sup>206</sup>»

L'insubordination de Michaux et son refus de se conformer sont donc absolus (comme l'étaient ceux des dadaïstes). Leur fruit est, outre une meilleure (et inévitable) connaissance de soi, une disponibilité, elle aussi absolue : «Il plie malaisément les genoux, ses pas ne sont pas bien grands, mais il reçoit mieux *n'importe quel rayon*, celui qui n'a jamais été disciple.<sup>207</sup>»

---

<sup>201</sup> Interview de Jean Daché (*Le Littéraire*, 5 oct. 1946) dans André BRETON, *Entretiens* (1913-1952), p. 245.

<sup>202</sup> *Poteaux d'angle*, p. 10.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>204</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>205</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>207</sup> *Poteaux d'angle*, p. 19.

### 5.6 *Sortir de l'homme.*

Ce n'est pas seulement en admirant le fauve que Michaux espère s'évader de sa condition d'homme. Il le fait en cherchant à entrer en contact avec le non-humain. Tourner le dos à l'homme afin de lui préférer les plantes et les animaux n'est pas nécessairement l'humilier, car le contact avec le non-soi aide à définir l'homme et le «moi» : «C'est ce qui n'est pas homme autour de lui qui rend l'homme humain. Plus il y a sur terre des hommes, plus il y a d'exaspération.<sup>208</sup>» Ainsi, Michaux semble faire l'apologie de la recherche de l'Autre, au nom d'une meilleure connaissance de ce qu'est l'homme.

Cependant, cette démarche a une visée cachée, celle de montrer que l'homme n'est pas le centre de la Création, ne mène pas la plus enviable des existences, comme le soutiennent les religions judéo-chrétiennes. Une des ruptures les plus importantes et les plus originales de Michaux est celle qu'il fait avec la vision anthropocentrique de l'univers. De toutes les avant-gardes, le futurisme seul avait osé vraiment rompre avec l'anthropocentrisme en préférant la machine à l'homme<sup>209</sup>. Mais même si Michaux méprise sa condition d'homme («Souvenir de fœtus : Je me décidai un jour à porter bouche. Foutu! Dans l'heure, je m'acheminai, irrésistiblement, vers le type bébé d'homme<sup>210</sup>»), il cherche un contact avec des entités organiques (ou spirituelles). Dans l'aphorisme de *Tranches de savoir*, la bouche détermine ce vers quoi le fœtus évolue : le mépris qu'exprime Michaux à l'endroit de l'homme est alors dû soit à la production de la parole (ce qui le distingue des animaux), soit à l'appétit insatiable du consommateur invétéré qu'est devenu l'homme, soit aux deux causes à la fois.

Sortir de l'étroite subjectivité de l'homme se fait en investissant la réalité subjective d'autrui. La langue universelle que voudrait Michaux n'est-elle pas une langue qui permettrait

---

<sup>208</sup> *Face au verrous*, pp. 71-72.

<sup>209</sup> *Le Manifeste technique de la littérature futuriste* remplace la voix de la muse du poète (ou de l'ange du prophète) par le bruit de la machine : «Voilà ce que m'a dit l'hélice tourbillonnante, tandis que je filais à deux cents mètres, sur les puissantes cheminées milanaïses.» («Manifeste technique du futurisme» dans Giovanni LISTA, Marinetti, p. 185.)

<sup>210</sup> *Face aux verrous*, p. 39.

un meilleur contact non seulement entre hommes ou entre hommes et enfants, mais entre hommes et *chiens*?<sup>211</sup> C'est donc émerveillé qu'il considère la découverte que certains animaux sont eux aussi capables de s'exprimer à l'aide de signes picturaux<sup>212</sup>. Le contact intersubjectif qu'une langue idéographique commune aux animaux et aux hommes permettrait serait préférable à la description objective de la réalité des autres. Cette description objective n'est pas fautive, mais elle ne permet pas de rencontre véritable avec autrui. Aux yeux de Michaux, elle n'est pas respectueuse d'autrui (en ce sens qu'elle ne le reconnaît pas comme sujet, seulement comme objet)<sup>213</sup> et ne permet pas de quitter son «moi».

Les inventaires de flore ou de faune et les aperçus de comment pourrait être l'existence de certains animaux — de *leur* point de vue — a pour effet de «décentrer» le lecteur habitué à l'anthropocentrisme (c'est-à-dire le lecteur qui considère l'humain comme le centre de toute activité organique terrestre). Le lecteur se trouve, grâce à la parole (humaine) dans la subjectivité (non humaine) d'un autrui. Dans maints textes à caractère fantastique, Michaux substitue à la perspective humaine celle d'un organisme non-humain : «La guêpe raconte : «Il n'est souvent pas difficile d'entrer dans les habitations des hommes. [...]»<sup>214</sup> Dans «Quelques jours de ma vie chez les insectes»<sup>215</sup>, l'énonciateur a un corps capable de s'accoupler à une chenille. En ce cas-là, non seulement il s'agit d'une merveilleuse expatriation (le monde des hommes est quitté), mais de l'investissement, dans ce monde autre, d'un corps et d'un être autres, puisque l'énonciateur réagit à l'érotisme des insectes non en homme, mais en insecte.

---

<sup>211</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, p. 39. Nous soulignons.

<sup>212</sup> «Parmi les grands singes, quelques-uns dès leur enfance éduqués, formés à la désignation muette mais reproductible, instruits à répéter, à reconnaître des signes sur des claviers ou au mur, après qu'on leur en a enseigné un bon nombre, en ont d'eux-mêmes formés. Spontanément un jeune chimpanzé avec les deux signes d'oiseau et d'eau va signifier un *canard* qu'il vient de voir. Il sait faire un signe lui aussi!» (*Poteaux d'angle*, pp. 82-83.)

<sup>213</sup> Michaux distingue la réalité objective de la réalité subjective (d'autrui), méconnue : «La couleuvre qui s'enroule autour d'une souris, ce n'est pas pour jouer. C'est — après l'ingestion qui suivra — pour répondre à la demande de son organisme en graisses, protides, sels minéraux assimilables, etc. Sans doute, sans doute. Mais sûrement la réponse que se donne à elle-même la couleuvre est plus belle, plus émouvante, plus digne, plus excitante, plus cérémonielle, plus sacrée peut-être, et assurément plus «couleuvre».» (*Poteaux d'angle*, p. 23.)

<sup>214</sup> *Passages*, p. 223.

<sup>215</sup> Voir *Face aux verrous*, pp. 169-172.

Mettre le lecteur dans le point de vue subjectif du non-humain implique des inversions de rapports. Dans «Auberge de boues molles pour poissons passant la nuit hors de l'eau<sup>216</sup>», c'est le poisson qui détermine la transformation du milieu étranger en un milieu conforme à ses besoins, comme l'homme transforme le milieu des animaux en un milieu qui convient à ses besoins. Dans «New York vu par un chien doit se baisser<sup>217</sup>», c'est la ville humaine, personnifiée, qui se modifie afin d'être en accord avec la perception de l'animal. Dans les deux cas, le non-humain est sujet et ce qui relève de l'humain (auberge, ville) est présenté comme existant pour lui (alors que dans la conception anthropocentrique du monde, les poissons et les chiens existent pour (alimenter, divertir) l'homme).

Au lieu de présenter la nature comme étant à la disposition de l'homme, elle est présentée comme à côté de lui. Michaux montre que la nature n'est pas à la disposition de l'homme, ne s'intéresse même pas à lui, en mettant le concept «humain» en complément d'objet d'un sujet qui, lui, est de l'ordre du non-humain organique : «Le microbe n'a pas le temps d'examiner le biologiste.<sup>218</sup>» Les rôles sont inversés en ce sens que le centre d'intérêt diégétique est le monde naturel et non le monde humain (la non-observation, par le microbe, du monde humain est le posé de la phrase ; le monde humain est dévalorisé, humilié).

Finalement, l'admiration qu'a Michaux devant un arbre dans le jardin d'une amie le pousse au lyrisme par lequel il déclare la supériorité de l'arbre qui, plus que tout homme, exprime la vigueur et l'extrême transmutabilité :

Ce que rameaux et feuilles peuvent figurer, aucune bras comme aucun corps de femme ou d'homme, aucune danse humaine ou animale n'aurait pu le réaliser. C'était des débordements, des débordements à n'en plus finir, élastiques et en tous sens, avec des nonchalances suivies de reprises inattendues, dans l'instant déchaînées, indépassables.

Agenouillements, supplications, enlacements, désenlacements, arrachages, plongées en avant, retraits, reculs, réembrassements et toujours à l'extrême, en chaque feuille, en chaque rameau, devenu être adorant, faisant et refaisant de profondes génuflexions, expression d'un infini hommage rendu [...]<sup>219</sup>

---

<sup>216</sup> *Face aux verrous*, p. 53.

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>219</sup> «Le Jardin exalté» dans *Déplacements, dégagements*, p. 118.

### 5.7 Conclusion.

Les actes de subversion de Michaux ne visent pas à définir une position, cohérente ou pas, dans un champ culturel ou idéologique. Ce sont des actes qui, à ce moment-là, réclament leur réalisation. L'acte est acte à cause de sa nature conflictuelle, parce qu'il est rupture. Les ruptures paraissent nécessaires pour préserver la liberté intérieure de Michaux, pour éviter d'être pris ou pour se dégager de ce qui le «prend».

Pour mieux rompre, le noyé s'accroche à certaines figures qui sont déjà en situation de rupture par rapport à l'en-soi qui, à ce moment-là, inonde le sujet. Hello et les mystiques ratés de l'Occident, Bouddha et les autres penseurs orientaux comptent parmi les bouées qui aident à Michaux à ne pas être complètement noyé par la morale mercantiliste et suffisante de l'Occident. Comme, par leur actualité, par leur influence, elles pouvaient aussi inciter à un certain conformisme, les avant-gardes ne figurent pas comme des bouées pour le noyé ; ce ne sont que des ensembles d'individus qui résistent, à leur façon, aux mêmes ennemis et dont les actes peuvent présenter certaines ressemblances avec ceux de Michaux ou qui peuvent lui inspirer (inconsciemment) de nouveaux modes de combat.

Par le biais, surtout, de textes poly-isotopiques, Michaux s'attaque à la conception humaniste de l'homme non pas parce qu'il croit que l'homme est fondamentalement mauvais, mais parce qu'il veut rendre manifeste son caractère paradoxal. Il s'amuse alors à formuler des assertions qui présentent l'homme comme un fauve raté : il partagerait avec le fauve le goût de la violence, mais ressentirait le besoin de le justifier en se forgeant des valeurs qui excuseraient son comportement. Michaux prend aussi plaisir à montrer que la morale du fauve est incompatible avec celles des bien-pensants et, puisque les hommes seraient (néanmoins) des fauves, leur morale serait fausse. En dernier lieu — et toujours pour porter un coup contre la suffisance de l'homme moderne occidental, Michaux exprime son désir de sortir de l'homme, d'entrer en contact avec des organismes vraiment autres (à défaut de les devenir).

## CHAPITRE 6

### L'ACTE ULTIME

#### 6.0 Introduction.

L'acte ultime du noyé est d'embrasser de nouveaux modes de production du signe, ce qui a de graves incidences sur la place et la fonction de l'écriture dans la vie de Michaux. Bien que cet acte contribue, comme l'ont fait tous ses autres actes, à une affirmation du sujet, il ne fait pas partie d'un plan pour se «parfaire» l'esprit ou pour «parfaire» une méthode ; il est la réaction irréfléchie d'un sujet en danger. Le drame du sujet se joue en deçà de l'être.

Les modes de production du signe autres que celui des unités combinatoires ont toujours fasciné Michaux, mais ce n'est qu'au cours des années cinquante qu'il fait de leur exploration son activité principale. Cette décennie est alors, pour ce qui est de l'usage des mots, une période charnière. Avant cette période, l'*agir* qui est présent dans chaque signe à des degrés variables, Michaux tâche de l'exploiter essentiellement en augmentant la performativité du langage verbal. À partir des années cinquante, cependant, Michaux produit considérablement moins d'écrits dont le point illocutoire est la performativité ; l'*agir* s'exprime alors surtout par le biais d'écrits elliptiques qui sont des termes ou des segments de phrase prélevés sur un magma de mots qui s'efforcent vainement de s'ajuster à une expérience psychique (non verbale), par exemple une perception d'hallucination ou une vision extatique. Les mots ne sont plus l'événement ; épiphénomènes par excellence, ils ne sont que les *traces* de l'événement.

Cette redéfinition radicale du rôle du langage verbal est le résultat direct de l'adoption de la peinture abstraite, mode de production du signe inclus parmi les unités pseudo-combinatoires, grâce auquel le signe est empreint et du sujet et de l'événement de genèse. La découverte, antérieure à celle-là, de la stylisation (l'idéogramme), qui est, elle aussi, substance et action (comme la lumière est photon et onde), a préparé Michaux à sa découverte de la peinture non figurative. En un sens, l'invention de signes non figuratifs et non codés — mais très étroitement liés à la subjectivité du peintre — n'est pas très différente de l'invention de l'idéogramme primitif, qui n'a pas encore atteint un état de catachrèse et qui n'a pas été, conséquemment, incluse dans un code.

