

2m 11. 3147. 3

Université de Montréal

Rythme et sujet. *L'infini turbulent* d'Henri Michaux

Par

Luc Courchesne

Département de littérature comparée

Faculté des Arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de M. A.

en littérature comparée

Septembre 2003

© Luc Courchesne, 2003



PR  
14  
U54  
2004  
V.010

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
Rythme et sujet. *L'infini turbulent* d'Henri Michaux

présenté par :  
Luc Courchesne

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Terry Cochran

.....  
président-rapporteur

Jacques Cardinal

.....  
directeur de recherche

Wladimir Krysinski

.....  
membre du jury

Mémoire accepté le 4 décembre 2003

## Résumé

*L'Infini turbulent* est le deuxième des quatre ouvrages qu'Henri Michaux a consacrés à la drogue. Les « Huit expériences » mescaliniennes s'inscrivent dans le projet *hygiénique* global de Michaux. Le poète ne recherche pas l'ivresse : il travaille à une mise à l'épreuve savamment calculée mais néanmoins radicale du moi. Avec la mescaline, Michaux s'est donné à lui-même la plus grande épreuve de l'esprit, sommé de se maintenir et de parler en son nom propre au sein de la tourmente. Il y a en effet une tension, dans l'expérience narcotique de Michaux, entre l'abandon du sujet au phénomène de la drogue et ses stratégies de ressaisissement devant son pouvoir de dissolution. Même au plus fort du vertige régressif induit par la mescaline, le sujet prend consistance ponctuellement autour de fragments, d'images, de mots. Le sujet perçoit la mescaline comme une agression rythmique d'accélération, d'amplification et de répétition qui vient bousculer son tempo intime. Les « Huit expériences » racontent le combat du sujet pour la sauvegarde de son propre flux rythmique. L'identité narrative perdure malgré les variations rythmiques, trouve ancrage et relais : le désir s'incarne dans la matérialité abstraite de la lettre. Il convient enfin d'insister sur l'autonomie de l'écrit, en regard de l'expérience relatée : la mescaline n'altère pas directement l'écriture, sauf par le souvenir et la ressemblance formelle. La parenté entre l'écriture de Michaux et le phénomène de la mescaline relève donc d'une motivation (du signe) parodique ou secondaire, fondement d'une poétique implicite.

Mots clés : drogues, épreuve, régression, abandon, combat, désir, motivation.

## Abstract

*L'Infini turbulent* is the second of four books by Henri Michaux devoted to the drug experience. The eight mescaline experiences are in keeping with Michaux's overall hygienic project. It is not gratuitous intoxication that the poet seeks; he is carefully but nonetheless radically putting the self to the test. By means of mescaline, Michaux sets himself the highest task for the intellect, summoned to hold up and speak in its own name while the storm is raging. There is a paradoxical relationship, in Michaux's narcotic experience, between the subject's surrender to the drug's powers and his efforts to pull himself back together. Even at the highest point of the regressive state inducted by mescaline, the self sporadically takes shape when in contact with fragments, images or words. The subject perceives mescaline as an accelerating, amplifying and repeating rhythmic aggression that keeps overthrowing his intimate tempo. The eight experiences relate the self's struggle to save his own rhythmic flow. Narrative identity stays put and takes root despite rhythmic variations: desire is embodied in the abstract materiality of the letter. Finally, let us insist on the text's self-sufficiency in regards to the actual experience : mescaline does not directly affect writing, except by recollection and formal resemblance. Kinship between Michaux's writing and the narcotic disturbance is therefore ascribable to a parodic or secondary motivation (of the sign), ground to Michaux's underlying poetic.

Key words : drugs, test, regression, surrender, struggle, desire, motivation.

## Table des matières

Introduction.....	1
1. « Les effets de la mescaline ».....	11
2. Bombardements (les noirs).....	22
3. Miroitements.....	36
4. Endiablement.....	45
5. Endiablement (suite).....	60
6. Dernières expériences.....	65
7. Retour sur les expériences.....	77
Conclusion.....	92
Bibliographie.....	viii

*À Myriam*

*et Jacob.*



Merci à M. Jacques Cardinal  
pour son indéfectible et généreux soutien  
pendant la durée de mes travaux.

Merci à tous ceux qui m'ont lu.

# Rythme et sujet. *L'infini turbulent* d'Henri Michaux

## Introduction

On me dira : « De toute façon, ce n'eût été que de la pensée. » Mais de la pensée à ce point d'intensité, c'est cent fois plus réel que de la réalité (p.107).

Les « Huit expériences » d'Henri Michaux occupent la place centrale de son livre *L'infini turbulent*, d'abord paru en 1957 au Mercure de France, puis augmenté en 1964 d'une partie finale où l'auteur s'interroge sur « Le problème d'Éros dans les drogues hallucinogènes ». Les « Huit expériences », qui traitent de la mescaline exclusivement, font suite à celles de *Misérable miracle*, ce pourquoi elles portent le sous-titre (la mention) « Deuxième série ». Une première partie du livre, très brève, sert d'introduction aux expériences : l'auteur y procède à une synthèse des principaux « Effets de la mescaline » (accélération, répétition, accentuation) et des opérations par lesquelles le sujet réagit, visant soit l'élan, soit la mise en harmonie (adéquation), soit le gain de tranquillité nouvelle<sup>1</sup>. Une dernière partie du livre, qui vient encadrer la série des huit expériences, est en fait composée d'annexes consacrées aux « Domaine mescalinen et domaines voisins » et au « Problème d'Éros dans les drogues hallucinogènes » : on y insiste sur la division du moi par les drogues, sur le phénomène de la possession jugée diabolique, on y parle du chanvre et du haschisch, du L.S.D. 25, on y interroge à nouveau différentes opérations mentales accréditées

---

<sup>1</sup> Ces différentes notions mises de l'avant ici ne sont pas entièrement conceptualisées par Michaux; leur développement est à suivre dans un premier temps à travers le livre en son entier, et dans un deuxième temps à travers l'ensemble des publications de l'auteur sur les drogues jusqu'au texte tardif intitulé « Le jardin exalté ».

par les expériences précédentes (tel l'*élan*), l'ivresse de la transe vibratoire et le rapport discordant de la drogue et « d'Éros ».

L'hypothèse de ce mémoire, trouvée en cours de recherche alors que la question du rythme s'imposait à nous plus que toute autre question, pourrait être posée en trois points avant d'être formulée en une seule phrase. En effet, nous aimerions montrer d'abord comment elle émane de considérations liées à trois champs respectifs, à savoir : la philosophie, la psychanalyse et la linguistique<sup>2</sup>.

Premièrement, le rythme chez Michaux est essentiellement spatial, donc formel. La reprise du sens grec, pré-platonicien, du mot rythme pour figurer le temps propre du sujet sous les espèces d'un flux formel, constitue un apport considérable à *l'imaginaire des drogues*<sup>3</sup>. Cette notion de rythme comme arrangements changeants de configurations mobiles, redécouverte par Benveniste et conceptualisée par Meschonnic, aide à comprendre comment le sujet *permane* à travers les effets disruptifs de la drogue. En effet, le rythme du sujet, qui peut à l'occasion être contrarié par l'autre, par l'extérieur, est sauvagement agressé par l'Autre de la drogue, qui ouvre au Dehors. Le turbulent infini de Michaux se donne à penser

---

<sup>2</sup> Ces disciplines se rejoignent et se chevauchent certainement, mais nous nous permettons de les aborder isolément pour les besoins de cette introduction.

<sup>3</sup> Il nous faut spécifier que le texte ne donne pas signe d'une reprise intentionnelle de ce sens, quoique la proximité de Michaux avec cet aspect de la pensée antique nous autorise à tenter le rapprochement. De plus, P. Sauvanet, l'auteur d'un livre de philosophie sur le « Rythme grec », apporte quelques nuances au mythe d'une conception rythmique tout à fait différente avant Platon. Or, en conclusion, il maintient la séparation entre le rythme d'Archiloque, d'Héraclite et des atomistes d'une part, et celui de Platon, d'Aristote et de leurs successeurs. Ce qui nous a semblé rejoindre Michaux, chez les pré-platoniciens, était d'abord l'idée d'un rythme vital, maintien de l'homme chez Archiloque, puis celle d'une forme sans cesse reconfigurée à travers le flux changeant de l'être, de la pensée. En effet, il nous semble que chez Michaux le rythme entendu comme répétition de la mescaline et comme scansion de l'immensité contrarie le rythme intérieur au sujet, qui est au contraire continu et en transformation. C'est pour penser l'apparent paradoxe d'un rythme continu, d'une forme à la fois flux et d'un cosmos à même le chaos, qu'il nous faut référer d'une part aux textes grecs anciens (lus par Sauvanet), d'autre part aux travaux récents d'H. Meschonnic (auxquels nous reviendrons). Quant à l'expression *l'imaginaire des drogues*, elle fait allusion au titre de l'étude de M. Milner, *L'imaginaire des drogues. De Thomas de Quincey à Henri Michaux*.

comme l'envers ou l'Ouvert de *l'espace du dedans*, la mise à l'épreuve du moi maintenu par son pouvoir modificateur<sup>4</sup>.

Deuxièmement, le rythme de la mescaline entraîne le sujet sur la voie d'une régression, au sens psychanalytique du terme, le confrontant à l'horreur d'une appréhension soudaine du refoulé. Car si la drogue vient susciter des visions artificielles d'une *inquiétante étrangeté*, ces hallucinations ne font rien d'autre que révéler le sujet à lui-même<sup>5</sup>. Elles sont la manifestation, sans doute amplifiée, répétée, accélérée, donc déformée, de ce qui *passé* dans l'inconscient. La mescaline creuse une brèche, donne l'abîme à contempler. En ce sens, l'auto-analyse qu'elle permet ressemble à un démantèlement momentané du sujet, lequel s'étant sondé expérimente son pouvoir de se modifier, de se maintenir, de se rassembler<sup>6</sup>.

Troisièmement, puisque les expériences décrites se présentent sous la forme de récits, le sujet, qui est à penser comme sujet de la *signifiance* dans le texte narré, engage un combat dans les mots, contre sa dispersion et pour son maintien. Le rythme

---

<sup>4</sup> P. Guenancia, qui reprend et *modifie* certaines idées du texte de P. Ricœur sur l'ipséité, *Soi-même comme un autre*, résume le rôle de ce pouvoir dans la maintenance du moi : « Aussi le pouvoir de modifier le monde et de se modifier soi-même nous paraît-il bien plus propre à définir l'identité humaine que tel enchaînement de faits ou d'événements, telle configuration de traits qui figent nécessairement l'être parce qu'ils le représentent, et en laissent l'essentiel au-dehors » (« L'identité », *Notions de philosophie*, p.634). Sous l'emprise de la mescaline, l'exercice de ce pouvoir consisterait à doubler celui de la drogue, à prendre la vague des modifications.

<sup>5</sup> Le texte célèbre de S. Freud « L'inquiétante étrangeté » est contemporain d'un autre texte du père de la psychanalyse qui nous sera utile tout au long de notre travail, soit « Au-delà du principe de plaisir » (*Essais de psychanalyse*). Le premier est publié en 1919, le second achevé la même année, quoique publié en 1920. « Dans l'inconscient psychique, en effet, on parvient à discerner la domination d'une compulsion de répétition émanant des motions pulsionnelles, qui dépend sans doute de la nature la plus intime des pulsions elles mêmes, qui est assez forte pour se placer au-delà du principe de plaisir, qui confère à certains aspects de la vie psychique un caractère démonique, qui se manifeste encore très nettement dans les tendances du petit enfant et domine une partie du déroulement de la psychanalyse du névrosé. Toutes les analyses précédentes nous préparent à reconnaître que sera ressenti comme étrangement inquiétant ce qui peut rappeler cette compulsion intérieure de répétition » (*L'inquiétante étrangeté et autres essais*, p. 242).

<sup>6</sup> Le risque encouru n'est pas aussi grand qu'il peut sembler, car le narrateur, qui fait usage de petites doses, fait aussi mention de calmants qui agissent comme des freins. Une part de contrôle sera partout supposée.

du langage conçu comme engendrement d'une continuité, notamment par les relais formels d'une instance structurante, à travers l'hétérogénéité de la production textuelle, devient le moyen d'une pérennité pour le sujet « en péril » aux frontières de l'Innommable<sup>7</sup>.

Pour préciser davantage notre argument et faire sentir comment s'articule sa triple partition, philosophique, psychanalytique et linguistique, il conviendrait, comme nous l'avons annoncé, d'avancer une formulation unique qui aurait le mérite, sinon de la totale transparence, du moins d'une certaine netteté et brièveté. Mais alors des difficultés surgiront qu'il nous faudra régler. Ainsi, nous pourrions avancer l'idée provisoire que les « Huit expériences » présentent le récit d'un combat : celui, consenti, d'un sujet avec la mescaline, laquelle exacerbe ses « rythmes » et le plonge dans une rêverie de l'archaïque (du même et de l'autre), combat engagé avec confiance, et dont il sort deux fois triomphant : sujet régénéré de l'expérience, sujet redéfini de l'écriture<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> J. Kristeva définit ainsi la signifiante, dans les « Préliminaires théoriques » de son livre *La révolution du langage poétique* : « Ce que nous désignons par *signifiante* est précisément cet engendrement illimité et jamais clos, ce fonctionnement sans arrêt des pulsions vers, dans et à travers le langage, vers, dans et à travers l'échange et ses protagonistes : le sujet et ses institutions. Ce procès hétérogène, ni fond morcelé anarchique, ni blocage schizophrène, est une *pratique* de structuration, passage à la *limite* subjective et sociale, et – à cette condition seulement – il est jouissance et révolution » (p.15). Pour comprendre l'articulation entre la *double signifiante* de É. Benveniste, sémiotique et sémantique, celle de Kristeva et le concept de rythme de Benveniste encore à H. Meschonnic cette fois, nous renvoyons au livre de Bourassa, *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*.

<sup>8</sup> Ce texte est bien le récit d'une lutte, d'un combat. De la même manière que le faire poétique de Michaux, comme nous le répéterons plus loin, serait davantage un laisser-faire poétique, il est entendu que le combat engagé par le sujet du texte nécessite autant d'abandon que de force positive. Abandon aux effets contagieux de la mescaline, abandon aux procédés de prolifération du texte, donnant l'impression d'un corps à corps ou d'une danse-combat. Dans l'état de régression qui (ou que) provoque la rêverie archaïque du corps morcelé, du puits d'abjection, des particules devenues projectiles, etc., le moi, pour qui l'autre est devenu indistinct du même, doit reconnaître l'autre et l'identifier, quitte à ce que ce soit en son for, pour retrouver les limites du même et fonder à nouveau la conscience. Par le langage notamment, l'adresse à un « tu » pose l'assise d'un « je » interlocuteur, l'instance énonciatrice du sujet. Même si la rêverie est « renversée », violente par la drogue ou seconde dans l'écriture, un moi héros demeure au centre de l'expérience. Dans les expériences narrées, on retrouvera ce moi à l'intérieur de dramatisations complètes : déambulation dans les rues, visite chez

À ce point du raisonnement, les difficultés sont effectivement nombreuses, qui apparaissent sous forme de questions, mais elles forment un ensemble qui se laisse circonscrire. 1) La mescaline est-elle un instrument de vérité ou de mensonge? Sûrement elle est duelle et son infini peut aussi bien être divin que démoniaque (ou encore dément, distinction que le narrateur lui-même apporte en se référant aux expériences qui tournent mal et lui font frôler la folie). Le projet semble être d'accueillir l'effet dans une certaine mesure et d'en contrer l'effet dans une autre mesure, non pour la connaître elle, mais pour se connaître soi-même. 2) La mescaline est-elle bien un moyen d'exploration ou la finalité serait-elle le texte, la perfection d'une poétique nouvelle? Peu importent les intentions de l'auteur, dira-t-on. Or, comment l'épreuve de la mescaline en particulier se distingue-t-elle d'autres *tremplins* pour l'écriture, que Michaux connaît déjà : pillage de discours spécialisés, détournement de textes (à la Lautréamont), descriptions de dessins de fous, récits de rêves, de voyages, expressions prises à la lettre, état de fatigue, de jeûne, d'abstinence, etc.? 3) À considérer l'ordre de l'anecdote (un narrateur expérimente la mescaline) et l'ordre du signifiant (un texte décrit le combat d'un sujet dépossédé / ressaisi), tout ce qui concerne la mescaline tomberait-il du côté de la simple anecdote – par nature invérifiable? L'influence de la mescaline serait alors à laisser entre parenthèses, pour juger d'un texte mimétique peut-être des effets de la drogue et hautement descriptif, mais tout de même élaboré dans un temps second de l'expérience. Celle-ci compte pour peu en regard de l'expérience du langage, laquelle n'est pas directement affectée par la prise de mescaline. Michaux écrit au souvenir de

---

des amis, appels téléphoniques, etc. Le tout dans un texte qui tient autant de l'essai que du récit, qui joue de l'allure digressive, dans une absence d'intrigue et d'hypothèse mais non d'idées (l'enjeu

la drogue, comme Proust au souvenir de l'enfance, dans une écriture qui se joue, qui se décide au présent<sup>9</sup>. 4) Dans ce cas, comment aborder la question, pourtant centrale, du rythme, puisqu'il est dit que c'est la mescaline qui accélère le rythme de sujet? Le tempo tranquille du sujet est mis à l'épreuve par la répétition rapide, sous l'impulsion artificielle de la drogue. Comment parler de continuum conservé, de discontinuité périlleuse? Encore une fois, intentions de l'auteur et finalité mises à part, malgré l'usage que Michaux semble faire de la drogue comme de l'écriture (dans une ascèse mystique), la lecture n'ouvre d'abord au lecteur qu'un espace textuel, ne lui communique d'autre rythme que celui des mots, sauf à reprendre à son compte (entreprendre) une expérience qui n'est plus de notre ressort<sup>10</sup>.

Nous pouvons en conclure, et ce sera notre hypothèse ou argument, que dans les « Huit expériences » de *L'infini turbulent* d'Henri Michaux, *le narrateur se livre à une investigation (au souvenir des expériences de la mescaline), un déchiffrement du sujet, de manière fondamentale : pour voir comment est fait, mais aussi de quoi est capable le sujet*<sup>11</sup>. C'est seulement en amorçant la lecture du livre que nous nous trouverons confrontés aux notions de rythme dans un combat, de régression jusqu'à l'Autre et de formation signifiante. Les emprunts aux trois champs, philosophique,

---

résidant dans la théorie affective implicite), ce qui rappelle que l'on ne quitte pas le genre de la rêverie.  
<sup>9</sup> J. Starobinski : « L'écriture, la peinture deviennent ainsi chez Michaux des expériences secondes, mais sans lesquelles l'expérience première serait demeurée improductive : expériences où l'ivresse est revécue lucidement (et qui attestent qu'au sein même de l'ivresse une lucidité veillait); expériences qui récupèrent une aventure antécédente demeurée jusque là inexprimée; relation narrative développée à distance d'une épreuve révolue, mais où s'engage une nouvelle épreuve, une nouvelle aventure : celle de la narration écrite ou peinte » (« Témoignage, combat et rituel », *Henri Michaux*, L'Herne, p.417).

<sup>10</sup> R. Bréchon : « Ainsi l'espace de Michaux, où nous pourrions voir un produit brut de la sensation kinesthétique la plus élémentaire, est aussi le produit raffiné d'une pensée qui perçoit et imagine le monde à travers la grille d'un langage et plus précisément ici d'un langage poétique. L'espace de Michaux, même dans les observations en apparence les plus objectives, les plus médicales, reste toujours un espace poétique, c'est-à-dire imaginé ou rêvé dans l'épaisseur du langage. » (« L'espace, le corps, la conscience », *Henri Michaux*, L'Herne, p.251).

<sup>11</sup> Ce déchiffrement a lieu dans un processus d'auto-analyse par l'écriture.

psychanalytique et linguistique, s'articuleront pratiquement d'eux-mêmes dans la deuxième partie de ce mémoire. Dans la troisième, nous reviendrons sur notre hypothèse et sur ces notions de rythme, de régression et de forme pour encore mieux montrer comment elles se conjuguent et se combinent dans notre lecture de l'œuvre<sup>12</sup>.

Au moment où *L'infini turbulent* paraît une première fois, en 1957, le rapport de Michaux aux drogues n'est pas neuf. Il semble que Michaux ne les ait d'abord expérimentées qu'en voyage. Il fait mention du moins de l'éther dans *Écuador*, journal d'un voyage en Équateur, dès 1929. Un texte, « L'éther », témoigne également de l'importance qu'a pu occuper cette drogue dans l'élaboration de *La nuit remue* (1934). Cependant, il faut attendre 1956, année où Michaux publie *Misérable miracle*, pour que le silence soit brisé sur ses motivations à prendre des drogues et sur ses attentes face à celles-ci.

Des quatre livres que Michaux ait consacrés aux drogues – la mescaline l'occupe plus spécifiquement qu'une autre –, *Misérable miracle* force avec fierté le domaine jusque là réservé, jusqu'à faire frôler la folie au narrateur; *L'infini turbulent* poursuit la réflexion avec plus de confiance et d'inventivité créatrice, les doses étant sensiblement moindres; *Connaissance par les gouffres*, le troisième des quatre, systématise les données et les résultats de façon plus scientifique; *Les grandes épreuves de l'esprit*, le dernier de la série, vient clore le champ de l'expérimentation avec une précision langagière étonnante, en résumant les acquis des livres précédents,

---

<sup>12</sup> C'est pourquoi dans les pages qui suivent, il sera question de la mescaline et de l'expérience qui s'y rattache seulement dans la mesure où elles figurent dans le texte (à titre de signifié). Le plus possible, nous ferons l'économie de leur valeur signifiante. De façon ultime, nous nous intéresserons au sujet né de la signifiante du texte et de la lettre du texte (sens littéral, valeur signifiante), comme « matérialité



en identifiant les possibilités et les impasses d'investigations nouvelles et en tentant par une approche toute pondérée d'atteindre des états de ravissement encore inconnus.

Dans ce contexte, *L'infini turbulent* constitue un jalon important de l'aventure poétique de l'auteur, dans les années où il s'intéresse à la mescaline. La beauté et la force du livre résident en ceci que son propos, animé par la volonté d'atteindre la « sagesse » et le « non-savoir » liés à l'extase, est décisif pour la production ultérieure du dernier Michaux, devenu moraliste, et capital en raison des attaches qu'il conserve avec la fantasmagorie de type mythologique de la première période. De la même manière qu'il constitue un point tournant de l'œuvre, le livre semble déroger au dessein d'ensemble de la tétralogie des drogues. Il y a dans *L'infini turbulent* une ferveur quasiment mystique, relevant d'une pensée qui admet l'épreuve du démon, d'Éros et d'un humour dandy, finement « spirituel », qui s'accorde mal au ton parfois clinique que l'on trouve ailleurs, dans les livres qui précèdent et qui suivent immédiatement<sup>13</sup>. Et même sur la route de l'abandon et du ravissement, quelle différence il existe, entre la fureur de ces pages d'un « maniérisme » inédit et le dépouillement auquel on assiste en fin de parcours dans *Les grandes épreuves de l'esprit*, pratiquement vidé de diable et de démence. C'est par cette impétuosité verbale que *L'infini turbulent* se rattache à ceux qui l'entourent, *Les grandes épreuves de l'esprit* se démarquant cette fois par une sobriété reprise dans la vieillesse de l'auteur, à l'occasion d'un dernier écrit sur les drogues, « Le jardin exalté ».

---

abstraite » dont la fonction est de fixer l'inconnaissable / incommunicable du vertige et de la jouissance, d'en assurer la reprise (cf. S. Leclaire, *Psychanalyser*).

<sup>13</sup> Pour rendre justice à l'auteur il faut dire que l'humour que l'on rencontre dans tous ses livres, toujours apte à frôler de près le sérieux, est fait partout d'une noble, voire d'une hautaine et distancée autodérision.

Pour être exact, l'équilibre qui s'installe dans *L'infini turbulent* entre le désir de savoir et le désir de se perdre mène à une forme de savoir non-médical ou comme nous le proposons de non-savoir, qui fonde justement le caractère propre du livre. Méthode de méditation aussi bien que compte rendu d'expériences endiablées qui malmènent la volonté de connaître, *L'infini turbulent* est une quête aussi bien en amont qu'en aval de la pensée. Max Milner, dans son livre *L'imaginaire des drogues* (qui dresse aussi un inventaire et une histoire des rapports entretenus par les écrivains avec différentes drogues) explique l'abandon de l'opium par Michaux, jugé trop contentant, trop satisfaisant. Cette attitude exigeante le conduira vers la mescaline, plus à la convenance de son tempérament<sup>14</sup>.

Il y a donc chez Michaux l'idée d'un rythme qui conviendrait au corps et d'un rythme qui lui serait néfaste. Michaux a toujours conçu l'écriture comme hygiène, des textes d'exorcisme plus ou moins célèbres (*Épreuves, exorcismes*), jusqu'à la réflexion sur les rêveries diurnes de *Façons d'endormi. Façons d'éveillé*. L'épisode mescalinen de Michaux offre au lecteur l'exemple d'une entreprise de santé aussi insolite qu'extrême. Sans rompre avec la forclusion de *La vie dans les plis*, loin de renier sa passion pour les voyages imaginaires d'*Ailleurs*, l'auteur s'adonne, avec la circonspection qui lui est propre, avec sa gracieuse sophistication également, à l'aliénation volontaire.

---

<sup>14</sup> M. Milner fait mention « de la pulsion investigatrice et de l'ascétisme décapant qui sont au principe de ses rapports avec les modificateurs de conscience ». Il poursuit plus loin : « De là le caractère tonique, offensif, de ce questionnement de ce qui le met en question, de cet espionnage de ce qui l'épie » (*L'Imaginaire des drogues*, p.400).

Revenons à nos deux formulations, provisoire et définitive, d'une hypothèse : les « Huit expériences » présentent le récit d'un combat : celui, consenti, d'un sujet avec la mescaline, laquelle exacerbe ses « rythmes » et le plonge dans une rêverie de l'archaïque (du même et de l'autre), combat engagé avec confiance, et dont il sort deux fois triomphant : sujet régénéré de l'expérience, sujet redéfini de l'écriture; *le narrateur se livre à une investigation (au souvenir des expériences de la mescaline), un déchiffrement du sujet de manière fondamentale : pour voir comment est fait, mais aussi de quoi est capable le sujet*. Sans spéculer sur les motivations de l'auteur, nous pouvons remarquer qu'un espace lui restait à explorer, celui du pur Dehors, en correspondance avec le plus intime du sujet<sup>15</sup>. Et en effet, quoi de plus intime, quoi de plus anonyme aussi, que le primitif effroi dans lequel le sujet est plongé lorsqu'il est démis par la drogue? Michaux emprunte donc la ligne du risque, conscient du danger que la folie représente, depuis *Misérable miracle*<sup>16</sup>. Une deuxième préoccupation peut avoir poussé Michaux aux abords de la violence impersonnelle des drogues. C'est le désir, le souhait, qui implique un abandon des plus naïfs, de renouveler en profondeur la capacité du sujet à résister et se défendre (ce que la dernière partie de notre hypothèse suggère). Michaux conserverait ainsi, dans ses écrits les plus déshumanisés, le souci de la santé, le goût d'une vitalité trempée à l'eau du Styx<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> M. Foucault l'a montré à partir des champs pour lui conjoints de l'histoire et de la philosophie, et Lacan, d'une autre façon, aux confluent de la psychanalyse et de la linguistique, le sujet devenant avant tout le sujet du signifiant, en perpétuelle tension dans un code qui ne lui appartient pas en propre.

<sup>16</sup> La dernière expérience de *Misérable miracle* tourne à la catastrophe : le narrateur, pris de panique, croit être devenu irrémédiablement fou.

<sup>17</sup> Que l'on nous permette une note un peu longue mais utile. Nous ne pouvons saisir la grande nouveauté de Michaux que si nous comparons son idée du rythme et de la rêverie qui s'y rattache aux notions similaires ou équivalentes d'autres auteurs proches. Nous pourrions nous référer à ce que dit M. Merleau-Ponty de l'expression dans *La prose du monde*, aux livres de G. Deleuze sur Spinoza ou Leibniz (où il est question de Michaux), mais il nous semble fondé de nous attarder sur le commentaire de G. Poulet sur Rousseau dans *Études sur le temps humain*. Poulet explique comment l'écrivain-philosophe se recentre en un point hors du temps de l'instant qui lui ouvre, comme à l'homme primitif,

## 1. « Les effets de la mescaline »

Mescaline accélératrice, répétitrice, agitatrice accentuatrice, renverseuse de toute rêverie, interruptrice (p.12).