La pratique de ces modes de production du signe procure à Michaux des satisfactions que l'écriture ne procurait, au mieux, que médiocrement. La «découverte» de la peinture et des traits peints sonne le glas de l'écriture performative (car le trait «rend» mieux l'acte psychique que ne l'a fait l'énonciation performative) et de l'«espéranto lyrique» (car dans la guerre des signes qui a lieu sur la toile, le sujet a rapport avec des substances «pures», c'est-à-dire avec des éléments libérés d'un code). Pourtant, Michaux ne cesse pas d'écrire. Seulement, sa «découverte» du potentiel expressif d'autres médias a comme effet de reléguer l'écriture à l'un de deux rôles : celui de notation elliptique qui mime la durée d'un événement (un *agir* passé est signifié) et celui, plus traditionnel, du commentaire d'un phénomène extra-verbal (ce qui est habituellement le lot des unités combinatoires) qu'elle ne tente pas de reproduire.

### 6.1 *La tentation de l'idéogramme.*

En comparaison avec l'écriture occidentale, l'écriture des Chinois apparaît à Michaux comme singulièrement «décente», comme représentative de «cette extrême réserve, [de] cette concavité intérieure» qu'il admire chez eux. Il en est de même des peintures chinoises qui, en comparaison aux tableaux occidentaux, lui apparaissent libres de l'inconvénient d'une «épaisseur» paralysante : dans les tableaux d'Extrême-Orient, «le

mouvement des choses est indiqué, non leur épaisseur, et leur poids, mais leur linéarité si l'on peut dire<sup>1</sup> ».

Cette absence d'« épaisseur », cette « concavité » que Michaux perçoit comme des qualités sont l'effet du mode de renvoi du signe considéré : l'idéogramme chinois (comme, d'ailleurs, la peinture) a la faculté de renvoyer directement à la Chose (au *denotatum*) ou à son signifié (*designatum*) dans la mesure où la graphie reproduit ses formes. La rapidité avec laquelle l'interprète de ces signes reconnaît le renvoi — ce à quoi le signifiant renvoie — (et la reconnaissance peut être instantanée) donne l'impression que le signe est construit sur le mode de l'équivalence, que l'expression équivaut à la réalité « originelle », la « matière impensée ».

L'écriture chinoise, composée d'idéogrammes, n'est pas incluse parmi les unités combinatoires, qui composent l'écriture phonétique. Elle est incluse parmi les *stylisations*, catégorie de signes régis par *ratio difficilis* qui

recouvre les insignes, ainsi que les emblèmes et les devises au sens Renaissance et baroque du terme [...]. On peut avoir aussi des stylisations régies par des codes forts, comme les armoiries et les figures des cartes à jouer ; et d'autres, régies par des codes plus faibles, ouvertes à des contenus multiples, comme les « symboles » et les archétypes (mandalas, svastika).<sup>2</sup>

La définition que fait Eco de l'emblème complète bien celle de la stylisation : sont des emblèmes

ces dessins qui reproduisent quelque chose, mais sous une forme stylisée, si bien qu'il n'importe pas tant de reconnaître la chose représentée qu'un contenu « autre » pour lequel la chose représentée est mise. La croix, le croissant, la faucille et le marteau sont en lieu du christianisme, de l'islamisme et du communisme. Iconiques, parce que comme les diagrammes et les dessins, ils supportent des manipulations de l'expression qui ont une incidence sur le contenu ; mais arbitraires quant à l'état de catachrétisation auquel ils sont désormais parvenus.<sup>3</sup>

De plus, l'isomorphisme de l'idéogramme le lie plus étroitement à la matière parce que le signifiant est l'objet d'une observation plus attentive de la part de l'interprète. En comparaison avec l'idéogramme, dont « le sens reste partiellement

<sup>1</sup> « Un barbare en Asie » dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 364.

<sup>2</sup> Umberto ECO, *Sémiotique et philosophie du langage*, p. 57.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 22.

immergé dans l'image, laquelle diffuse tout un ensemble de significations transversales<sup>4</sup>», l'écriture phonétique est abstraite de la matière : puisqu'elle est «en quelque sorte aspirée vers le sens, elle prétend effacer sa propre matérialité<sup>5</sup>».

Cependant, vu le degré de catachrétisation qu'implique — tout de même — le décodage des idéogrammes, le lecteur chinois a, comme le lecteur d'un texte en caractères phonétiques, surtout affaire à des signifiés : par conséquent l'idéogramme chinois actuel est à peine<sup>6</sup> moins aspiré vers le sens que ne l'est l'unité combinatoire. Mais comme Michaux n'a pas le chinois comme langue maternelle et ne sait pas lire dans cette langue, l'idéogramme n'est pas — *pour lui* — une stylisation. *Pour lui*, l'idéogramme est ce qui se rapproche le plus d'un signe sans référent : «Sans corps, sans formes, sans figures, sans contours, sans symétrie, sans un centre, sans rappeler aucun connu. [...] [T]el est le premier abord.<sup>7</sup>» Il réagit avec un enthousiasme comparable devant un dessin abstrait, devant les mots d'une langue étrangère (comme l'anglais) ou ceux qui, à l'aide d'une intervention sur sa perception, lui sont devenus étrangers (et donc merveilleux), comme lorsqu'il se découvre, la mescaline aidant, tout donné à la contemplation d'une paire de lettres d'un mot évoqué en son esprit :

[V]oilà que, se plaçant la poussée intense, qui me tient, sur les lettres «m» du mot «immense» que je prononçais mentalement, les doubles jambages de ces «m» de malheur s'étirent en doigts de gants, en boucles de lasso, qui démesurément grandes, s'élançant à leur tour vers les hauteurs, arches pour impensables et baroques cathédrales [...]<sup>8</sup>

En un sens, les écrits performatifs de Michaux (par exemple ceux d'*Épreuves, exorcismes*<sup>9</sup>) visent le rétablissement d'une équivalence entre l'expression et l'état du monde ou du sujet. En troquant l'isomorphisme perdu pour la force illocutoire, il tente d'établir une relation *ratio difficilis*.

<sup>4</sup> Dominique MAINGUENEAU, *le Contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, p. 92.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>6</sup> Dans le cas de la stylisation, le signifiant est directement corrélé à un stimuli visuel (une image), alors que celui de l'unité combinatoire l'est à un son, *puis* à une image. Le décodage de l'écriture phonétique implique donc une étape de plus que celle de l'écriture chinoise.

<sup>7</sup> «Idéogrammes en Chine» dans *Affrontements*, p. 75.

<sup>8</sup> *Misérable miracle*, p. 22.

<sup>9</sup> Voir l'étude de «Ni ma lampe ni ma tour» à la page 159 de cette thèse.

### 6.1.1 *Le paradis perdu des équivalences.*

Par la recherche d'idéogrammes primitifs, qui ont été l'objet de moins de stylisation (et qui sont plus près du dessin figuratif) que les idéogrammes de la langue chinoise actuelle, et par l'invention d'idéogrammes<sup>10</sup>, Michaux tente de «rendre» à l'idéogramme sa spontanéité signifiante originelle. Les résultats de son étude des idéogrammes chinois primitifs donnent *Idéogrammes en Chine*, oeuvre qui fait la relation d'une *Genèse* du signe chinois. Les premiers signes, plus près d'une hypolangue<sup>11</sup>, auraient été, à l'origine, des agents intersubjectifs par excellence : «Il y eut pourtant une époque, où les signes étaient encore parlants, ou presque, allusifs déjà, montrant des groupes, des ensembles, exposant des situations.<sup>12</sup>»

Ce rapport direct qu'aurait eu toute personne face aux idéogrammes chinois primitifs a été perdu lorsqu'un scripteur s'est mis, «brouillant les pistes, à manipuler les caractères de façon à les éloigner encore d'une nouvelle manière de la lisibilité primitive<sup>13</sup>». Avec le temps, le code serait devenu un «secret entre initiés<sup>14</sup>», une façon d'établir puis de maintenir étanches des classes sociales : «Secret difficile, long, coûteux à partager, secret pour faire partie d'une société à l'intérieur d'une société. Cercle qui, des siècles et des siècles durant, va demeurer au pouvoir. Oligarchie des subtils.<sup>15</sup>» Puis aurait commencé l'abstraction, la séparation du signe et du référent : «Le réel originel, le concret et les signes qui en étaient proches, on pouvait dès lors commodément s'en abstraire [...]»<sup>16</sup>

<sup>10</sup> Les tentatives de Michaux de créer sa propre langue idéographique sont discutées dans la section 6.1.4.

<sup>11</sup> L'hypolangue est la limite inférieure de la langue dite naturelle ; la limite supérieure s'appelle l'hyperlangue : «L'hypolangue est tournée vers une Origine qui serait une ambivalente proximité au corps, pure émotion : tantôt innocence perdue ou paradis des enfances, tantôt confusion primitive [...]. Sur le bord opposé l'hyperlangue fait miroiter la perfection lumineuse d'une représentation idéalement transparente à la pensée. [...] On se gardera cependant de réifier l'hypolangue et l'hyperlangue : il s'agit de fonctions.» (Dominique MAINGUENEAU, *le Contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, p. 113.)

<sup>12</sup> «Idéogrammes en Chine» dans *Affrontements*, p. 77.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

Dès lors, le signe ne renvoie plus selon le mode de l'équivalence ; puisque l'isomorphisme est perdu ou grandement réduit, le lecteur doit soit reconnaître un rapport autre (abstrait) entre le signe et son référent. Le fait que les calligraphes aient cessé de produire des signes à interpréter selon le mode de l'équivalence entraîne, pour Michaux, une certaine perte du sacré : «Disparue la vénération, la naïveté, la poésie première, la tendresse dans la surprise de l'originelle "rencontre" [...]. Coupé les ponts avec l'origine...»<sup>17</sup> Une deuxième génération d'inventeurs impudents

apprennent à détacher le signe de son modèle (à tâtons le déformant, sans oser encore carrément couper ce qui lie la forme à l'être, le cordon ombilical de la ressemblance) et ainsi se détachèrent eux-mêmes, ayant rejeté le sacré de la première relation «écrit-objet».

La religion en l'écriture reculait. L'irréligion d'écriture commençait.

Disparus, les caractères «sentis», penchés sur la réalité ; disparus de l'usage, de la langue [...]»<sup>18</sup>

Le «charme de la ressemblance ; d'abord de la proche, puis de la lointaine ressemblance, puis de la composition aux éléments ressemblants<sup>19</sup>», longtemps le domaine du Chinois, s'est évaporé : désormais, l'écriture chinoise se ferait un devoir d'abstraire.

L'idéogramme chinois actuel, stylisée, l'objet d'interventions de quelques millénaires de calligraphes, ne représente plus tel quel le renvoi sur le mode de l'équivalence, mais y renvoie selon le mode de la métonymie ou de la synecdoque. Par exemple, s'il s'agit d'inventer un signe pour le concept «chaise», au lieu de tracer un idéogramme pour «représenter la chaise elle-même avec son siège et ses pieds<sup>20</sup>», le signe pour la chaise

est formée des caractères suivants (eux-mêmes méconnaissables) :

1) arbre ; 2) grand ; 3) soupirer d'aise avec admiration ; le tout fait *chaise*, et qui se recompose vraisemblablement comme ceci : *homme* (assis sur les talons ou debout), *soupirant d'aise près d'un objet fait du bois d'un arbre*.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>20</sup> «Un barbare en Asie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 365.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

Le concept de l'arbre est lié à celui du bois dont la chaise est faite par le biais d'une synecdoque (la chaise est faite avec le bois de l'arbre) ; le concept de «soupirer d'aise avec admiration» représente l'effet subjectif dont la chaise est la cause (le rapport est métonymique) ; quant au concept de la grandeur, si elle exprime l'estime qu'a le sujet pour cette invention, il est une redondance (le troisième caractère contient déjà le sème de l'admiration). De la même manière, «[s]i l'on vous représente la vieillesse, vous aurez tout là, sauf l'expression de la vieillesse, et l'allure de la vieillesse, mais vous aurez, par exemple, la barbe et le mal au genou.<sup>22</sup>» Une fois de plus, c'est la synecdoque (la barbe fait partie du concept «vieille personne») et la métonymie (la douleur au genou est l'effet dont la vieillesse est la cause) que l'interprète du signe doit reconnaître pour finalement arriver au concept «vieillesse».

Ces observations de Michaux ont simultanément le ton de l'émerveillement et du reproche : d'une part, il est impressionné par la «subtilité<sup>23</sup>» que l'on demande au lecteur d'idéogrammes, qui doit aussi être poète pour se retrouver parmi la toile de relations diverses (synecdochiques, métonymiques, etc.) et, d'autre part, il déplore que le Chinois se soit comme amusé à diminuer la faculté de l'idéogramme de signifier sur le mode de l'équivalence<sup>24</sup>. Ce reproche est d'autant plus fort que, de tous les langages, celui de l'idéogramme chinois est, pour Michaux, le seul qui aurait pu — bien plus que l'hiéroglyphe d'Égypte «dont les éléments, sinon l'ensemble sont aisément reconnaissables<sup>25</sup>» — s'avérer un signe universellement reconnu :

[C]e goût de prendre un détail pour signifier l'ensemble est beaucoup plus frappant encore et fait que le chinois, qui aurait pu être une langue

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 364.

<sup>23</sup> Voir le passage auquel renvoie la note 15.

<sup>24</sup> Dans *Un barbare en Asie*, Michaux montre l'évolution du caractère qui représente l'éléphant comme le passage de l'isomorphisme (le caractère a une trompe) à un «tout ce que vous voulez» assorti d'appendices burlesques : «D'abord, il avait une trompe. Quelques siècles après, il l'a encore. Mais on a dressé l'animal comme un homme. Quelque temps après, il perd l'oeil et la tête, plus tard le corps, ne gardant que les pattes, la colonne vertébrale et les épaules. Ensuite il récupère la tête, perd tout le reste, sauf les pattes, ensuite il se tord en forme de serpent. Pour finir, il est tout ce que vous voulez ; il a deux cornes et une tétine qui sort d'une patte.» («Un barbare en Asie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 365.)

<sup>25</sup> «Un barbare en Asie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 365. L'hiéroglyphe égyptien est un signe mixte en ce sens qu'il est produit à la fois selon le mode de la stylisation (comme l'idéogramme) et selon le mode des unités combinatoires : le dessin stylisé renvoie, par sa forme, à un concept dont la première lettre avec laquelle on le nomme en Égyptien sert dans la constitution d'un mot phonétique.

universelle, n'a jamais, sauf le cas de la Corée et du Japon, franchi la frontière de Chine et passe même pour la plus difficile des langues.<sup>26</sup>

Toutefois, la perte de la possibilité d'interpréter l'idéogramme selon le mode de l'équivalence permet au signe de transcender son rôle d'élément d'un langage imitateur d'essences immobiles et pesantes («Abstraire, c'est se libérer, se désenliser<sup>27</sup>») et de participer à un langage nouveau, celui d'imitateur de l'existence, c'est-à-dire d'un être au monde, vivant, mobile et à la recherche d'obstacles afin de devenir *geste*. «Les caractères évolués» destinés à «l'absolue non-pesanteur [...] convenaient mieux que les caractères archaïques à la vitesse, à l'agilité, à la vive gestualité»<sup>28</sup>. Le geste par lequel naît le signe abstrait libère le calligraphe de la pratique, conformiste, d'ajuster les formes graphiques à celles de la réalité perçue. Grâce à l'abstraction, grâce à la vitesse qui rend évident, au sein même du signifiant, le geste génétique, le calligraphe s'affirme comme sujet. La manipulation de signes est, en ce sens, une activité grâce à laquelle on peut changer d'être : «[A]bstraire, aller vite, vite par brusques traits glissant sans résistance sur le papier, permettant une autre façon d'être chinois.<sup>29</sup>»

### 6.1.2 *Le règne du calligraphe.*

L'agent grâce auquel le signifiant peut être mis dans une position de grande proximité avec la matière ou avec le mouvement, est le calligraphe. Dans l'un ou l'autre cas, c'est lui qui travaille le signifiant afin de lui insuffler une efficacité évocatoire. Cela est surtout vrai du signifiant de la poésie chinoise, qui prend plus de place que celui des poésies occidentales, car une partie importante de la valeur du poème est redevable à la calligraphie : «La calligraphie l'exalte [le Chinois]. Elle parfait la poésie ; elle est l'expression qui rend le poème valable, qui avale le poète.<sup>30</sup>»

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 364-365.

<sup>27</sup> «Idéogrammes en Chine» dans *Affrontements*, p. 93.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 101.

De plus, ce travail du signifiant individualise le texte et témoigne, comme peut le faire un manuscrit, du *geste* de l'écriture<sup>31</sup>. Comme le moine copiste du Moyen Âge, le calligraphe chinois entre en relation intime, physique avec les éléments du support, car c'est ce travail de la matière qui multipliera l'expressivité du signe. Voilà pourquoi, pour lui, les « quatre trésors » de la littérature sont non pas la métaphore, la personnification, la synecdoque et la métonymie, mais le pinceau, le papier, l'encre et l'encrier<sup>32</sup>. S'adonner non pas à un ressassement abstrait de signifiés dans un monde hors du monde, mais à une expression concrète de façons d'être au monde, telle est la tâche du poète chinois, nécessairement maître calligraphe ; le signifiant valide le contenu sémantique, et non le contraire : « [L]’art du calligraphe, [...] c’est se montrer au monde. [...] La calligraphie : rendre patent par la façon dont on traite les signes, qu’on est digne de son savoir, qu’on est vraiment un lettré.<sup>33</sup> »

Pourtant, « se montrer au monde » par l'invention d'un style gestuel et laisser dans les façons particulières et justes de tracer un arc ou de sabrer dans le papier quelque chose comme une signature, n'est pas faire l'étalage d'une originalité — même si l'idéogramme donne partout « des occasions à l'originalité. Chaque caractère fournit une tentation<sup>34</sup> ». Le sens particulier que le calligraphe donne au caractère appartient non au calligraphe ni même au texte, mais au caractère même. La preuve, c'est qu'un idéogramme tracé par des auteurs différents conserve pleinement son sens lorsqu'il est extrait de son co-texte<sup>35</sup>. L'idéogramme est ainsi ce qui se rapproche le plus d'une expression totale, car le concept est reconnu, de même que sa façon d'être. Le rejet de subjectivisme outré, que Michaux observe chez les Chinois, et qui semble être aussi le

<sup>31</sup> L'imprimerie peut effectivement être un obstacle à l'expression du sujet. Voir le passage de *Misérable Miracle* cité dans la note 34 de l'introduction, où Michaux se plaint de la perte expressive qu'entraîne la normalisation des caractères.

<sup>32</sup> « Idéogrammes en Chine » dans *Affrontements*, p. 95.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 103. À Michaux d'ajouter que si une langue occidentale avait eu « seulement une parcelle des possibilités calligraphiques de la langue chinoise », les époques baroques se seraient succédé.

<sup>35</sup> Le contexte consiste en les circonstances (idéologiques, sociales, historiques...) de l'énonciation alors que le co-texte est l'environnement textuel du sémème. Ces définitions s'inspirent de celles d'Umberto Eco : « Le contexte est une classe d'occurrences de chaînes ou de groupes d'expressions (appartenant dans le même temps à un ou plusieurs systèmes sémiotiques) ; en revanche, le co-texte est l'occurrence actuelle et spécifique d'un membre de cette classe. » (*Sémiotique et philosophie du langage*, p. 72.)

sien, est nécessaire afin d'assurer la pureté du don d'être à un signe qui le *devient*. Par exemple, le calligraphe met une façon d'être dans les traits mêmes d'un caractère représentant un coeur : coeur supplicié, coeur léger, etc. : «À tout calligraphe la propriété du coeur, la vie du coeur est offerte. Mais pas pour l'originalité, sinon filtrée, et à qui il n'est permis que de transparaître. / Il est mal vu, bas et vulgaire de s'exhiber.<sup>36</sup>»

### 6.1.3 La permanence de l'Origine.

Malgré l'abstraction qui caractérise l'idéogramme, la perte du paradis des équivalences n'est pas définitive : grâce à la calligraphie et à l'étymologie<sup>37</sup>, «un lettré accompli» peut arriver à reconnaître «au passage les origines» et recevoir «au moment de tracer les caractères dans leur forme actuelle, une inspiration venant de loin.»<sup>38</sup> En de tels cas, «le signe présente, sans forcer, une occasion de revenir à la chose, à l'être qui n'a plus qu'à se glisser dedans, au passage, expression réellement exprimante.<sup>39</sup>» Autrement dit, la forme des traits que le calligraphe donne aux caractères peut leur rendre un peu de leur qualité expressive mimétique originelle.

Ainsi, l'Origine (temps où l'expression «collait» à la matière) ne se trouve pas confinée dans un passé mythique pour lequel le poète éprouve une nostalgie. Le rapport immédiat entre le signe prélevé d'une hypolangue et la matière demeure toujours infiniment *possible* à cause de la présence continue de l'Origine. Parce que la matière *est*, il ne dépendrait que du travail d'un signifiant que l'Origine soit un Maintenant. Tout ce qu'écrivit Michaux sur les idéogrammes révèle sa conviction que le sujet peut «renouer» avec la matière «impensée» dont il fait partie en marquant le signifiant, qui est parcelle, lui aussi, de cette matière. Pour lui comme pour les calligraphes qu'il salue, le contact

<sup>36</sup> «Idéogrammes en Chine» dans *Affrontements*, p. 105.

<sup>37</sup> Michaux mentionne l'engouement des Chinois pour les caractères primitifs. Ils se ruent aux sites archéologiques où les caractères ont été découverts : en effet, ils ne sont «pas disparus de la pierre des anciennes tombes et des vases de bronze des antiques dynasties, pas disparus des os divinatoires.» («Idéogrammes en Chine» dans *Affrontements*, p. 95)

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 93.

entre un sujet et l'Origine se confond avec le contact recherché entre un signifiant et l'Objet (que Peirce appelait dynamique) : «Un bateau, une mare d'eau, un arbre, pour personne ne sont des mots ; ce sont pour tout le monde des CHOSES. Des choses touchées, des choses à trois dimensions. J'ai essayé de dire quelques choses.<sup>40</sup>»

Il semblerait alors que l'écriture chinoise, comme celle de Michaux, ait deux raisons d'être : l'une serait de favoriser le rapport immédiat avec la matière, que le calligraphe ou le poète arriveraient à rétablir partiellement, et l'autre de favoriser le rapport direct avec le mouvement du sujet, que l'abstraction peut aider à rendre. Seulement, l'écriture idéographique chinoise, plus que l'écriture phonétique de Michaux, semble plus propice à se muer, grâce à un sujet sensible et un peu doué, en une écriture de présence. Apprendre à écrire en chinois n'aurait pas aidé Michaux à produire ni l'«écrit-objet» vainement recherché ni un amalgame de signes capable de vraiment l'exprimer dans sa qualité d'«être-là». Pour avoir une petite chance de réaliser de tels objectifs, il faudrait que Michaux se mue, lui, en inventeur de langue idéographique.

#### 6.1.4 Michaux inventeur d'une langue idéographique?

Michaux a tâché d'inventer un nouveau code. Il a parlé de ses efforts d'inventer une langue idéographique universelle<sup>41</sup>, mais n'a jamais vraiment présenté le résultat de ses efforts au grand public. Dans *Émergences-Résurgences*, il parle de ses premiers tâtonnements pictographiques comme d'efforts qui ont échoué, comme d'échecs qui l'auraient même détourné, un temps, de l'expression graphique.

Faute de mieux, je trace des sortes de pictogrammes, plutôt de trajets pictographiés, mais sans règles. Je veux que mes tracés soient le phrasé même de la vie [...]. Autour de moi, les hochements de tête embarrassés de personnes me voulant du bien, ...je me fourvoyais... au lieu d'écrire, tout simplement.<sup>42</sup>

Ces premières tentatives relèvent bel et bien de l'invention de stylisation, car les formes tracées s'ajustent au monde tel que le sujet le perçoit («le phrasé de la vie») pour le

<sup>40</sup> «Les Rêves et la Jambe» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 18.

<sup>41</sup> Voir «Le rêve d'un langage universel» dans le chapitre trois de cette thèse.

<sup>42</sup> *Émergences-Résurgences*, p. 13.

représenter. Cette volonté d'ajuster les pictogrammes au flux de l'existence est la même que celle qui a inspiré les premiers calligraphes chinois. Cependant, la variété *infinie* des pictogrammes de Michaux (qui n'en sort jamais deux pareils) empêche leur considération comme *caractères*, comme blocs de sens à la disposition d'autres calligraphes. En ce sens, l'objectif de représenter le flux infiniment variable de l'existence est incompatible avec l'invention d'un *code* idéographique. Ce n'est donc pas parce que les moyens manquaient à Michaux qu'il n'a jamais pu inventer une langue pictographique universelle, mais parce qu'il se trompait d'objectif. La valeur des oeuvres peintes comme *Alphabet* et *Narration*<sup>43</sup>, toutes deux datées de 1927, consiste en leur qualité de *proto-langue*, dont l'invention révèle davantage le désir de traduire une perception particulière de l'existence en une série de stylisations *qui ne sont pas à reprendre* que le désir de lier de façon permanente des formes à des contenus conceptuels.

La seconde fois où l'on voit quelque chose comme des idéogrammes dans les toiles de Michaux est au début des années cinquante, où il peint *Mouvements*. Cependant, cette fois, Michaux n'a pas la prétention d'inventer un code : les «[s]ignes revenus, pas les mêmes, plus du tout ce que je voulais faire et pas non plus en vue d'une langue<sup>44</sup>» tâchent seulement de s'ajuster à sa perception de ce qu'est l'homme. Il avoue être ici au niveau du proto-idéogramme et n'a plus vraiment espoir que l'on puisse en faire un code :

Les rassemblant judicieusement, aurait-on pu en faire un catalogue [...], catalogue d'attitudes intérieures, une encyclopédie de gestes invisibles, des métamorphoses spontanées, dont l'homme à longueur de journée a besoin pour survivre...? Douteux. Trop incomplet.<sup>45</sup>

Les efforts d'invention d'idéogrammes de Michaux n'ont donné, au bout du compte, que des pseudo-idéogrammes — mais qui ne sont pas sans valeur. Car, comme le remarque Alain Jouffroy, l'invention de ces pseudo-idéogrammes montre comment un

---

<sup>43</sup> Pour voir des reproductions de ces oeuvres, voir les pages 10 et 15 de *Henri Michaux*, catalogue de l'exposition du 2 novembre au 10 décembre 1978, qui a eu lieu au Musée d'Art contemporain de Montréal.