Avant de passer à la lecture et au commentaire des « Huit expériences », il conviendrait de résumer la première partie du livre, « Les effets de la mescaline ». Par sa position liminaire (bien que son écriture soit postérieure aux expériences décrites par la suite), cette partie fait office d'avant-propos : elle informe des effets turbulents de la mescaline. Le narrateur y abstrait, à l'état de synthèse, les catégories du rythme propres à la mescaline, sans se représenter dans le contexte de l'ingestion de la substance et de l'expérimentation. Le récit s'apparente davantage à une description de faits qu'à une dramatisation. Or, bien que le narrateur opère déjà un certain

---

l'espace. Nous avons justement l'intuition que chez Michaux l'infini demeurerait spatial, les ondes et les plis perçus gagnant si facilement le pictural (voir les dessins de l'auteur). Cependant, le moyen d'atteindre l'espace diffère chez les deux : Rousseau voulait réduire l'imagination à la réalité, Michaux augmente l'imagination et la fait entrer *en phase* avec la réalité proposée en vision par les drogues. Pour Michaux, le problème n'est pas que la réalité soit limitée, trop pour coïncider avec l'imaginaire. Michaux a assez montré son intérêt pour les mondes imperceptibles, pour tous les états du réel et toutes les stases du réel. Le problème est qu'on n'y ait pas accès par un langage autre que celui de la science, médiation toujours raisonneuse et raisonnable. D'où l'importance de la mescaline, qui donne à voir l'infinitésimal, l'ondulatoire, le vibratoire. Que ce soit factice ou non importe peu au bout du compte. L'important est ailleurs, dans l'adéquation de l'intériorité et de l'extériorité *sentie*. On se rappelle le mot de Baudelaire dans « Les Fenêtres » : « Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis? » (*Petits poèmes en prose*, p.174). La mescaline, expansive, étend et diffuse la réalité dans la perception du drogué. Ensuite, dans l'étude que Poulet consacre à Rousseau, il peut y avoir deux autres idées pour nous : d'abord, Poulet mentionne l'élan, chez Rousseau, ou la part active de l'affection sans laquelle la sensation pure ne crée rien. On retrouvera cette dualité action / passivité tout au long de notre travail. Enfin, il est question dans les dernières parties du texte de Poulet du rôle de la mémoire dans la rêverie littéraire de Rousseau, du rôle que la mémoire tient dans le processus. Michaux aussi fut tenté par la « mémoire affective » et l'émotion retardée : quand, jeune, il remplit des centaines de pages d'une prose « style Proust » (Michaux), que fait-il sinon céder à la reviviscence du passé? Dans les écrits de la maturité, la création pure se substitue à cette pratique. Le modèle devient Lautréamont, pour qui tout matériau, littéraire ou non, est matière à confectionner sa prose. Pour Michaux, se souvenir des effets d'une drogue et les noter servilement serait un exercice exécré. Michaux affectionne la surabondance de détails et si l'on compare les premières transcriptions des écrits hallucinés aux dernières publiées en livres, le luxe des détails fournis dans leur épuisement est tel que l'on peut dire que l'écriture a lieu

classement en soulignant le retour de certains phénomènes et en appuyant sur leur ressemblance d'une expérience à l'autre, il sera nécessaire pour le compte d'une étude spécifique du rythme de les systématiser davantage.

Les principaux regroupements rythmiques seront ainsi au nombre de trois. Premièrement, l'*accentuation* ou amplification des pulsations organiques du corps. Ensuite, l'*accélération* des idées, des associations d'images. Enfin, la *répétition*, que ce soit dans un battement rectiligne ou dans le va-et-vient d'un courant alternatif. Nous retrouvons dans le texte même les trois termes, bien qu'ils n'aient pas la valeur classificatoire que nous leur conférons : « Accélération. / Répétition. / Accentuation » (p.12). L'ordre seulement doit en être changé, l'accentuation se manifestant la première dans la description des effets. Nous pourrions reformuler les trois phénomènes ainsi : *intensité*, *vitesse* et *fréquence*, lesquels concourent à produire l'onde rythmique continue / discontinue que le narrateur désigne par le nom de turbulence.

L'*intensité* croissante, en premier lieu, est déjà inductrice d'une oscillation dont la courbe amplifiée devient pulsation. Le narrateur, sujet de l'expérience, attribue ces variations d'abord à peine perceptibles puis plus accentués aux mouvements sanguin, cellulaire et moléculaire. Le corps comme ensemble organique, à l'inverse, se désensibilise et se désorganise :

On est devenu sensible à de très, très fines variations (sanguines? cellulaires? moléculaires?), à d'infimes fluctuations (de la conscience? de la cénesthésie?) que, pour mieux observer, on est du reste peut-être simultanément occupé à visualiser. Mais d'abord on a perdu pied. On a perdu la conscience de ses points d'appui, de ses membres et organes, et des régions

---

tout au présent. À la limite, l'expérience est un prétexte, sa notation un support, son souvenir un tremplin vers le présent de l'écriture.

de son corps, lequel ne compte plus, fluide au milieu de fluides. On a perdu sa demeure. On est devenu excentrique à soi (p.10).

La sensation de fluidité du corps coïncide avec la fluidité observée à l'extérieur, adéquation ou osmose qui explique que le pourtour du moi soit rendu diffus. Le sentiment d'expatriation et de décentrement est immédiat et presque violent : « On a perdu sa demeure » (p.10). L'œuvre de Michaux ne tient-elle pas toute entière dans ce genre d'affirmations, dans la formulation littéraire (ou le développement mythologique, puis mystique) de savoirs non-littéraires? Toujours est-il que (si l'on en juge d'après la citation précédente) la description ne va pas sans l'indication d'un début de turbulence. Les amarres larguées, les localisations perdues, les remparts du moi fragilisés, plus rien de la conscience n'est en mesure de tenir l'infini à distance. L'infini apparaît ainsi d'emblée lié aux circulations internes du corps, dans le fantasme d'un milieu naturel sans cloisonnements, du moins sans étanchéité. Le cœur et le souffle se retrouvent en phase avec les puissances qui excèdent les limites du corps, avec, dans l'immanence de la nature, l'excès même dont l'organisme est issu.

L'amplification des fonctions vitales du corps qui a lieu sous l'effet de la mescaline, force celui-ci à retrouver un rapport premier au monde, une ouverture des organes aux implications plus amples de l'univers. Fantasme à ranger évidemment du côté du mythe. C'est typique du mythe michauxien de tenir autant de l'imaginaire scientifique que de l'idéal des traditions philosophique et mystique (quoique les traitant sur un mode quelque peu déformant, il s'approprie ces traditions). Ainsi le mythe chez Michaux raconte souvent, comme ici, les états antérieurs à l'histoire et les

premières transformations de la conscience. La pensée, douée de motricité, a l'aspect des formes simples de la vie, en même temps que les attributs complets de l'esprit développé.

La notion d'accélération découle de celle d'accentuation. Le texte montre que les mouvements du corps en viennent à se confondre avec l'agitation trouvée au-dehors, sous quelque forme que ce soit : le narrateur donne l'exemple de rapides parcelles de poussières «démascarées» par un rayon de soleil. Les poussières dans ce cas ne valent que pour la *vitesse* de leur mouvement chaotique. On note alors dans le texte l'état parcellaire des représentations, corollaire d'une sensation d'agitation extrême.

À ce point, c'est la vitesse qui augmente – comme si l'accélération nouvelle se fondait à l'accentuation première –, dans un enchaînement inexorable. Plus que des impressions d'objets, c'est le temps lui-même qui est perçu et ressenti. L'agitation livre passage au temps *spatialisé*; le moi devient purs passages. Davantage que par la démultiplication d'images, d'idées, d'envies et d'impulsions, le nombre des passages est justifié par le caractère multiple du temps. Le temps fait se succéder de petites unités matérielles, instants ou moments, que le moi perçoit à un rythme accéléré qui le dépouille et le dépersonnalise : « On est haché de ces passages. On est entraîné par ces passages, on est malheureux et las de ces passages. On devient fou par ces passages. On est saoul et somnolent parfois de ces passages. On est le plus souvent griffé, agité par ces passages » (p.11)<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Par l'emploi du *on* dépersonnalisant, ce passage est à rapprocher du texte « La ralentie », auquel il ressemble paradoxalement (*Plume précédé de Lointain intérieur*, p.41).

C'est au prix d'une insensibilité qui va croissante, insensibilité au monde tel qu'il se présente à l'état normal, que le sujet de l'expérience voit s'affirmer en lui, dans la succession ultra-rapide des instants, la sensibilité à une infra-réalité où plus rien n'est reconnaissable. Dans l'accélération, la réalité diffractée, morcelée, perd son assise et cesse d'être un référent stable. Certaines qualités superficielles – coloris, textures –, qui ne forment pas de tout reconnaissable et n'ont aucun sens fractionnés et divisées de la sorte, s'imposent dans le spectacle de leur multiplicité. Dans la perception normale de la réalité, ces qualités de la matière sont reçues ensemble et captent l'attention par le « faisceau » qu'elles produisent. Si l'on veut, le monde environnant s'offre aux sens désormais comme s'il défilait à toute allure : propulsé sur place ou pulsé simplement, mais jusqu'à la pulvérisation : « La rivière des enchaînements, de la phrase, de la méditation, de la rêverie, n'est plus. Plus de rivières, seulement les gouttes isolées qui ensemble faisaient rivières, discours, masse, continuité » (p.12)<sup>19</sup>.

Le discontinu impose à ce moment sa « loi d'intermittence » (p.13) à la pensée et aux sensations. Toute composante du penser et du sentir, élans et mouvements, s'interrompt à mi-course, le moi passe malgré lui, impersonnalisé plus que dépersonnalisé (devenu « on »), dans un rythme nouveau : « Rythme binaire. Immense scansion. Comme si tout était brisé, brisable à mi-course. Comme si tout était à l'unisson d'un courant alternatif, d'une cloche oscillante, d'un train d'ondes

---

<sup>19</sup> Ceci semble ne pas s'accorder avec notre hypothèse (argument), mais en apparence seulement : la rêverie dont il s'agit ici est la rêverie volontaire, qui produit les rêves diurnes et certains fantasmes mis en scène par le moi. Tandis que la rêverie archaïque, ou rêverie du même et de l'autre dans laquelle le sujet se trouve plongé est un état de régression involontaire, comme si la mescaline donnait des armes aux pulsions de mort, de répétition, aux confins du corps et à l'orée du psychisme.



courtes » (p.13); « Agaçante, ravageuse, atroce [...] rendant agité, agité, agité, agité de l'agitation du fou agité [...] » (p.14).

Dans la logique et l'enchaînement des « effets de la mescaline », le statut de cette nouvelle rythmique est étonnant : elle fournit une troisième épreuve à l'esprit, sur le modèle de la *fréquence* cette fois. En effet, la répétition est décrite dans les termes éloquents d'un aller-retour, d'une émission d'influx au battement algorithme. La répétition est binaire dans ses mouvements oscillants et dans les degrés de l'oscillation; la scansion est créée par une onde. Le discontinu avait fait apparaître l'alternance dans l'ordre de la pensée, l'alternance, non pas de l'acceptation et du refus, mais du désir et du non-désir. Impulsion et « acceptation cessante », « courant coupé, courant remis » (p.15 et p.13) mènent à ce type de répétition et trouvent dans la courbe esquissée une continuité fluctuante : « Antagonismes, à ce qu'il m'a semblé, sous leur forme économique de montage si je puis dire, qui est celle-ci : « oui », puis cessation du « oui », puis de nouveau « oui », puis cessation du « oui », et le neutre n'existe pas » (p.15).

De simple interruptrice, la mescaline devient ainsi répétitrice. Elle répète le rythme du passage permis et refusé du désir, rythme fréquentiel à son tour gagné par les valeurs précédentes de l'intensité et de la vitesse. Les trois composantes de la structure rythmique distinguées plus haut, à mesure que croît l'effet de la drogue, se rejoignent dans une seule onde, une seule turbulence. Le narrateur décrit l'effet double de cette mécanique superlative et « maximomaniaque », selon son expression. Cette mécanique, par ses ravages, prépare un terreau propice à l'accueil de tout ce qui n'est pas soi, mécanique dont le mouvement expansif propulse dans ce qu'il est convenu d'appeler la foi. Le narrateur relance à ce point du texte ses analyses et

redouble d'attention : c'est sans doute assuré de l'effet (drolatique et grave) qu'il va produire qu'il introduit la notion de foi, arrivé au seuil d'un infini atteint par les moyens tout prosaïques de la drogue.

L'infini se présente dans un dépassement et une suspension, sous la pression du rythme, lorsque la turbulence délivrée en soi par la mescaline coïncide avec la turbulence qui se déchaîne au-dehors<sup>20</sup>. En ce sens, la foi apparaît comme une harmonie dans la différence, une adéquation dans le chaos, fondatrice d'un nouvel ordre du monde. La mescaline elle-même, qui dans le discontinu ignorait la continuité du moi, est ce qui l'a forcé à prendre ampleur, à devenir onde et turbulence pour correspondre à la poussée et aux pointes rythmiques de l'infini. C'est parce que le moi fut aveuglément accentué, froidement accéléré et mécaniquement répété que, devenu impersonnel et suspendu aux oscillations artificielles extérieures à lui de la drogue, il est forcé de s'ouvrir à un *dehors* du moi qui l'assaille et le pénètre. La foi, une foi diffuse et innommée, prélude donc au ravissement de l'infini, fore *l'espace du*

---

<sup>20</sup> L'infini est un décroissement, alors que la conscience sobre et rationnelle fonctionne par exclusions. En ce sens, la drogue fait moins halluciner de l'irréel qu'elle ne découvre la réalité « première » d'une conscience heurtée, en sa communication avec le dehors. Le problème de l'infini rejoint celui de la représentation et de sa clôture. M. Blanchot écrit dans « L'infini et l'infini », un essai sur Michaux : « Le mot infini, [...] quoique signifiant toujours une accélération infinie, une poussée indéfiniment accrue, c'est-à-dire l'infini en mouvement et par le mouvement, [...] tend aussi à devenir autre chose, une réalité autre, une région extrême qui est là-bas et qu'on pourrait aborder. [...] Je remarquerai que, contrairement à plusieurs qui ont interrogé la mescaline, Michaux n'a presque pas cherché à savoir de quelle manière elle change les rapports avec le dehors (le monde, les hommes); le dehors est en lui... » (P.82) Plus loin : « Tout est vertigineux sans vertige; la régression à l'infini s'opère dans l'horreur sèche d'une implacable précision. L'infini est seulement la répétition du Non rejetant le fini, rejetant aussi le non-fini, avec une puissance cruelle qui est déjà dans la rectitude de la machine [...] D'autres substances donnent l'immense espace, l'attente calme au sein d'une attente plus calme, la méditation solennelle qui s'immobilise dans une rêveuse ignorance. La mescaline est presque sans espace, elle fait de la pensée la ligne cruellement droite, indéfiniment réduite à l'émiettement ponctuel [...] : une éternité réduite à un point. » (P.84) Sur la concentration en un point et la perte d'espace qui se reverse en immensité (plutôt qu'en éternité), voir la note 17 et la lecture des « Huit expériences ».

*dedans* et s'y déverse. C'est par manque d'étanchéité que l'espace du moi s'ouvre au virtuel infini du chaos extérieur :

Cependant la poussée d'Infini toujours continue, en vous, sur vous, à travers vous, en tous sens infinifiant, non l'infini d'arpenteur des civilisations du statique, dont l'infini stable, une fois accepté, ne subit pas un nouveau dépassement, infini garanti contre une nouvelle démesure, mais un infini toujours en charge, en expansion, en dépassement, infini de gouffre qui incessamment déjoue le projet et l'idée humaine de mettre, par la compréhension, fin, limites et fermeture (p.18).

En renonçant à toute résistance (« Exaltation, abandon, confiance surtout : ce qu'il faut à l'approche de l'infini » (p.20)), le narrateur prétend atteindre l'infini par échanges ou vases communicants. Il est sous-entendu que cette expérience lui était refusée dans les expériences précédentes (*Misérable miracle*), lorsque trop volontairement il tendait vers un savoir toujours exact. Pas plus qu'il n'est le salaire d'une approche par trop scientifique, cet infini potentiel n'est pas non plus l'absolu tel que le conçoit la métaphysique. L'infini en tant qu'immensité sans bornes et paradoxalement à la ressemblance des vibrations intimes (les deux infinis...) est un absolu immanent, l'espace en tant que dehors de tout espace.

En fait, l'infini est envisagé par le narrateur comme une rupture avec le fini et semble n'avoir de valeur que pour l'énergie libérée qu'il lui oppose. Le fini alors « se montre pour ce qu'il est : une oasis créée autour de votre corps et de son monde, à force de travail, de volonté, de santé, de volupté, une hernie de l'infini » (p.19).

Nous avons vu déjà comment le narrateur exploite et alimente le mythe d'un état antérieur illimité de l'esprit. État où l'identité est changeante et multiple, où l'effroi, mêlé d'extase, tient lieu de conscience. État an-historique évidemment, mais qui aide à expliquer le sentiment d'infini que porte en elle l'espèce humaine et le

plaisir craintif d'un retour à l'état de simple rythme, de pure onde rythmique. Car le narrateur n'oublie pas de rappeler ici ou là, dans les essais de Michaux sur la mescaline, qu'il s'agit d'un retour : on *rentre* dans l'infini<sup>21</sup>. Toutefois, en début de texte, le narrateur évoquait l'impression de perdre sa demeure. Sa demeure édifiée dans l'espace fini intérieur, à rapprocher du terrain incertain de « Mes propriétés » et qui en définitive ne pourrait n'être qu'un pli de l'espace originel. Michaux a toute sa vie d'écrivain thématiquement *la vie dans les plis*, la vie à l'état de fluide ou de corps simple, le repli et l'agression du corps. Toutes ces notions entrent ici en cohésion d'une façon insoupçonnée. Elles s'ajustent dans une logique profonde, dans une pensée des conditions et des limites de la pensée.

De la même manière, Michaux s'est toujours intéressé à ce qu'il nomme l'*élan*, lequel appartenait d'abord à la catégorie plus vaste de l'exorcisme. L'élan servait soit à l'élégie, soit à l'hygiène comme répulsion de l'indésirable et de l'hostile (*Épreuves, exorcismes*), soit encore à la sortie de soi dans la malédiction vengeresse (*Passages*). Cependant, à la fin des « Effets de la mescaline », l'élan est le nom donné à la capacité de *prendre la vague* de la mescaline. L'élan est une conversion du reste de la volonté, qui ne serait pas tout à fait détruite, en abandon maîtrisé. Un mélange d'appétit (« en famine d'infini » (p.18)) et de résignation : le courant à emprunter excède la pleine maîtrise. Ultime *laisser-faire*, l'élan fonde l'opération par laquelle l'effroi est permuté en extase : « Tout change en effet quand au lieu d'images, d'idées

---

<sup>21</sup> L'infini perdu est la version que donne Michaux d'un « paradis » de la pré-conscience. Mais un retour est-il possible, ou ne peut-on qu'aller à un enfer de la drogue, état de dislocation de la conscience?

et de vitesse mentale, on arrive à intensifier, à mescaliner l'élan, lequel va devenir extase » (p.21).

Il est important de remarquer que les effets de la mescaline conduisent à l'infini sans toutefois s'identifier ni se confondre avec lui. Pour être semblables, les phénomènes ne sont pas les mêmes. La drogue agit à l'échelle humaine, sur l'empreinte ou le souvenir que l'infini aurait laissé sur l'homme (dans une reprise détournée de la preuve cartésienne de l'existence de Dieu). La turbulence, c'est-à-dire l'exagération rythmique vers laquelle convergent les effets de la mescaline, n'apparaît pas comme un fil de communication sûr qui mènerait à l'infini. Plutôt, puisque c'est un caractère commun à la drogue et à l'infini d'être turbulents, leurs rythmes se rejoignent *par indistinction*. La violence de la drogue convient à l'expérience du dehors, mieux peut-être que les langueurs du jeûne et de la méditation. La voie que suit le narrateur est une autoroute rectiligne, régulière mais dont le tracé s'embrouille quelquefois à mi-parcours, pour en devenir un autre. Le passage d'une voie à l'autre, imperceptible, quasiment imprévisible, demeure la prise la plus directe sur l'extase – mis à part l'aliénation permanente du fou. Le savoir qui est conservé dans l'état normal qui suit l'expérience, de même que ce qui est repris en charge par l'écriture poétique qui sert visiblement de relais à l'extase mystique, voilà qui demeure en clôture du texte un secret d'initié : « ...Il ne faut pas parler davantage » (p.23), ce même si « certaines expériences pourtant doivent être communiquées » (p.24).

La conclusion des « Effets de la mescaline » est donc double : le narrateur, dans un retour sur sa méthode, se dit « fidèle au phénomène », avant d'évoquer d'obscures conclusions que par éthique il vaudrait mieux taire. C'est comme s'il

voulait à la fois trahir l'observation empirique des effets de la drogue et l'utilisation à fins ésotériques de celle-ci. Mais ce n'est sans doute pas seulement que le narrateur veuille se soustraire à tel groupe de lecteurs comme à tel autre : par la suite dans le livre, il insistera sur le caractère duplice, voire triple, de l'expérience de la mescaline. Car un fil sépare l'infini du mystique de l'infini du démon ou de celui du dément :

Quand au démoniaque, où n'est-il pas?

Même l'amour, la meilleure disposition que l'on connaisse pour aller à la rencontre du Grand Tourbillon, même lui y va avec danger. Car l'amour n'est pas sans mélange. Comment savoir si vraiment unique et pur est son objet? Or le transport multiplie et augmente fantastiquement *tout* ce qu'en l'âme il trouve occupé ou désirant (p.21-22).

De la même façon que la mescaline révèle une dimension double, triple de l'esprit ou un rapport démoniaque à soi, le narrateur, doublé d'un observateur, se triple d'un expérimentateur temporairement aliéné. À défaut d'autres termes qui soient aussi chargés d'images et de sens, le narrateur utilise ceux de la tradition chrétienne pour parler de la part malsaine de soi mise à jour<sup>22</sup>. Il trouve toutefois la meilleure comparaison de la mescaline dans la tradition hindoue : « ...La mescaline, parente évidente du Soma » (p.23), avant de finir par la décrire comme « l'arme surhumaine aux multiples tranchants [qui] ne peut être livrée » (p.23). Le narrateur, qui se mettra lui-même en scène explicitement dans les huit expériences ici annoncées, se représentera dans un rôle de passeur, d'intercesseur, enfin de prosaïque et prométhéen visionnaire qui court pour le lecteur divers dangers d'ordre physique (« atteinte du cortex visuel » (p.23)) bien autant que psychique.

---

<sup>22</sup> C'est dans les moments où l'expérience s'endiable que Michaux pose sans jeu de mots la question du diable et du démon. Diable et démon laïcisés certes, mais dont la notion et la puissance évocatrice redeviendraient opératoires dans le domaine des drogues. En plus de suggérer la force redoutable,

## 2. Bombardements (les noirs)

Tout à coup j'ai peur. Je viens de voir des images noires. Et si j'allais ne plus rencontrer que du noir. Si j'allais, dehors comme dedans, me trouver à tout jamais dans le noir (p.36).

La première des «Huit expériences» relatées, «La vision noire», est la seule à porter un titre. Le narrateur, qui se représente lui-même au centre de l'expérience en sujet de l'auto-observation minutieuse, donne parfois une justification extérieure aux phénomènes de conscience qu'il s'attache à dépeindre. Par exemple, les phénomènes de nature visuelle qui obscurcissent et rétrécissent le champ de la vision de la périphérie à une mince fente, trouvent leur cause d'abord dans le fait que les lumières sont éteintes, ensuite dans celui que l'auteur porte des verres fumés et même, lorsque le narrateur s'aventure hors de chez lui, dans la rencontre nez à nez avec un noir inconnu : «noire, noire tête d'Othello sortie des scories d'un volcan de passions » (p.34).

Même si le narrateur se dit empêché de voir la lumière et les couleurs par l'obscurité, puis parce que sa vue est entravée par le port de lunettes teintées («anti-lumière»), quand il sort dans la rue, il persiste pourtant à définir la vision noire comme une vision *sélective* qui ne retiendrait que les objets noirs, opaques ou ombragés dans son champ. La rapporter aux causes qui la produisent n'est pas en expliquer l'*inquiétante étrangeté*; le contexte extérieur ne peut seul la justifier. L'effet produit par ce phénomène de sélection conduit à une vision de floculation noire et même, dans sa radicalisation, à une expérience de bombardement par ce que

---

dissimulée, inquiétante, le diable connote la médiation (l'artifice) et son pendant le démon, la

le narrateur en vient à appeler, par raccourci, «les noirs». C'est-à-dire que le mot, substantivé, ne fait plus seulement que qualifier un aspect de la matière, mais donne l'impression de se « matérialiser dans la vision », jusqu'à représenter (en soi) une menace tangible et réelle<sup>23</sup> :

[En marge :] l'attaque des noirs [Vis-à-vis :] Aussi loin que je peux observer, des points noirs s'y forment, se rapprochent (plus je regarde dans une direction, plus malgré moi j'y mets du noir), se rapprochent pour se souder et se mettre à former une immense gangue presque ininterrompue, presque d'un bloc, quant à ce moment critique, l'espace lui-même disparaît, et un autre surgit, où pareillement des points noirs, cette fois des sortes de carabes, mais qui seraient follement nerveux, se mettent en marche, se mettent en course, venant de toutes les directions, comme pour se pénétrer, s'agglutiner et déjà s'agglutinent et en une masse presque unique, quand l'espace une fois de plus disparaît, d'un coup, tandis qu'un nouveau prend place, soit petit, soit grand, mais qu'inafailliblement de cette façon ou d'une autre les noirs vont en un rien de temps menacer, assaillir, envahir, filant comme des fusées, petits au départ, immenses toujours à l'arrivée (p.36-37).

Le rythme de la mescaline, au début de cette première expérience, demeure encore indéterminé<sup>24</sup>. Accélééré par la drogue et détourné (délité) de la normalité, le sujet bat d'une répétition aussi fulgurante qu'anonyme. Aux lentes configurations changeantes qui assuraient sa cohésion de sujet, mêlant la forme et le flux du devenir, se substitue, négateur de toute singularité comme de toute continuité, l'excessif

---

possession par une multiplicité sans nom et sans nombre.

<sup>23</sup> Le charme du texte vient de ce que le narrateur, bien qu'il anticipe un contenu de ses visions, n'a le plus souvent que des formes vides à décrire : de l'ampleur, du superlatif. Cependant, il ne faut pas perdre de vue qu'il y a un hiatus fondamental de ces visions au texte écrit, et c'est la différence entre signifié et signifiant. Car en effet, les visions de la mescaline ou leur mouvement, que le narrateur s'applique à décrire, peuvent bien emprunter le vêtement du pur signifiant, elles n'en relèvent pas moins de l'anecdote du livre. La drogue modifie le moi du narrateur, lequel en rend compte dans un texte, mais la mescaline elle-même n'altère pas directement le signifiant du langage et le sujet qui en dépend. Il se peut au demeurant que, pour des raisons de commodité, nous prenions parfois certains raccourcis, de la mescaline expérimentée au signifiant du texte écrit. Ainsi la formule « matérialiser dans la vision » vient appuyer cette ressemblance mimétique.

<sup>24</sup> Nous croyons qu'il est possible de dire indifféremment « rythme de la mescaline » et « rythme du sujet infléchi ou modifié par la mescaline » sans abuser du langage. Il est clair que si le sujet retrouve son rythme, donc le « rythme du sujet », il s'agit de celui qui le caractérisait avant son accélération transformatrice par la drogue.



martèlement d'un être indifférencié. Il se forme de la façon décrite dans «Les effets de la mescaline», prenant ampleur et portant le sujet encore passif, en attente de signes, à son sommet, sur sa *crête* pourrait-on dire<sup>25</sup> : « Sensation véritablement «embarquée» sur un renforçateur-continueur qui la prolonge. Embrayée sur un mouvement continu, elle se continue [...] » (p.28). Mais la façon spécifique dont le rythme se manifeste dans la noirceur est étonnante : les visions de floculation et de bombardement de noirs, sur fond de visions de noirs accumulés, forment une sorte de pulsation, de scansion. Il y a dans ces pages formation de rythme par obscurcissement :

[En marge :] floculation noire [Plus bas :] Cependant sur le noir déjà répandu se pose parfois un nouveau noir, un noir-noir, un noir de record, un noir de nécrose, qui non content de couvrir le champ se met à toute vitesse à gagner la fente, [...] mais c'est du centre et du fond de l'œil même que des millions de gouttelettes noires se mettent à sourdre sombrement et à jaillir, à fuser et à faire geysers (p.37-38).