<sup>44</sup> *Émergences-Résurgences*, p. 50.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 53.

homme s'y est pris pour entrer en contact avec la Chose (ici : «le fonctionnement de la pensée»), ce qui implique une abstraction des codes :

«Pour un poète qui conçoit une révolution à partir d'une exploration de cette sorte, la seule chose à faire c'est précisément d'inventer une algèbre dont tous les signes sont variables. [...] [C]omprendre le fonctionnement de la pensée indépendamment de son code officiel et de sa traduction dans l'algèbre des signes «continus» de l'histoire des faits, c'est le travail d'un poète, c'est sa révolution.<sup>46</sup>

Là où Jouffroy se trompe, cependant, c'est lorsqu'il présente l'approche de Michaux des idéogrammes comme étant celle d'un poète moderne, révolutionnaire. Ce qu'il décrit là est l'effet socioculturel de l'activité de Michaux, mais pas l'activité même : les gestes de Michaux peuvent servir de modèles aux poètes révolutionnaires, mais cela est accidentel. Michaux est une personne qui invente des signes qui sont en accord avec ses gestes ou avec une perception de ce qu'est être au monde.

Parce que l'activité de Michaux s'est bornée à l'expérimentation pictographique et parce que le principe même de cette activité excluait la production de stylisations pouvant constituer un code, Michaux n'est pas calligraphe. Plutôt que d'avoir accouché d'idéogrammes, il est un homme qui a laissé des traces sur du papier.

## 6.2 La trace.

Forme donnée par une activité indéniable, la trace est un signe en relation directe avec un *denotatum* : le code gouvernant le rapport intensionnel ne fait que servir de guide (par exemple, telle empreinte indique le passage d'un être appartenant, par exemple, à [suit le signifié] la classe des ongulés) et qu'un rapport extensionnel sûr (avec l'imprimeur particulier) infirme ou confirme.<sup>47</sup> Dans la reconnaissance du signe, l'interprète doit faire une application (et au besoin une adaptation) rigoureuse d'un code aux informations contenues dans le signifiant et qui renvoient *directement* à un *denotatum* imprimeur, parcelle du *continuum*. L'absence d'un signifiant préformé (n'appartenant pas

---

<sup>46</sup> «Henri Michaux est-il révolutionnaire» dans *Avec Henri Michaux*, p. 139. C'est Alain Jouffroy qui parle.

<sup>47</sup> Voir aussi la section 0.4.2.

à un «alphabet») et l'effort qu'exige de l'interprète une telle prise en compte du *continuum*, font en sorte que la trace est dite régie par *ratio difficilis*<sup>48</sup>. Le *denotatum* retrouvé donne sens au signe, confirme ou infirme les hypothèses formées à partir de lui ; à la trace, liée au monde objectif, sera toujours subordonnée l'élaboration du signifié (le *designatum*) et qui ne s'avère qu'une étape entre la découverte du signifiant et la découverte du *denotatum*. En comparaison, les unités combinatoires, régies par *ratio facilis*, dépendent d'un signifié et d'un code<sup>49</sup> et peuvent presque faire abstraction du monde objectif. Cette possibilité est ce qui les rend dignes d'une certaine méfiance aux yeux de Michaux. La trace, elle, paraît plus «vertueuse», moins coupable : si elle ne dit pas toujours ce qu'*est* une chose, au moins dit-elle de manière patente qu'une Chose *est*<sup>50</sup>.

Un signe humain ayant les vertus de la trace se présente donc comme un idéal pour Michaux. Dans l'écriture chinoise, il a trouvé un précédent, une tradition sémiotique qui transcende l'équivalence et qui valorise le genre d'implication nécessaire à la reconnaissance d'une trace. Car les idéogrammes chinois ne sont pas seulement des traces pour Michaux, mais aussi pour le Chinois sachant lire la poésie chinoise. L'idéogramme de la poésie chinoise est donc *complexe*, parce que relevant d'au moins deux modes de production de signes : la stylisation et la trace.

Pour Michaux, il est déjà établi que l'idéogramme n'est pas aussi apprécié comme stylisation qu'il l'est comme trace, comme signe produit sans se soucier d'un code (qui rend uniforme l'expression). Ainsi, il s'enthousiasme devant des «caractères variés à n'en plus finir», voyant en «la page qui les contient : un vide lacéré. / Lacéré de

---

<sup>48</sup> Voir note 24 de l'introduction.

<sup>49</sup> Des mots qui n'appartiennent pas à un code sont non des mots, mais de simples stimuli visuels ou auditifs. Par contre, une trace non codée peut bien exister, et elle n'est pas moins porteuse de sens qu'une trace codée (qui, si elle l'est, devient stylisation).

<sup>50</sup> Cela revient à dire que Michaux entretient de la méfiance à l'endroit de toute signification, mais pas à l'endroit de la capacité de *référence* du signe : «Avec Platon et Aristote, quand on parle de mots, on pense déjà à une différence [...] entre signification (dire *ce qu'est une chose* : fonction que remplissent aussi les termes isolés) et référence (dire *qu'une chose est* : fonction que remplissent les seuls énoncés complets).» (Umberto ECO, *Sémiotique et philosophie du langage*, p. 35).

multiples vies indéfinies<sup>51</sup>». Pour lui, la page participe de la matière et porte des empreintes non codées mais tout aussi significatives que peuvent l'être des empreintes dans le sable. Et comme avec les traces, il n'y a de signifié que celui que l'interprète y met<sup>52</sup>.

### 6.2.1 *La genèse de la trace.*

La trace est un signe sans interprétant (au sens peircéen du terme) puisqu'elle n'est pas un signe produit pour être interprété. Pour mieux dire, il est plutôt le produit d'une activité qui existerait même si elle n'était pas exprimée. La plume ou le pinceau s'avèrent alors pour Michaux des accessoires de ses gesticulations d'homme «pris» dans une matière qui l'étouffe ; à l'aide du verbe ou du trait de peinture, il émet son cri de noyé, il fait les grands gestes désordonnés du noyé qui en a ras-le-bol de l'être, non pour faire un simulacre de la noyade ou de la violence mais pour brutaliser effectivement un média. Les marques (aux formes variées, irréfléchies) qui résultent de cet épuisement intentionné d'un trop-plein seront — pour lui — des échantillons de l'événement ; pour d'autres, ce seront des traces (qu'ils peuvent interpréter à leur guise). Le geste qui crée la trace exprime le passage d'un être sans confiner l'être, toujours déjà ailleurs. La trace est l'être qui se dérobe et non un simulacre (trompeur) d'être.

Bien que l'épuisement du geste, vécu comme une nécessité, réponde à une intention, l'accomplissement du geste est spontané. Le geste «créateur» ne l'est donc pas ; il est plutôt un geste destructeur, un geste qui vise à épuiser une force négative (parce qu'elle est en trop, parce qu'elle nuit) : «Je n'ai rien à faire, je n'ai qu'à défaire. D'un monde de choses confuses, contradictoires, j'ai à me défaire.<sup>53</sup>» Le sujet, qui a emmagasiné des blessures ou des traces de signes issus du dehors, sent périodiquement le besoin de vider son entrepôt intérieur<sup>54</sup> ; il le fait bel et bien dans l'intention de se

---

<sup>51</sup> «Idéogrammes en Chine» dans *Affrontements*, p. 77.

<sup>52</sup> La trace n'a d'interprétant que si elle a été consciemment produite.

<sup>53</sup> *Émergences-Résurgences*, p. 35.

<sup>54</sup> Voir l'étude de «la Grande Salle» (section 2.2), analogie de la conscience qui — vulnérable, angoissée parce que perpétuellement bouleversée — absorbe d'inquiétants signes issus du dehors.

venger, mais surtout afin de s'alléger du poids des blessures en en donnant à un signifiant :

À la plume, rageusement raturant, je balafre les surfaces pour faire ravage dessus, comme ravage toute la journée est passée en moi, faisant de mon être une plaie. Que de ce papier aussi vienne une plaie!<sup>55</sup>

Ainsi, le geste, irréfléchi dans sa trajectoire, mais précis dans son intention, produit une trace qu'un autre sujet semble être invité à interpréter (mais seulement comme il le ferait une empreinte), puisque les signes sont livrés à des maisons d'édition ou à des galeries d'art. Mais si les oeuvres trouvent le moyen de se placer sur les rayons des libraires ou sur les murs des galeries d'art, ce n'est pas vraiment pour donner à autrui le loisir d'interpréter une curiosité : le geste de raturage trouve son aboutissement dans la réception par autrui, qui doit se sentir profondément marqué, comme s'il avait reçu un coup violent : «Qui laisse une trace, laisse une plaie.<sup>56</sup>»

Dans les propos de Michaux qu'Alain Jouffroy rapporte en 1959, soit neuf ans après la première publication de *Tranches de savoir*, on constate que son attitude envers le signe est la même, sauf que, à ce moment-là, c'est la peinture qui s'avère la réaction violente, destructrice et exorcisante, qu'il lui faut ; c'est elle qui «porte» — et bien mieux que l'écriture phonétique — la trace, la réaction :

Les grandes encres noires, oui, en un sens, ce sont des exorcismes. Ça tape contre l'entourage, tout l'entourage, une époque ou parfois même un propos. Ces encres, ce massacre de lignes, c'est comme ça que je réponds.<sup>57</sup>

Les propos de Michaux de la fin des années cinquante confirment sa préférence pour la trace graphique, qu'il déclare plus efficace en ce sens qu'elle «blesse» ou «atteint» mieux la conscience qui entre en contact avec elle :

Si j'avais à répondre à tout ça, ces analyses sociologiques, ces choses qu'on entr'entend dans la journée — je ne vais pas répondre par lettre, ah non, pas si bête! — si j'avais à y répondre en poèmes, j'aurais à aboyer, à crier. [...] Ces grandes peintures noires, on le sent : ça tape. Les

<sup>55</sup> *Émergences-Résurgences*, pp. 35-36. Peindre et écrire sont des voies par lesquelles on peut tenter de répondre ou de réagir aux attaques du monde contre sa psyché. La préface d'*Épreuves, exorcismes* est à ce titre très explicite.

<sup>56</sup> *Face aux verrous*, p. 64.

<sup>57</sup> Alain JOUFFROY, *Avec Henri Michaux*, p. 30.

gens ne savent pas contre quoi, mais ils sentent qu'il y a des coups. Quand on voit de ces peintures dans un appartement, ça donne un coup, contre qui, contre quoi, je ne sais [...].

Cela rejoint le cri, qui est la première chose qui m'ait semblé vraie : la façon asyntaxique de procéder [...]<sup>58</sup>

Cette affirmation, qui présente l'activité de Michaux comme subordonnée à un effet recherché chez le récepteur, ne contredit-elle pas le désintérêt apparent qu'il manifeste vis-à-vis de celui-ci? Non, car ce dont Michaux se désintéresse, c'est la réception d'un sens précis, sémantique, codé, de son signe ; mais rejoindre l'autre en ce qu'il a d'essentiel, viscéralement, semble importer au plus haut point. En privilégiant la genèse, dans l'autre, d'une blessure analogue à celle qu'il a, Michaux oriente l'interprétation vers le sens pragmatique de son signe. Michaux doit réagir contre une multitude de facteurs irritants ; le récepteur n'a pas à comprendre un propos, il a seulement à absorber un coup : «Voilà, à toutes les questions, ou plutôt à des tas de choses, ces encres sont ma réaction. Ma réaction la plus localisée : à un être avec qui ça n'a pas été, ou avec qui ça a été, mais... à ce *mais*.<sup>59</sup>» Le principe opposant, quelle que soit la forme sous laquelle elle se manifeste (c'est ce qu'exprime la mise en relief du marqueur d'opposition «mais»), est ce contre quoi porte son geste, à l'origine.

Ainsi, le sujet transforme l'empreinte qu'une expérience a laissée en lui en un signe ayant la capacité d'empreindre autrui. L'empreinte que le sujet a reçue au cours de sa journée devient, pour lui, grâce à son geste expressif, un objet — mais un objet pour quelqu'un d'autre. Pour le sujet, l'exorcisme a donc été *efficace*. La blessure transformée en objet, pour être pleinement affranchie du sujet, gagne à être donnée à autrui, qui risque fort de le recevoir comme une blessure. Est-ce une forme de sadisme? Oui, si Michaux prend plaisir dans la souffrance de son récepteur (mais il se désintéresse de sa réaction : il veut seulement se débarrasser de son mal). Non, si la blessure est féconde pour autrui (elle peut accroître la conscience que le récepteur a de lui-même comme transcendance ou être une occasion pour lui vivre lui-même la joie de se délivrer d'un mal par l'exorcisme).

---

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 33.

La résolution du problème individuel semble nécessiter le viol de l'autre (de son espace le plus intime) ; peut-être est-ce alors par empathie que Michaux fait accompagner ses exorcismes les plus forts de paratextes qui exhortent le lecteur à profiter lui aussi de ce procédé libérateur. Ainsi, d'une main, Michaux donne à son récepteur des coups douloureux avec la lame de son sabre sémiotique ; de l'autre main, il place dans la main libre du même récepteur la manche de l'arme même qui le martyrise et qui permettra à celui-ci de transcender non seulement les coups qu'il reçoit à ce moment-là mais tous les coups qu'il a reçus par le passé et tous ceux qu'il recevra dans l'avenir.

On comprendra, alors, que la capacité d'être victime (blessé) est une qualité mais non un idéal. Elle est une qualité dans la mesure où une certaine sensibilité suscite des blessures qui doivent être transformées en objets, mais elle n'est pas un idéal en ce sens que la personne qui ne souffre pas des coups que lui inflige le quotidien (en admettant qu'une telle personne puisse exister) est digne d'admiration et d'envie. Il ne s'agit pas, pour celui-ci, de se transformer en «le grand malade», de se faire «un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage<sup>60</sup>» afin de vivre une rare transcendance (l'atteinte d'un «suprême savoir», par exemple). C'est parce qu'il y a empreinte primordiale que la création est nécessaire (au sujet créateur). La blessure est là et on ne peut s'en départir ni y échapper<sup>61</sup> ; il s'agit de transformer la malédiction en bénédiction, mais celui qui ne souffre pas de la blessure n'est pas moins estimable que celui qui doit multiplier les exorcismes.

Cependant, la sensibilité suscite plus que des blessures, elle permet aussi l'inscription d'impressionnants passages d'êtres dans l'espace intime du sujet, qui ressent alors le besoin (cuisant) de les reproduire :

D'ordinaire, rien ne reste en vous qu'on ne puisse oublier le lendemain. Mais si l'on est victime de la marque qu'on reçoit, et qu'on veuille la rendre... c'est autre chose. » / — C'est comme si j'avais vu un cheval de feu traverser cette fenêtre! Je voudrais le dire. Certaines de ces expériences ont laissé une empreinte pareille : c'est à cause de cette empreinte, de ce sillon

<sup>60</sup> Arthur RIMBAUD, «Lettres dites du "Voyant"» dans *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, pp 203 et 202.

<sup>61</sup> «On ne part pas», écrit Rimbaud dans «Une saison en enfer» dans *Ibidem*, p. 127.

qu'elles ont laissé en moi, que je ne veux pas leur être infidèle, et essayer de les rendre.<sup>62</sup>

### 6.2.2 Face à la trace.

Le caractère chinois évolué, abstrait, que considère un non-initié comme Michaux, pour qui la reconnaissance du signifié n'est pas automatique, a une qualité que le caractère primitif n'avait pas : il peut *indiquer* une présence autre que la sienne (le caractère primitif reproduisait l'objet, mimait sa forme, ce que le caractère évolué ne fait quasiment jamais<sup>63</sup>). En un tel cas, le caractère ne fait pas référence comme le fait le langage verbal, ou même la stylisation, qui favorisent, chez l'interprète, la perception d'une équivalence ; le caractère favorise chez l'interprète le processus intellectuel de l'implication (ou de l'inférence), comme font les traces.

L'implication est un processus logique par lequel l'esprit se dit : si p, *alors* q ; par contre, l'équivalence, que l'esprit constate, peut se résumer dans la formule  $p = q$ . Bien que l'on puisse voir en l'équivalence une forme particulière d'implication (celle-là n'est que celle-ci «catachrétisée ou "endormie"<sup>64</sup>»), le maintien de la distinction entre elles est fort utile pour l'appréciation des différences entre les actes sémiotiques de Michaux.

Le caractère chinois évolué s'avère la trace d'une activité qu'il n'imité pas : «Ne plus imiter la nature. La signifier. Par des traits, des élans. / Ascèse de l'immédiat, de l'éclair.<sup>65</sup>» Les meilleurs exemples que donne Michaux de la tendance chinoise de favoriser l'implication proviennent d'*Un barbare en Asie* :

Si un combat doit prendre place, il [le Chinois] ne livre pas le combat, il ne le simule même pas. Il le signifie. Cela seul l'intéresse, le combat lui-même paraîtrait grossier. [...] S'il s'agit d'une fuite, tout sera représenté sauf la fuite, — la sueur, les regards de droite et de gauche, mais pas la fuite.<sup>66</sup>

<sup>62</sup> Alain JOUFFROY, *op. cit.*, p. 38.

<sup>63</sup> «[I]l n'y a pas cinq caractères sur les vingt mille qu'on puisse deviner au premier coup d'oeil [...]» (*Un barbare en Asie*, p. 159.)

<sup>64</sup> Umberto ECO, *Sémiotique et philosophie du langage*, p. 45.

<sup>65</sup> «Idéogrammes en Chine» dans *Affrontements*, p. 99.

<sup>66</sup> «Un barbare en Asie» dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 364.

Dans ces deux exemples, le signe ne remplace pas le *denotatum* ni le *designatum*, il en est une parcelle logiquement interprétable. Mimésis d'un échantillon<sup>67</sup> du combat, dans le premier cas, ou de la fuite, dans le deuxième cas, le lien entre l'idéogramme et son *designatum* ou son *denotatum* participe de la métonymie.

La trace consiste en un signifiant indiquant un «non-ici, mais là-bas». Pour aller du non-lieu qu'est le signe à l'ailleurs qu'est le *designatum* ou le *denotatum*, l'interprète emprunte soit la déduction, soit l'induction, soit l'abduction (qu'il s'agisse d'un automatisme n'y change rien) : ce sont les schémas inférenciels<sup>68</sup>. Par exemple, dans le second cas du paragraphe précédent (celui de la fuite), le lecteur chinois compétent procède d'abord par déduction (sa connaissance des règles de l'écriture chinoise lui permet de déduire le sens premier des signifiants, en l'occurrence les signifiés «sueur», «regards de droite et de gauche»), puis (voyant que la déduction n'a pas suffi, parce que l'objet du renvoi s'avère abscons) par induction ou par abduction, afin de résoudre l'énigme en interprétant la sueur et les regards comme appartenant à des individus engagés dans l'acte de fuir. Par contre, lorsque Michaux est face au calligramme chinois, la «lecture» est autre. Alors que pour le Chinois, il s'agit de la reconnaissance d'une stylisation, puis de celle d'un échantillon, pour Michaux, l'idéogramme est perçu essentiellement comme une *trace* : il y cherche un isomorphisme soit dans la courbe de la ligne, soit dans le mouvement qui a été créé par l'inscription physique que la trace a immortalisée.

---

<sup>67</sup> L'échantillon (réel ou fictif) est, avec l'exemple, deux modes de production reliés à la synecdoque ou à la métonymie (Umberto ECO, *Sémiotique et philosophie du langage*, p. 56).

<sup>68</sup> La déduction est le mécanisme logique par lequel l'assimilation d'un code, lequel comprend une ou plusieurs Règles, permet à un sujet, placé devant un Cas (un signifiant), d'isoler un certain nombre de signifiés, c'est-à-dire d'interpréter un Résultat. Dans l'induction, un sujet face à un Résultat multiplie les Cas afin de définir une Règle, et dans l'abduction (synonyme d'hypothèse), un sujet face à un Résultat pose une Règle et le vérifie en voyant si celle-ci permet de prévoir les Cas et les Résultats à venir (voir Umberto ECO, *ibidem*, pp. 49-50).

### 6.2.3 *Le mot-trace.*

La question se pose de savoir s'il est possible de créer un texte (unités combinatoires données à voir) ayant une dimension de trace comparable à celle de l'idéogramme chinois, que Michaux reconnaît comme capable d'être simultanément stylisation et trace. Que ce soit possible ou non, c'est le défi que se donne Michaux, qui recommande au lecteur d'approcher tout énoncé imprimé, toujours forcément infidèle au sujet et à l'objet auxquels il devait en principe renvoyer<sup>69</sup>, comme s'il s'agissait d'une trace : « Cherchez plutôt les mots que l'auteur a évités, dont il était tout près, ou décidément éloigné, étranger, ou dont il avait la pudeur, tandis que les autres en manquent.<sup>70</sup> » En d'autres mots, il demande à son lecteur de ne pas chercher des équivalences (ce qui serait normal dans le langage verbal, où règne le lien intensionnel), mais, s'il tient à interpréter, de procéder par abduction, induction, déduction ou de tout autre manière.

L'être dont le mot est le signe est déjà loin. L'énoncé est la trace, la marque visible d'un drame non dit. Ainsi, l'insistance sur la dimension de trace (que possède tout signe) favoriserait une plus grande fidélité à l'événement. Michaux, scripteur, offre au récepteur, d'une part, les traces du drame qu'il a dû vivre pour continuer à être au monde et, d'autre part, la possibilité de (re)constituer le drame, de participer à la présence des êtres ou de l'être à son origine.

### 6.2.4 *Les traces écrites de Michaux.*

#### 6.2.4.1 *L'«espéranto lyrique».*

Michaux tente d'amplifier l'importance de la dimension «trace» du mot en intervenant sur son aspect signifiant. La perturbation de l'ordre des lettres dans un mot ou la métamorphose incomplète d'un mot (les transformations n'éclipsent pas les racines)

---

<sup>69</sup> «Si les cailloux et la nature m'entendaient, je n'oserais plus parler et me tairais bientôt tout à fait. Car il est impossible de parler de quoi que ce soit suivant son mérite. Heureusement ils n'en savent rien [...]» (*Passages*, p. 29.)

<sup>70</sup> *Poteaux d'angle*, p. 82.

visent certes à exprimer une volonté de transgression du code verbal et à indiquer l'existence d'actes ou d'êtres que les mots existants ne cernent pas (encore) ; toutefois, la mise en évidence des opérations rhétoriques signale, de plus, une activité intense, violente au moment de l'écriture. Les néologismes qui caractérisent des textes comme «le Grand Combat» ou le début d'«Avenir»<sup>71</sup> sont comme des chambres dans lesquelles un sujet a exprimé sa furie — ou tout autre émotion qui met hors de soi (par exemple, le désir sexuel, moteur des opérations dans «Rencontre dans la forêt»), originellement intitulée «Viol dans la forêt») — en déplaçant violemment les meubles, en les entassant, en les multipliant, en les fusionnant ou en les détruisant.

Ces textes, que Michaux consent à appeler «poèmes» (le poème étant pour lui un texte-acte<sup>72</sup>) sont alors des gestes (dans la mesure où ils sont performatifs), des unités pseudo-combinatoires (les racines intactes des néologismes laissent imaginer un sens, mais qui ne peut être véritablement cerné à moins que le néologisme parvienne à être assimilé au code d'une communauté discursive) et — surtout — des traces. Cependant, bien plus que les oeuvres graphiques, les oeuvres écrites qui doivent valoir essentiellement en tant que traces sont plus susceptibles d'être perçues comme frappées d'hermétisme. L'art graphique abstrait semble avoir ceci de commun avec la musique que, même s'il n'a aucun renvoi précis (ne renvoie pas à une figure), une personne — même non initiée — peut constater que l'oeuvre a un effet sur elle, que le tableau éveille en elle des souvenirs ou des émotions. Par contre, une transgression équivalente du code verbal (un assemblage de mots sans renvoi précis, ou ayant des renvois absolument incompatibles) risque plus de laisser perplexe la personne non initiée. Et pour cause. Le langage verbal (les unités combinatoires) implique des règles constitutives : le non-respect des règles du langage verbal entraîne la destruction du message.

Les mots imprimés qui n'ont pas un renvoi interprétable ne sont que des lettres — que l'imprimerie a rendues uniformes (formellement non expressifs) — ou des signes

---

<sup>71</sup> Voir section 5.5.4.2.2.

<sup>72</sup> Voir «Pouvoirs», où Michaux commente deux des «attaques qu'on appela poèmes» (*Passages*, p. 209).

de sons (non énoncés). Quant à la musique et l'art abstrait, composés d'unités pseudo-combinatoires, l'absence ou la fugacité de leur renvoi sont entendues. L'absence de «sens» ou de renvoi n'empêche généralement pas leur réception, car des stimuli comparables existent dans la nature : une musique peut être belle comme un vent qui traverse des roseaux et un tableau abstrait peut être beau comme un coucher de soleil. Mais dans la nature, il n'y a rien qui ressemble à une émission incohérente de mots.

La transgression verbale qui caractérise les écrits en «espéranto lyrique» est donc limitée. Dans le cas de Michaux, si les opérations sur le mot sabotent son sens dénoté, elles ne vont jamais jusqu'à évacuer *tout* sens. Les opérations de Michaux affectent le signifiant (l'ordre des mots ou des caractères) mais presque jamais la graphie du caractère (il joue certes avec la majuscule), qui sort toujours indemne des combats entre le sujet et le signe. Aller plus loin dans la transgression du mot risquerait d'hypothéquer la qualité de signe. Cependant, voir dans les pseudo-mots des écrits en «espéranto lyrique» du non-sens — parce que le sens dénoté est impossible à cerner —, ce serait laisser paraître qu'on n'a pas saisi le changement de régime sémiotique : les semblants de mots «portent» la plaie que le sujet leur a infligée.