Cette façon de concevoir le rythme est doublement originale. Premièrement, le rythme est ici spatialisé, ce qui constitue un déplacement intéressant de la scansion à l'espace, un investissement par le *tempo* des *propriétés* intérieures, les deux notions étant éminemment michauxiennes<sup>26</sup>. Deuxièmement, on se serait attendu à une

---

<sup>25</sup> Les premiers signes d'une action de la mescaline, signes que ses effets sont « enclenchés », sont autant d'amorces pour celui que nous nommerons tour à tour narrateur, poète et expérimentateur. Ce ne sont pas des signaux; le poète saisi l'occasion de ces premières manifestations de la mescaline pour commencer à *faire*, pour commencer à son tour à créer. C'est seulement lorsque l'accélération est fulgurante au départ et rendu au paroxysme de l'effet, en milieu de parcours, que l'expérimentateur peine à jouer *de concert*.

<sup>26</sup> Nous avons rapidement rencontré sur notre chemin le texte de H. Meschonnic « Le rythme et le poème chez Henri Michaux », contribution à l'ouvrage collectif *Passages et langages de Henri Michaux*. Meschonnic a reconnu l'importance de la donnée rythmique dans l'œuvre de Michaux, sans doute en raison de la place centrale qu'elle occupait déjà dans ses propres écrits. Toujours est-il que Meschonnic analyse les rapports entre un rythme de répétition et un rythme héraclitéen de continuité, d'organisation du mouvant, appliquant à Michaux ce que É. Benveniste avant lui avait montré, en insistant sur l'émergence et la maintenance dans le mouvement du langage, d'un sujet. Cette lecture nous semble pertinente et proche de l'esprit de Michaux, qui évoque lui-même souvent un rythme-

alternance de blanc et de noir, de clair et d'obscur, pour qu'il y ait une pulsation et que le rythme se produise, alors que non : *l'espace du dedans* que Michaux avait exploré, investigué, devient rythmique et le rythme se forme non pas par alternance, mais par une surenchère, un approfondissement du noir qui ne peut mener qu'à un noir total (si cela existe), ce en quoi le rythme signale d'avance sa fin ou son nécessaire changement.

Les effets de la mescaline ne sont donc pas constants et plats : un crescendo a d'abord surpris, prenant naissance dans la normalité, une sorte d'arrachement a eu lieu qui a rendu distinct le début réel de l'expérience; ensuite, un plateau n'est pas véritablement atteint, mais le sujet touche le toit de ce qui est pour lui soutenable, au-delà duquel il rencontrerait la folie, les dommages physiologiques permanents, etc. Rendu là, il lui faudrait absolument s'en extraire, s'en distancier, en prenant prosaïquement des calmants comme cela arrivera dans des expériences ultérieures ou en refermant mentalement sur lui le *pli* de sa finitude, qui lui assure un retrait, un asile, un havre devant l'infini<sup>27</sup>.

---

antidote, rassembleur du sujet. Nous citons Meschonnic (p.206) : « Le rythme comme mouvement du sujet est un avènement du sujet. Le sujet ne lui préexiste pas. Rien n'est garanti. Ni su d'avance. Le rythme est donc une permanence non-coïncidence à soi en même temps qu'une rencontre. C'est l'inconnu du rythme. Ce qui fait l'historicité du rythme. Et qui l'oppose à la métrique. Michaux l'oppose au *style* : « [...] Va suffisamment loin en toi pour que ton style ne puisse plus suivre » (*Poteaux d'angle*, p.33) Hors du confort des idées reçues, et qui met le *style* dans l'identité à soi, dans *l'être*, Michaux fait de l'écriture un paradigme de l'inconnu. Et c'est ainsi qu'elle est à la fois le rythme du sujet et l'éthique du sujet. Une allégorie de l'avenir. » (« Le rythme et le poème chez Henri Michaux », *Passages et langages de Henri Michaux*, p.206) Toutefois, bien que nous soyons grandement redevables au critique pour son commentaire, nous ne l'avons pas suivi en tout point (nous n'avons pas repris le sens qu'il donne au mot tempo, par exemple), et il faudrait préciser que le rythme qu'il attribue à Héraclite serait davantage attribuable à Démocrite, aux dires de P. Sauvanet, dans *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote* (p.23).

<sup>27</sup> Il s'agit là d'un concept emprunté, déjà connu pour ses occurrences chez divers penseurs de M. Heidegger à M. Foucault et G. Deleuze. Ce n'est pas la place ici pour décliner les variations de sens qu'il a pris historiquement et nous ne voudrions pas l'employer à la légère, mais il peut être fructueux de souligner que le concept de pli (d'autant plus de plis à l'infini) s'accorde avec celui de rythme. Le pli, comme la variation d'un rythme, ondule. Le pli à l'infini rappelle la turbulence du rythme de la mescaline. Le pli ouvert ou fermé, enfin, ménage une niche pour le sujet ou l'éjecte au Dehors.

Deux pages plus loin, nous retrouvons encore une image de rythme intérieur, dans laquelle le moi, qui sert de point de repère à l'expérience, s'émerveille un moment avant de céder à la détresse : « La cadence des vagues de noirs est formidable, mais ma cadence d'espaces est formidable aussi et m'émerveille moi-même. Les noirs sont un monde. Mes espaces sont un monde. Jamais vu combat pareil » (p.40). La drogue est une agression, la paix (de quelque Nirvana) jamais n'est promise, partout elle est compromise. L'expérience prend l'aspect d'un corps à corps serré, d'une lutte, d'un mâle combat, ce que semble affectionner le narrateur. L'abandon de rigueur au seuil et tout au long de l'expérience apparaît nécessaire comme l'équilibre au lutteur : l'équilibre est requis entre maîtrise et abandon.

Dans toute cette partie, Michaux décrit également ses perceptions en termes de drame qui se joue, se noue et se dénoue : « [...] quand, nouvel aspect du drame [...] » (p.38). Le titre «La vision noire» porte d'ailleurs à lui seul un programme pour le moins dramatique. La vision ne peut être noire en effet que dans la mesure où les dangers apparaissent dans une totale indistinction ou encore dans un état où la cécité menace : le moi est en péril<sup>28</sup>. Le titre annonce donc une série de risques encourus au nom de la désormais célèbre (et paradoxale) *connaissance par les gouffres*.

Comme le remarque si justement Blanchot («L'infini et l'infini»), si Michaux revient aux drogues, après leur condamnation finale dans *Misérable miracle*, c'est tenté par une aventure toute nouvelle, poussé par un désir impérieux. L'objet du

---

<sup>28</sup> En effet, la mescaline est périlleuse. Elle ne dispense pas de paradis et Michaux ne semble pas en attendre un savoir positif, peut-être seulement un non-savoir, c'est-à-dire une connaissance de l'inconnaissable, une capture et une conquête par la trace écrite de ce qui se dérobe à la nomination. Le narrateur de Michaux demande à la mescaline qu'elle le déstabilise, qu'elle le déphase, le fasse sortir (l'expulse) de *stases* conventionnelles. Extasié, il souhaite un combat, non un nirvana. En diminuant les doses, il ne cherche pas à se soustraire au danger, seulement à rendre les armes égales de la drogue à lui.

savoir n'est plus la mescaline, mais l'infini auquel elle ouvre la voie, voire le sujet auquel l'infini est ouvert. Les indications de doses le prouvent qui ne cessent de diminuer (0.20 gramme constitue une dose relativement faible, compte tenu du fait que Michaux considère extrêmement faibles les doses s'échelonnant de 0.03 à 0.3 gramme utilisées pour les expériences de ce livre). La drogue apparaît comme un moyen privilégié de connaître, mais un moyen seulement, une médiation vers un savoir qui admet l'aveuglement et l'indicible de l'expérimentation<sup>29</sup>. C'est ce non-savoir, exigeant maîtrise et abandon, que permet la mescaline.

Le lecteur assiste au début de «La vision noire» à une nouvelle et singulière naissance du rythme mescalinen. Comme dans le fantasme et la rêverie diurne, un moi (le narrateur) occupe le centre de l'expérience. Ses faits et gestes sont mis en scène, parfois modestement mais le plus souvent avec une touche d'héroïsme, jusque dans les actions les plus simples et non sans une dose d'autodérision. C'est comme si la drogue, parce qu'hallucinogène, permettait à ce moi de réaliser des désirs enfantins comme faire surgir des objets, les faire naître les uns des autres, et plus loin dans le livre, étirer fantastiquement un membre ou allumer « un feu d'enfer » (p.139). Le plus souvent le narrateur est solitaire. Quelques fois, un destinataire apparaît. Dans « La vision noire », un S... évanescant l'accompagne sur la rue du Dragon. Dans les

---

<sup>29</sup> Le non-savoir implique même nécessairement une part d'indicible et d'aveuglement. À tel point que, comme nous l'avons suggéré déjà, le lecteur ne sait que faire des données empiriques de la drogue (doses, circonstances, etc.) qui tombent dans le hors-texte, dans le *hors d'œuvre*, quand l'essentiel a lieu dans le langage, pour le sujet (au sens que lui donnent É. Benveniste et J. Lacan, notamment). Quand bien même Michaux indiquerait que l'écriture est un moyen, à l'instar de la drogue, pour atteindre quelque étage supérieur de la conscience, cela ne ferait pas de lui un mystique pour autant. Parce qu'il s'attache à écrire et persévère dans le langage, sûrement il en pressent les modifications heureuses apportées à ce même sujet, singulier, continu et transformé en profondeur. Nous ne dérogeons donc pas à notre plan de montrer comment le narrateur se met à l'épreuve pour voir de quoi

expériences ultérieures, tels autres (M... et G...) le recevront chez eux, tel autre sera joint par téléphone. Seul un absent sera nommé dans tout le livre, Jules Supervielle, dont le rire hantera le narrateur<sup>30</sup>. Ces protagonistes ou fantômes de personnages sont l'occasion d'adresses. Parce qu'ils impliquent un « tu », ils supposent un « je », lequel n'est donc pas entièrement dépossédé, disséminé, détruit.

Il en va de même des lieux que nomme le narrateur. Aussi faut-il apprécier les précisions qui nous sont données. Dans « La vision noire », les seuls noms de lieux qui apparaissent sont le quai des Grands-Augustins, la rue du Dragon et la place de l'Opéra. Comme noms propres, ils ont une importance dans le récit par l'inscription qu'ils introduisent, qui ouvre une brèche dans le vertige et en même temps le fixe par un repère<sup>31</sup>. De plus comme mots chargés d'un grand investissement subjectif, ces noms propres transportent avec eux un ensemble de connotations qui en font le prolongement dans la promenade (flânerie) de l'introspection fabuleuse du narrateur : *Augustin, Dragon, Opéra*<sup>32</sup>.

---

est fait le sujet et de quoi il est capable, avec le présupposé linguistique que cela suppose : que le sujet est le produit de la signifiante.

<sup>30</sup> Dans un « phénomène de possession » que le narrateur nommera « superviellisation » et qui lui donnera l'occasion de remarquer : « Ce qui eût été normalement une comparaison a été ici assimilation totale. J'aurais pensé : « Tiens, je viens de rire d'un rire qui *ressemble* à celui de Supervielle. » La comparaison n'est pas toujours recherche d'une correspondance, mais souvent plutôt un moyen de *tenir à distance...* » (p.49, en note).

<sup>31</sup> M. Aquien : « La nomination s'allie [...] au désir de maîtrise : de la confusion du chaos innommé émerge, avec la conscience de la diversité du réel, une organisation du monde. Or le nom propre a un rôle encore plus précis : il identifie définitivement, et en même temps, il rassemble tout l'investissement subjectif possible, ce qui charge d'autant son pouvoir d'évocation. » (*L'autre versant du langage*, p.116); « D'où le côté paradoxal du nom propre : il sert à fixer, à identifier de manière déterminée, et en même temps éphémère, lié à tout un contexte personnel, historique et géographique [...] D'autre part, dans son opacité purement signifiante, il a un pouvoir de concentration d'affects et de précipitation du sens qui lui donne – et lui a toujours donné – une place à part dans la vie de l'inconscient et dans la littérature, en particulier dans la poésie. » (*L'autre versant du langage*, p.124)

<sup>32</sup> *La Cité de Dieu* de Saint-Augustin, le feu du dragon dangereux comme la drogue et *l'opéra fabuleux* de Rimbaud – mais tout cela n'est sans doute que délire d'interprétation...

Le narrateur se représente donc au centre de l'expérience, dans un premier temps chez lui entouré de magazines, de revues illustrées qui sont sans doute des revues de géographie. Quelques photographies sont mentionnées, au nombre desquelles celle d' « une jeune Japonaise sur la page de couverture qui tout à l'heure paraissait fort jolie » (p.28). Les images distribuées devant l'auteur se fragmentent et de la même façon des mots se détachent des phrases, « ou des syllabes et très fort et sans que le sens y soit pour quoi que ce soit » (p.27). Tous les mots deviennent susceptibles de dévoiler leur charge signifiante, comme dans un poème ou comme s'ils étaient tous élevés au statut du nom propre<sup>33</sup>. La matérialité littérale du texte exige que le lecteur adopte une lecture flottante, afin de percevoir certaines relations dans les chaînes signifiantes qui en forment la trame. C'est donc dire que la lecture doit répondre ou correspondre au travail scripturaire du narrateur et suivre, dans une même logique du signifiant, les noms qui lui « parlent ».

Le narrateur observe un phénomène qui le convainc qu'il y a *péril en la demeure* : l'eau remue dans un verre déposé, remue «éternellement» et pour cette raison «fait mal à voir» (p.27). L'abîme s'ouvre, d'un mouvement qui pourrait se poursuivre, excéder la mesure humaine. Le sujet est noyé dans cette appréhension rapide, sans que l'hypothèse de l'infini soit formulée. Infini à rattacher à l'immensité de l'ordonnance sans bornes du Cosmos, comme un vêtement trop grand. L'absence de limites n'apporte pas la paix, mais au contraire provoque la dissolution du moi, par définition borné. Nous retrouvons ici la prédominance du spatial, cher à Michaux, même dans les questions de rythme et d'infini : mouvement repris de la forme et

---

<sup>33</sup> Voir à ce sujet ce que dit R. Barthes du nom dans *Le degré zéro de l'écriture* et M. Aquien, déjà citée : l' « investissement du nom est lié à un désir » en raison « de son statut de signifiant pur »

ampleur d'onde (sismique) du flux. Le temps éternel devient une menace de martèlement. Rapidement, sûrement, la mescaline emballe par entraînement les sensations et dès ces prémisses à l'expérience I, elle est dite un «renforceur-continueur» :

Sensation véritablement « embarquée » sur un « renforceur-continueur » qui la prolonge. Embarquée sur un mouvement continu, elle se continue, se répète, et l'on ne voit pas, puisque sans raison elle se répète, pourquoi elle ne se répèterait pas sans fin, sans fin, à jamais (p.28).

Le moi subit jusqu'à l'atroce une répétition forte et aveugle au point de sembler inexorable et perpétuelle. Son mouvement continu n'est pas celui, harmonieux et liant, qui apporterait la paix au sujet. Le rythme décrit ici porte les caractéristiques de l'inhumain et de l'inanimé : mouvement du minéral dans la terre, mouvement de corps chimiques élémentaires. Répétition implacable, continuité imposée. On note qu'ici comme souvent chez Michaux, la répétition dont parle le narrateur gagne le registre de la forme écrite; que ce soit pour persuader ou pour ajouter à l'effet dramatique, l'auteur mime par son écriture ce qu'il décrit. Il laisse le langage s'affecter et se corrompre par ce qu'il dépeint, ici le « mouvement continu » de ce qui se répète : « Il [un homme] est existant à n'en plus finir. Il n'y a plus de filtre entre son existence et la mienne » (p.28). L'idée d'une continuité dans le rythme rejoint nos analyses d'une *onde* dans la première partie<sup>34</sup>.

La répétition enfonce l'être, claironne et clame l'existence de toute chose, insupportablement. Cependant elle trouve ses prolongements dans le sujet et hormis la substance dont elle est issue (la mescaline), elle n'est rien en elle-même. Sa vague,

---

(*L'autre versant du langage*, p.132)

pour dépendre d'elle, appartient déjà au sujet, dans le déferlement du signifiant : des « aie » résonnent en sortant des phrases contenues dans la revue feuilletée (p.30), dont le froissement prend l'importance d'un « changement de vie » (p.31). La répétition est en soi une forme vide. L'expérimentateur-poète tantôt semblera prendre le dessus sur son effet, gagner en maîtrise, engager un rapport adéquat avec elle et savoir profiter de l'élan, et tantôt ne se sentira que l'artifice de lui-même – l'artificier peut-être, la drogue ne libérant, encore une fois, rien qui ne lui appartienne déjà. Comme chez Freud, la répétition en elle-même est pulsion de mort et c'est dans la différence de son excès uniquement qu'elle peut devenir impulsion, ou si le moi s'accroche à divers encrages, tels l'inscription d'une initiale et le relais d'une identification : « Allons, quelques photos encore, les dernières. Une femme orientale. Je la regarde. Nous nous regardons » (p.31-32)<sup>35</sup>.

Là où le narrateur se montre consultant des revues à la recherche d'images (de visions...), la drogue, qui s'insinue dans toutes les perceptions, a pour effet de répéter chaque détail à outrance. Chaque phénomène extérieur (fascinant le moi,

---

<sup>34</sup> Cela ne va pas à l'encontre de l'idée de H. Meschonnic d'un continuum du sujet s'imposant dans la discontinue répétition du rythme. Le rythme de la mescaline, seulement, menace ici de ne pas s'arrêter.

<sup>35</sup> S. Freud : « Les manifestations d'une compulsion de répétition [...] présentent à un haut degré le caractère pulsionnel et, là où elles s'opposent au principe de plaisir, le caractère démoniaque. », toute pulsion étant « une poussée inhérente à l'organisme vivant vers le rétablissement d'un état antérieur », ici anorganique. Freud parle d'élasticité, d'inertie du vivant organique (« Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, p.86-88). G. Deleuze : « Le grand tournant du freudisme apparaît dans *Au-delà du principe de plaisir* : l'instinct de mort est découvert, non pas en rapport avec les tendances destructives, non pas en rapport avec l'agressivité, mais en fonction d'une considération directe des phénomènes de répétition. » (*Différence et répétition*, p.27). J. Laplanche et J.-B. Pontalis : [La pulsion de mort] représente la tendance fondamentale de tout être vivant à retourner à l'état anorganique. [...] Freud y voit [dans les phénomènes de répétition] la marque du « démoniaque », d'une certaine force irrépressible, indépendante du principe de plaisir et susceptible de s'opposer à lui. » (*Vocabulaire de psychanalyse*, p.372). La mescaline renchérit en quelque sorte sur la pulsion de mort en activant artificiellement la compulsion de répétition; en contraignant le psychisme du drogué, elle lui ferait amorcer un retour à un état antérieur à l'humain, anorganique (comme toute pulsion marque un certain retour). Impulsion venue de l'extérieur davantage que pulsion, cependant, la mescaline tient le rôle de prothèse du *diabolique* (voir plus loin), de béquille pour la répétition compulsive.



l'avalant et se substituant à lui), ainsi intensifié, semble forer le sujet pour le ramener au même, jusqu'à ne répéter que l'être, un être indifférencié<sup>36</sup>. Cependant c'est par la pression de son insistance, par la mise en relation signifiante des mots martelés, que la mescaline déplace le sujet, lui communique un mouvement, dans le cas où il en viendrait à se déprendre à moitié de son emprise. L'éclatement de la dépossession se mue en mouvement de l'obsession (maniaque). Le sujet pris au piège de la compulsion artificielle en fait son mouvement, y adapte son rythme et déjoue la visée mortifère de sa trajectoire en n'acceptant de se faire communiquer que l'élan, salutaire.

Cet effet obsessionnel est rendu dans l'écriture par le procédé de répétition – ou la figure de l'anaphore – utilisé sobrement quand on pense que Michaux dans *Misérable miracle* pouvait répéter jusqu'à treize fois le même mot dans une phrase. Cependant, les mots ici répétés ne sont pas anodins, *proue* suggérant ce qui s'avance pour fendre l'océan et l'*aigu* désignant l'intensité même causée par la répétition. Alors que la *proue* connote l'aventure, l'*aigu* connote l'effroi, l'inconnu, le tressaillement intime. La *proue* ouvre au mouvement, au voyage et l'*aigu* correspond à l'idée de vitesse, puisqu'un son accéléré monte dans les tons : « Proue trop proue aigus trop aigus [...] Elle est proue à ne plus laisser tranquille ce qui en moi n'est pas proue [...] Leur aigu proclame de l'aigu. Leur aigu me perce. Vais-je continuer? » (p.29).

---

<sup>36</sup> Ce qui fait penser à une note d'*Écuador*, où dès 1928-29 il était question de l'éther... : « Il y a dans la monotonie, une vertu bien méconnue, la répétition d'une chose vaut n'importe quelle variété de choses, elle a une grandeur très spéciale et qui vient sans doute de ce que la parole ne peut que difficilement l'exprimer, ni la vue s'en rendre compte. On décrira plus facilement un arbre qu'une

Le sujet de l'expérience ici ne saisit pas toujours activement le monde; il l'accueille aussi passivement, à la manière d'une boîte de résonance où les mots se trouveraient mis en harmonie avec la turbulence du dehors. La quiétude première étant momentanément perdue, un calme relatif ne peut être obtenu que par adéquation du même avec l'Autre reconnu, du dehors avec le dedans délimité à nouveau. L'abandon doit donc aller de pair avec une reprise de possession partielle des moyens actifs du sujet. Car la sauvegarde du sujet dépend justement de sa capacité à laisser agir la drogue, sans quoi elle briserait les barrières, tout en désamorçant ce qui en elle ne lui donnerait à voir que des êtres en série, isolés, discontinus, ou que de l'Autre, que du dehors<sup>37</sup>. Il doit prendre de l'expansion sans céder sa place. Peut-être est-ce à ce recouvrement du moi distendu, à cette dilatation extrême que l'on devra la sensation d'un Univers uni malgré sa turbulence. La répétition, de mortifère qu'elle pouvait être au départ, devient à proportion des opérations de maîtrise du sujet (ou à la faveur d'un équilibre maîtrise / abandon), l'accès privilégié à une connaissance de soi et de ses capacités. Et comme de fait, le narrateur est amené à considérer ses limites, ses articulations secrètes et son fond d'abjection<sup>38</sup>.

---

forêt. [...] L'Océan c'est la répétition d'un peu d'eau, la répétition considérable...» (*Écuador*, p.182-184).

<sup>37</sup> Nous tenterons d'expliquer, plus loin, comment l'infini de la mescaline est présenté comme une *unité hétérogène*, turbulente, c'est-à-dire faite de répétitions ondoyantes et régulières mais n'admettant pas la singularité du sujet.

<sup>38</sup> J. Kristeva décrit en ces termes ce qui surgit d'un fond d'abjection, d'un refoulement premier, dans une agression aux résonances d'inquiétante étrangeté : « Surgissement massif et abrupt d'une étrangeté qui, si elle a pu m'être familière dans une vie opaque et oubliée, me harcèle maintenant comme radicalement séparée, répugnante. Pas moi. Pas ça. » (*Pouvoirs de l'horreur*, p.10). Ce texte serait à rapprocher d'un extrait de « L'imaginaire, le symbolique, le réel » de C. Clément sur le corps morcelé dans un stade précoce du développement psychique : « Dans ce monde d'horreur et de dévoration, où l'agression et l'amour se conjoignent dans un même mouvement, les images des parents, des frères, du sujet lui-même se divisent, se mutilent, s'absorbent l'une l'autre, dans un morcellement et une dispersion du corps : *membra disjecta*, les membres ont une existence autonome, celle des monstres dans les contes pour enfants, celle des sorcières mythiques, celle des parties du corps vivantes dans les rêves. » (« L'imaginaire, le symbolique et le réel », *La Psychanalyse*, p.54).

Après la montée que nous avons décrite, faite d'accélération et d'arrachement, et après le point culminant sur lequel nous nous sommes attardés, où les bombardements font rage, une baisse des effets de la drogue, à la manière d'une descente, fait expérimenter au narrateur la profondeur de la fatigue, et au sein de l'engourdissement, l'approfondissement d'une connaissance de la ténuité, de l'effet mescalinen subtil et de l'artificiel ralentissement. Au terme de cette expérience du multiple punctiforme, le sujet se retrouve le long d'une ligne. Au fur et à mesure que le mouvement centrifuge de la mescaline décélère, son expansion ne laisse, en lieu et place de la « Vision » tant attendue, que d'innombrables débris d'images. Le sujet se recentre non autour d'un point unique, alors, mais d'une série de points formant une ligne, tracé dont la ténuité et la lenteur sont comparées à celles d'une caravane se profilant à l'horizon :

Par moments un très, très long attelage, menue ligne horizontale, traverse la steppe immense de ma vision. [...] Seul, de loin en loin, un fil noir traverse encore avec lenteur et par le milieu, le champ de ma vision, dernier et inutile avertissement. C'est passé. Je ne suis pas aveugle. Le drame noir a cessé (p.42).

Il est compréhensible que ce rétrécissement de la sensation compense pour un gain d'expansion trop soudain ou trop grand. Le moi rendu vaste, fluide et en résonance / dissonance avec le monde extérieur, au maximum de sa diffusion, perd en solidité ce qu'il avait gagné en étendue<sup>39</sup>. Les effets de la drogue diminuant, lui en laissant la possibilité, il tente de se reconquérir et de rebâtir (à la manière du fou et de

---

<sup>39</sup> La vaporisation chère à Baudelaire, inséparable de la centralisation? : « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là » (première note de « Mon cœur mis à nu », *Œuvres complètes*, p.405).

l'enfant) une identité minimale, dans l'opposition tranchée du même et de l'Autre, du dedans et du dehors<sup>40</sup>. Le moi ne concède plus une part de sa singularité à la drogue. On assiste dès lors à une concentration du sujet autour d'une série de points, le long d'une traînée blanche, trace ultime du mouvement de sa reconquête<sup>41</sup>.

L'idée que la drogue révèle son utilisateur à lui-même est partout présente dans les livres mescaliniens de Michaux. Est-ce à dire qu'elle vaudrait autant, sinon plus, pour cette résorption finale que pour la tempête qu'elle déclenche dans l'imaginaire? Toujours est-il que la Vision au milieu de la tempête se prépare dans la deuxième expérience, pour culminer dans la troisième, Vision qui permettra à la fois une expansion maximale et une localisation précise du sujet, en raison de sa prégnance et de sa fixité.

---

<sup>40</sup> D. Vasse observe que c'est avec le nouveau mode de fonctionnement du corps à la naissance que s'instaurent les premières distinctions entre dedans et dehors, même et autre. Avec la section du cordon ombilical et la première émission de voix dans un cri, l'économie fœtale réglée par le flux sanguin de la mère laisse place à l'autonomie des rythmes propres au corps du nourrisson : rythme cardiaque, rythme respiratoire et « rythme » digestif (*L'ombilic et la voix*, p.78-79). Ceci le conduit plus loin à penser que pour l'aliéné de même la folie aurait partie liée avec un manque de gestion des limites.

<sup>41</sup> N'est-ce pas aller trop loin? Ne s'agit-il pas au contraire du signe, le dernier, de la ténacité de la drogue? Pourtant, l'apparition coïncide avec un apaisement et le signifiant de la blancheur semble, comme un baume, calmer un mal.

### 3. Miroitements

Agacement. Je subis un savant agacement comme si j'étais obligé mentalement de clignoter intérieurement à la vitesse d'une vibration (p.51).

Dans le miroitement, le rythme n'est plus affaire d'onde uniquement : « Agacement. Je subis un savant agacement comme si j'étais obligé mentalement de clignoter intérieurement à la vitesse d'une vibration ». Le rythme miroitant ne peut pas se déployer comme précédemment sur une ligne ondulée, mais seulement sur un plan. Devant l'observateur, la vue est chargée d'objets semblables sans cesse interchangeables produisant l'effet d'un clignotement imperceptible et complexe, d'une moire ou encore de glissements multiples du même au même :

Je vois, non je ne vois pas. Si, ce sont des visions. Non, ce sont des effacements de visions, des entreprises spasmodiques de visions. C'est comme si sur un portail de cathédrale cent statues de saints peu différents et vus d'assez loin changeaient de niches chaque demi-seconde, l'un avec l'autre, mais si prestement qu'ils occuperaient la niche de l'autre sans qu'on voie leur passage, mais seulement le résultat de la substitution qui du reste s'invertirait aussitôt, aussitôt et sans fin (p.54).

Le narrateur s'interroge avec raison sur le statut de telles visions qui sont cette fois, non noircissement, mais effacement du champ oculaire et non bombardement, mais pan miroitant. Dans le spasme de la vision et dans l'évanescence de tout motif, se consolide et s'étaie une paroi dont la solidité fait penser à un portail de cathédrale. Tout comme la pierre d'un mur saint et la matérialité de telle fresque, de tel vitrail préservent de l'immensité sans borne tout en faisant communiquer avec l'infini, cette apparition dans la vision d'une surface moirée contient en même temps qu'elle livre

passage. Le miroitement préserve de l'impensable et dans un même temps, il rend une représentation plausible (acceptable, recevable) de l'irreprésentable. Les apparitions de ce genre, à la fois rythmiques et (relativement) statiques, préparent dirait-on à la véritable révélation du livre, à la vision souhaitée mais inattendue sous cet aspect de la multitude des dieux au chapitre III. C'est dire que les deux chapitres, II et III, fonctionnent de concert, il se crée un relais d'une expérience à l'autre, malgré le temps qui a pu les séparer. Aucune indication n'est apportée de ce qui sépare les expériences, d'une vie intermédiaire d'abstention, tout au plus il peut être dit qu'un jeûne ou une maladie précède l'expérience. Toujours est-il qu'un écho se poursuit d'une expérience à l'autre, en rappel de la dernière plongée, comme un rêve récent garde mémoire d'un ancien.

Ainsi, un phénomène d'agaçant clignotement devient un « martèlement blanc », d'une « ininterrompue blancheur », propre à donner une « migraine de blanc » (p.53). Or, ce qui semble ici faire pendant au bombardement de noir mais dont le contraste, il est vrai, se trouve nuancé par les couleurs *médianes* de la page 42, introduit en fait à un phénomène qui sera parachevé au cours de l'expérience suivante (III). En effet, la vision spasmodique sur laquelle débouche la blancheur répétée, évanescence ultrarapide, évanouissement « frappeur », sert de relais entre la première expérience et la troisième :

Je vois, non je ne vois pas. Si, ce sont des visions. Non, ce sont des effacements de visions, des entreprises spasmodiques de visions. C'est comme si sur un portail de cathédrale cent statues de saints peu différents et vus d'assez loin changeaient de niches chaque demi-seconde, l'un avec l'autre, mais si prestement qu'ils occuperaient la niche de l'autre sans qu'on voie leur passage, mais seulement le résultat de la substitution qui du reste s'invertira aussitôt, aussitôt et sans fin (p.54).

La puissance d'ensemble humiliante de ces vitesses furtives amène le narrateur, après absorption d'un calmant, à considérer le partage de son attention, pendant une expérience, entre contemplation et formulation. Car en plus de recevoir le phénomène, il doit le mettre en forme, le mettre en langage, ne serait-ce que pour l'assimiler (en discours intérieur). D'autant plus, s'il veut le retransmettre par la parole (à un auditeur présent) ou par l'écriture (en notes servant à la réécriture), il apparaît entre l'expérience et le langage une incompatibilité impossible à lever. L'attention donnée d'un côté se retire de l'autre : « Tout ce qui est rare perd 90% dans la parole » (p.55); « En parlant, je me volais ma mescaline, je m'y soustrayais » (p.58); « C'est pourquoi je ne me souviens presque de rien, parce que partagé, [...] distrait par la manœuvre du langage » (p.59). Homme de la surprise et de la « première fois » (p.62), le narrateur s'oblige, dans une expérience complète d'observation et de structuration, à se braquer intérieurement. Et bien qu'il doive à l'abandon les « seuls beaux moments de [sa] vie », il oppose au « moteur » (p.63) des sensations une puissance de freinage qu'il ne se « connaissait pas et qu'il faut bien appeler maîtrise (ou serait-ce dégoût des chevaux emballés?) » (p.63). Les opérations du langage sont donc une forme de maîtrise et celle-ci reprend ses droits surtout à la fin de l'expérience et après, lorsque la chance lui en est laissée. Preuve que l'écriture appartient à l'après-coup de l'expérience, mais aussi qu'elle se prépare en partie (héroïquement / monstrueusement) au sein même de la fulguration.

La vision d'un miroitement ou mur spasmodique, de même qu'ensuite la vision uniforme d'une multitude de dieux tous interchangeables, la première

comparée aux fresques et niches d'un portail et la seconde devenant, actualisant ce même portail, agissent à la ressemblance du Nom de Dieu en gardien de la limite : « Le côté de la fenêtre devient le côté de l'excès, le côté de l'ennemi... [...] Que d'océans de lumière tremblent inaperçus de par le monde » (p.66, 70). Le Nom de Dieu protège contre l'abîme de l'abjection, préserve d'une chute dans l'incommensurable gouffre que peut devenir l'ouverture brusque à l'abîme-abjection<sup>42</sup>. Nous pourrions extrapoler davantage : après la nuit complète de la première expérience d'obscurcissement, dans laquelle ne subsiste à la fin qu'une traînée blanche, le sujet mis à mal s'appuie au rempart du spasme mescalinién, y voyant une chance de salut. De là au fantasme qu'en tire le narrateur, il n'y a qu'un pas.

La vision des dieux est la seule qui soit goûtée par l'auteur dans toute sa plénitude. Les autres images se dérobent ou obstruent la conscience tandis que celle-ci s'impose dans un suspens complet de l'urgence, dans une sérénité recouvrée. En effet, dans ce « livre d'extase », les visions n'abondent pas, ni les expériences de ravissement : « Décidément chaque fois je commettrai la même erreur, qui est de m'attendre à des visions, alors que la mescaline fait avant elles et avant tout, un océan

---

<sup>42</sup> La vision des dieux, comme image de tapisserie ou de relief uniforme dans sa répétition du même motif (unité hétérogène), est l'équivalent plastique du Nom du Père imprononçable : « Je suis celui qui suis ». Comme de fait, la vision des dieux est précise et nette, mais de quels dieux s'agit-il? Ils sont les dieux, se donnent pour tels, s'imposent comme gardiens de la limite contre l'abîme / abjection. C'est ainsi qu'ils sont les dieux (donc dans la limite), mais on ne sait lesquels (donc ils sont en dehors de la limite). Ils sont les dieux inconnaisables qui permettent justement la limite. Cette vision / barrière n'est pas une vision barrée, car dans sa plénitude elle garantit le sujet d'un aveuglement du dehors : ainsi est-elle plutôt vision d'interdiction. Au sujet du Nom du Père, nous pouvons référer au *Lacan* de P.-L. Assoun (p.52 à 54), mais aussi et surtout à J. Cardinal : sur la désignation du « même ET autre », lire « Le même et l'autre. Un nouveau paradigme critique de l'analyse littéraire ». Sur le nom de Dieu comme nœud de nommé et d'innommable (dans un processus d'assomption); sur la loi conjurant la violence de l'indifférenciation (traçant un seuil, le nom faisant « effet de bord »); sur le nom et la loi enfin comme ce qui permet au sujet d'approcher « la radicale altérité du sans-fond [...] (sans y tomber) », lire « Le procès du Livre. De Maurice Blanchot à Victor-Lévy Beaulieu », p.172-179.



de mouvements... » (P.67) La vision est partout altérée, mais les visions desquelles le narrateur peut dire qu'elles *coupent le souffle* sont rares<sup>43</sup>. L'extase religieuse s'offre à l'ascète lorsqu'il arrive, par la fatigue et le jeûne, à l'épuisement. De la même manière, on dirait qu'il faut que le drogué ait été attaqué, malmené, torturé par les turbulences rythmiques pour gagner le ciel paisible (halluciné) de l'imagerie extatique :

J'AI VU LES MILLIERS DE DIEUX. [...] Elles étaient là ces personnes calmes, nobles, suspendues en l'air par une lévitation qui paraissait naturelle, très légèrement mobiles ou plutôt animés sur place. [...] Qu'avais-je à faire de croire, PUISQU'ILS ÉTAIENT LÀ! [...] Ils étaient naturels, comme est naturel le soleil dans le ciel. [...] Mon horizontale était maintenant une verticale. [...] J'aurais été fou de me livrer à des investigations, et ainsi de me détacher. Cette fois j'adhérais. [...] Je me donnais autant que je voyais. Dans ce *don* était ma joie (p.70-73).

Les images de la mescaline étant toutes également pures et froides, déconnectées d'autres sensations (non-visuelles), celles-là seules, laisseront une impression profonde, qui s'immobilisent et permettent à l'expérimentateur de *descendre* dans ses émotions. Toutes les autres – toutes à l'exception de celle des dieux, en fait – resteront en surface, en superficie de l'expérience sensible, balayant à folle vitesse le champ de la perception :

Mais étaient-ce des instants, des sortes de déci-secondes, se raccordant, que je contemplais ainsi? Étaient-ce un autre élément, l'élément commun à tout l'univers, le lien, le raccord et la base infiniment simple, constante, unissant tout, qui accomplit la continuité universelle, élément actif, prolongement de la création en tout temps, en tout lieu. [...] Infinisation plus qu'infini. [...] Moutonnement sans brisure, moutonnement éternellement répété sur lequel une pensée contemplatrice, une pensée sans concurrence se répète sans changer, sans qu'on ait envie de changer dans un réenchaînement enchanté. [...] J'entendais le poème

---

<sup>43</sup> N'est-ce pas ce que le narrateur semble rechercher, se couper le souffle, dans l'espoir d'encaisser le coup et de trouver un nouveau souffle à la longue, équivalent psychique du *second souffle* du coureur? Ne dérogeant pas à la ligne de notre hypothèse, nous pensons que le narrateur se met à l'épreuve, par désir de sonder les connaissances particulières que seul dispense le non-savoir. Nous sommes loin de croire que l'expérience concernerait autre chose (la mescaline elle-même, l'extase elle-même) que le devenir d'un langage et de son sujet, passés par *le récit* des affres de la mescaline et de l'extase.

admirable, le poème grandiose / le poème interminable / le poème aux vers idéalement beaux sans rimes, sans musique, sans mots qui scandent l'Univers (p.76, 80-82).

La multiplicité dans laquelle s'accomplit la révélation des dieux, multiplication dite divine sans ironie apparemment de la part de l'auteur – mais où se terre dans tout cet épisode la malice habituelle d'Henri Michaux? –, établit entre le sujet et l'ordre cosmique une harmonie qui s'explique à travers le texte. La vision fractionnée installe en effet, ou rétablit, une unité toute hétérogène<sup>44</sup>. Paradoxalement, elle révèle, à suivre le narrateur, aussi bien l'infini détail du sujet et l'infinie parcellisation de l'univers, qu'une continuité de l'un à l'autre, continuité de l'Un et de l'Univers (sans mélange ou le tout confondu)<sup>45</sup>. Le sujet, pour sa part, n'est constitué peut-être en réalité que d'apartés, d'un flot quotidien et ininterrompu d'apartés en son fond. La mescaline rendrait fulgurantes des opérations communes de l'esprit :

C'est fou, ce que je suis plein d'apartés : des consignes que je me donne, des réflexions pour moi seul, des encouragements que je me prodigue, des projets pour l'avenir, des retours, des réflexions en arrière, et énormément de petites explications, et d'élucidations de détail, que je me fournis incessamment. [...] (Il ne me vient pas à l'esprit sur le moment que dans la vie ordinaire je suis peut-être ainsi « homme d'apartés » et que leur vitesse accrue et un certain renforcement est peut-être la seule différence.) (p.67).

Les apartés tiennent le moi en réserve des flux, des emportements : ils sont l'occasion d'autant de points de conscience et jouent le rôle de *puits de ravitaillement*

<sup>44</sup> Unité hétérogène : le Cosmos envisagé sur le modèle de la soupe, d'un ensemble de turbulences. Il n'y a pas, dans l'infini de Michaux, de calme complet, de *rien*. Au mieux, un mouvement océanique, *un*, de particules élémentaires, *multiples* et simples.

<sup>45</sup> Nous ne chercherons pas à cacher que cette idée d'un continuum du multiple est difficile à cerner. Premièrement, quoiqu'elle apaise le sujet, elle le nie en quelque sorte puisqu'elle est anonyme. Ensuite, il est ambigu que l'illimité apparaisse sous les traits démultipliés d'une façade de dieux. Il faudrait penser différemment de ce qu'en laisse croire le narrateur : les dieux, par la limite qu'ils posent, opéreraient un rétablissement du rôle central du sujet, un *recentrage* donc, qui assurerait

le long d'une piste de course. D'autre part, l'univers aussi abrite des sortes de nids ou de caches. Il se révèle être un amas immense, donc infini à la mesure des perceptions humaines, d'*instants* rendant dans l'espace même dans lequel il s'étend l'effet d'un moutonnement. En cela, le fonctionnement de l'esprit rejoint l'ordonnance secrète du Cosmos et lui correspond, dans une sorte de communication toujours potentielle, rendue effective par la drogue hallucinogène. Et c'est ce raisonnement (cette « observation »), qui conduit le narrateur à juger qu'il s'agit, avec la mescaline, d'avantage d'« infinisation » (p.80) que d'infini. Le narrateur se sent « rentré au bercail, au bercail de l'universel, de l'infini » (p.79). Nous pouvons donc postuler que, passé le drame de la menace de dissolution, le moi se ré-assume dans un état d'assomption hardiment reconquis.

La fin de l'expérience III laisse penser qu'une force organisatrice règle l'ordonnance de l'univers. Le narrateur, fidèle à lui-même, se garde bien d'insister outre mesure sur l'existence de ces dieux qu'il a posté à la limite fondatrice d'une ordonnance originelle (de la loi). Il ne leur prête aucune intelligence ni intention en vue d'une organisation plus complexe du monde et l'on voit mal comment d'eux pourraient dépendre les mouvements énergiques de l'univers. Différentes allusions, ici à la beauté idéale de cet univers, là à l'extase par excellence que procure l'immensité (le bercail), feraient osciller sa conception du Cosmos entre le panthéisme façon Renaissance, l'immanence de l'athée et la dialectique irrésolue, illimitée et catastrophée d'un Bataille : le non-savoir relatif aux dieux, à l'infini et au

---

nouvellement sa pleine continuité, d'où cette impression de plénitude, de fragile parachèvement et d'unité paradoxale.

puissant rythme de l'univers touche en effet un toit de la pensée : « Moutonnement sans brisure, moutonnement éternellement répété sur lequel une pensée contemplatrice, une pensée sans concurrente se répète sans changer, sans qu'on ait envie de changer dans un réenchaînement enchanté » (p.81, déjà cité)<sup>46</sup>.

Les rapports d'opposition dedans / dehors, maîtrise / perte de maîtrise, trouvent parfois leur résolution dans le caractère poétique du langage, au sens d'un déchaînement purement négatif. Dépense rare chez Michaux, dont le narrateur affecte toujours de conserver sa pondération sophistiquée, ce jusque dans les tranches verbales apparentes. Toutefois certains passages *surchargés* révèlent une mise sous tension du signifiant et peut-être une volonté de décharge pour le sujet (désirs contradictoires de se dé-simplifier et de se dépouiller)<sup>47</sup> :

Cependant une fois de plus me reprenant au moins un peu au torrent bienheureux, je me mets à l'épreuve, me mets à marcher, je quitte la chambre, mais l'extase ne me quitte pas, l'escalier roulant me roule avec lui, le majestueux traverse sans encombre la petite porte de ma chambre ouvrant sur la pièce voisine, l'impérissable ne périt pas par une porte franchie et se poursuit imperturbablement, aussi net, évident, enchaîné, m'enchaînant à sa perfection, que je suis comme un chien son maître, (un peu en retard peut-être, mais il ne me semble pas), en joie d'être et de n'être plus et, dans l'extrême de communiquer avec l'autrement incommunicable, au-delà des ridicules de la vie commune. Dire que cependant j'ai pu me lever, m'approcher du feu, l'alimenter d'une bûche... et rien ne changeait! L'infini continuait. Est-ce que la Vérité change si on se lève et si on apporte une bûche et après l'avoir posée? (p.79-80).

<sup>46</sup> La différence entre les deux réside en ceci que Michaux cherche et trouve une sorte d'homéostasie, alors que G. Bataille évoque le non-savoir qui encerclé la vie. Michaux décrit une expérience du moutonnement, de la répétition, de l'infini, de même qu'un état d'extase à son approche, tandis que Bataille s'abîme dans une négativité dissolvante, *son* extase étant corollaire ou partie prenante d'un consentement à la dissolution.

<sup>47</sup> Voir les sous-titres évocateurs des *Grandes épreuves de l'esprit*, livre qui reprend à plus d'un titre les observations et les spéculations des présentes expériences : « En difficulté, mais où la difficulté », « Le dépouillement par l'espace », « Conscience de soi ravagée », « Le besoin de surcharger et de désimplifier », « Aliénations expérimentales », etc.

Le rythme, dans ce mode de langage dépensier, brouillé d'hétérogène (irréductible au sens et à l'esthétique), se scinde en un tempo réduit et qui se conserve, et en une accélération folle, artificiellement mise en accord avec le rythme vaste de l'Ouvert, de l'Immense et du Dehors : « Infinisation plus qu'infini. [...] j'entendais le poème grandiose / le poème interminable / le poème aux vers idéalement beaux sans rimes, sans musique, sans mots qui sans cesse scande l'Univers. [...] l'infini vibratoire du Cosmos » (p.80,82)<sup>48</sup>. Non content d'envisager sa prose comme un traité poétique qui va à l'aventure et se veut l'aventure, l'auteur conçoit le monde comme un poème ouvert à la communication totale. Il est admirable que la prose elle-même se détache en quelques vers qui deviennent versets, redeviennent à moitié prose, indice d'un détachement chez le sujet d'un moi éperdu d'immensité. Enfin, on peut remarquer dans cette narration finale qui tourne au lyrisme (poursuivie par deux notes plus techniques en bas de page, car il faut garder le sérieux : l'esprit expérimental, phénoménologique) la marque répétée du mot *sans*, qui cherche à priver le texte des autres mots qui y sont accolés, à l'étioler, à y creuser par des *blancs* le silence.

---

<sup>48</sup> À propos de toutes ces majuscules accordées aux mots Ouvert, Immense, Dehors, Univers, Cosmos, nous nous référons au texte d'Aquien, qui explique : « Tout nom valorisé (et on peut considérer la majuscule qui ouvre les noms propres comme la matérialisation de cette valeur) est ainsi le résultat d'une « appropriation ». » (P.133)

#### 4. Endiablement

Un sein devient impossible à imaginer. Si je m'obstine, il en viendra deux cents, minuscules, faisant comme une râpe (p.84).

[...]

Donc, moi, volonté de moi, je propose avec application (difficile en cet état d'ébriété) et *on* fait les triturations [...] (p.85).

Un peu comme le chapitre II préparait par ses miroitements la révélation polythéiste du chapitre III, le chapitre IV prélude à la « tentation 100% » du chapitre suivant. Il est légitime de poser la question d'une construction après coup des « Huit expériences », qu'aurait permis la réécriture de Michaux à partir des notes prises sur le vif. La simple utilisation du pronom « je » dans un texte est une orientation particulière du discours et le fait de raconter, un principe d'organisation<sup>49</sup>. Bornons-nous à constater certains effets de symétrie qui n'ont rien de fortuit, mais qui par ailleurs peuvent être commandés par la nécessité de rapporter fidèlement les temps marquants de l'expérience. Autrement dit, une organisation due au travail de l'écrivain, un ménagement voulu des procédés visant à rendre compte des effets réels de la drogue, ne font pas de l'œuvre un canular... Comme nous avons tenté de le dire en introduction, malgré un aspect scientifique de l'expérimentation, le sujet étudié est celui du langage, non celui de la science. L'expérience clinique n'apparaît que dans le signifié ou l'anecdote du texte, mise en scène par le narrateur. Et la drogue, bien

---

<sup>49</sup> É. Benveniste : « L'habitude nous rend facilement insensibles à cette différence profonde entre le langage comme système de signes et le langage assumé comme exercice par l'individu. Quand l'individu se l'approprie, le langage se tourne en instances de discours, caractérisée par ce système de références internes dont la clef est *je*, et définissant l'individu par la construction linguistique particulière dont il se sert quand il s'énonce comme locuteur. Ainsi les indicateurs *je* et *tu* ne peuvent exister comme signes virtuels, ils n'existent qu'en tant qu'ils sont actualisés dans l'instance de

qu'elle soit en apparence le propos du texte entier, demeure une donnée secondaire en regard du signifiant, lequel prime en tant que *matérialité abstraite* immédiate se donnant à lire et donnant à lire son sujet (le sujet de la signifiante). La mescaline ne vaut qu'en cela qu'elle influence, oriente, détermine mais indirectement langage et sujet<sup>50</sup>.

L'alternance noirceur / blancheur ou opacité / transparence du début est contrastée, celle de chapitres *forts* et de chapitres intermédiaires est indéniable et la « tentation 100% » répond exactement à la sanctification par les dieux, sorte d'équivalent charnel et diabolique de l'expérience de ravissement. Cette mise en relief tient au travail de réécriture, qui a pour but de faire produire du sens à des notes informes à l'origine; le texte final rapproche le lecteur de l'expérience en lui faisant vivre l'aventure du discours<sup>51</sup> : « De grandes coulées de corps passent, se pressent, s'étreignent, s'entre-chevauchent ou dérivent, torses accolés, perdus comme moi dans le schisme de la jouissance » (p.93).

Il sera donc question, dans la présente section, du désir, de la chair et du démon. Aux chapitres IV et V, l'auteur visite l'infra, qui le mène en enfer. Michaux accomplit davantage que de se représenter en Saint-Antoine moderne. Ses hallucinations, fortement libidineuses, demeurent douces, à proportion des faibles

---

discours, où ils marquent par chacune de leurs propres instances le procès d'appropriation par le locuteur » (*Problèmes de linguistique générale*, p.254-255).

<sup>50</sup> S'il y a un sujet de la science, coïncidant à peu près avec le narrateur (et derrière lui l'auteur), il cède la place au sujet du langage. Il faut se rappeler que le texte fut élaboré dans un temps second de l'expérience, que l'écriture s'est nourrie de celle-ci et gonflée considérablement depuis les notations d'origine, parfois illisibles. L'auteur se vantait par exemple à Anaïs Nin, venue le rencontrer, de pouvoir écrire une année complète après une série d'expériences, au souvenir de la drogue (A. Nin, *Journal*, t. VI, p. 288-289).

doses de mescaline consommées. Elles prennent l'allure d'une rêverie qui mène le rêveur diurne (drogué) dans la part infime, fragile du corps, dans sa part inférieure ou antérieure à toute organisation – à tout organe, organisme entièrement constitué :

Bondé de délectable et de sensuel, oubliée l'appartenance humaine et ses organes spécialisés, on est un être simple dans un éden bestial. Sorte de retour à un état archaïque, voilà ce qu'on vit, état que connaissent (s'ils en ont conscience) les unicellulaires, lorsque la cellule trop nourrie, turgescence, bondée d'elle-même, crève en deux, n'en pouvant plus, se dédouble et se dépoitraille pour le dégagement de la moitié de sa masse trop chargée, devenue insupportable. Ainsi il me semblait me déborder sans cesse dans une délivrance inouïe (p.99).

Il s'agit donc d'une rêverie archaïque, sensible dans le corps à ce qui mène l'esprit dans son temps premier, dans une régression vers la région inconsciente du sujet, sous la forme élémentaire d'un rythme primitif<sup>52</sup>. Michaux s'attarde sur la pulsation fluidique du corps, sur une « polyrythmie » (p.103) intime, peut-être attribuable en premier lieu aux différents tempos du cœur, du souffle, des tempos mais qui produit *en dérive mescalinienne* la rêverie d'un démantèlement du corps. Les organes se désolidarisent entre eux, perdent leur unité; l'individu se divise dans une opération jugée diabolique. Ce n'est pas qu'il y ait chez Michaux un véritable rapport au mal. Est diabolique ce qui ne permet pas de dépasser quelque fonction médiatrice, comme la mescaline sauf en de rares moments. Est diabolique aussi ce qui enchaîne à l'animalité, sans compensations spirituelles<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Voir les pages autographes de Michaux parues dans *Misérable Miracle* et les transcriptions publiées dans la revue *L'Infini*.

<sup>52</sup> En fait, il s'agit de la zone innommable qui est antérieure au refoulement originel, fondateur du sujet. C'est par l'occultation de ce premier refoulé qu'un moi put se former; c'est vers lui que fait régresser la mescaline. Sur le refoulement originel et la formation du moi : J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de psychanalyse*, p.396-398.

<sup>53</sup> Il peut paraître étonnant de retrouver de grandes dualités obsolètes, du point de vue de la critique de la métaphysique, chez un auteur si raffiné. Nous croyons qu'il en est fait sciemment usage, dans l'économie du texte, pour des raisons de clarté, de simplicité (pour équilibrer les idées plus nouvelles).



Et comme de fait, l'acharnement que met le pornographe ordinaire à représenter la chair semblera risible à l'auteur (« Sade au passage d'une association d'idées me fit rire, lui et tout le mal qu'il se donne » (p.97)), qui indique bien que l'érotisme dont il s'agit ici est affaire de rêverie, de lignes, de volumes rythmés, davantage que de représentations explicitement sexuelles. La jouissance est archaïque au même titre que les couches profondes de l'inconscient sondé. L'Éros décrit serait une agitation, une mise en branle de la libido devenue générale, une exacerbation libidinale. Comme telle, elle entretient très peu de lien avec l'érotisme comme théâtralisation de l'acte sexuel et comme déploiement de fantasme sous les espèces de gestes et de postures. Les seules représentations de cet Éros auxquelles il soit permis d'accéder sont des morceaux de corps coulants agglutinés, qui rejoignent une imagerie sexuée de mouvements végétaux : éclosion de bourgeons, entrelacement de tiges sinueuses, contact de parois humides.

Michaux hésite souvent dans son appréhension des drogues, on le voit, entre les qualifications saintes et divines et les diaboliques dans leur lien apparemment avec Éros (« la voie sainte », « le diabolique virage » (p.91)). Les drogues en général, la mescaline en particulier, donnent parfois accès à un au-delà de l'artifice; dans ces moments elles font perdre de vue le moyen terme d'une ascension vers les visions pures et font plonger rapidement dans ce qui excède les moyens de l'art<sup>54</sup>. C'est ce

---

Cet usage confère au texte une charge affective qui rejoint le lecteur par d'autres souvenirs de lecture : littérature du diable, de la bestialité cachée, de la tentation sensuelle, de l'incarnation d'Éros.

<sup>54</sup> Que ce dépassement soit illusoire fait qu'on ne quitte pas tout à fait les moyens de l'art. D'ailleurs, Michaux semble priser, de façon générale dans ses écrits, l'opération transformante qui altère le sujet de façon effective, dans et par le langage, plus que la paix d'un au-delà des mots. Le moi à l'œuvre chez Michaux est le plus souvent un moi actif, aventureux, qui ose plonger dans l'ordre *tangible* de la lettre.

qui permet à Michaux de décider : « Assez des bagatelles de l'art. Il me faut changer, dès demain, entrer dans la voie de la libération, la voie sainte » (p.91). Mais on comprendra que bien qu'elles permettent cet au-delà de la pâle littérature, de l'art devenu maintenant fade aux yeux du drogué, les drogues s'imposent à l'organisme entier et aux facultés de l'esprit comme le *moyen* absolu, l'intercesseur indépassable, diaboliques, donc, et donnant accès à l'infini, à l'extase et paradoxalement aux dieux<sup>55</sup> : « Le virage, le diabolique virage », « infernal rodéo » (p.91). La drogue demeure ce qui vient entre, à travers, ce qui s'immisce dans le sujet en imposant son rythme, sa loi : « transe augmente, transe érotique », « catapulté dans l'érotique », « fluides fourrageaient en moi froissé jusqu'à l'âme » disent les marges (p.92,93).

Le « schisme de la jouissance » dont parle l'auteur après le virage diabolique et passé la vision de « l'Innommable » (p.92) (ces majuscules, dans leur accumulation, interrogent : elles fixent chacune à leur façon les vertiges, l'Innommable étant posé sur de l'innommable pour lequel manquent les mots), ce schisme ouvre l'une des seules brèches dans la continuité du texte<sup>56</sup> : « [...] ayant mué subitement, je vois (en vision intérieure) ... / ... » (p.92). L'érotisme, en

---

<sup>55</sup> Dans sa lecture du *Phèdre* de Platon en 1968, J. Derrida accorde au *Pharmakon* l'ambivalence qui en fait à la fois un poison et un remède. La mescaline serait de l'ordre du *Pharmakon*, car de la même façon que la pharmacologie débalance un corps en santé et que l'écriture, censée suppléer aux facultés humaines et au premier chef à la mémoire, peut les perdre et entraîner l'oubli, la mescaline, porteuse d'infini donnant accès à l'extase et aux dieux, constitue à tout moment une menace pour le corps et pour l'esprit qu'elle dérègle. Au même titre que la pharmacologie et que l'écriture, ce caractère ambivalent de la mescaline fait d'elle un dangereux supplément : « Platon maintient et l'extériorité de l'écriture et son pouvoir de pénétration maléfique, capable d'affecter ou d'infecter le plus profond. Le *pharmakon* est ce supplément dangereux qui entre par effraction dans cela même qui voudrait avoir pu s'en passer et qui se laisse à la fois frayer, violenter, combler et remplacer, compléter par la trace même dont le présent s'augmente en y disparaissant. » (« La Pharmacie de Platon », *La Dissémination*).