#### 6.2.4.2. *La notation elliptique.*

Les notations que produit Michaux pendant ses états seconds sont des dépôts elliptiques, des traces. Ils sont comme des termes prélevés à de très longues phrases qui, comme un Train à Grande Vitesse, passent par la conscience du sujet. Cette écriture, qui est recours à une hypolangue, n'est utilisée, après 1955, que dans deux circonstances : a) lors de l'absorption de drogues ; b) lors d'états seconds extatiques occasionnés généralement par des postures du yoga ou par l'art de la contemplation. Ce genre d'écriture a déjà été expérimenté et ce, depuis les premiers écrits : alors, il n'était qu'un mode d'écriture parmi plusieurs ; après 1955, il est un mode parmi deux (l'autre étant le commentaire rigoureux du réel perçu, qui est l'emploi habituel du langage verbal).

Le recours à la notation elliptique, qui hausse au premier plan la dimension de trace qui caractérise tout signe, se solde parfois par de l'hermétisme. Les notations elliptiques ont certainement une valeur pour le scripteur, mais leur capacité d'éveiller dans l'esprit d'un lecteur le même contenu (sens ou émotion) est aléatoire. Par exemple, l'«explication» que donne Michaux dans *Connaissance par les gouffres* d'un de ses poèmes-notations<sup>73</sup> en est une preuve éloquente : pour Michaux, «Tenant à pleine main un anneau, fortement je serre, je serre<sup>74</sup>» renvoie à quelque chose d'assez précis, à savoir «l'impression que j'avais eue, un instant auparavant, d'un lien entre "profond" et "précipice en montagne", l'impression d'avoir "saisi" (et plus précisément d'avoir saisi un anneau de la chaîne)<sup>75</sup>». Pour un lecteur autre que le scripteur, les chances que ces termes renvoient même à un signifié ou un souvenir de perception similaire ne sont pas loin d'être nulles. Au mieux le lecteur peut-il apprécier l'*agir* en se penchant sur l'aspect temporel du texte, qui reproduit celui de l'événement, et sur des champs lexicaux d'ordre général, comme la violence, l'érotisme et l'angoisse.

### 6.3 Conclusion.

L'acte ultime de Michaux est d'embrasser le régime sémiotique de la trace. Sa fascination pour l'idéogramme chinois s'explique par le fait que ce signe semble avoir un lien plus étroit avec son référent et que la graphie du caractère peut exprimer l'attitude du sujet. L'isomorphisme du caractère chinois épargne au lecteur une étape lors de la reconnaissance du signe (on va directement au concept, sans d'abord «traduire» en mots), mais il renvoie tout de même. Le caractère même le mieux ajusté, formellement, à son référent, n'est pas le référent<sup>76</sup> ; l'être de cet «écrit-objet» [*sic*] est ailleurs. Au lieu d'exprimer ce que ni les mots ni les dessins peuvent exprimer, les pictogrammes de

<sup>73</sup> Il s'agit de «Tapis roulant en marche» (pp. 93-120) ; son «explication», «Derrière les mots» (pp. 121-144), suit.

<sup>74</sup> *Connaissances par les gouffres*, p. 93.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>76</sup> Qui, voyant un portrait très ressemblant d'un cheval, tenterait de le monter? L'immédiateté de la reconnaissance ne signifie pas que le signe soit la chose.

Michaux, produits selon le mode sémiotique de la trace, sont perçus par autrui comme des dessins abstraits : il en profite quand même beaucoup, car l'acte d'invention lui permet d'entrer en une relation étroite et vivifiante avec la matière.

Sauf exception, les «traces écrites» de Michaux ne réussissent pas vraiment à favoriser une plus grande intersubjectivité ni à satisfaire son besoin de faire violence à un signifiant. Malgré la grande diffusion des écrits en «espéranto lyrique», il sont peu nombreux : ils constituent une petite part des textes que Michaux a consenti à faire passer pour poèmes, qui constituent, à leur tour, une petite part de sa production écrite. De plus, ces écrits ne sont produits que pendant la première période de Michaux, qui se termine un peu avant la Deuxième Guerre mondiale (le dernier texte de ce genre est «Rencontre dans la forêt», publié en 1937). Certes, des textes ultérieurs à la Guerre comprennent des termes qui ont été l'objet d'interventions sur le signifiant, mais ils ne participent pas au régime de la trace au même degré que «le Grand Combat» : les interventions ne concernent que des noms propres («Secret de la situation politique», par exemple) ou sont très isolées.

L'abandon de ce mode de production de texte est sans doute lié à la découverte de la peinture, qui fournit à Michaux de meilleures occasions de se battre, par le biais du support concret, contre des signifiants (qui sont de véritables parcelles d'en-soi). Le combat avec le mot a encore lieu après 1955 (date à partir de laquelle Michaux peint plus qu'il n'écrit ; date aussi à partir de laquelle il expérimente plus régulièrement avec les stupéfiants de toutes sortes), mais il ne s'exprime plus par des interventions sur les sonorités composant le mot ni même sur le sens du mot ; le combat n'est plus entre un sujet et un langage dans lequel il est «pris», mais dans un sujet pris entre un phénomène non verbal à exprimer (perceptions d'hallucinations, perceptions que la mémoire ne peut retenir...) et le langage verbal auquel il doit faire violence pour augmenter la fidélité de son renvoi.

La notation elliptique s'avère alors un mode d'écriture très utile pour Michaux, qui s'en sert pour demeurer en contact avec des états seconds évanouis. Ce sont des

traces très différentes de celles de l'«espéranto lyrique», qui pouvaient «porter la plaie» de la bataille entre le sujet et le signifiant : les notations, mimétiques, ne portent pas les traces de leur genèse, mais reproduisent certains instants isolés d'un événement extra-verbal. Cependant, si elles arrivent à signifier pour lui, pour d'autres elles signifient à la manière d'un tableau abstrait qui ne contient que des formes pures (les mots dépourvus de co-texte et de contexte sont comme des triangles et des cercles arbitrairement placés sur la toile). Pour «interpréter», il faut «boucher les trous» entre les mots avec ce que l'on veut ; en ce cas, les mots n'expriment pas l'événement de Michaux mais l'imagination du lecteur.

Déjà, dans les textes de notations elliptiques, Michaux remplaçait ses vers soit par des séries de points, soit par des lignes, mais plutôt que de voir en Michaux un désabusé du mot («Les mots laissent place à des lignes, signifiant la carence des mots, et la lassitude que Michaux a des mots.<sup>77</sup>»), comme le fait Henri Meschonnic, il faudrait voir en lui un homme assez courageux et franc pour avouer, implicitement, que les signes typographiques isolés ont presque autant de puissance intersubjective que ses mots si radicalement décontextualisés.

Au cours des années quarante et cinquante, le spontané, le gestuel essentiels à Michaux, migrent des écrits, où ils n'ont jamais été très à l'aise, vers les toiles, où ils s'épanouissent. Le dessin non figuratif, trace sans prétention<sup>78</sup>, est un signe plus apte à exprimer l'*agir* du sujet en ce sens que le trait même du pinceau indique, sans l'intermédiaire d'une interprétation de signifié, la nature du geste (vibratoire [nerfs attaqués par la drogue], violent [rage], fin [respect, humilité]...). La durée peut même être représentée en juxtaposant des pages ou des toiles sur lesquelles le peintre a laissé successivement des marques.

---

<sup>77</sup> «Le rythme et le poème chez Henri Michaux» dans *Passages et langages de Henri Michaux*, p. 194.

<sup>78</sup> «Plus que toute [sic] autre chose la parole est loin de l'état d'innocence. Ça (et il me montre la reproduction de l'une de ses grandes encres noires), c'est plus innocent.» (Alain JOUFFROY, *Avec Henri Michaux*, p. 35)

Les poèmes de Michaux des dernières années, des traces tout de même, sont assez peu nombreux. Michaux investit ses toiles des énergies qu'il mettait auparavant dans l'«espéranto lyrique». La toile prend les coups et les rend à autrui, arbitrairement ; les mots, eux, cessent progressivement d'être employés comme des traces et redeviennent des mots, qui sont à prendre sur le mode de l'équivalence arbitraire.

## CONCLUSION

L'expérience du monde de Michaux est celle d'un homme à qui différentes modalités d'un «on» empêchent d'être sujet. Il se conçoit comme l'objet de forces qui tâchent de le contraindre dans son action ; comme agir, c'est être, les contraintes sont perçues comme des menaces à son caractère de sujet. Il se retrouve alors dans une situation paradoxale : les éléments (corps, signe) grâce auxquels le «je» a accès au monde et qui le déterminent comme sujet (qui sont donc lui, en quelque sorte) lui sont étrangers. Ces éléments que l'esprit constate comme étant factices, comme ne répondant pas aux besoins du sujet, constituent l'en-soi auquel il doit avoir affaire. Cet en-soi, dans lequel le sujet «s'enlise», ou qui le noie, Michaux le constate sous trois formes : celle du corps, celle du signe et celle du mot.

Par l'écriture, Michaux exprime sa façon particulière d'être au monde et cette expression peut allumer, dans l'esprit de son lecteur, la conscience de sa propre expérience d'être-au-monde. Ainsi, l'expression aussi fidèle que possible de sa situation d'être enlisé (aux prises avec toutes sortes de difficultés), n'est pas une entreprise narcissique mais généreuse : Michaux fait don à autrui de son expérience d'enlisé, de noyé parce que cette expérience vécue dans la solitude la plus parfaite est *peut-être* aussi celle des autres.

L'écriture de Michaux, autant expressive qu'incitative, s'avère alors, au contraire du solipsisme que certains écrits (comme *Façons d'endormi, façons d'éveillé*) semblent idéaliser, une preuve de la nécessité pour Michaux de favoriser, entre lui et un autre (qui

doit rester autonome), une certaine intersubjectivité. La possibilité qu'un autre sujet puisse se reconnaître dans son être-au-monde transformé en concept, ou que celui-ci puisse favoriser, dans l'esprit d'un lecteur, la conscience de soi comme être au monde semble être ce que Michaux recherche par la publication.

Cette forme d'intersubjectivité est doublée d'une autre, basée sur l'action. L'«enlisé», le «noyé» tâche de se dégager par des actes variés, parmi lesquels se trouve l'écriture. Par des refus — tels ceux de la famille, de la patrie, du rôle d'auteur, de certaines idées reçues — Michaux se dégage de ce qui limiterait (trop) son moi et s'affirme vraiment comme sujet. Ces refus doivent être rendus publics — c'est la raison d'être de textes comme *Un barbare en Asie* (où il se distancie de l'idée de la supériorité européenne), de l'éthos de raté (il se distancie de l'essence «être accompli»), des écrits qui déclarent sa préférence pour l'expression graphique (il se distancie du rôle d'auteur). L'espace littéraire et artistique devient alors l'aire d'action intersubjective qui permet au sujet de se définir.

Bref, les déclarations d'indifférence que fait Michaux à l'égard du lecteur n'en sont pas vraiment. Ce à quoi il est indifférent, c'est sa réception *particulière*. Mais il lui faut une *instance* de récepteur afin qu'il y ait un espace intersubjectif où peuvent s'accomplir les gestes expressifs et incitatifs qu'il lui faut pour se sentir pleinement sujet.

L'expression de l'«enlèvement» du sujet, qui est l'objet de toute la première partie de cette thèse (la seconde partie expose les actes de «dégagement» de Michaux), ne répond pas, alors, à une intention de partager avec d'autres une expérience nouvelle. Les assertions de l'aliénation du sujet par rapport à son corps, par exemple (présentes autant dans ses écrits mono-isotopiques que dans ses écrits poly-isotopiques et qui correspondent à celles des phénoménologues), n'est pas à prendre comme des assertions philosophiques ni même littéraires, mais comme des actes qui favorisent une certaine intersubjectivité.

Première limite que reconnaît le sujet, le corps gêne ; mais l'expression de la gêne, dans laquelle Michaux semble se complaire, est moins importante que les effets

escomptés de cette expression : la conscience, chez autrui, de son *Dasein* et la révolte contre l'enlissement. En insistant sur l'*humiliation* du sujet contraint à n'«habiter» qu'un seul corps (ce qui voue le «je» à une expérience partielle, fragmentée du monde et qui présuppose, chez l'énonciateur, la nostalgie ou le désir d'une perception totale de l'univers), Michaux incite son lecteur à se pencher sur ce qu'il est pour voir s'il y aurait lieu, pour lui aussi, de se dégager. Ainsi, l'expression allégorique du corps comme poids qui ralentit et paralyse le sujet, comme contenant d'autrui (capable d'une influence à l'insu du sujet) qui menace son autonomie, n'est pas une constatation de l'impossibilité (honteuse) d'être sujet, mais vise à ébranler celui qui se contente d'un *statu quo* existentiel.

Cependant, au lieu de «rentrer dans son corps» — ce qui est nécessaire pour être présent au monde, pour se rendre (plus) conscient des liens *directs* que l'on a avec le monde, Michaux déclare sa hantise d'être une masse, multiplie les expressions d'envie pour les êtres aériens (comme les Meidosems) et semble affirmer la félicité de la non-présence. Au lieu de s'assumer comme corps parmi les corps du monde, comme masse capable de mouvement, de destruction et de construction, il se présente comme celui qui tente d'échapper à l'enlissement en se privant d'une existence. Heureusement, ce que dit Michaux et ce qu'il fait sont deux choses différentes : l'écriture et la création artistique lui permettent d'assumer sa pluralité d'être et de cultiver ses merveilleuses rencontres avec l'Autre en soi (l'homme gauche, le «je» de nuit...). Ainsi, il sème l'essence (qui, à tout moment, risque de le ravalier en une seule identité, à une chose sans avenir) et s'affirme comme être en devenir.

Bien que Michaux présente l'adversité du corps et de l'en-soi comme pouvant être féconde (elle peut s'avérer un adjuvant pour Michaux, qui la suscite quand elle manque), il pratique néanmoins un certain culte de la faiblesse. Certes, il transcende son aliénation du corps (qu'il présente, dans certains textes poly-isotopiques, sous un jour tantôt comique, tantôt inquiétant et qui s'inspire de sa véritable relation avec son corps, à la santé précaire) en transformant sa faiblesse physique en une force : la maladie et la

faiblesse deviennent alors les matrices de ses mouvements. Mais l'intégration de l'échec à un mode de production de gestes libérateurs équivaut tout de même à une capitulation exemplaire devant l'enlissement du sujet — puisqu'il *s'adapte* à lui. Au lieu d'insister sur les limites que le corps et la force physique imposent à l'individu, Michaux aurait pu s'assumer comme une masse, comme une force (capacité d'action), comme un être qui se meut au sein du factice. À cela, il préfère consentir à l'enlissement (ou à la noyade). Mieux : il rend son enlissement nécessaire à son épanouissement. C'est alors de son plein gré qu'il s'enlise, tout en émettant une plainte.

Comme, pour mieux s'épanouir, il se présente comme noyé par les impératifs du corps, Michaux se présente comme noyé par les impératifs liés aux signes. Il salue certes la capacité du signe d'agir comme adjuvant à son affirmation comme sujet (le signe s'offre comme matériau pouvant porter les coups du noyé contre l'en-soi mais aussi contre ce qui, en autrui, le dérange) ; cependant, par crainte d'être pris dans une essence, il présente le signifié inhérent à tout signe comme foncièrement dangereux. Il s'emploie alors à miner l'hégémonie du signifié, non pour le détruire mais pour mieux insister sur un rapport direct à la matière, rapport qu'il juge sous-estimé par ses contemporains. C'est dans cette optique qu'il présente le signifié sous les apparences d'un poids paralysant, qu'il tente de lui soustraire le crédit qui lui est habituellement accordé, qu'il l'asservit à ses pulsions puis qu'il prétend l'abandonner au profit du signifiant.

En tant que signe le plus dépendant des signifiés, le mot se présente à Michaux comme le signe le plus dangereux pour l'être. Plus près des symbolistes qu'il ne voudrait l'avouer (n'avoue-t-il pas avoir cru que les mots imprimés dans un livre puissent favoriser, chez autrui et comme par magie, une rare transcendance?), Michaux produit maints énoncés qui affirment l'incapacité du langage verbal à communiquer des expériences singulières. Certes, d'une part, le mot imprimé donne une apparence de finitude et d'immobilité même aux référents «ouverts» et de nature changeante ; d'autre part, la reconnaissance du mot imprimé (sa lecture) implique une assimilation linéaire, ordonnée, ce qui est très différent de la perception de rapports multiples et simultanés qui

caractérisent l'être-au-monde. Ce ne sont pas, cependant, des raisons suffisantes pour taxer le langage verbal de non-pertinence, comme Michaux semble le faire. Sans doute que, comme il s'est attaqué au signifié non pour tâcher de le détruire mais pour mieux faire voir le rapport direct à la matière (qui ne devient évident que lorsque les signifiés sont suspendus), Michaux s'attaque aux mots non pour encourager le mutisme chez autrui mais pour favoriser chez lui le désir de faire dire plus aux signes (qu'on tient pour acquis). D'ailleurs, plus de soixante ans d'écriture continue, d'écriture qui rend compte, avec une étonnante clarté, du rapport particulier qu'a eu un homme avec soi, autrui, le cosmos et les signes, témoignent de son désir d'accomplir quelque chose d'essentiel à l'aide des mots.

Toute l'énergie que Michaux déploie pour détruire le caractère vénérable du mot n'arrive pas à éclipser ses expressions de reconnaissance pour l'invention du langage verbal. Ne souligne-t-il pas que la transcription des mots a l'avantage de constituer, grâce à l'invention du dictionnaire et de l'encyclopédie, une réserve de signifiants objectivement liés à leur signifié, que tout sujet peut exploiter pour qualifier son être-au-monde? Michaux reconnaît alors l'incalculable richesse que constituent les signifiés : cela confirme que sa «guerre» contre les concepts n'était qu'une façon d'inciter ses contemporains à avoir l'audace d'adapter les signifiés à leur manière d'être sujets (à les faire exister *pour soi*) plutôt que de se laisser définir par des signifiés (objectifs).

De plus, bien que le produit du geste du scripteur soit, grâce à l'invention de nouveaux signifiés, l'enrichissement du legs humain, le geste même, pour l'individu, peut servir à dépouiller l'être de ce qui le gêne : la mise en mots d'un mal et la publication subséquente exorcisent le mal. En revanche, la mise en mots d'un bien à acquérir, suivie de sa publication, paraît n'engendrer que des déceptions. Toutefois, cette dernière affirmation, déduite d'une lecture de *Mes Propriétés*, est profondément ironique : il ne faut pas croire l'énonciateur qui se déclare incapable, mais l'énonciation par laquelle Michaux réussit à saisir l'être dans son devenir.

Ainsi, quand Michaux présente le silence comme une solution aux difficultés liées au dire (alors qu'il écrit depuis un demi-siècle), il ne fait pas autre chose que faire hommage aux auteurs symbolistes de son adolescence et poursuivre son entreprise de tourner en dérision le langage verbal et son importance, à son avis, gonflée. Il se présente comme regrettant de ne pas avoir la force de résister à la pulsion du dire (il s'exprime sans cesse) et va jusqu'à nier son besoin d'intersubjectivité : il feint de contrer l'idée qu'il faille à tout prix joindre autrui pour se prouver à soi qu'on existe, en présentant les activités rigoureusement solitaires du «sanctuaire» intérieur comme plus fécondes (pour le sujet) que toute activité expressive. La mise en mots d'activités aussi sacrées que le devient, sous sa plume, la rêverie, est non seulement tenue pour inutile mais pour *lâche*. Le désir de Michaux de montrer l'autonomie de son être est si grand qu'il essaie même d'expliquer que ses coups se passent d'adversaires imaginés, ce qui serait le comble de l'absurdité si l'affirmation était à prendre autrement que comme une figure de style.

La meilleure preuve que l'objectif des activités de Michaux est de rejoindre autrui est son rêve d'une langue universelle. L'aveu de cet idéal établit l'éthos de Michaux comme étant celui d'un homme qui a entrepris des recherches afin de favoriser une intersubjectivité meilleure que celle actuellement permise par les moyens à notre disposition. Cela confirme une nouvelle fois l'interprétation *rhétorique* des dénonciations du langage verbal, car s'il expose et parfois exagère les faiblesses de ce régime sémiotique, c'est pour inciter autrui à ne pas se contenter de ce qu'il a et à s'intéresser, lui aussi, à la résolution du problème du signal.

Tous les «coups» contre l'enlèvement, contre la noyade ne sont cependant pas des ruses : certains actes de Michaux l'aident directement à se dégager. De façon générale, toutes ses «attaques» visent l'absurde attachement au familier, qui entrave les actions qui pourraient favoriser l'émergence du sujet. Le «Non!» génétique de Michaux prend d'abord la forme du refus de la famille : l'insoumission à la mère (il ne veut ni parler ni manger) est suivie de l'insoumission au père (qui le voit devenir matelot puis écrivain avant-gardiste au lieu de le voir «réussir», en devenant médecin ou professeur), puis du

refus du rôle d'époux (et de père). Ensuite, c'est la patrie que Michaux tâche d'exorciser de son esprit : cela se traduit par l'expression d'un certain dédain pour l'Europe en général et des voyages d'expatriation, par lesquels il espère se distancier de son caractère européen (et même de son caractère humain!). Ces refus ont pourtant un caractère puéril, car s'ils «dégagent» le sujet d'une situation qu'il trouvait insupportable, ils tâchent aussi de «situer» le sujet dans la position, innocente et pure, de celui qui n'en a pas.

Lui qui a la hantise d'être «pris» dans une essence refuse aussi l'identité d'auteur. Cette entreprise le met dans une situation intenable, où les risques de passer pour hypocrite sont grands. Michaux tâche de séparer son éthos d'auteur de l'acte d'écriture en présentant le geste comme non nécessaire (alors qu'il l'est), en méprisant ce qui relève de l'institution littéraire (alors qu'il est très impliqué), en ne se préoccupant pas de construire un énonciateur cohérent, en contrôlant de manière quasi obsessionnelle la circulation des informations sur sa personne et en diffusant ses oeuvres, généralement constituées de fragments, de telle sorte qu'ils ne puissent constituer une oeuvre d'auteur. Ses efforts pourraient être jugés insincères, s'il n'avait pas eu le courage de faire l'acte ultime : préférer l'expression graphique abstraite à l'expression verbale imprimée.

Michaux se dégage aussi de ce qui l'enlise en accomplissant des actes de subversion des valeurs admises. Ces actes, qui visent à ébranler la suffisance de l'Occidental moderne, doivent toutefois être considérés dans leur contexte historique. Ils ont surtout lieu dans les années trente, quarante et cinquante, décennies où des déclarations aussi franchement anti-occidentales et anti-modernes semblaient nécessaires pour contrer le sentiment de supériorité occidentale et la confiance gonflée que l'on avait en la modernité, qui étaient alors à leur apogée (ces sentiments persistent, mais leur force n'est pas ce qu'elle était). Ainsi, la fascination de Michaux pour les saints analphabètes de tradition chrétienne lui sert à s'opposer au sentiment de supériorité occidentale basée sur un refus du mysticisme et le culte de la technique, et sa fascination pour les penseurs orientaux doit signaler aux penseurs occidentaux qu'ils ont besoin d'élargir leurs horizons. Le concept occidental selon lequel l'être humain, foncièrement bon, serait au

sommet de la création, est tourné en dérision : Michaux présente l'homme comme étant plutôt un fauve raté, particulièrement ignoble et hypocrite. Toutes ces assertions, toutes ces déclarations, que l'époque a suscitées de Michaux, masquent l'appréciation qu'il a de l'Occident, où il a choisi de vivre la plus grande partie de sa vie et auquel il doit beaucoup, ne serait-ce que le cadre qu'il lui fallait pour donner libre cours à son insubordination, à ce qui, ailleurs qu'en Occident, aurait sans doute été déclaré immoral puis frappé d'interdiction.

Somme toute, l'existence de Michaux est vécue comme un enlèvement perpétuel dans des matières concrètes (le corps) et abstraites (le signe, le mot) qui l'étouffent. Il exprime son enlèvement dans l'intention manifeste de mieux refuser l'enlèvement (alors qu'en fait, il fait de l'enlèvement une situation nécessaire à des actes qui lui sont très chers) et dans l'espoir de favoriser chez autrui la conscience de sa condition d'enlèvement. Les actes de dégagement de Michaux sont certes faits de bonne foi : leur accomplissement l'aide à se dégager et incite d'autres à agir de la même manière. Sa méfiance à l'égard des signifiés (et des mots en particulier) ainsi que son désir de se désolidariser avec le rôle d'auteur aboutissent à son acte ultime : la préférence, à l'expression verbale expérimentale, de l'expression graphique abstraite, selon le régime sémiotique de la trace. L'écriture en «espéranto», pour laquelle Michaux était connu à ses débuts, est finalement abandonnée au profit de la peinture : le «comment être?» qui était devenu (comme pour tout écrivain) un «comment dire?», devient pour Michaux un «comment signifier?». Ses derniers écrits, qui commentent la réplique dernière du noyé (l'essai d'autres régimes sémiotiques non-verbaux), sont les produits directs de l'intérêt que Michaux a eu dès l'enfance pour l'écriture chinoise et qui annonçait déjà le désir d'explorer, par le biais des signes, de nouveaux modes d'être. Les nombreux essais de favoriser une «vraie» intersubjectivité par un usage insolite des mots aboutissent à l'échec relatif de la notation elliptique, qui n'éveille pas en l'esprit du récepteur quelque chose de bien précis et qui ne lie pas vraiment le récepteur à l'événement qui a engendré le signe. Certes, en publiant ces textes, il rejoint autrui — pas pour lui communiquer quelque chose, mais,

simplement, pour indiquer que quelque chose a eu lieu. En définitive, les fruits les plus mûrs, les plus accomplis de sa recherche de dégagements par tâtonnement sémiotique, Michaux les fait valoir (brillamment) dans des écrits sans prétention, dont les mots signifient à la manière, humble et juste, des mots.