<sup>56</sup> À la ressemblance de la cicatrice, certains mots désignent la béance d'une déchirure et la recouvrent, y sont l'ouverture de la plaie et la trace qui permet de localiser la déchirure. De tels mots valent par leur matérialité abstraite à la frontière de l'objet et du manque désirant (cf. S. Leclaire, *Psychanalyser*). Sans prétendre que le mot donné ici en exemple, l'Innommable, soit l'un de ces mots-clefs, comme

cela et à la différence de la vision noire et du ravissement par les dieux, qui n'interrompaient pas le cours de la narration, instruit sur ce qui devient un fil conducteur de notre lecture, le rapport tendu entre activité et passivité, consolidation et démantèlement du sujet. Dans ces chapitres où l'érotisme tient une place importante – en discours plus qu'en représentations – l'auteur reconnaît, interprète, détaille, observe, analyse, donc maîtrise par le langage du moins, et a posteriori, les mouvements diaboliques qui le catapultent dans le charnel. Le sujet, par ailleurs, est dit entraîné, enjôlé, saoulé, renversé, corrompu et dissout « dans une délectation exaltée, sans frein, sans contrepoids [...] » (p.93). Or, s'il ne s'agit pas d'un contrepoids, peut-être cela agit-il en contrepartie : la jouissance en bout de ligne est « intérieure, essentielle, centrale en moi [...] » (p.93). L'érotisation du corps ne semble pas passer par le sexuel ordinaire; c'est tout le corps qui s'érotise. Et l'orgasme, dut-il malmener l'unité du sujet, résorbe néanmoins celui-ci en un point compact et inaliénable, à la fin de l'agitation libidinale.

Le deuxième aspect de l'érotisme michauxien réside dans le rapport, cette fois, entre les images de fusion et celles de schisme, qui fait lire les premières plutôt comme des images d'amas hétérogènes, et les secondes comme des images de division, de multiplication, sur le modèle végétal, comme nous l'avons déjà dit, ou des sciences naturelles : « De grandes coulées de corps passent, se pressent, s'étreignent, s'entrechevauchent ou dérivent [...] » (p.93, déjà cité); « L'envahissement des grappes de groseilles que je vois, en tas et en guirlandes, m'enivre et m'avilit, [...] gouffre en moi que ces groseilles, plus excitantes que les

---

nom propre il peut avoir la fonction d'appivoiser ce qui se dérobe en ses lieu et place, comme nous l'avons vu avec M. Aquien.

scènes les plus osées et les plus lubriques [...] caresse secrète dans les ténèbres » (p.95). Le narrateur donne le nom de « démonstration luciférienne » ou de « tentation 100% » à ce pouvoir de débauche de la réalité appréhendée. Et plus loin, il est question de brisements, de cataclysmes providentiels puisqu'ils permettent de rompre l'enchaînement des torsions lascives pour passer à un étage supérieur de la jouissance et tirer de cette élévation spirituelle une délectation sans prix. Ce qui marque un retour au divin est en quelque sorte l'apparition de visions tenant de l'ordre, de l'harmonie et de la similarité, et non d'un amas confus de corps mêlés. Avant toute chose, le plaisir de la mescaline est cérébral et les dernières représentations de corps, qui déjà étaient de nature végétale ou bio-microscopique, s'effacent en de pures visions d'arches, de lignes, de reliefs et de volumes ombragés : l'architecture mi-animale, mi-végétale s'ouvre à l'espace.

À la page 94, on associe l'extase au désordre de l'esprit, dans un nouveau rapport que le texte établit, cette fois entre l'esprit désordonné et ce que l'auteur nomme « l'animale humanité ». Ceci fait apparaître l'incessante construction-déconstruction auquel le texte procède, encore une fois en articulation avec la logique d'une économie de la dépense improductive<sup>57</sup> : « Dans un cataclysme de délectation, l'animale humanité se convulse, accordée par les spasmes au désordre extatique de mon esprit » (p.94). L'idée d'accord, d'adéquation est importante chez Michaux. C'est ce qui fait sa spécificité en regard des autres écrivains de l'extase comme

---

<sup>57</sup> G. Bataille n'est jamais loin de tout ce long passage, Michaux le remerciera plus tard dans une lettre, pour ses pages « capitales » sur l'extase : « IV-61 / Cher Georges Bataille, / Uniques, Capitales les pages sur l'extase (comme est capitale l'extase) / qu'après la mescaline je comprends et prends d'une participation toute nouvelle. / Sur le rire aussi, que de tout temps, fâcheusement, j'eus tendance à minimiser. / Merci. / Et quelle bonne nouvelle! / Surprise qui fera chaud au cœur de vous retrouver, de vous apercevoir, présence [qui] fichera par terre l'inutile et le médiocre rien qu'en pensant, sans même

Rousseau, Nerval et Bataille, son contemporain<sup>58</sup>. Plutôt que de tendre à la plénitude harmonieuse avec la nature ou de chercher à ouvrir une brèche à la limite de la raison, Michaux cherche à *mettre en mouvement* le sujet, qu'il suive la vague inaperçue du monde. Le problème de raccord entre l'esprit, le corps et leur dehors est momentanément levé dans une conjonction d'ordre extatique par les drogues, puis poétique par le langage. Le texte devient lui aussi un tremplin pour le rêveur (voir à ce sujet la deuxième partie de *Façon d'endormi, façon d'éveillé*), à l'instar des drogues, non seulement le recueil des élucidations de l'auteur.

Pour en revenir à la question toujours centrale du rythme, celui-ci s'insinue dans l'*endiablement* érotique d'abord à la façon de « lignes saoules » dues à la transe de la séduction, lignes lascives dont la persistance entraîne dans le sujet une dislocation et comme un tremblement tellurique<sup>59</sup> : « [...] lignes saoules, prises d'ondulations ignobles, [...] et je ne puis les suivre sans éprouver au maximum la turpitude mienne, mêlé que je suis à des allongements, des déhanchements veules [...] » (p.96). Ensuite l'auteur mentionne des « rythmes grotesques », une « dépravation rythmique », une « polyrythmie » (p.98-99), corollaires d'une dilatation dans l'imagerie perverse, d'une expansion faisant fit d'anciens interdits moraux : « [...] véritable dépravation rythmique qui correspondrait (tout est lié) à ce que seraient de grands emportements

---

avoir à parler. / votre / Henri Michaux » (cité au début du collectif *Henri Michaux, le corps de la pensée*, p.9).

<sup>58</sup> Un rapprochement entre les écrits de J.-J. Rousseau, G. de Nerval, G. Bataille et H. Michaux, dans une étude comparée ou dans l'ordre d'une juxtaposition (à la manière de G. Poulet, R. Jean et de J.-P. Richard), nous entraînerait inévitablement trop loin de notre sujet. Pourtant, un tel rapprochement, tonique autant que téméraire, éclairerait une littérature (filiation ou constellation) de l'extase; nous promettons d'en réserver ailleurs le lieu.

<sup>59</sup> Il ne suffit pas à la mescaline d'imposer son rythme par force, dirait-on, il faut qu'en plus elle persuade par la transe de ses visions; son plaidoyer visuel est d'étourdir de lignes, de formes et de volumes.

et embrassements incestueux [...] » (p.98). La mescaline emporte ainsi la barrière même de l'interdit le plus emblématique, l'inceste.

Un passage du chapitre mérite également notre attention pas sa ressemblance avec une phrase célèbre des *Divagations* de Mallarmé (« Crise de vers »)<sup>60</sup> :

Il y a quelque chose d'unique à voir perverti, mentalement perverti les choses innocentes jusque-là, une tige d'où pend une fleur, cette fleur même, auparavant effacée, le fruit qu'elle donne, la groseille, une grappe de groseille (son rouge si parlant, cette sphéricité qui ne trompe pas) et ce nom gonflé de sensualité comme d'eau savonneuse une éponge dans un bain tiède (p.94-95).

Chez Michaux, l'image vient au secours de la chose. Le nom, loin de congédier la chose, lui fait porter fruit. Sous l'effet de la mescaline, le nom et la chose cessent de rappeler leur arbitraire union pour croître dans le même sens en « grappes libidineuses », « en tas et en guirlandes ». Mais sans doute est-ce par trop risqué d'extrapoler d'un si court extrait une poétique de la *motivation*, basée sur l'ordre du signifiant – que nous appliquerions ensuite à la tétralogie entière des récits sur les drogues de l'auteur<sup>61</sup>. Toujours est-il qu'ici encore, on observe une mise en mouvement comme plus haut, un branle commun semblable, entre le mot, l'image et la chose (dans la perception du drogué). Pour être plus précis, il faudrait dire que l'écriture de *L'infini turbulent*, quand elle n'est pas clinique, ce qu'elle tend à être par intermittences, semble se vouloir mimétique de la mescaline, laquelle est décrite elle-

<sup>60</sup> S. Mallarmé : « 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 », *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, p.251).

<sup>61</sup> G. Genette « propose de baptiser cette attitude » (d'en appeler de la langue telle qu'elle pourrait et devrait être) « *cratylisme* (ou *mimologisme*) *secondaire*, pour le désir presque irrésistible qu'on y éprouve de *corriger* d'une manière ou d'une autre cette erreur du nomothète que Mallarmé appelle le « défaut des langues » – et donc d'établir ou de rétablir dans le langage, par quelque artifice, l'état de

même dans sa rhétorique, comme un langage : « une sorte de folle rhétorique »; « du style » (p.85 et 101).

Le signifiant du texte suivrait donc les chemins de la motivation, dans les limites exclusives d'un signifiant de la mescaline devenu monde. En cela la drogue est au narrateur l'occasion d'une seconde naissance, dans un milieu fantastiquement signifiant. La dérive signifiante se borne ici à un seul renvoi, dans l'illusion des figures et tours mescaliniens issus de la même frappe que le monde, puisque celui-ci n'est autre que le mouvement de ses formes vides. Le langage du texte s'avère mimétique des effets de la drogue, dans un effort de motivation avec l'environnement chimérique retrouvé d'une expérience à une autre (quoique dans la discontinuité d'une genèse sans cesse reprise et renouvelée)<sup>62</sup>.

Tout participe à l'excitation sensuelle, aussi bien les formes courbes que les couleurs vives, les goûts riches que les odeurs capiteuses : les moindres motifs du

---

nature que le cratylisme « primaire », celui de Cratyle, croit naïvement y voir encore ou déjà établi » (*Mimologiques. Voyage en Cratylie*, p.40).

<sup>62</sup> Cette loi d'association est en partie empêchée par la faille profonde entre l'expérience et l'écriture, qu'elle cherche par ailleurs à combler. Ce nœud des écrits mescaliniens fait l'objet d'un commentaire d'É. Halpern : « La littérature ne vient pas chez Michaux comme substitut d'un réel défaillant. Écrire est une tentative de copie neutre des phénomènes en cours dans son organisme tourmenté par la drogue [...] C'est d'extrême dont souffre la relation hallucinée : le riche contenu des enseignements de la drogue en inhibe l'écriture, comme est empêchée l'écriture de toute expérience intense. [...] Substance chimique administrée de l'extérieur vers l'intérieur, la drogue déchiquette les frontières entre le dedans et le dehors, ses facultés intrinsèques faisant surgir à la conscience et au dehors (par l'écriture) les plus intimes mouvements du corps drogué. [...] [Michaux] pose le problème fondamental de l'équilibre à respecter entre une conscience écrivante mais qui court le risque de ne pas plonger suffisamment dans son sujet, et une introspection sincère que menacent la folie et la déraison incapables de répondre alors aux exigences du langage et de toute formulation rationnelle » (*Henri Michaux. Le laboratoire du poète*, p.122-127). Ces réflexions prolongent celles déjà contenues dans le livre qui nous occupe : « C'est pourquoi je ne me souviens presque de rien, parce que partagé, parce que les modifications les plus délicates qui ne m'eussent pas échappé dans le silence, seulement attentif au phénomène proprement mescaliniens, j'en étais distrait par la manœuvre du langage »; « Mais de la pensée à ce point d'intensité, c'est cent fois plus réel que la réalité » (*L'infini turbulent*, p.59 et 107).

champ de la vision (ce qui touche les autres sens, avec la mescaline, on l'extrapole des images) s'imposent par une sorte d'éloquence, de capacité à persuader, ce qui les rapprochent des « scènes les plus osées et les plus lubriques » (p.95); les lignes sont « prises d'ondulations ignobles » (p.96) comme on dit de quelqu'un qu'il est possédé par l'alcool, par l'ivresse; partout des « déhanchements veules » (p.96) invitent à la promiscuité.

Le diable existe donc? L'opération diabolique existe, absolument plus à l'échelle humaine, qui avec une vitesse de chute et s'accompagnant du déferlement en l'âme de milliers de spasmes dissociés frénétiquement la « vertu » du vertueux jusque là et opère l'avalissement en l'homme de toute noblesse (p.101).

Rousseau, qui est loin de détoner dans un tel contexte, avait analysé (*Émile*) les fondements de cette noblesse humaine et attribué à l'homme un « instinct divin », expression qui le rapproche sensiblement encore de Michaux<sup>63</sup>. C'est précisément cet instinct divin, la conscience, qui opère chez Rousseau la conversion de l'amour de soi salutaire en vertu sociale. Les endroits où Rousseau doit parler de cette noblesse potentielle enracinée dans la bête humaine, ressemblent fort aux passages chez Michaux où celui-ci définit l'*élan* accélérateur observé avec les drogues. Il s'agit d'une impulsion de même sorte, qui fait passer le sujet d'un état, voire d'un monde à un autre. À la différence que l'instinct divin rousseauiste serait l'inscription, dans

---

<sup>63</sup> En plus de l'intérêt personnel que nous portons à Rousseau comme à Michaux, une parenté dans les idées et parfois dans l'expression, nous paraît les rapprocher. Chez le premier, préoccupé comme le second de repli, de mise en mouvement, de dilatation, d'ouverture du moi et d'adéquation au monde, il est possible de glaner maintes phrases, michauxiennes avant la lettre ou que Michaux éclaire à rebours : « En me sentant entraîné, combattu par ces deux mouvements contraires, je me disais : Non, l'homme n'est point un [...] »; « [...] l'espace n'est pas ta mesure, l'univers entier n'est pas assez grand pour toi »; « À certains égards, les idées sont des sentiments et les sentiments sont des idées »; « Je croyais entendre le divin Orphée chanter les premiers hymnes, et apprendre aux hommes le culte des dieux » (*Émile*, p.337,339,353,359). Quant à l'expression « instinct divin », elle apparaît à la page 353 pour traduire ce que la conscience permet d'élan, de passage, sorte de canal ou de tremplin entre l'animal et le divin.



l'homme primitif imaginé, de son développement futur, donc appartiendrait au moins en partie à la nature, mais en donnant accès au spirituel. De même, les promenades de Rousseau s'effectuent dans la nature (*Rêveries*). Tandis que l'élan ambivalent diabolique / divin, décrit par Michaux dans chaque expérience et particulièrement bien dans la cinquième (V), fait passer l'homme social (les amis de l'auteur ne sont pas exempts du livre) et spirituel à un stade de conscience ultérieur / antérieur, inactuel et archaïque, ce artificiellement. L'élan permis par la substance vient de l'extérieur et la rêverie provoquée est cérébrale, spirituelle en un sens, certes, mais d'une conscience amoralisée qui aurait été poussée à descendre dans le corps, à régresser au niveau peut-être fantasmé du corps morcelé : pulsations du cœur, des artères, irritation des rétines... Dans ce qui serait l'inverse d'une anticipation, une recréation de l'état de la conscience antérieur au refoulement originel.

Les drogues font voir au sujet, appréhender de quelque façon, serait-ce par la rêverie forcée (la mémoire involontaire...), un stade sans doute fictif de l'évolution (comme chez Rousseau, encore, l'homme naturel est *utopique* dans son deuxième *Discours*), antérieur à la formation du sujet. Là d'ailleurs réside tout le paradoxe de la posture du sujet chez Michaux : demeurer conscient pour témoigner d'un état qui nie la conscience, parce qu'il la précède – et auquel on parvient au prix d'un *effort d'abandon* bien dosé. Le sujet doit se concentrer en un noyau dur, tant il risque la diffraction. L'organisme est désorganisé, chaque partie rendue à elle-même. Tout au long du texte, on observe cette dialectique illimitée qui rend la vie impossible à l'expérimentateur, de la centralisation et de la vaporisation du moi (pour reprendre les mots de Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*) :

Sorte de retour à un état archaïque, voilà ce qu'on vit, état que connaissent (s'ils en ont conscience) les unicellulaires, lorsque la cellule trop nourrie, turgescente, bondée d'elle-même, crève en deux, n'en pouvant plus, se dédouble et se dépoitraille pour le dégagement de la moitié de sa masse trop chargée, devenue insupportable (p.99).

Les unicellulaires n'ont pas conscience de cette division, et tout est là. Le drogué conserve de sa conscience ce qu'il faut pour *retenir* de cet état de perte qu'il était délesté de lui-même. Attentif aux sensations détachées, il reste aveugle à l'image de son corps comme unité. Le drogué est tout dans sa faille, d'autant plus que sa mémoire oscille entre des moments de rappels et des moments d'absence, la conscience ayant glissé et ne pouvant plus faire repasser d'images mémorisées devant les yeux. Conscience sans souvenir n'est que ruine de l'âme... Le drogué sonde l'abîme jusqu'à être l'abîme : « Ainsi il me semblait me débonder sans cesse dans une délivrance inouïe [...] dissolu : mot si juste [...] Dissolution! Dissolution à toute vitesse! »(p.99-100), et d'une manière pour le moins ambiguë il connaît en revanche à travers une alternance d'écroulements et de dilatations, de regonflements, puis d'érections, ce que le narrateur appelle une « assomption impure » (p.100)<sup>64</sup>. Et retrouvant ses « centres », il souffrira d'en garder l'imprégnation, l'empreinte (p.110).

---

<sup>64</sup> L'inconscient psychanalytique aussi est une zone archaïque traditionnellement non-située, malgré des recherches biologiques récentes. Le refoulé implique aussi une régression et nombreuses sont les pages de Michaux où le lecteur peut penser à S. Freud et à J. Lacan. Et P. Fédida (*Des bienfaits de la dépression*), pour ne prendre qu'un exemple au hasard, prétend que l'analyste doit rester en contact avec sa région de trouble intérieure dans un passage que Michaux aurait pu écrire à propos de l'écrivain (voir *Passages* et *Poteaux d'angle*). Or Michaux, au fait de la psychanalyse, se refuse à employer d'autre terminologie que la sienne – d'homme ordinaire. De plus, s'il parle de l'hygiène personnelle qui implique le discours écrit, il reste tout à fait muet sur la thérapie. Il s'affiche même, dans ses notes en bas de volume, plus proche des psychiatres actuels que des freudiens ou des lacaniens, quand dans le même volume il se tient au plus près des considérations et conceptions de ces derniers.

La dramatisation qui clôt la cinquième expérience, avec pour cadre la nature (rare au fil du texte), marque le terme de l'intoxication et de l'état artificiel. Fin de la métaphysique, fin de l'érotique, du charnel, fin de la rêverie, peut-être pas de la promenade ni de l'extase, puisque la nature est « susciteuse d'énergie ». De la même manière qu'à la fin d'une méditation cartésienne le sujet est changé et que l'objet de la méditation est de montrer les étapes du changement (dans le cours d'un « cheminement » et d'un « exercice », selon Foucault), il demeure dans cette dramatisation ultime un envoûtement, legs de l'expérience et seul héritage du parcours, en compensation d'ailleurs au fait que la santé dut être prodigieusement dilapidée<sup>65</sup> :

C'est plus de deux mois plus tard qu'étant allé à la mer un soir vif d'automne je dus faire face au vent piquant et à la mer susciteuse d'énergie, avec autre chose que cette atmosphère trouble que je traînais en moi. Je fis face comme il le fallait, selon ma nature, et reparut alors ce côté abrupt qui m'avait fait défaut pendant huit semaines. Depuis il m'a paru qu'il augmentait, que dureté et antidéliquescence étaient mes mots d'ordre, mes camarades et mon but. Mais entre lui et moi devait encore s'interposer... un envoûtement, d'une certaine façon continuation de celui-ci (p.111).

L'héritage légué par les drogues consiste en une connaissance approfondie de l'état d'extase, progrès sensible d'une expérience à l'autre, et en un certain charme flottant qui vient se superposer au réel. Mais, au-delà de cette *surnature* laissée en supplément (en plus-value?) par le rêve, aspect positif de l'expérience, après celle-ci restent, intacts et solidifiés pour ainsi dire, les deux termes de l'opposition dialectique non-résolue : renforcement du moi : « dureté et antidéliquescence » et division intérieure, détachement, éclatement : « entre lui et moi devait encore s'interposer... un envoûtement. » La prise de possession du sujet par la mescaline, qu'on avait

---

<sup>65</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p.58.

comparée à une possession de type diabolique, conduit le sujet à se pétrifier en une attitude de repli, de même qu'il est inévitable que sa résistance se fractionne. Si la connaissance positive ne semble pas prise en compte, le renforcement du moi est vécu comme une puissance, « côté abrupt » qui fait orgueilleusement face à la mer. Cet illimité extérieur et naturel est une manière nouvelle d'installer l'opposition moi / non-moi. Que le moi face à la mer soit une métaphore (une allégorie?) de cette opposition ou non, l'image rejoint tout de même la représentation romantique usée de l'artiste qui défie les éléments. Dans les *Chants* de Lautréamont, on trouve encore mais de façon quelque peu parodique ou *empruntée* cette similitude entre l'homme et la mer, en même temps que la distance infranchissable d'une démesure<sup>66</sup>. Les écrivains gonflés d'orgueil et d'ambition, de Hugo à Lautréamont, en passant par Baudelaire, nous avaient préparés à l'image d'une surface calme et d'un fond secret grouillant de monstres, égal au cœur humain ou le supplantant en horreur.

---

<sup>66</sup> *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont sont l'influence littéraire avouée la plus importante de Michaux. Dans un écrit autobiographique paru en tête du livre de Bréchon sur Michaux et reproduit en tête aussi du cahier de l'Herne sur Michaux, on peut lire à l'année 1922 (l'auteur a 23 ans) : « Lecture de *Maldoror*. Sursaut... qui déclenche en lui le besoin, longtemps oublié, d'écrire. » Est-ce à dire que Michaux *découvre* Lautréamont avant A. Breton ou en même temps que lui, à Bruxelles, ce qu'il prend la peine d'indiquer? Deux autres notes nous intéressent également, relativement à notre lecture : « 1900-1906 : il rêve à la permanence, à une perpétuité sans changement », puis, après la première expérience de la mescaline en 1956 : « 1957 : Malgré tant d'efforts en tous sens, toute sa vie durant

## 5. Endiablement (suite)

Il me faut être présent. Je ne suis pas assez éveillé en un certain fonctionnement de mon être, où je dois maintenir vigilance, prépondérance même (p.113).

L'enjeu rythmique central de ces expériences est bien, pour reprendre à nouveau les mots de Baudelaire, de centralisation et de vaporisation du moi<sup>67</sup>. Rythme en phase et rythme déphasé. Correspondance, adéquation du tempo intérieur et des vitesses extérieures, polyrythmie endiablée, intenable. Le drogué narrateur fantastique de Michaux connaît l'accélération dans l'inertie, comme dans les premières œuvres de l'auteur le narrateur besognait fort au sein de la fatigue (*La nuit remue, Lointain intérieur*). L'impulsion du rythme de la drogue permet la maintenance d'un sujet ainsi que l'accomplissement de ses opérations intimes d'étayage et de mise en mouvement, et dans un cas de figure moins heureux, entraîne la dissémination dans le neutre qui est la négation du sujet et son dehors. La sixième expérience à nouveau met en scène cette aventure risquée : « Il me faut être présent. Je ne suis pas assez éveillé en un certain fonctionnement de mon être, où je dois maintenir vigilance, prépondérance même. [...] Mais le renfort n'arrive pas à temps. Je vais être quoi? Rayé? ».

La mescaline prise même « à petite dose en plusieurs fois », le moi n'est pas qu'altéré, il ne donne plus l'impression d'être, cela est affirmé et réitéré en marge

---

pour se modifier, ses os, sans s'occuper de lui, suivent aveuglément leur évolution familiale, raciale, nordique » (*Henri Michaux, L'Herne*, p.11-17).

<sup>67</sup> L'enjeu commun d'un moi en expansion et en repli se vérifie aussi de Rousseau à Nerval et à Bataille; Michaux insiste le premier sur sa corrélation avec le rythme et le mouvement. Pour une bonne

(p.114). La place du moi est vacante, tout semble joué, et la première image viendra s'y installer, en l'occurrence celle d'une jeune fille en photo aperçue dans une revue.

La substitution est complète, hormis la conscience d'un désagrément :

Le bain de son corps doux et de sa nature égale, sans aspérités, je le sentais à l'intérieur du mien, auquel il se trouvait substitué. Identification bouleversante! Élans, tensions, mordant, se trouvaient baignés dans sa nature féminine, annulés, tout piquant disparu. Oh! ce spongieux désir féminin de plaire, le sentir en soi, liquide, laiteux, aimable, contre sa nature, nauséusement, en être envahi, et cette patience et cette disposition à être reconnue bien, à être flattée, choyée, louangée. S'ils savaient, et tout ce que ça exclut! État (séducteur) et plein de charme quand on est en face, mais qu'en moi j'éprouvais comme infamant et dont il me fallait sortir au plus vite (p.115).

Des identifications de cette sorte font penser que le narrateur, en pleine refonte de son moi par l'autre, revisite le « stade du miroir », concept hérité de Lacan, dégagé de la formule intuitive selon laquelle *je* serait un autre : « Je suis l'autre » (Nerval); « Je est un autre » (Rimbaud)<sup>68</sup>. L'apparente fixité de l'identification, qui dure en réalité cinq minutes, découvre un lot de conséquences accablantes que le *noyau* ou lambeau de conscience ne peut accepter : l'auteur envisage même à ce moment la possibilité du suicide. Mais la mescaline, bien que l'on ne puisse en prévoir les surprises, les sursauts et les trahisons, révèle à la longue ses constantes et

---

explication du phénomène tel qu'il apparaît d'abord chez Rousseau, voir les études que G. Poulet et J. Starobinski lui ont consacrées (dont nous donnons la référence dans notre bibliographie).

<sup>68</sup> J. Lacan : « Il [...] suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image. » En effet, chez tout sujet selon Lacan, aucun « imaginaire pur » ne précède les identifications multiples en « pelures d'oignon », le moi étant « constitué de pied en cap d'identifications » (*Écrits*, p.94). Dans le texte qui nous occupe, de Michaux, comme chez Lacan, l'image spéculaire (de l'identification) est corrélative de son envers, l'agressivité (impatience, agacement) qui surgit par besoin de se démarquer du non-moi. Le moi se maintient dans le texte par cette double condition ou tension entre l'identification et son envers, l'agressivité qui la lui fait repousser, rejeter en partie, en ce qu'elle ne lui convient qu'imparfaitement. C'est ainsi que le moi est d'ors et déjà placé « dans une ligne de fiction » (Lacan, *Écrits*, p.94), et se maintient sujet de l'expérience dans l'ordre symbolique du discours.

se laisse connaître fidèle à elle-même : « Mais la mescaline mue, mescaline roulante à toute allure, mescaline jamais fixée ».

Toute cette partie du reste est riche en annotations de toutes sortes. Ainsi l'on apprend qu'un nescafé (sic), dont la graphie ressemble au signifiant mescaline, soit pour faire du nom de marque un nom commun, soit pour signaler sa complémentarité ou sa parenté avec la drogue, un nescafé avalé à la hâte ne réveille pas mais « défatigue » tout au plus. (Également, l'auteur mentionne la vigilance de son subconscient, lui si réticent à indiquer par ces mots de la cure thérapeutique ce qu'il entretient comme une zone de trouble.) Encore dans le même passage, Michaux reprend le thème de la puissance évocatrice du mot : ce n'est pas pour contempler « l'absente de tout bouquet » (Mallarmé), mais pour signaler sa peur d'être lui-même cueilli (« Ne vais-je pas me faire cueillir? ». Mais le mot fait bloc avec l'image. Cela est peut-être un retour inattendu à Mallarmé, puisque l'image est sciemment distinguée de la chose. La chose étant congédiée, « le mot faisant bloc avec l'image, faisant bloc-image », la ressemblance avec la pensée de Mallarmé réside dans la remise en cause de l'arbitraire linguistique et dans la précedence laissée au signifiant. Les différences avec le poète de « Crise de vers », qui sont peut-être uniquement des différences d'accents, se trouvent dans l'énergie, la vitesse octroyées au mot image. Le bloc-image, agrégat, amalgame du mot et de l'image, est de nature toute cérébrale... En apparence, car à la faveur de la rêverie archaïque, le mot devient du corps et la cérébralité *clinique* mue en un Penser motivé comme la chair dans l'ordre du monde / signifiant. Il vaut non seulement par l'illusion de sa présence, mais surtout par sa force de persuasion qui lui rallie toute pensée : le phénomène de l'image a « la gravité de lois qui gouvernent les pierres et les planètes ». La loi étant

ce qui assure le partage, mais également une forme d'échange (d'alliance) entre le même et l'autre, l'ordre et la violence, voire l'*usage* du langage et sa motivation. Par l'effet d'une diablerie, le désir viril est éveillé à nouveau, et avec les mots-images aux contours de fille « nous commençons une vie fluide, fluide à fluide » : « Tout de même ne pouvait-elle [la fille] me laisser me réserver un instant? Un seul instant? Non, ses yeux, buvards de moi, prenaient ma pensée à sa naissance... » (p. 121); « Éberlué, je la voyais, sans un instant de retard, remonter avec moi les ruisseaux de ma vie, me volant ma dernière propriété exclusive, barbotant dans mes eaux secrètes. [...] Elle me déroulait comme un film » (p.124-125).

Le charme premier de la fille évoquée, parce que cette fille veut *toutes* les pensées à la source du sujet, d'angélique au départ, devient luciférien, *savant* du moi pris à sa naissance perpétuelle. La lumière est faite sur l'éclosion des mots, des images, comme si le bloc-image premier, la fille incarnée par l'auteur, se détachait du sujet, vivant de sa vie autonome et acquérait le pouvoir de dominer les nouveaux blocs-images sans cesse en formation à l'orée de la conscience, sorte de résistance constitutive mais rendue indépendante ou révélée par les drogues : « Je commence à voir dans ses yeux un commencement de vulgarité (la mienne donc) » (p.127-128) – je étant un autre –; « Nature approche de son pas de baudet » (p.128).

L'expérience de la mescaline révèle au sujet son autre, l'autre de l'inconscient assurément, mais si faiblement en bout de parcours, lorsque la drogue faiblit, qu'il affleure avec peine et se donne comme l'autre moi, méconnaissable, de la fatigue :

Je réfléchis, je réfléchis, ces variations d'intensité, de vitesse, ces variations... Autour de ces pensées, l'attention vacille et cède et se noie. Somnolence. Demi-réveil. Je viens de songer à l'autre. Quel autre? L'autre qui est au lit (à côté de moi). Car moi, à distance, je suis l'examineur.



Dédoublément? À peine, mais tout de même il ne m'était jamais arrivé de me sentir (complet) à côté de mon corps (p.129).

Nous pourrions sans doute retenir, avant d'aborder l'avant-dernière des huit expériences, cette impression de matérialité de la région inconnue intérieure, son incarnation, de même que sa nature langagière unie à sa visualisation, comme principales caractéristiques de l'hallucination mescalinienne. Cela sans omettre sa puissance modificatrice, cinétique, dont la turbulence se confond avec l'activité créatrice inconsciente du sujet, jusqu'à la prendre sous son empire. Et la clé de cette partie que nous venons de couvrir, qui expliquerait sa richesse de détails, est peut-être dans la variation des vitesses révélées, complexité rythmique inhérente à toute pensée (« Si nombreuses toutefois sont les intrications dans les pensées usuelles, et si infiniment multipliées dans la mescaline... »); la mescaline ne se contente pas de prendre en charge la pensée, elle la diffracte, en redouble les rythmes, elle en surcharge les traits.

## 6. Dernières expériences

De plus la lumière ici est « l'abîme », l'abîme aussitôt s'ouvre et j'y roule (p.135).

Les deux dernières expériences méritent que nous leur consacrons un commentaire à part. Le lecteur de *L'infini turbulent* remarque qu'une particularité de l'ouvrage réside dans les quelques lignes de prologue, au début de chaque expérience, qui relate l'absorption des doses de mescaline et les conditions initiales de l'expérience : lecture, déplacement, fièvre, tempête au dehors. Chaque série de visions rythmées répond au même souci méthodique et commence à peu de variations près de la même façon. L'étude de ces variations et de la manière dont elles infléchissent le cours de l'expérience n'aura pas sa place ici. Or, la septième expérience a ceci de différent qu'elle déroge à cette méthode narrative. Elle ne comporte pas cette mise en contexte parfois technique; ses premières lignes ressemblent, au contraire, à un incipit de roman (roman à la Duras?). Une allusion est faite à une femme aimée, J..., à laquelle des ondes sont comparées. Cela révèle que la mémoire n'est pas exempte des *projections* dues à la mescaline, mais que les ondes remplacent le personnage au cœur du fantasme. La femme aimée n'apparaît qu'en écho, que par analogie et encore, en début de parcours seulement, quand la drogue n'a pas dominé le sujet de son plein empire. Même si les ondes font penser aux baisers et même si on apprend de la femme où elle habite (à cent lieues), sa présence comme personnage n'arrive pas à percer la description des ondes pour prendre corps. J... n'intervient qu'à titre de comparaison d'abord, puis qu'en raison du désir qu'elle provoque dans sa distance :

Petites impalpables présences sur ondes. Je songe à J..., si facilement apitoyée, je sens quelque chose comme de faibles mais frénétiques baisers, à peine esquissés, éperdus, saccadés, fuyants comme virages sur l'aile d'hirondelles virevoltant, dans l'air.

Tremblant, troublant rapprochement, comme si à une centaine de lieues de distance nous nous trouvions en accord, elle et moi, par ces brisements en commun, furtifs comme baisers d'enfants, mais répétés, rappelés comme une pensée nostalgique à laquelle on revient sans cesse, immatériels, moindres qu'un fil, devenus pourtant le pont naturel entre nous, entre nos êtres éloignés, pont indéfiniment vibrant comme nous-mêmes (p.130).

Ce qui est ici « présences sur ondes », « en accord », « en commun », « le pont naturel », tient évidemment de l'autoérotisme et ne dépasse pas le cercle, même magique, d'un seul désir. La nostalgie et les réminiscences trouvent donc momentanément leur place aux côtés de la mescaline, laquelle garde le sujet en tension, attentif uniquement au présent de la pensée qui défile, toujours en formation, au risque de s'effiloche en restant inaboutie. L'amorce de roman, qui avait introduit le personnage de J..., ne trouve d'ailleurs pas de suite dans un nouveau paragraphe. Baisers et nostalgie n'ont eu qu'un temps, nous entrons ensuite sans transition autre que quelques points (...) dans le domaine des pures visions, basées sur aucun souvenir repérable (même si l'on admet qu'elles aient recours à la mémoire, récente ou enfouie) et sans possibilité de réalisation future : « Je vois un lézard dans la bibliothèque... ».

Au milieu de la même expérience (VII), après que le « tourbillon essentiel, tourbillon métaphysique » eut pris la place centrale et eut éclipsé d'autre protagoniste que lui (car le référent humain, quand bien même la personne n'a pas de contour et le pronom manque, ne peut être complètement absent du rêve diurne, même

hallucinatoire, et tout est susceptible d'être *je*), après que le cercle de lumière d'une lampe fut devenu « l'image même de la folie : un cercle éclairé et tout le reste dans la pénombre », un dehors à l'expérience semble encore possible<sup>69</sup>. Pas sous la forme d'un amour, mais sous celle de la nature, telle qu'elle se laisse contempler par une fenêtre. La drogue, dont l'effet paraissait implacable, ménage une trouée, une clairière sitôt que l'on ose en franchir le reflet. Le narrateur ouvre les persiennes, les rideaux et la fenêtre fermée, triple écran sur lequel, comme on sait, il y a plus à voir que par une fenêtre ouverte (et autant qu'en passant un miroir : « Le dehors apparaît. Il y a donc encore un dehors! Les feuilles des arbres, les feuilles qui ne sont pas moi, qui ne sont pas infinies, qui ne sont pas un tourbillon, qui sont tranquilles. Vivantes, mais tranquilles. Et l'air autour qui est lent. Sauvé! (à peu près) »).

« À peu près », en effet, car même après que le narrateur eut pris un calmant, « le cadenas du mot [abîme] ayant joué », le plongeon est instantané dans l'abîme : « De plus la lumière ici est « l'abîme », l'abîme aussitôt s'ouvre et j'y roule. » Il n'empêche que la nature a joué son rôle de pôle opposé à l'artificialité de la drogue, décrite comme elle essentiellement en termes de rythmes : nature tranquille, lente, d'un temps en accord avec le tempo premier du moi, dont on regrette maintenant qu'il se soit endiablé : c'est là le constat d'une infidélité à sa propre nature.

En effet, à peine plus loin dans le texte, Michaux se montre à nouveau agissant, avec la volonté de rompre l'enchantement (l'enchaînement) de la mescaline.

---

<sup>69</sup> Michaux : « Il est le *verbe fait chair*, il est le mot *réalisé*, et l'aura de ce mot, et son sens, et l'aura de son sens, et toute la suite de sentiments qu'il entraîne, tout ce cortège *rendu présent*, subi, dans une panique exclusivement mentale, où le cœur ne bat pas plus vite ni moins vite, où le souffle n'est ni plus oppressé ni plus ample. Condamnation à la réalité d'un seul mot. » (*L'infini turbulent*, p.133) Le caractère cérébral de cette panique n'infirme en rien ce qui sera dit plus loin du tempo général du moi, de nature *sui generis*. Ce ne peut être que par rappel archaïque de la pensée inconsciente que le rythme intime se modèle à ceux, organiques, du cœur et du souffle.

Cette troisième tentative de percée de l'expérience VII (après le désir amoureux et le dévoilement d'une nature restée fidèle au-dehors) est relative cette fois à l'amitié. L'auteur cherche maintenant à prendre contact, à établir un pont avec un autre que soi, à rebours ou en amont du flux turbulent de la drogue. Le sujet *dévergondé* se confond avec le rythme qui le dévergonde, mais il reste, probablement même dans les moments ensuite oubliés (les *manques* du texte), une part ténue de volonté qui, libre à tout le moins par sa conscience du présent qui fuit, cherche à reprendre ses droits. G..., l'ami choisi par le narrateur pour sa compassion, est joint au téléphone. Le narrateur n'avait pourtant pas prévu son bégaiement, qui allait rapidement devenir à son oreille « l'usine qui bégaie ». Il est dès lors contraint de souffrir la violence de mouvements alternatifs à l'amplitude rythmique monstrueusement amplifiée. La mescaline s'empare, pour le dramatiser, du moindre redoublement, du moindre rythme précipité; la moindre suggestion extérieure qui soit à sa ressemblance, ici un glissement, une imperceptible accélération du langage, elle s'en prévaut. Le bégaiement devient la maille à partir de laquelle se découd le sens, l'imperfection à partir de laquelle s'effrite et s'effondre l'architecture des phrases (de la conversation téléphonique). Les mots insensiblement redoublés donnent lieu à un mouvement de pilonnage, de pistons de machine infernale – nul moyen de savoir ce que ce bruit converti en mouvement pourrait façonner, usiner, qu'il semble broyer :

[En marge :] l'usine qui bégaie [et vis-à-vis :] Aussitôt après avoir raccroché, des centaines, des milliers de pistons sur des dalles, à l'infini, se soulèvent et s'abaissent. Fameux! Mais des pistons! Malgré la bizarrerie, l'inattendu, il ne me faut pas très longtemps pour reconnaître, transformé, mescalinisé, rendu frénétique, mécanique et visuel, le bégaiement dont G..., un peu ému sans doute de me savoir en difficulté, avait accompagné une de ses questions inquiètes. (La mescaline fait la comparaison pure, pure de toute transition et arrangement.) a... (sur lequel on ne revient pas) appelle b..., très différent, dont c'est à nous de trouver la ressemblance.

Et voilà ce qui était à l'origine de cette énorme usine en plein air aux pistons affolants, en haut, en bas, en haut, en bas, en haut, en bas! Cet ahurissant et cocasse tableau, réplique industrielle du bégaiement, sorte de mise en scène pour science fiction, ressemblait aussi (si ça veut dire quelque chose) à un concert de détonations, dont au lieu du bruit on eût perçu un équivalent « mouvement » (p.137).

Les comparaisons que font faire la mescaline sont dites pures, comme si la mescaline, dans la brutale régression à laquelle elle contraint, obligeait à remonter à un stade primitivement métaphorique de la pensée, sans syntaxe, pur « de toute transition et arrangement. » Dans ce langage où les éléments sont plutôt accolés qu'agencés, un bégaiement ne peut être récupéré par une liaison syntaxique donnant l'illusion de fluidité, d'articulations souples. Il apparaît comme un ratage, le mot répété ne parvenant à s'instituer en nom à la manière du mot du poème et le sujet ne parvenant pas à ce point à se constituer. Le mot *ne prenant pas*, le sujet perd de sa consistance. D'où cette impression de délire industriel, qui nie en quelque sorte la singularité et le confronte à sa précarité.

Dans un autre ordre d'idées, le passage de « l'usine qui bégaie » rejoint un motif récurrent chez Michaux, celui de l'architecture mouvante, de la construction aux bases instables, auxquelles il semble y comparer les productions de son esprit. À la manière des maçons du Moyen Âge qui édifiaient des cathédrales dont la complexité égalait en apparence celle de la végétation, Michaux impose souvent le modèle organique, biologique à ses édifications poétiques. Effectivement, le vivant est le meilleur exemple d'un arrangement en perpétuels mouvements et métamorphoses. (Dans le présent livre, la référence architecturale intervient surtout lorsqu'il est question de lignes, de tracés, de dessin. Et toujours les arrangements picturaux-architecturaux donnent l'impression de converger vers le vivant.)

L'abandon initial, qui semblait requis pour qu'agisse le charme de la drogue et pour atteindre un état de ravissement, n'est plus de mise quand la mescaline, au paroxysme de son effet, inflige un supplice à l'expérimentateur. Celui-ci va tenter, sinon de prendre le contrôle, du moins de rétablir un équilibre entre l'effet de la drogue et son action à lui. L'équilibre est souhaitable non seulement pour des raisons de santé mentale, mais également parce qu'il est générateur de visions stupéfiantes, issues de soi sans doute, mais jouant la surprise. Le narrateur-expérimentateur-poète, pour contrer la violence de la mescaline et faire cesser les dommages qu'elle lui inflige, va donc essayer de créer. Créer est une façon de maîtriser :

Cependant j'ai dû remettre des bûches sur le feu. Un feu d'enfer, me dis-je avec pas mal d'exagération à l'endroit de ce feu moyen, mais dont je sens extrêmement les flammes tordues, emportées, avides d'oxygène, rendant bientôt ce bois humide et terre à terre possédé lui-même de fureur et d'enthousiasme presque dionysiaque. Mais c'est créer que je veux. Essayons de voir des doigts.

Sans tarder, à l'appel, de partout fusent des doigts, un lâcher de doigts, un jaillissement de doigts, des cris de doigts. Eurêka! Cette fois, j'ai trouvé, j'y suis arrivé! Encore un essai, et un autre, et encore. Ça devient un jeu, quoiqu'il soit toujours fatigant de planter une image-mère, mais quand j'y arrive, les images-filles rappellent de tous côtés avec une précipitation d'une bande de babouins à qui on a jeté des cacahuètes (p.139-140).

Comme nous l'avions avancé, la maîtrise est relative, puisque des « images-mères », aussitôt qu'elles sont *plantées*, engendrent d'autres images, des « images-filles ». Celui qui voulait créer doit se borner à concevoir une image matricielle et d'autres images pullulent immédiatement, qui échappent au contrôle. C'est pourquoi nous parlions plus haut d'un équilibre, un *laisser-faire* qui revient à un *faire* poétique dans lequel une part de l'initiative est cédée aux mots. Et si parfois les images déraillent d'elles-mêmes, parfois il faut alimenter les productions de la mescaline, en raison de son grand pouvoir simplificateur « d'anti-étalement » :

Je commence à boudier tout cela. J'ai faim, à jeun depuis trente-six heures. À ce moment (à cette subite conscience) je me vois (en vision intérieure, très forte) je me vois, pas beaucoup plus d'une seconde, entré dans un restaurant, assis, servi, réglant, levé, sorti. C'est formidable! Et le repas? me dira-t-on. Je me le demande moi-même, mais bien après, un repas, où tout y est, sauf de l'avoir pris, néanmoins complet, enlevé et dont franchement je ne voyais pas tout de suite ce qui lui avait manqué! Ah, ce raccourci! Cinq actes à la volée. Sorte d'aventure-express qui en somme me laisse satisfait. Du pur spectacle mescalinién (p.140-141).

Les images, quoique cinétiques, apparaissent heurtées et simplifiées à tel point qu'elles prennent l'allure de fantasmes dans lesquels il est malaisé de se reconnaître. Le narrateur qui, voulant raconter « sous la dictée de l'image » (la formule est de Klossowski) de tels fantasmes en partie autonomes, vient décrire les scènes qui ont eu lieu devant son esprit halluciné, s'oblige à suivre les signifiants dans leur chaîne. Le narrateur, chez Michaux, double le drogué, il obéit à la signifiance, s'y attache et s'y enchaîne, comme le drogué l'avait fait précédemment en suivant la chaîne de ses hallucinations. Ainsi, le Orphée de la drogue ne fait pas que témoigner de ce qu'il a vu dans sa descente; en en rendant compte, il ne fait pas que rendre son expérience préhensible par l'esprit du lecteur (autrement dit, il ne fait pas que recréer par les procédés du langage les effets de la mescaline): il écrit aussi en partie par mimétisme. Pas seulement par méthode, mais par mimétisme, c'est-à-dire en doublant l'expérience de la drogue d'une expérience du signifiant, dont la logique est d'engendrement du signifiant, de contamination métonymique. Sa relation d'une descente aux enfers en devient une deuxième dans les gouffres de la paronomase : la progression *différentielle* du langage fait bien sentir les multiples possibilités signifiantes du discours et comment le sujet, né de cette signifiance et toujours reporté, différé, transformé, en admet comme de la drogue à la fois l'« infini » et la



« turbulence »<sup>70</sup>. Le sujet malmené joue dans les mots sa continuité, au risque de son morcellement : il trouve à gagner une expansion en même temps qu'une forme affermie, si par courage et par chance il ne cède pas à la fragilisation :

[En marge :] crâne ondoyant du marchand de tapis ondulant [vis-à-vis :] En vision (intérieure), je vois un marchand de tapis secouant un tapis. Le tapis ondule, un tapis qui n'a pas de fin. Je vois le crâne du marchand de tapis, qui ondule par-dessus le tapis que ses mains déroulent, crâne qui ondule, ondule, comme ondulerait un rouleau de papier léger qui se déroulerait, et crâne qui ondule, tapis qui ondule. Les mains qui tiennent le tapis qui ondule, je les vois qui s'allongent, qui s'allongent, qui s'allongent, qui ondulent, qui ondulent sous sa face en détresse qui à son tour ondule et dont il ne m'échappe pas que ce sont de mes ondulations qu'ils ondulent tous, le tapis, le marchand, le crâne, le visage, ondulations sans fin que je n'arrive pas à calmer et qui, entre autres lieux, se sont placées là, en évidence, de telle façon que je les vois et ne peux les nier.

De temps à autre, il y a accélération, comme si des risées les faisaient s'agiter plus précipitamment sur la voile intérieure tendue en moi, et des formes s'enfoncent dans un sol sablonneux qui les avale sans peine, cependant que le marchand de tapis, toujours pas arrivé au bout de son tapis, continue, le déroulant, le déroulant, au milieu de marchand de tapis arrivés de partout avec leurs tapis qu'ils déroulent, qu'ils déroulent, qu'ils déroulent (p.143-144).

Nous voyons bien que la logique métonymique du langage de Michaux dans ce texte, qui de proche en proche prolifère par contamination. Tout le passage obéit aux règles de la paronomase. Pourtant, si les mots semblent avoir l'initiative, si le texte paraît progresser selon sa logique propre, la fin de l'expérience révèle qu'à même ce flux proliférant, le sujet cherche à s'inscrire<sup>71</sup>. C'est dans le rythme des

<sup>70</sup> Comme l'écrit D. Vasse, que nous paraphrasons, il n'y a pas de signifiant originel, sinon la plière signifiante (coïncidant avec le signifié), seulement des chaînes signifiantes, telle une prolifération en réseaux (*L'ombilic et la voix*, p.92). B. Dupriez donne de la paronomase la définition tirée du *Littré* : « Paronomase : rapprochement de mots dont le son est à peu près semblable, mais dont le sens est différent » (*Gradus : les procédés littéraires (dictionnaire)*, p.332-334).

<sup>71</sup> Selon M. Aquien, la satisfaction ludique tirée de la progression signifiante de l'énonciation est justement une manière privilégiée d'habiter le langage : « Une notion s'attache de très près au versant signifiant du langage : c'est la notion de plaisir, un plaisir entièrement tourné vers le sujet. » Le babil même de l'enfant relèverait peut-être « d'un savoir à jamais perdu. » Cependant, « l'abandon à la jouissance est mortifère lorsque le sens ne s'y fait pas ouïr, si ce n'est dans l'enferment du délire ou de l'hallucination. » (*L'autre versant du langage*, p.141-143) Aquien, à la page 143, cite aussi Lacan, *Encore*, p.26,27 : « Je dirai que le signifiant se situe au niveau de la substance jouissive. [...] Le

différents tours de langage et figures de style que le moi, à travers ces différentes phases précisément, cherche sa forme et sa continuité<sup>72</sup>. La notion de rythme, dans sa variabilité, est si importante qu'au-delà du rythme comme accélération des images et du rythme comme continuité du sujet à travers le flux pulsé de la signifiance, un rythme musical est apprécié par le narrateur. Celui-ci auditionne différentes musiques dans l'espoir qu'elles rétablissent en lui un tempo organique, le sien, qu'elles en décèlent le rythme. Tandis que les œuvres symphoniques et mélodiques ne présentent qu'une masse sonore trop lente en regard des vitesses que le narrateur a acquises avec la mescaline, le rythme percuté seul s'avère être la forme idéale, adaptée, car elle donne au moi la possibilité d'y superposer son rythme et d'y inscrire sa forme<sup>73</sup> :

Elles [les œuvres musicales] ne laissent qu'une masse sonore, amas fluctuant, lent, plus que lent, sur place, sorte de vase musical. [...] Des

---

signifiant, c'est la cause de la jouissance. Sans le signifiant, comment aborder cette partie du corps? Comment, sans le signifiant, centrer ce quelque chose qui, de la jouissance, est la cause matérielle? Si flou, si confus que ce soit, c'est une partie qui, du corps, est signifiée dans cet apport. [...] En ceci qu'il en est le terme, le signifiant c'est ce qui fait halte à la jouissance. »

<sup>72</sup> D. Vasse, toujours dans le même livre déjà cité, aborde à la page 105 les concepts limites de folie et de mort : « Or, une vie qui n'est plus articulée au savoir de la limite et de la mort ne peut se concevoir. La limite et la mort, et par conséquent la vie, ne se conçoivent que dans l'ordre symbolique : ce n'est que par l'inscription d'une vie dans les coordonnées de l'espace et du temps que le désir de la vie se donne à penser. Il est impossible de concevoir le désir comme le pur flux de la vie. Il est le flux en tant qu'il est codé par les coupures signifiantes qui ressortissent aux concepts de limite, de castration et de loi, lesquels ne sont pas réductibles à la notion de « répression ». Cette dernière n'est d'ailleurs pas même pensable sans eux. Le désir est le flux et le code : il naît à l'articulation des deux. [...] Toute crise de la structure tend à rouvrir la brèche originelle du flux de la vie, en le libérant du codage qui le rendait signifiant. Hors de la signifiance, la vie est dévastatrice et en remonter le courant nous conduit au non-sens de la folie comme à une source. »

<sup>73</sup> La grande idée de H. Meschonnic, dans son texte sur le rythme chez Michaux, est selon nous que le savoir résiduel de l'expérience est en bout de ligne une connaissance du tempo plus ou moins rapide pour le sujet, parce que le rythme que ce dernier retrouve, il l'avait au départ. La mescaline, quant à elle, si elle emballe le rythme du sujet, elle n'en possède pas en propre, elle n'a rien de tangible à offrir. Elle procède uniquement par ce que possède déjà le sujet. Ce qui est à retenir de précieux de ces expériences, ce semble être en effet la variabilité des vitesses (et la connaissance du sujet qui en découle). Plus qu'un type de rythme, important son accélération pour intensification et sa décélération en vue de plus de tranquillité. Variabilité que Meschonnic appelle tempo, alors que Michaux et nous à sa suite, nous nommons tempo plutôt le rythme propre (tranquille) du sujet au début et à la fin de l'expérience. Il nous semble en tout cas que Michaux donne au mot tempo cette inflexion de sens particulière, sauf en de rares occurrences.

mélodies à présent. Dieu! Qu'elles sont lentes, même les plus rapides. C'est si mince ce qui sépare la plus rapide de la plus lente en regard de « mes » vitesses. [...] La seule forme que je supporte ce sont quelques rythmes. Le rythme est ouvert, n'a pas de velours par-dessus ni de toit. [...] Il vous reste à faire. [...] un rythme que j'invente, pour moi, me ralentir (p.144-145).

Le rythme a cela de rassurant qu'il laisse libre d'agir et de faire. Il invite même à collaborer. Ouvert mais structuré, il permet d'y inscrire un rythme à soi dont on a le loisir de varier la vitesse. Une mélodie ou une harmonie (quoiqu'une harmonie se fasse entendre dans l'accord de peaux de tambours plus ou moins tendues) seraient une forme trop liée, trop accomplie et par là même trop contraignante du rythme. Elles empêcheraient d'opérer soi-même la liaison entre les sons détachés, frappés dans la cadence. Le moi ne peut tout à fait vibrer à l'unisson d'une musique pleine, mais il arrive à retrouver une unité de tempo, en accord avec la progression d'un rythme dans le temps.

En apparence, il ne se passe rien dans la huitième expérience ou peu s'en faut. Cependant, Michaux prévient le lecteur de son importance. Une tempête qui fait rage à l'extérieur, une turbulence atmosphérique bien réelle, engage la mescaline à sévir sur un mode mineur : « Je capte sur cet écran blanc, je reçois dessus, des images qui survivent et s'amuse, dont les minutes sont comptées, et qui vont bientôt disparaître ».

L'expérience nécessite des doses nouvelles de mescaline, jusqu'à ce qu'un « recul » se fasse sentir et que « l'insensibilité » croisse :

Toujours aucune interférence apparemment entre la mescaline et la tempête. Malgré sa violence je n'y fais aucune attention, comme choses du dehors, pour les gens du dehors, tandis que le mot que je viens de

mentalement prononcer est pour moi beaucoup plus réel, plus proche de ma région de dérangement et je m'en écarte vivement (p. 149-150).

Le signifiant agit à la manière d'un corps. Il est le langage pris à la lettre, la matérialité du discours<sup>74</sup>. Un mot sitôt prononcé est investi du poids de la chose, fut-il une notion abstraite. Il résonne intérieurement avec l'évidence du concret. Le texte suggère que le mot prononcé pourrait être le mot « dehors ». La violence du dehors trouve alors aussitôt son équivalent dans les profondeurs du moi. C'est moins par analogie que par refoulement, que l'énervement gagne l'intériorité (« il s'était donc placé à l'étage au-dessous »). La mescaline permet à la tempête réelle d'agir par contamination, par contagion; elle offre un canal à l'agitation, rend le sujet perméable, l'ouvre à la communication. La *cosa mentale* de l'art subit dès lors l'inflexion de la chose du dehors.

Malgré les doses répétées prises par l'auteur et l'agitation de celui-ci sous son flegme apparent, l'effet de la mescaline prend la forme d'un simple agacement. La sensation est enracinée, enfoncée sous le calme de surface :

Comme cela faisait songer à ces flegmatiques d'apparence qui, à la stupéfaction de leur entourage font les accidents des nerveux, ulcère de l'estomac, asthme, etc... parce que voués à être énervés, ils se sont caché cet énervement et lui ont opposé un barrage d'ailleurs remarquable, au-delà duquel il continue, et s'enfonce avec détérioration dans l'organisme où à l'abri de l'observation il va se dissimuler, jusqu'à ce qu'un jour il se révèle par des désordres de la maladie.

De ce genre était mon agacement, mais il tenait de la mescaline les caractéristiques d'éperdu, de sans bornes, d'en route vers l'absolu (p.151).