## BIBLIOGRAPHIE

### A. ÉDITIONS DE RÉFÉRENCE

*Oeuvres complètes*, t. I, édition établie par Raymond Bellour, avec Ysé Tran, Paris, Gallimard, N.R.F., «Bibliothèque de la Pléiade», 1998, 1430 p.

*Ailleurs*, Paris, Gallimard, 1967, «Soleil», 246 p.

*Passages (1937-1963)*, Paris, Gallimard, N.R.F., «Point du Jour», 1963, 257 p.

*Face aux verrous*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, N.R.F., «Poésie», 1951, 1967, 1992, 201 p.

*Vents et poussières*, Paris, Karl Flinker, 1962, 83 p.

*Misérable Miracle*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1972, 195 p.

*L'Infini turbulent*, édition revue et augmentée, Paris, Mercure de France, 1964, 235 p.

*Les Grandes Épreuves de l'Esprit et les innombrables petites*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1966, 207 p.

*Connaissance par les gouffres*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, N.R.F., «Le Point du Jour», 1967, 283 p.

*Façons d'endormi, façons d'éveillé*, Paris, Gallimard, N.R.F., «Point du Jour», 1969, 239 p.

*La Vie dans les plis*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, N.R.F., «Poésie», 1972, 215 p.

*Émergences-Résurgences*, s.l., Albert Skira Éditeur, 1972, 130 p.

*Face à ce qui se dérobe*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1975, 148 p.

*Une voie pour l'insubordination*, Fata Morgana, 1980, 66 p.

*Poteaux d'angle*, Paris, Gallimard, 1981, 90 p.

*Déplacements, dégagements*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1985, 137 p.

*Affrontements*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1986.

## B . OUVRAGES SUR L'OEUVRE D'HENRI MICHAUX

### i Monographies

BELLOUR, Raymond, *Henri Michaux ou une mesure de l'être*, Paris, Gallimard, coll. «Essais», 1986, 344 p.

BERTÉLÉ, René, *Henri Michaux*, Paris, Éd. Séghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui», 1946, Nouvelle édition revue et corrigée, 1957, 1963, 1975, 189 p.

BRÉCHON, Robert, *Michaux*, Paris, Gallimard, coll. «La Bibliothèque Idéale», 1959, 238 p.

BUTOR, Michel, *Improvisations sur Henri Michaux*, Montpellier, Fata Morgana, 1985, 193 p.

COLLECTIF, *Passages et langages de Henri Michaux*, Textes réunis et présentés par Jean-Claude Mathieu et Michel Collot, Paris, José Corti, 1987, 281 p.

DEWULF, Geneviève et al., *L'Autre et l'Ailleurs, Homère - Michaux - Lévi-Strauss*, Préface de Claude Lévi-Strauss, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. «Prépa-concours», 1992, 265 p.

DURRELL, Lawrence, *Henri Michaux, poète du parfait solipsisme*, traduit par F.J. Temple, Montpellier, Fata Morgana, 1990, 42 p.

GIDE, André, *Découvrons Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 1941, 53 p.

JOUFFROY, Alain, *Avec Henri Michaux*, Monaco, Éd. du Rocher, coll. «Alphée», 1992, 198 p.

MARTIN, Jean-Pierre, *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, Paris, José Corti, «Rien de commun», 1994, 585 p.

OUVRY-VIAL, Brigitte, *Henri Michaux*, Lyon, coll. «Qui êtes-vous ?», La manufacture, 1989, 253 p.

REY, Jean-Dominique, *Henri Michaux, rencontre*, s.l., 1994, Dumerchez, 33 p.

SHEPLER, Frederic J., *Creatures Within, Imaginary Beings in the Works of Henri Michaux*, Pittsburg, Physsardt Publishers, 1977, 184 p.

TROTET, François, *Henri Michaux ou la sagesse du vide*, Paris, Albin Michel, 1992, 365 p.

ii Articles, collectifs et numéros spéciaux de revues

BRAULT, Jacques, «le genre Michaux» in *Liberté*, vol. 11, n° 6, nov.-déc. 1969, pp. 3-6.

COLLECTIF, «Henri Michaux» in *Magazine littéraire*, no 220, juin 1985, pp. 3 à 39.

MARCOTTE, Gilles, «Méchant Michaux» in *Liberté*, vol. 11, n° 6, nov.-déc. 1969, pp. 19-21.

VAUDREPOTE, «la désécriture Michaux» in *Les temps modernes*, n° 487, vol. 42, 1987, pp. 159 à 165.

C. BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

ARMENGAUD, Françoise, *la pragmatique*, Paris, P.U.F., coll. «Que sais-je ?», 1985, 127 p.

ARRIVÉ, M., «Pour une théorie des textes polyisotopiques» dans *Langages*, no. 31, 1973, pp. 56 à 63.

AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, traduction et introduction de Gilles Lane, Paris, Seuil, «L'ordre philosophique», 1962, 1970, 184 p.

BARTHES, Roland, *le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1953 et 1972.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, 276 p.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BORNE, Dominique, *Histoire de la société française depuis 1945*, 3<sup>e</sup> édition mise à jour, Paris, Armand Colin, «Cursus», 1992, 187 p.

BRETON, André, *Point du jour*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, N.R.F., 1970, 189 p.

BRETON, André, *Entretiens (1913-1952)*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, N.R.F., «Idées», 1969, 1973, 312 p.

BUBER, Martin, *Je et Tu*, traduit de l'allemand par G. Bianquis, avant-propos de Gabriel Marcel, préface de Gaston Bachelard, Paris, Aubier Montaigne, «Bibliothèque philosophique», 1969, 1992, 172 p.

BUFFON, comte de (Georges Louis Leclerc), *Discours sur le style*, 1753, Castelneau-le-Lez, Éd. Climats, 1992, 91 p.

CENDRARS, Blaise, *Le Transsibérien (avec un portrait inédit de Blaise Cendrars par Modigliani, et, en supplément, les reproductions inédites des premières épreuves corrigées de la main [droite] de Blaise Cendrars en 1912)*, Paris, Pierre Seghers, s.d., 43 p.

CENDRARS, Blaise, *Du monde entier au coeur du monde, Anthologie nègre*, Paris, Denoël, 1947, 550 p.

CENDRARS, Blaise, *Boulinguer, le Lotissement du ciel*, Paris, Denoël, 1948, 1949, 609 p.

CICÉRON, *De la république. Des lois*, traduction, notices et notes par Ch. Appuhn, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, 243 p.

COLETTE, Jacques, *l'Existentialisme*, Paris, P.U.F., «Que sais-je?», 1994, 127 p.

COUTURIER, Maurice, *la Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, 262 p.

DE BEAUVOIR, Simone, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris, Gallimard, coll. «Idées» 1974, 1983, 370 p.

DE BEAUVOIR, Simone, *le sang des autres*, Paris, Gallimard, 1972, 1984, 226 p.

DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, (IVe partie), «Les classiques», s.l., Éditions Agora, 1990, 351 p.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, dictionnaire des procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, coll. 10/18, 1980, 541 p.

DUPRIEZ, Bernard et collaborateurs, *Couleur poétique, couleur de rhétorique*, monographie non publiée, 1993, 571 p.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, traduit de l'italien par Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, «Figures», 1985, 315 p.

ECO, Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, traduit de l'italien par Myriam Bouzaher, Paris, P.U.F., «Formes sémiotiques» 1988, 285 p.

ECO, Umberto, *Six Walks in the Fictional Woods*, Cambridge and London, Harvard University Press, 1994, 153 p.

FOLIGNO, Angèle de, *le Livre des visions et instructions de la bienheureuse*, traduit par Ernest Hello, Paris, Tralin, 1914.

- FOULQUIÉ, Paul, *l'Existentialisme*, Paris, P.U.F., coll. «Que sais-je ?», 1947, 126 p.
- GELVEN, Michael, *Être et Temps de Heidegger, un commentaire littéral*, traduit par Catherine Daems, Christine Defrise, Maryse Hovens et Philippe Hunt, Bruxelles, Pierre Mardaga Editeur, 1970, 1987, «Philosophie et Langage», 251 p.
- GIDE, André, *Romans, récits et soties, oeuvres lyriques*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1958, 1614 p.
- GOETSCHER, Pascale et LOYER, Emmanuelle, *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1994, coll. «Cursus», 187 p.
- GOFFMAN, Erving, *la Mise en scène de la vie quotidienne*, traduit le l'anglais par Alain Accardo, Paris, Minuit, «Le Sens commun», 1973, 255 p.
- GOURDEAU, Gabrielle, *Analyse du discours narratif*, Boucherville/Paris, G. Morin/Magnard, 1993, 129 p.
- HAUSER, Arnold, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, t. 4, *L'époque contemporaine*, Paris, SFIED - Arguments critiques, «Le Sycomore», 1984, 233 p.
- HELLO, Ernest, *Contes extraordinaires*, [1879], Montréal, Les Éditions Variétés, 1945, 258 p.
- HELLO, Ernest, *Physionomie de saints*, Montréal, Les Éditions Variétés, s.d., 312 p.
- HOARE, *Le Yoga*, Tournai, Éd. Gamma, 1978, 95 p.
- HUSSERL, Edmund, *Problèmes fondamentaux de la phénoménologie*, traduction, indications, notes, remarques et index par Jacques English, Paris, P.U.F., «Épiméthée, essais philosophiques», 1991, 365 p.
- JAKOBSON, Roman, *Coup d'oeil sur le développement de la sémiotique*, Bloomington, Indiana University Publications, 1974, 31 p.
- JACQUES, Francis, *Dialogiques, recherches logiques sur le dialogue*, «Philosophie d'aujourd'hui», Paris, Presses Universitaires de France, 1979, 422 p.
- JOUVE, Pierre Jean, *Oeuvres*, t. II, Paris, Mercure de France, 1987.
- LAUTRÉAMONT, *Oeuvres complètes d'Isidore Ducasse*, Librairie générale française, 1963, 448 p.
- LEUWERS, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Bordas, 1990, 190p.

LISTA, Giovanni, *Marinetti*, Paris, Éditions Seghers, «Poètes d'aujourd'hui», 1976.

MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986, 158 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, 186 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *l'Énonciation en linguistique française, embrayeurs, «temps» discours rapportés*, Paris Hachette, 1991, 127 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *le Contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, 196 p.

MALLARMÉ, Stéphane, *Oeuvres complètes*, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, N.R.F., «Bibliothèque de la Pléiade», 1945, 1659 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, N.R.F., 531 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1960, 438 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *la prose du monde*, Paris, N.R.F., Gallimard, 1969, 211 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1986, 93 p.

GROUPE  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, 206 p.

GROUPE  $\mu$ , *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977, 299 p.

PASCAL, *Pensées*, Paris, Bordas, 1966, 256 p.

PASCAL, *l'Expérience de Dieu*, introduction et textes choisis par Marie-Andrée Lamontagne, Montréal, Fides, 1998, 127 p.

PLATON, *la République. Du régime politique*, traduction de Pierre Pachet, Paris, Gallimard, «folio essais», 1993, 551 p.

PRANDI, Michèle, *Sémantique du contresens, essai sur la forme interne du contenu des phrases*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987, 217 p.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, «folio essais», 1954, 1987, 307 p.

RÉCANATI, François, *Les Énoncés performatifs*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Paris, Gall., N.R.F., «Poésie», 1973, 301 p.

ROUGER, François, «la phénoménologie» dans NOIRAY, André, *la Philosophie*, Paris, Centre d'étude et de promotion de la lecture, 1969, pp. 378 à 409.

SARTRE, Jean-Paul, *l'Imaginaire*, Paris, Gallimard, «folio essais», 1940, 1986, 379 p.

SARTRE, Jean-Paul, *l'Être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des idées», 1943, 72 p.

SARTRE, *Situations I*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1947, 335 p.

SEARLE, John Richard, *Les actes de langage, essai de philosophie du langage*, traduit par Hélène Pauchard, Paris, Herman, 1972, 261 p.

THUT Martin, *Le Simulacre de l'énonciation*, Stratégies persuasives dans Les chants de Maldoror de Lautréamont, Bern, Peter Lang, coll. «Publications Universitaires Européennes», 1989, 248 p.

TODOROV, Tzvetan, Ducrot, Oswald, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, 469 p.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1970, pp.10-11.

TZARA, Tzara, «Sept manifestes dadas» [1924] dans *Oeuvres complètes*, t. I, texte établi, présenté et commenté par Henri Behar, Paris, Flammarion, 1975, 746 p.

VALÉRY, Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, N.R.F., «Idées», 1957, 140 p.

VALÉRY, Paul, *Oeuvres*, tomes I et II, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, N.R.F., «Bibliothèque de la Pléiade», 1957, 1829 p. 1704 p.

VOLTAIRE, *Romans et contes*, texte établi sur l'édition de 1775, avec une présentation et des notes par Henri Bénac, Paris, Garnier Frères, 1960, 675 p.

WEINRICH, Harald, *Conscience linguistique et lectures littéraires*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1989, 298 p.