---

<sup>74</sup> Contrairement au signifié qui en serait l'esprit, le signifiant en est le corps et davantage, puisqu'il est abstrait dans sa matérialité. Par cet aspect, il participe à la fois de l'objet qui en tant qu'Autre fonde

Ce qui rend cette expérience, différente des sept autres, si précieuse, c'est justement que dans ce mode mineur la drogue, qui maintient en place tous ses attributs, agit de manière représentative de son action habituelle (accélération, etc.) en se laissant observer. Elle laisse vérifier aussi bien sa prise de possession initiale du sujet que ses rythmes caractéristiques et que sa direction d'ensemble. C'est enfin cette demi-mesure qui laisse la possibilité à l'auteur-apprenti-sorcier de poser sur la mescaline un regard plus critique. Dans une posture de désabusement propre à relativiser les prestiges de *l'idole* ou de procureur modeste d'infini, le narrateur, pour finir, juge la mescaline décevante. Son branle enfoui en soi, obstinément tendu vers l'absolu, escamote toute vie, en interrompt la saveur dans un « ratissage complet et incessant de la réalité ». Le monde devient par elle inconsistant, l'expérimentateur n'y retient plus rien : « À d'indescriptibles passages de riens, j'avais moi-même passé ma journée entière ».

---

l'expérience du moi, et de l'érogène qui fait partie abstraitement d'une économie du plaisir (un peu comme la pulsion est difficile à situer aux frontières de l'organique et du psychique).

## 7. Retour sur les expériences

Jamais on n'est plus sûr de la réalité que lorsqu'elle est illusion. Car elle est réalité alors par adhésion (p.156).

Comment espérer jamais trouver la quiétude si l'on n'a d'assiette que métaphysique (p.186).

Dans la troisième partie de *L'infini turbulent*, l'auteur ajoute au récit des « Huit expériences » différentes sections qui apparaissent comme autant d'annexes, sur les « domaines » comparés de la mescaline et d'autres drogues (tels le haschisch et le L.S.D. 25), et sur la vaste question « d'Éros » pour laquelle il ne fait, prévient-il, qu'avancer quelques pistes. Ces parties ont été rédigées après les expériences, les unes immédiatement, pour composer l'édition de 1957, et la dernière, postérieure de sept ans, pour augmenter le livre dans l'édition actuelle, publiée en 1964.

Les textes de cette troisième partie sont pour la plupart fragmentaires; des étoiles qui les séparent leur donnent l'aspect de réflexions accumulées dans un relatif désordre. Les notes en marges, qui servaient à créer l'illusion de pensées soudaines, partielles et simultanées pendant l'expérience, deviennent ici le plus souvent de simples sous-titres. Ils sont conservés sans doute par souci d'unité avec les parties précédentes. La question du narrateur ou de l'identité narrative se pose, le récit des expériences étant terminé. Cette partie est construite comme un essai, autour d'idées élaborées, même si quelques passages s'articulent encore à la manière d'une narration, autour de faits rapportés. Ces bribes d'expériences nouvelles viennent d'ailleurs contrebalancer l'ensemble discursif de ces fragments. Chacun oscille d'ailleurs entre la note de journal, ou de carnet, et l'aphorisme. Il serait avantageux

pour notre lecture, d'un point de vue pratique, de considérer comme une même instance narrative / discursive le « je » retrouvé tout au long du livre.

Il apparaît alors manifeste que cette troisième partie est pour ce *je* l'occasion d'un retour sur les expériences précédentes, d'une récapitulation et d'un approfondissement; même les nouvelles expériences intéressent par leur comparaison, comme contrepoints. Celui que nous continuerons à nommer le narrateur revient en effet sur certaines notions clés du livre tels le démon, l'infini, la transe et l'érotisme. Pour nous de même, le passage par chaque groupe de fragments sera un moyen de revisiter, en même temps que les points d'insistance du texte, nos prémisses de départ. Nous ne nous hâterons pas de boucler le fil de nos recherches pour autant. Nous attendrons pour cela la conclusion du mémoire.

L'être humain, et à plus forte raison l'écrivain dont le projet serait de se connaître, doit conserver une part de soi en retrait de l'action. La première section de la troisième partie de *L'infini turbulent*, intitulée « Domaine mescalinen et domaines voisins », commence par une radicalisation de cette idée : « La sorte de camp retranché qu'occupe l'homme et dans lequel il manœuvre ses idées se disloque dans la mescaline » (p.155). Le narrateur se donne pour mission de réaliser la tâche rare et héroïque de rester non seulement à distance du monde, aidé en cela par la mescaline, mais aussi en contact avec un trouble profond, une horreur première<sup>75</sup>. L'intimité secrète et défendue mais accessible au drogué, incommunicable en totalité mais

---

<sup>75</sup> La réticence de Michaux à domestiquer son trouble alimente sa méfiance des arts et de la littérature. J. Roger analyse : « Cet « objet trouble et changeant » de l'écriture dont parle déjà Montaigne dessine ainsi une forme de pensée à la clarté renversée, puisque, à l'utopie du signe, fût-il chinois [allusion à un commentaire de Li Po par Michaux], ou à la fermeté du concept, Michaux aura préféré l'afflux du

descriptible partiellement pour le poète, touche au dehors absolu; l'intime cède sous la pression de l'hostile, l'infime rejoint l'infini où la limite et le sens doivent pourtant être sauvés de la disparition.

Le rythme et l'infini semblent se rejoindre dans une postulation à double sens. D'une part le rythme est recherché en lui-même, et même mauvais dans l'expérience de la drogue, il demeure la voie d'accès *royale* vers la béatitude, la drogue fournissant l'obstacle et excitateur, l'incident et incitateur privilégiés. D'autre part ou sous un angle différent, la spécificité de l'infini étant sa turbulence, le meilleur moyen de le rencontrer consiste à se mettre *sur sa longueur d'onde*, à trouver de façon intensive le rythme adéquat au caractère expansif du monde. Une fois l'infini ou sa sensation appréhendés, la notion de rythme est réévaluée dans l'expérience limite d'un effroi tout primitif : devant une pensée d'avant le langage, devant une vélocité (mobilité) d'avant le corps. Au gré d'une rêverie aux confins de la désagrégation psychique, dans l'emballement de la mescaline qui disloque les représentations usuelles du moi, le narrateur, et le lecteur après lui, peuvent réinterpréter le rythme comme continuum d'un tempo du sujet retrouvé<sup>76</sup>. Le mouvement harmonique avec le dehors (le plus souvent majestueux et de ce fait, d'apparence lente ou ralentie, même au sein de

---

trouble dans l'écriture comme condition ordinaire de la pensée (« Malaise dans la pensée », *Henri Michaux, le corps de la pensée*, p.67).

<sup>76</sup> Avec P. Guenancia, nous pouvons nous demander « comment rendre compte de la manifeste permanence d'une chose à travers des changements tout autant sensibles ». L'auteur explique : « Énoncé dans le langage traditionnel de la philosophie, le problème de l'identité d'une chose à travers le temps devient celui de la « substance » et des « accidents ». Par « substance » on entend généralement d'une part l'être ou l'essence de la chose, ce qui fait d'elle ce qu'elle est, mais aussi et d'autre part le sujet (entendu au sens de *sub-jectum* : ce qui se tient sous, ce qui soutient) auquel on attribue telle ou telle propriété, modification, ou encore tel ou tel « accident ». Disons, dans le but de simplifier les choses, que l'accident désigne ce qui modifie l'aspect d'un sujet, donc ce qui n'existe que rapporté à un sujet mais que le sujet, lui, est ce qui subsiste (d'où le nom de substance) à travers les modifications qui l'affectent, ou encore ce qui demeure identique à soi et perdure « sous » les changements (de configuration, de matière, de qualité notamment) » (P. Guenancia, « L'identité », *Notions de philosophie*, p.570-571).



l'agitation extrême) semble prédominer comme modèle du rythme favorable au sujet, sur les modèles du pli ou des cercles concentriques par exemple :

L'hallucination est infiniment plus vraie que la vue de l'ordinaire réalité. La réalité, étant formée d'éléments et d'impressions contradictoires, est douteuse, divertissante, fragmentaire. Elle distrait. On la constate – (comme obstacle surtout).

L'hallucination, elle, admirablement synergique, synthétique, « d'ensemble », correspondant parfaitement, sans bavure, sans trop ni trop peu, à l'idée, à l'aspiration, à la peur, à l'image intérieure, ne peut être mise en doute, en question. – ADÉQUATE (p.156).

L'hallucination, en se substituant à la perception visuelle de la réalité, présente une image au narrateur, adéquate à la représentation d'une intériorité animée d'un branle unificateur<sup>77</sup>. Or, comme l'hallucination et l'image du corps, toutes cérébrales, sont retranchées dans le mental, une coïncidence est aussi recherchée rythmiquement avec le rythme fantasmé du corps. Les opérations de l'esprit et les mouvements du corps composent deux *étages* distincts, parallèles, qui ne communiquent autrement que par correspondance sur le plan du tempo. L'image est spatiale, l'hallucination est mouvante et c'est rythmiquement que traversées, elles peuvent servir d'antidotes. Le narrateur ne peut prévoir la nature de son hallucination, mais il peut éviter d'être *dépassé* par l'image en maîtrisant une vitesse appropriée.

---

<sup>77</sup> A. Brun propose de rapprocher l'adéquation michauxienne du « troisième genre de connaissance » défini par Spinoza dans *L'Éthique*, tout en les distinguant (*Henri Michaux ou le corps halluciné*, p.242-243). L'auteure, dans le même ouvrage, apporte un éclairage intéressant à plusieurs questions que nous avons posées ou effleurées (celles de la « figuration d'un combat », d'une écriture « palimpseste », d'un *je* résumé à une ligne, des doubles, etc.). En revanche, certaines autres questions que nous abordons précisément sont à peine soulevées (celles du rythme, de la signifiante et de la *mimologie* en particulier). Le livre d'A. Brun est à consulter pour une meilleure connaissance du corpus hallucinogène, de même que pour la reproduction d'assez grand format de vingt dessins mescaliniens de Michaux (planches 25 à 44).

L'utilisateur de drogues douces est peut-être mieux à même de dévoiler le *merveilleux normal* que le spectateur sidéré d'un tel substitut de réalité<sup>78</sup>. Bien que le « Ha » (haschisch ou chanvre, le narrateur n'établit pas de distinction) soit une drogue hallucinogène à l'instar de la mescaline, parce qu'elle est plus douce, elle semble en contact plus direct avec la fragile variété des *micro mouvements* de la pensée quotidienne. En cela, l'effet de motivation de *son* langage donne l'illusion, non que celui-ci appartient à un monde surnaturel, mais qu'il se laisse modifier par un monde qu'il modifie à son tour à l'intérieur d'un écart ténu. Dans un rapport des plus familiers, le Ha donne l'impression de *répondre par des énigmes aux énigmes du monde*<sup>79</sup> : « Le haschisch (au contraire de la mescaline) garde et souvent augmente (mais de façon sporadique, d'où peut-être son côté surprise ou farce) l'imagination des sensations. » (p.164). Même s'il dédouble le Moi et le dote d'un « observateur no 2 », en plus de « l'observateur habituel no 1 de la vie ordinaire » (p.162), le langage qui découle de son imagerie demeure en prise avec le réel, y réfère (en diffère) directement par voie de sensation. Relativement au monde / langage qui se dresse autour du sujet avec la mescaline, à cet univers visuel de tropes et de métamorphoses, l'hallucination causée par le Ha propose un intéressant mais léger prolongement du monde tangible. Plus *humain*, il appartient encore aux limites du connu et de l'ordinaire.

---

<sup>78</sup> Nous supposons toujours que le narrateur tente par ces expériences d'explorer des états de conscience inédits, afin surtout d'en connaître mieux le sujet et ses limites. Ces expériences sont menées sur le mode de l'aventure, mais aussi et presque à moitié, en vue de la réintégration d'un état normal de l'esprit. De là, nous pourrions extrapoler que l'écriture est soumise à la même épreuve d'*élasticité*. L'exploration d'un genre inclassable porterait en filigrane le rêve d'une écriture nouvelle, « miracle » d'une prose assouplie (allusion à Baudelaire, « Préface à Arsène Houssaye », *Petits poèmes en prose*).

<sup>79</sup> Référence à une phrase de *Passages*, p.117.

L'étude des dessins exécutés au cours d'une expérience de drogue ou vers la fin, permet de saisir graphiquement ce que le récit donne à lire. En comparant le dessin mescalinen au dessin d'aliéné, le narrateur arrive à tirer des conclusions probantes sur les ressemblances et les différences entre les deux. Alors que les traits exécutés pendant et après l'expérience de la mescaline dénotent de l'activité, un affairément :

Tout différents sont les dessins de schizophrènes.

Exprimant, eux : Rigidité. Inflexibilité. Immobilité. Régentés autant que dessinés. Faits (sans pour cela être décoratifs) d'éléments décoratifs, d'ornementation monotone, stéréotypée, d'un « géométrisme morbide ».

Lignes appliquées, sans élan, monotones, mornes, disant vie arrêtée, temps arrêté. Mouvements lents, rares ou absents (p. 170-171).

Les ressemblances que l'on pourrait trouver entre ces phénomènes picturaux sont trompeuses, car une différence fondamentale prévaut, du mouvement des uns à la résistance statique des autres. Ces considérations rejoignent celles des « Huit expériences » où il est question du dessin (p.109), de lignes (p.147) de nus et de volumes, « bosselés » et « gaufrés » (p.85,86). Si nous ne nous attardons pas outre mesure sur les rapports entre la narration du texte et les œuvres dessinées et peintes de Michaux, ce n'est pas faute de nous passionner pour elles. L'extérieur de l'écriture auquel nous serions renvoyés ne regarde pas notre propos, sans compter que le génie plastique de Michaux vient probablement fausser les données des observations faites par le narrateur. Contentons-nous de signaler une similitude, d'une part entre ce qui est dit de la transe du dessin (p.168-170) et ce que nous avons dit plus haut de la

manière *mimologique* de l'écrit, d'autre part en ce qui concerne l'analyse critique / clinique de leurs élans et de leurs rythmes (p.171-172)<sup>80</sup>.

Dans un fragment, une place est accordée à la question des rêves, cruciale dans l'exploration des phénomènes de l'esprit (et reprise surtout dans *Façons d'endormi, façons d'éveiller*<sup>81</sup>) : « L'opération mentale la plus commune ne serait-elle pas celle de mise en place (d'impressions, idées, événement – surprise, etc.)? Surtout volontaire dans la journée. Involontaire la nuit. Il y est procédé à de remarquables regroupements » (p.172). L'analyse des mécanismes oniriques met en lumière les principaux procédés de l'activité diurne, volontaires ou non, par mise en place et regroupements. Le narrateur n'insiste pas sur les recoupements entre le rêve et la fantasmagorie du drogué. Il se contente de poser l'analogie, comme s'il répugnait à créer de toutes pièces des parallèles, convaincants pour être faciles, mais approximatifs, entre mescaline et rêve comme entre mescaline et folie.

Dans une nouvelle section du texte, sur le démon cette fois, le narrateur tente de souligner la parenté entre la conscience coupable (ou intégration d'un interdit ou surmoi) démasquée par la mescaline, et le « visage hideux » qui apparaît souvent au mystique, dont la laideur semble à proportion de la grandeur des idéaux entretenus –

---

<sup>80</sup> Dans les premières pages de *Misérable miracle*, l'auteur regrette que la typographie ne permette pas la reproduction de cette écriture / dessin. Cependant, il avoue que cela n'aurait pas suffi et qu'une « réécriture », c'est-à-dire en ce cas une *écriture* au sens plein, est nécessaire. Les variations graphiques de lignes, où se forment des plis, des angles, des ondulations et qui se terminent dans la chute ou dans l'hésitation du tracé, ne sont éclairantes qu'après la lecture, comme nous l'affirmions plus haut.

<sup>81</sup> Dans ce livre, Michaux fait du rêve diurne, de la rêverie, le prototype et l'origine en quelque sorte de la création littéraire. La rêverie serait pure affabulation; le héros en serait le moi, que la fiction écrite diffracte quant à elle avec plus ou moins de complexité. Michaux reprend et s'approprie en cela les

d'après la lecture que fait le narrateur des écrits des saints<sup>82</sup>. Il semble à celui-ci que cette grimace, double craint et exécré de qui l'aperçoit face à face, soit le visage authentique du « mal ». Au-delà de la morale convenue, le mal du mystique exhibe une part, un versant, d'un manichéisme personnel. Le narrateur évoque Catherine de Sienne et Angèle de Foligno pour définir cet « envers d'idéal », qu'il découvre tapi au sein de ses intimes soubassements :

Une grande affluence d'efficaces, d'envoûtantes pensées de perversité, unies synergiquement, pour travailler ensemble à toute vitesse, dans un mal de maelstrom, dans un mal illimité, enthousiaste, transporté, qui ne s'oppose pas au bien, mais à l'idéal, au céleste, envers d'idéal, idéal de ravalement qu'on contemple médusé, amolli, toute volonté profondément dénoyautée.

[...]

Possession par qui? Par l'idéal de perversité qu'à son insu tout homme porte en lui, cet idéal, pensées et désirs groupés, devenu momentanément « moi », un moi totalement, vertigineusement entraîné » (p.182-183).

La cohésion du mal décrit est frappante. Les « efficaces » et les « pensées » s'unissent, se groupent avec les « désirs », jusqu'à devenir un double, un moi. L'expérience du « mal illimité » fait appeler démon ce qui se nomme d'abord « affluence », « ravalement » pervers et vertige du double. C'est par analogie avec les attributs habituels du diable, qui sont d'imposer une *multitude*, d'envahir par *possession* et d'instaurer une *duplicité*, que l'idée vient au narrateur de comparer son expérience, mescalinienne, à celle de certains mystiques<sup>83</sup>.

---

idées de Freud sur la création littéraire (cf. le recueil complet *L'inquiétante étrangeté et autres essais* et le commentaire de *Gradiva*).

<sup>82</sup> E. Grossman écrit des spectres, effigies et simulacres rencontrés chez Michaux (à rapprocher selon elle du Double théâtral et plastique d'Artaud) : « Figures de l'infigurable qui sont au cœur même de la mélancolie si fréquente dans les textes de Michaux d'un fantomatique pré-objet à jamais insaisissable... d'où ces extases mystiques parfois, lors des retrouvailles avec ces espaces archaïques de la Chair pensante » (« Le clinamen de Michaux », *Henri Michaux, le corps de la pensée*, p.52).

<sup>83</sup> Il doit plaire aussi au narrateur de citer exclusivement dans son livre des sources et des références extra-littéraires, que ce soit des textes sacrés, des écrits de saints ou de scientifiques.

Quant au L.S.D. 25, qui occupe une place considérable dans le livre, loin après la mescaline mais au moins égale à celle du « Ha », il est une « substance choc » (*Les grandes épreuves de l'esprit*, p.15)<sup>84</sup>. Semblable en beaucoup de ses effets à la mescaline, il diffère en cela qu'il provoque sans prévenir des temps d'arrêt et ces pauses involontaires sont aussi perturbatrices que les hallucinations elles-mêmes. Le sujet parcourt, avec le L.S.D. 25 ou l'acide lysergique, une gamme de vitesses, sans avoir à faire d'efforts *spéciaux* pour se ralentir ou pour s'abandonner à l'accélération. Il serait même impossible que le narrateur évalue ses forces et engage une lutte avec cette drogue, faute d'en prévoir les effets :

Tout ce sur quoi (dans l'intelligence) opère la volonté, est en train de partir ou parti : la fonction « drill » de fouissage, de forage, de chasse, d'exploration, de vérification, l'opération qui consiste à porter et à remettre constamment l'intelligence au point d'application choisi (fox-terrier qui revient au trou), l'insistance, le commandement sur l'intelligence. Sa police (p.186).

Le L.S.D. 25 exténue le sujet confiné à un rôle passif. Celui-ci devient le jouet des interruptions et nouveaux départs, dont le contraste bloque même la pensée observatrice. Le L.S.D 25 propose, en même temps qu'un large éventail d'images, un véritable cauchemar rythmique. S'il intéresse le narrateur toutefois, c'est par son voisinage avec la mescaline, dont il partage maints effets<sup>85</sup>.

\*

---

<sup>84</sup> Voir le livre d'A.-É. Halpern pour une définition du L.S.D. 25 et une distinction entre ces initiales et ce que Michaux nomme acide lysergique (*Henri Michaux. Le laboratoire du poète*, p.104).

<sup>85</sup> On connaît maintenant le *faible* du narrateur : éternel fatigué, il aime aller à l'encontre de ce que lui dicte sa constitution et il s'invente actif, aventurier, quand tout lui inspire de la contemplation.

Le narrateur livre maintenant, sans prévenir autrement que par une note en marge faisant office de sous-titre, ses ultimes remarques sur les effets généraux de la mescaline. En effet, il préférera terminer son livre, plus loin, par des observations davantage pointues sur l'infini, Éros et la transe extatique. Brusque retour à la mescaline donc, appréciée par un sujet lent *qui n'a pas besoin de la lenteur* du Haschisch (cf. p.159), ni des interruptions en brèches du L.S.D. 25. La mescaline, avant même que d'être une substance nommable par un substantif, douée de qualités qualifiables, confère une *manière* à de quelconques formes ou contenus. Si elle se laisse décrire, c'est par un adverbe : « « Extrêmement » serait son nom, son vrai nom » (p.197), d'autant plus que son effet se compare à la *manie* du maniaque.

Ces mots derniers que le narrateur puisse ajouter dans le cadre de son expérimentation, ou plutôt *ce* mot, donné pour ultime, intervient dans le texte, semblable à un joyeux, désespéré, libérateur *Eurêka*. L'adverbe prend valeur d'interjection, en même temps qu'il pose un nom. Dans une exclamation, qui définit une manière, un nom est assigné. Un nom « vrai ». La parole est livrée, délivrée, à l'endroit de l'idole, qui appelle en dévotion forcée uniquement des « mots à valences multiples » (p.197). Ceux de tout le livre tentent d'ailleurs d'en rendre l'idée avec justesse. Le compte rendu entier des expériences compose cet « Extrêmement » ou en décline les possibilités. En bout de ligne, il faut un livre complet de développements, une écriture choisie et dense pour faire saisir à l'interlocuteur-lecteur une avalanche d'images et d'échos. C'est en cela que le livre invente un maniérisme nouveau genre : une violence couve sous le texte mais le narrateur affecte le détachement. Le texte

---

L'assignation forcée à un rôle de spectateur ne lui est qu'une épreuve nouvelle. (Sur la contemplation, avec et sans recours aux drogues : *Poteaux d'angle*, p.49.)

présente uniquement le signe ou l'image de toute affection passionnée. Et c'est à la faveur de cette distance, que l'on retrouve ailleurs dans l'humour noir, le dandysme et le jeu *paradoxal* des meilleurs comédiens, que le rire et le cri trouvent à se dissimuler<sup>86</sup>.

L'infini représente l'Autre auquel ou en lequel le sujet identifie son origine. On peut penser que c'est avec le caractère mouvant et turbulent de l'immensité que le sujet, *sorti de ses gonds*, se sent une affinité profonde. L'univers sans partage et le sujet sans bornes ni cloisons vibrent d'une même onde. Le lieu du sujet n'importe plus dès lors : vitesse, longueur et fréquence ondulatoires prédominent pour en assurer la continuité. Pour emprunter un langage teinté de mysticité, nous pourrions dire qu'au sujet de l'écriture, une sorte de *corps glorieux* est rendu quand il vient doubler, dans la signifiante du récit, le sujet de l'expérience. Cette incarnation langagière est donnée en échange de la démarcation admise entre le corps de la pensée sienne et l'espace autre, et dotée d'une capacité à se renouveler, à s'incarner continuellement à la limite du même et de cet autre. Autrement dit, une telle matérialité du signifiant écrit, continuant de renvoyer au corps, est conquise par le travail de la langue, malgré une expérience du démantèlement et au profit d'une

---

<sup>86</sup> Référence à un aphorisme de Michaux : « Ne te livre pas comme un paquet ficelé. Ris avec tes cris; crie avec tes rires » (*Poteaux d'angle*, p.30). De nombreux commentateurs de la tétralogie des drogues s'échangent l'idée que le texte de Michaux dessert l'expérimentation par une stricte et fidèle relation. Nous sommes tentés d'y voir au contraire, avec A. Brun, le renouvellement d'une poétique (*Henri Michaux ou le corps halluciné*, p.107, 109). Il nous semble manifeste que la posture narrative adoptée ici, de même que les préoccupations mises de l'avant et qui touchent le rythme, l'archaïque et la motivation du langage, esquissent indirectement une esthétique dont certainement un poète futur tirera profit. S'il est vrai qu'un certain *maniérisme* (nous avançons ce mot, en apparente contradiction avec l'auteur) transparaît dans les pages de la tétralogie des drogues de Michaux, il est aux antipodes de l'académisme baroque et de la crispation schizophrène : tout en mouvement et en intensité.



consistance nouvelle au milieu des mouvances<sup>87</sup> : « Tout y conduit... et tout en distrait infiniment, voilà le drame mescalinen » (p.200).

De la même façon que le narrateur de « Mes propriétés » (*La nuit remue*) jouait sur le sens du mot propriété, entendu à la fois comme étendue extérieure et comme qualité, le narrateur, ici, marque l'ambiguïté du mot « milieu » de guillemets. À la fois centre et alentours absents, l'infini déplié fait éprouver une frappe adéquate : à la fois rythme impersonnel et continuité en devenir :

Tandis que l'enfer vibratoire est devenu paradis vibratoire et que le nouveau « milieu » déplie ses plis à l'infini, il éprouve en son être étonnamment et rythmiquement frappé, tout simplement l'immortalité, qui est immutabilité, qui est retour indéfini, rendue évidente par l'invincible continuation caténaire ressentie (p.201).

Il est remarquable que la continuation ou continuité soit perçue comme une immortalité, une immutabilité et que le narrateur insiste sur son évidence et sur son caractère invincible. Le « retour » dont il s'agit est un retour au calme relatif du « milieu » déplié, où ne subsiste qu'une vibration, donc à l'inhumanité du gazeux, du liquide et du solide. Mais ce désir de mort est inséparable, car lié (*mêlé*) en une seule phrase, à un désir de vie surhumaine, d'invincibilité et d'immortalité. Ce double mouvement, d'exécration de soi et d'approche de l'état / mouvement (ou consistance)

---

<sup>87</sup> Dans ses ouvrages postérieurs, Michaux développera le concept d'un corps fluide ou « Penser » consistant qui, par delà le visage et ses traits, correspond au vrai moi. Loin de toute socialité, il se meut dans l'écriture. L'expression de *corps glorieux* à la fois fait penser à l'état de gloire des mystiques et fait signe en direction du « corps sans organes » d'Artaud. C. Dumoulié, à la suite de G. Deleuze et F. Guattari, décrit ce corps de la réincarnation par / dans le langage : « reprise humoristique d'un motif religieux », « corps neuf d'après la résurrection », le corps glorieux ou « corps sans organes » nécessite une traversée de la mort pour renaître; « corps pulsionnel antérieur à la constitution imaginaire », il répond au fantasme de l'affranchissement – de l'organisme, du rapport à l'autre organisateur. Corps impensable, il n'est « pas un état, ni une « innéité », mais une dynamique, pas un fait, mais un travail incessant... » (*Antonin Artaud*, p.120-122). Chez Michaux, cependant, et contrairement à ce que C. Dumoulié croit observer chez Artaud, nous pensons que la régression du narrateur dans un état à la limite de la formation du moi, que sa projection dans les organismes simples qui le désorganise

que nous nommions corps glorieux, se retrouve un peu partout dans la trame du texte. Par exemple plus loin, à la page 217, une poussée solennelle, grandiose, aux allures d'« assomption » et de « dépassement », croît au carrefour de courants aliénants et pulvérisateurs<sup>88</sup>.

À supposer, comme nous l'avons fait, que l'agression initiale de la mescaline puisse se transformer en impulsion, la transe qui agite ensuite le narrateur se transmue en appui. La solidité de cette *plateforme* nouvelle dépend entièrement de l'expérimentateur. La transe étant de nature érotique, c'est-à-dire libidinale, sensuelle et sexuelle (l'érotisme n'étant pas ici construit théâtralement), le narrateur doit l'empêcher de se résoudre en jouissance. De plateau extatique, elle doit devenir pallier, appui. La transe extatique nécessite une appropriation en bloc, par le biais d'une concentration d'énergie, pour se poursuivre sans résolution trop hâtive. Une conversion des multiples rythmes de la transe extatique en ensemble solide donne une assise pour l'élévation : « Qu'est-ce que l'extase? C'est dans l'âme une unité exceptionnelle au point de paraître miraculeuse, où, sans la plus petite, la plus infime exception, tout va dans le même sens » (p.211).

---

punctuellement et que ses essais multiples de réorganisation, ne le conduisent pas à se décharger du rapport à l'autre, ni à quitter toute organisation.

<sup>88</sup> Le mot « assomption » rappelle deux textes de J. Cardinal déjà cité (« Le même et l'autre. Un nouveau paradigme critique de l'analyse littéraire » et « Le procès du Livre. De Maurice Blanchot à Victor-Lévy Beaulieu »), sans pourtant être chargé d'autant de sens dans ce contexte (p.217). C'est pourquoi nous préférons nous en tenir à l'expression *corps glorieux*, qui n'apparaît pas expressément dans le livre, mais qui a le mérite de toucher au processus de signifiante à l'œuvre dans le texte et à la fois de rendre compte de la représentation qui s'ensuit, d'un corps archaïque livré au passage du même et de l'autre – le sujet trouvant à s'incarner précisément dans l'expérience qui le diffracte, au gré de nombreuses identifications métaphoriques. À l'opposé d'un corps pur idéalisé, tout autant que d'une désincarnation complète, le semblant de corps qui émerge du langage (du Penser) chez Michaux se

Revenons à notre hypothèse maintenant, selon laquelle le narrateur, en racontant, décrivant et commentant ses expériences, met à l'épreuve le sujet de l'écriture pour savoir de quoi il est fait et ce dont il est capable. Le rythme nous apparaît toujours central dans cette lutte contre l'éparpillement. Dans la prolifération du signifiant, laquelle mime par endroits l'effet contagieux de la drogue, le sujet s'étend jusqu'à épouser le chaos et l'abîme. Ensuite, ce nouveau « milieu » vibratoire devient paradis, infini, cosmos, grâce à l'effort que le sujet déploie pour se recentrer. Le sujet vibre alors à l'unisson avec ce dehors appréhendé à partir d'un nœud, d'un pli ou plutôt d'un mouvement rythmique dont le tempo (lent) fait un noyau ou l'équivalent d'un cœur :

Mais l'instant suprême se répète, se répète, c'est certain, se répète comme ferait la pulsation d'un autre cœur magiquement installé en lui uniquement pour la jouissance, phénomène prodigieux, à la longue tout de même, sûrement devenu non-organique, mais qui dans le tréfonds de l'être tressaille encore et continue à battre d'une pulsation métaphysique (p.218-219).

L'effet de compulsion de répétition artificielle que produit la drogue, surtout la mescaline, plonge donc le sujet dans une rêverie archaïque, à la rencontre de l'Autre, inhumain et anorganique. La mescaline redonne force à cet Autre qui constitue une extériorité absolue, mais par lequel a pu également se constituer primitivement le moi (le même) dans un rejet de la différence – en autrui. Ainsi, outre les visions d'un « pur » Dehors, abondent dans le texte les récits d'identifications : à des visages en photos, à des objets aperçus, à des voix et à des rires amis, etc. De sorte que lorsque le narrateur en vient à comparer la drogue à ce qu'il nomme Éros, il

---

compare à un état de grâce dans la traversée des impuretés : le narrateur recherche du même dans l'autre ainsi que de l'autre dans le même.

ne peut qu'être sensible à leur pouvoir commun d'unir tout en délimitant. L'amour et la drogue permettent de reconnaître ce qui en soi subsiste de l'autre et réciproquement

:

Ils peuvent alors parfois connaître, ceux qui sont amants extrêmement accordés, une fusion jamais entrevue, une symbiose déroutante. L'illusion d'être en contact, pas tellement avec un corps qu'avec des fluides, des fluides à suivre, à accompagner. Le rythme de l'autre est ressenti, mais comme s'il était jusque-là inconnu, instauré à l'instant... le cœur qui bat dans la poitrine aimée a pris un caractère auguste, magnifique. Mais sans cesser d'être moteur, à la frappe sûre, régnant sur le corps. Elle maintenant, c'est avant tout un cœur, un cœur par un corps entouré. Un cœur auquel son propre cœur veut répondre, directement, en un langage de palpitations, de pulsations. Le souffle aussi a pris une grandeur inconnue, extraordinaire souffle qui avec la poitrine soulève, semble-t-il, un monde. Belle est la vie du souffle (p.231-232).

En plus de retrouver l'image du cœur / moteur, dans cette citation comme dans la précédente, nous retenons ici l'indication d'un mot qui de toute évidence confirme notre propos : le cœur bat d'une « frappe » (assurée) qui rappelle la semblable frappe rythmique, métaphysique, de la mescaline (p.201).

## Conclusion

Ayant flairé mes doigts distraitement, j'y sens, au lieu de mescaline, quelque chose comme l'odeur de corps mêlés (p.128).

Nous avons commenté l'écriture de *L'infini turbulent* et plus particulièrement celle des « Huit expériences » qui en constituent la partie centrale. Ce faisant, nous avons montré les postures adoptées par le sujet du texte dans la trame de la narration. La difficulté de la lecture résidait dans la nature même de l'œuvre étudiée, qui se veut autant un texte poétique autonome qu'un propos (un traité) portant sur la drogue. Le signifiant que nous avons déchiffré commente et mime les effets de la mescaline, décrits eux-mêmes comme un langage, une rhétorique, un signifiant. S'il n'y a pas de point de contact entre la drogue et la matérialité du texte écrit, c'est-à-dire sans tenir compte des intentions supposées ou avouées de l'auteur, nous sommes en droit de poser la question de leur rôle dans la logique interne de l'écriture. Ce rôle n'est pas aussi central qu'il apparaît au départ : le rôle joué par la mescaline est celui d'une impulsion, au même titre que l'influence d'un texte pouvant en entraîner un second. Est-ce à dire que le livre « pasticherait » uniquement la drogue? Pas vraiment, car vu son pouvoir extrême et son emprise sur le sujet de l'expérience, voire les séquelles qu'elle peut laisser, la drogue, qui avait agi comme tremplin vers l'inconnu du vertige, de l'effroi et du ravissement, agit aussi comme le souvenir tenace d'une *vie rêvée* – hallucinée plutôt. On peut imaginer que l'écriture, en même temps qu'un moyen de reprendre les parcours, de doubler les chemins que la mescaline avait frayés, est un baume appliqué sur la déchirure d'un abîme laissé entrouvert.

L'écriture dans son fil est la couture, la *reprise* à froid d'une expérience de la brèche, de la dissolution partielle, dans le but d'en fixer le vertige, d'en assimiler les dommages, peut-être d'en maîtriser et d'en reconquérir les pertes<sup>89</sup>.

Dans quelle mesure une part de la dépense d'énergie psychique et langagière est-elle entière et sans réparation, et dans quelle mesure une part du sujet est-elle assurée par l'identité d'un pronom maintenu au centre de l'ordonnance textuelle – par les inscriptions multiples et répétées du nom propre, par l'appareil en chaînes et en réseaux de la signifiante? Cela est difficile à quantifier. Une certitude se dégage de notre lecture, conformément à notre hypothèse de départ : dans la narration du livre (où des expériences de la mescaline sont rapportées dans une relation apparemment fidèle et critique par le narrateur), dans l'écriture elle-même, un sujet est mis à l'épreuve et reconstitué dans sa permanence, démantelé en partie et rendu objet d'observation pour lui-même dans un effort de renforcement du sujet. L'écriture, à l'image de la mescaline qu'elle vient doubler, permet cet ébranlement et ce retour des forces comme un poison dangereux qui s'avérerait être un remède fortifiant. À la différence de la mescaline cependant, l'écriture n'est pas que le moyen de cette mise à l'épreuve et de cette auto-analyse. Elle n'est pas qu'une expérience (même limite)

---

<sup>89</sup> Milner s'est également interrogé sur la place de la mescaline dans le développement de l'écriture michauxienne (il relève d'ailleurs la parenté entre le mot mescaline et le nom Michaux, qu'il voit en transparence dans l'allitération du premier titre *Misérable miracle*) : « À plusieurs reprises s'est posée à nous la question inévitable : était-il indispensable de recourir à des substances chimiques pour écrire des pages telles que celles qui viennent d'être évoquées? Dans ce qui nous émeut si fortement à la lecture du « Jardin exalté », quelle est la part de la drogue? Serions-nous capables de la soupçonner si Michaux ne nous avait pas mis au fait des circonstances? Et, inversement, dans combien de textes où il n'est jamais question de drogues plane le souvenir d'expériences qu'elles ont provoquées ou favorisées? Problèmes insolubles, si l'on cherche à les résoudre cas par cas. Mais à prendre la démarche de Michaux dans son ensemble (et en y intégrant, bien entendu, son œuvre picturale), elle nous apparaît comme un exemple unique d'affrontement avec l'impensable et l'irreprésentable, dont

pour un moi secoué pendant le tracé comme après l'ingestion et pour ainsi dire tenu en *réserve* de l'imagerie hallucinée. L'écriture est le lieu même de l'inscription du sujet, produit de la signifiante aux abords du gouffre innomé. À l'inverse d'une mescaline qui impose sa logique froide, son code vide et son ordonnance impersonnelle, l'écriture s'organise autour d'un je qui *permane* à travers ses modifications, d'un encre à un autre, menacé d'anonymat et foré, forcé par l'onde impersonnelle qui l'entoure et par les signes qui, du fond de soi, lui sont sauvagement retournés<sup>90</sup>.

Les notes que Michaux auraient prises au moment de l'expérience ne sont pas données à lire dans le livre où seuls quelques dessins trouvent leur place. De spécimens calligraphiques informes, pour devenir compréhensibles ou « lisibles », ces notes nécessitent le recul d'une lecture à posteriori : pour faire sens, elles doivent être regardées après la lecture du livre (lequel procède d'une réécriture). Pour la raison qu'elles sont mises à distance par la réécriture et reléguées dans le laboratoire de cette écriture seconde mais véritable, elles ne peuvent être pensées comme le présent de l'expérience. Si la notation première diffère déjà de l'hallucination vécue,

---

l'audace, la déraison et la paradoxale humilité font partie intégrante de ce que nous avons appelé, après d'autres critiques, le *style* de Michaux » (*L'imaginaire des drogues*, p.435).

<sup>90</sup> Nous avons évoqué l'idée que la drogue ne crée rien, qu'elle ne fait que révéler son utilisateur et que celui-ci doit l'accueillir comme une boîte de résonance reçoit un son pour l'amplifier. Si nous poursuivons l'idée et la poussons jusqu'à ses dernières conséquences, nous dirons que la drogue peut rendre tout surgissement de signe confus par excès de réverbération, et qu'au contraire du « Poord'jeli » de Leclair (*Psychanalyser*), le mot « aristoklas » rencontré par le narrateur de *L'infini turbulent* (p.65) n'a guère plus que la valeur d'un mot-valise ou de quelque anagramme. Loin d'être redevables au seul hasard, certains jeux de signifiant apparaissent motivés sous l'effet de la drogue, mais sans répondre à la nécessité la plus impérieuse : le tout conserve un caractère humoristique (cocasse, ludique, drolatique). Pour ce qui est de l'onde mescalinienne maintenant, Michaux a lui-même remarqué, dans le livre qui suit *L'infini turbulent*, qu'à considérer ses pointes, crêtes et sommets, elle semble en effet symétrique et impersonnelle, mais qu'à suivre sa courbe complète, elle

à plus forte raison le récit construit du livre est à placer dans un temps double ou tierce d'une rêverie qui serait « authentique »<sup>91</sup>.

À partir de l'expérience vécue comme agression, comme violence, l'écriture propose une construction après coup autour d'un pôle subjectif, et pose indirectement la question de la frontière (et de l'interdépendance) du même et de l'autre. La drogue s'insinue, autre, dans l'organisme et le sujet, décroïsonné, se voit avaler par tout au-dehors. Les pensées révèlent leur « pré-penser », leur fond impersonnel de micro pensées<sup>92</sup>. Par le biais d'identifications multiples et diverses, parfois en réaction à ces identifications, le moi arrive à se reconsolider, le tout étant vécu comme une lutte, un combat. Sur le plan du rythme dans le signifié (l'anecdote) du texte, le moi arrive à mettre en marche un mécanisme d'anti-répétition et d'anti-agression, rythme fluide se mouvant dans un continuum formel qui maintient, assure l'unité du sujet.

Dans l'ordre signifiant du texte également, comme nous l'avons déjà remarqué, la pérennité du sujet est assurée, dans le démembrement d'un langage porté à sa limite, 1) par le retour continuél d'un *je* central, 2) par l'occurrence fréquente d'inscriptions : dans le nom propre et la nomination, dans l'adresse à un autre, dans la mention d'un ici et maintenant, 3) par le relais constant de chaînes signifiantes, de

---

possède la continuité de son amplitude. Sa ligne peut être alternée, rarement elle est hachée (*Connaissance par les gouffres*, p.17-18).

<sup>91</sup> La typographie du livre, dans une construction après coup, vient suggérer dans les marges des rafales de considérations laconiques, en même temps que le double emploi de certaines expressions, en page et en marge, ferait allusion à la simultanéité des impressions. Nous avons établi très peu de distinctions en relation avec la typographie du texte, nous contentant de mentionner au passage, quand c'était le cas, qu'une partie du texte se situait en marge vis-à-vis d'une autre. Il en va des dessins qui apparaissent entre les pages 48 et 49 comme de la typographie, que nous aurions voulu commenter plus spécifiquement : nous avons jugé que la dimension plastique de l'œuvre, graphique et calligraphique, exigerait une étude à part.

<sup>92</sup> Nous empruntons ici aux livres ultérieurs de Michaux : à *Connaissance par les gouffres* pour l'idée d'un Penser en mouvement, non-solidifié dans une pensée, et aux *Grandes épreuves de l'esprit* pour le « dévoilement » des phénomènes de micro et de pré-penser.



réseaux métaphoriques et métonymiques 4) par un usage fréquent sinon *continuel* de la paronomase (paronomase généralisée).

Le narrateur de Michaux imagine, en effet, tel est le paradoxe que nous avons exposé, un langage identifié à la germination d'une pensée naissante d'avant le langage, de même qu'un corps ramené au moment d'avant sa formation – quand ce n'est pas un esprit conservant certains attributs du corps (corps / langage) et remontant considérer son origine, son originelle scission formatrice. Le narrateur se trouve donc plongé dans une mer indistincte où le même et l'autre se confondent. Ce mélange est décrit, c'est là le second paradoxe du livre, comme une sorte d'unité hétérogène : la frontière d'une limite, qui viendrait diviser le moi d'avec le reste, n'est pas posée mais un *fantôme* du moi continue, persiste à *s'y reconnaître* dans le mélange et à distinguer les éléments, fragments d'objets, de sujets (tel le rire de Supervielle) qui le composent<sup>93</sup>. Le narrateur des expériences sous mescaline considère donc un corps archaïque, morcelé, que peut appréhender un esprit relativement intact (du moins est-ce l'impression que laisse le texte, dont l'écriture suppose une maîtrise). Lequel esprit supposerait normalement un corps entièrement constitué et fonctionnel, solidaire de cet esprit. Ainsi dans la rêverie du narrateur, non seulement l'esprit seul reste, sans image complète du corps, mais cet esprit curieux semble revêtir le caractère matériel d'un corps fluide et s'identifie à la forme corporelle sans partage. Comme si l'esprit lui-même était ce corps de toute éternité,

---

<sup>93</sup> En proposant cette image de fantôme, nous avons en tête le texte de *Passages* où Michaux défend dans son art un « fantomisme » qui lui est propre et qui consiste à tenir en compte un moi tenace et profond, fiction d'un moi en accord avec les perturbations inavouées, sous-jacent à celui qui se manifeste d'ordinaire (*Passages*, p.62-63).

sous le survêtement des chairs, enfin délivré de sa gangue et pouvant rejoindre le bassin cosmique d'où il provient.

Voilà pourquoi la descente aux enfers de la mescaline, régression où le même et l'autre devenus indistincts s'abîment dans une immensité inquiétante, « retour » à l'archaïque d'avant la cloison première (la loi), d'avant le refoulé originel et d'avant l'image organisée du corps, fait également accéder au monde fantasmé du langage motivé. Tout comme l'esprit réintègre un état qui le nie, le langage du narrateur s'articule dans une région qui précède de peu sa naissance. Le texte du livre témoigne d'un passage dans ce que Genette nomme la mimologie secondaire ou ludique, laquelle répond à une logique de contagion du signifiant. En même temps qu'il *garde les airs* de la hauteur et de la circonspection (du narrateur), le texte se présente comme un journal de bord de la « folie mescaliniennne » (p.167). Le langage du livre se meut, dirait-on, dans un univers où les mots affectent plus que par leur sens, matériellement, investis d'un pouvoir de transformation. Comme dans l'expérience de la mescaline où les formes agissent sur les formes, douées d'une force de persuasion contaminatrice et contagieuse. Le langage est ainsi pressenti comme le principal allié dans une investigation générale du monde. C'est parce que l'univers et le moi sont décroisonnés, dans l'état de régression du sujet, que les mots naissent des choses et que des mots, elles y surgissent en retour<sup>94</sup>. L'effet de mimologie à l'œuvre dans le livre ne tient pas qu'à une motivation de mots isolés, comme chez Mallarmé où le choix des mots *jour* et *nuit* est critiqué. La mimologie est générale et la motivation

---

<sup>94</sup> Cet engendrement rappelle celui, dans le livre, des images-filles par les images-mères, engendrement du féminin par le féminin, donc du même par le même (*L'infini turbulent*, p.140).

engage le langage dans son entier : au-delà des allitérations et des assonances, les phrases du texte, à l'instar de circonlocutions investies de pouvoir, traquent, doublent et encerclent les signifiants ennemis, adverses, de la drogue. La « rhétorique » de la mescaline à laquelle le texte réfère (p.85) est donnée à lire dans l'anecdote de ce texte ou dans son signifié. Elle est donnée à lire comme le seraient des hiéroglyphes aux formes pleines, elles-mêmes motivées<sup>95</sup>.

Le narrateur michauxien, des textes d'agression et d'exorcisme aux textes sur la mescaline, n'a pas beaucoup changé<sup>96</sup>. Dans son vaste projet d'hygiène, porteur d'une disponibilité à l'autre et une fidélité sans concession à soi (parfois en vue de se maîtriser et de s'appartenir, parfois pour se gauchir et se dévoyer salutairement), il attend de la drogue traîtresse des vertus curatives. Comme dans le poème d'Archiloque où il est conseillé à l'être humain de réintégrer son rythme, c'est-à-dire son *assiette*, l'œuvre de Michaux semble faire vertu d'un tempo à préserver, sinon à reconquérir après s'être distendu<sup>97</sup>. L'opposition relative avec le poète grec, qui rapproche le rythme de Michaux de celui de Démocrite cette fois, consiste à faire de la violence rythmique perturbatrice de la mescaline le passage obligé du sujet, lequel prend élan à même l'accélération impersonnelle de la drogue, connaît ses formes, rencontre ses propres limites et se recentre mieux qu'auparavant dans la lenteur du

---

<sup>95</sup> C'est l'idée que le langage mimerait en fait les formes vides de la drogue, dans un contact indirect (médiatisé) avec la réalité. L'arbitraire du signe ferait place à la motivation illusoire d'un monde trompeur.

<sup>96</sup> Autrement dit, des années 20 à 40, aux années 50 à 70.

<sup>97</sup> C'est dans le fragment d'Archiloque que l'on trouve la première occurrence du mot rythme : « Ne jamais exulter ouvertement dans la victoire, ne jamais s'abandonner chez soi aux lamentations de la défaite; mais prendre le plaisir où il se trouve, ne pas s'en faire avec excès pour le malheur et saisir le rythme qui maintient l'humanité dans ses attaches » (cité par P. Sauvanet, *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*, p.12).

tempo corporel<sup>98</sup>. Le sujet lent peut à juste titre se sentir fort de cette rapidité en puissance. L'extrême vélocité sous-tend par *rappels* la mobilité ralentie du lettré mescalinen. Une multiplicité de rythmes couve sous le point et le contrepoint du cœur en mouvement, un feu de visions sous l'apparence banale d'un clignement et une rhétorique endiablée derrière les circonvolutions habituelles du souffle<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> Rythme fait de flux continu et de configurations changeantes. Nous reportons le lecteur, derechef, à l'ouvrage philosophique de P. Sauvanet, *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*.

<sup>99</sup> Le tempo souhaitable du sujet coïncide en effet avec les rythmes organiques. C'est pourquoi la constitution d'un corps de langage, glorieux ou « sans organes », ne répond pas chez Michaux à une volonté de quitter le corps physique dans son antagonisme avec l'esprit. La désorganisation, pour le narrateur michauxien, permet le passage, la traversée du multiple et de l'inhumain. L'incarnation nouvelle ne correspond pas à une fuite, mais à un désir de résoudre dans l'ordre symbolique les dualités du même et de l'autre, du fini et de l'infini, du matériel et du « spirituel ». Bien que le travail d'incarnation s'effectue entièrement dans le langage, il demeure partout un désir de contact avec le réel : espoir de donner une assise nouvelle à l'identité, de sortir purgé, modifié soi-même par équivalences et retombées concrètes. Car il apparaît que le sujet de l'expérience, du langage (de la littérature) n'a pas cessé d'être le sujet du désir.

## Bibliographie

**Œuvres d'Henri Michaux consultées :**

MICHAUX, Henri, *Ailleurs*, Paris : Gallimard, Coll. « Poésie », 1948.

– *Connaissance par les gouffres*, Paris : Gallimard, Coll. « Poésie », 1961.

– *Déplacements, dégagements*, Paris : Gallimard, 1985.

– *Écuador*, Paris : Gallimard, 1929.

– *Épreuves, exorcismes*, Paris : Gallimard, Coll. « Poésie », 1946.

– *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, Paris : Gallimard, 1969.

– *L'espace du dedans*, Paris : Gallimard, 1966.

– *Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites*, Paris : Gallimard, 1966.

– *L'infini turbulent*, Paris : Mercure de France / Gallimard, Coll. « Poésie », 1964.

– *Misérable miracle*, Paris : Gallimard, Coll. « Poésie », 1972.

– *La nuit remue*, Paris : Gallimard, Coll. « Poésie », 1935.

– *Passages*, Paris : Gallimard, Coll. « L'imaginaire », 1963.

– *Plume précédé de Lointain intérieur*, Paris : Gallimard, Coll. « Poésie », 1938.

– *Poteaux d'angle*, Paris : Gallimard, 1981.

– *La vie dans les plis*, Paris : Gallimard, Coll. « Poésie », 1949.

**Articles et ouvrages de référence :**

ANDRÉ, Robert, « Un hérétique de la sensation », in Bellour, Raymond (dir.), *Cahier de l'Herne. Henri Michaux*, Paris : Le livre de poche / L'Herne, Coll. « Biblio/essais », 1966.

AQUIEN, Michèle, *L'autre versant du langage*, Paris : José Corti, 1997.

ASSOUN, Paul-Laurent, *Lacan*, Paris : Presses universitaires de France, Coll. « Que sais-je? », 2003.

BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Arguments », 1957.

– *La part maudite* précédé de *La notion de dépense*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1967.

BAUDELAIRE, Charles, « Mon cœur mis à nu », *Œuvres complètes*, Paris : Robert Laffont, Coll. « Bouquins », 1980.

– *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Éditions Garnier Frères, Coll. « Classiques Garnier », 1962.

BELLOUR, Raymond (dir.), *Cahier de l'Herne. Henri Michaux*, Paris : Le livre de poche / L'Herne, Coll. « Biblio/essai », 1966.

– *Henri Michaux*, Paris : Gallimard, « Coll. Folio/Essais », 1986.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 1966.

BLANCHOT, Maurice, « L'infini et l'infini », in Bellour, Raymond (dir.), *Cahier de l'Herne. Henri Michaux*, Paris : Le livre de poche / L'Herne, Coll. « Biblio/essais », 1966.

BOURASSA, Lucie, *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, Paris : Bertrand-Lacoste, Coll. « Référence », 1997.

BRÉCHON, Robert, « L'espace, le corps, la conscience », in Bellour, Raymond (dir.), *Cahier de l'Herne. Henri Michaux*, Paris : Le livre de poche / L'Herne, Coll. « Biblio/essais », 1966.

BRUN, Anne, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, Paris : Institut d'édition Sanofi-Synthélabo, Coll. « Les empêcheurs de tourner en rond », 1999.

CARDINAL, Jacques, « Le même et l'autre. Un nouveau paradigme critique de l'analyse littéraire », Chicoutimi : *Protée*, automne 1998.

– « Le procès du Livre. De Maurice Blanchot à Victor-Lévy Beaulieu »,  
Montréal : *Religiologiques*, 25, printemps 2002.

CLÉMENT, Catherine, *La Psychanalyse*, Paris : Larousse, Coll. « Encyclopoche », 1976.

DELEUZE, Gilles, *Mille Plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1980.

– *Le pli*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1988.

DERRIDA, Jacques, « La pharmacie de Platon », *La dissémination*, Paris : Seuil, Coll. « Points », 1972.

– *De la grammatologie*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1967.

DUMOULIÉ, Camille, *Antonin Artaud*, Paris : Seuil, Coll. « Les contemporains », 1996.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus : les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris : Union générale d'éditions, Coll. « 10/18 », 1984.

FÉDIDA, Pierre, *Des bienfaits de la dépression. Éloge de la psychothérapie*, Paris : Odile Jacob, Coll. Poches, 2003.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 1972.



FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris : Payot / Rivages, Coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001.

– *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris : Gallimard, Coll. « Connaissance de l'inconscient », 1985.

GENETTE, Gérard, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris : Seuil, Coll. « Points », 1976.

GROSSMAN, Evelyne (dir.), *Henri Michaux, le corps de la pensée*, Tours : Farrago / Éditions Léo Scheer, 2002.

GUENANCIA, Pierre, « L'identité », in Kambouchner, Denis (dir.), *Notions de philosophie*, Paris : Gallimard, Coll. « Folio/Essais », 1995.

HALPERN, Anne-Élisabeth, *Henri Michaux. Le laboratoire du poète*, Paris : Éditions Seli Arslan, 1998.

JEAN, Raymond, *Lectures du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Paris : Seuil, Coll. « Points », 1977.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur (essai sur l'abjection)*, Paris : Seuil, Coll. « Points », 1980.

– *La révolution du langage poétique*, Paris : Seuil, Coll. « Points », 1974.

LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris : Seuil, Coll. « Le champ freudien », 1966.

LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : Presses universitaires de France, Coll. « Quadrige », 3<sup>e</sup> édition, 2002.

LASCAULT, Gilbert, « Les monstres et l'Unheimliche », in Bellour, Raymond (dir.), *Cahier de l'Herne. Henri Michaux*, Paris : Le livre de poche / L'Herne, Coll. « Biblio/essais », 1966.

LECLAIRE, Serge, *Psychanalyser*, Paris : Seuil, Coll. « Points », 1968.

LEFORT, Claude, « ...Sur une colonne absente », in Bellour, Raymond (dir.), *Cahier de l'Herne. Henri Michaux*, Paris : Le livre de poche / L'Herne, Coll. « Biblio/essais », 1966.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La prose du monde*, Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 1969.

MESCHONNIC, Henri, « Le rythme et le poème chez Henri Michaux », in Mathieu, J.-C. (dir.), *Passages et langages de Henri Michaux*, Paris : Librairie José Corti, 1987.

MILNER, Max, *L'imaginaire des drogues. De Thomas De Quincey à Henri Michaux*, Paris : Gallimard, Coll. « Connaissance de l'inconscient », 2000.

NERVAL, Gérard de, *Promenades et souvenirs. Lettres à Jenny. Pandora. Aurélia*, Paris : Garnier-Flammarion, 1972.

POULET, Georges, *Études sur le temps humain*, Paris : Plon, Coll. 10/18, 1949.

RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris : Seuil, Coll. « Points », 1955.

ROGER, Jérôme, « Henri Michaux : malaise dans la pensée » *in* Grossman, Evelyne (dir.), *Henri Michaux, le corps de la pensée*, Tours : Farrago / Éditions Léo Scheer, 2002.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation*, Paris : Éditions Garnier Frères, Coll. « Classiques Garnier », 1961.

SAUVANET, Pierre, *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*, Paris : Presses universitaires de France, Coll. « Philosophies », 1999.

STAROBINSKI, Jean, « Témoignage, combat et rituel », *in* Bellour, Raymond (dir.), *Cahier de l'Herne. Henri Michaux*, Paris : Le livre de poche / L'Herne, Coll. « Biblio/essais », 1966.

– *La transparence et l'obstacle*, Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 1971.

VASSE, Denis, *L'ombilic et la voix (Deux enfants en analyse)*, Paris : Seuil, Coll. « Le champ freudien », 1974.