

Michaux par temps d'épidémie

Écrire dans la nuit qui remue

Véronique Taquin

Sommaire

| | |
|---|-----|
| Édition utilisée et abréviations | 3 |
| Éditions numériques | 4 |
| Écouter la nuit qui remue | 6 |
| 1. Repères biographiques, historiques et culturels | 7 |
| 2. Le récit bref dans <i>LNR35</i> | 16 |
| 3. « La nuit remue », incipit de <i>LNR35</i> | 21 |
| 4. <i>LNR35</i> : l'œuvre littéraire, ses propriétés, sa valeur | 32 |
| 5. « Mon Roi »..... | 40 |
| 6. <i>LNR35</i> et la représentation littéraire..... | 51 |
| 7. « Le Sportif au lit » | 61 |
| 8. Autour de « Nuit de noces »..... | 73 |
| 9. « L'Éther » | 78 |
| 10. « Contre ! »..... | 85 |
| 11. « Icebergs » | 92 |
| 12. « Mes propriétés », incipit de MP | 99 |
| 13. « La Paresse »..... | 108 |
| 14. « Projection » | 118 |
| 15. Variation de la distance à soi, multiplicité du moi | 125 |
| Bibliographie | 131 |

Édition utilisée et abréviations

Cette étude porte sur l'ensemble du recueil de Michaux paru en 1935, et intitulé *La nuit remue*. L'édition utilisée est celle des *Œuvres complètes* publiées dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (Paris, Gallimard, tome I, édition établie par Raymond Bellour, avec Ysé Tran, 1998, p. 418-512 pour *La nuit remue*), édition abrégée en « Pléiade, I »

Pour distinguer le recueil complet de sa première partie intitulée elle aussi « La nuit remue » (I, p. 419-464), le recueil sera désigné par *LNR35*, tandis que la première partie sera abrégée en LNR.

L'incipit de la première partie, lui-même intitulé « La nuit remue », ne sera pas abrégé (I, p. 419-422).

La deuxième partie, intitulée « Mes propriétés », sera abrégée en MP (I, p. 465-512).

L'incipit de la deuxième partie, lui-même intitulé « Mes propriétés », ne sera pas abrégé (I, p. 465-469).

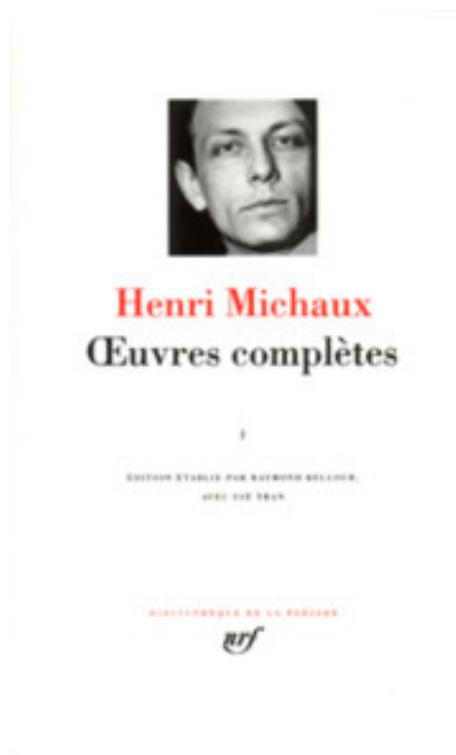
HENRI MICHAUX

La nuit remue



nrf

Poésie/Gallimard



Éditions numériques

Pour accéder à Michaux par temps d'épidémie, on peut acquérir des éditions numériques de *La nuit remue*, celle de 1935 (collection « Blanche ») ou celle de 1967 (nouvelle édition revue et corrigée, collection « Poésie »), reprise en 1987, ici, sur le site des éditions Gallimard :

<https://www.librairie-gallimard.com/livre/9782070324385-la-nuit-remue-henri-michaux/>

On peut télécharger sur edocpub un PDF reprenant non sans quelques défauts de mise en page l'édition de 1967, ici :

<http://699365588.com/henri-michaux-la-nuit-remue-pdf-free.html>

ou ici : <https://fr.scribd.com/document/371580903/La-nuit-remue-Henri-Michaux-pdf>

On peut acquérir le texte en e-book ici :

<https://b-ok.cc/book/4466529/a3ab19>

On peut lire en ligne les deux premiers textes du recueil *La nuit remue*, « La nuit remue » et « Mon Roi » (sauf les deux derniers paragraphes), dans l'édition de 1967 scannée ici (il faut recopier le lien s'il dysfonctionne) :

<https://ec56229aec51f1baff1d-185c3068e22352c56024573e929788ff.ssl.cf1.rackcdn.com/attachments/original/7/1/2/002623712.pdf>

Le site wikipoemes.com présente de très nombreux textes de Michaux (« tous les poèmes » dit le site), malheureusement mal mis en page (les phrases d'un même paragraphe sont centrées, et isolées – peut-être comme s'il s'agissait de vers libres –, et on distingue parfois mal le nombre de mouvements qui, à défaut d'une numérotation de l'auteur, devraient être séparés par des lignes blanches ou des astérisques. Voir les

liens vers les différents textes de Michaux en bas de la page du site qui lui est consacré, ici : <https://www.wikipoemes.com/poemes/henri-michaux/>

(Dans le site wikipoemes.com, « La nuit remue » est bien numérotée ; il faudrait distinguer 4 mouvements dans « Mon Roi », 10 dans « Le Sportif au lit » ; « Nuit de noces » est bien en 5 paragraphes ; « L'Éther » ne comporte ici que l'introduction et non les 8 pages en édition Pléiade ; il est vivement déconseillé de lire « Contre ! » sur ce site, mais on découvrira un enregistrement intéressant plus bas ; on perçoit ici les 5 paragraphes de « Icebergs », les 42 paragraphes de « Mes propriétés », les 10 paragraphes de « La Paresse », et les 8 paragraphes de « Projection ».)

Écouter la nuit qui remue

On peut une lecture de « Mon Roi » (extrait) par Pierre Brasseur ici :
<https://www.youtube.com/watch?v=r9Utc683UtA>

On trouvera le texte de « Contre ! » et un enregistrement par Michel Bouquet ici :

<https://www.youtube.com/watch?v=K6l2VCyyOhY&list=PLGPt7X5N7K P3lDIyOPxR3Alnm0qBALHSC&index=1>

Le texte seul se trouve ici :

<http://www.florilege.free.fr/florilege/michaux/contre.htm>

On peut entendre Philippe Sollers parler de Michaux ici (*Sollers lit Michaux*, 1998, 10mn) :

<https://www.youtube.com/watch?v=oP6lZmLjvAw>

On peut écouter en ligne une émission radiophonique intitulée *Henri Michaux, Une Vie, une Œuvre (1899-1984)* (France Culture, 1999, 1h20) :

<https://www.youtube.com/watch?v=9PlvC8BelhI>

(« Émission “Une Vie Une Œuvre”, produite par Christine Rey, réalisée par William Duncan, diffusée sur France Culture le 24 Octobre 1999. Avec la participation d'Alain Cuny, Maurice Imbert, Nicolas Romeas, Philippe Mion, Fabrice Dague, Brigitte Fontaine, Jean-Michel Maulpoix, Kenneth White, Juliette Gréco, Jacques Higelin et Pierre Brasseur. Mise en ligne par Arthur Yasmine, poète vivant, dans l'unique objet de perpétuer la Poésie »).

1. Repères biographiques, historiques et culturels

Dates repères

Henri Michaux est né à peu près avec le siècle (1899) et il est mort en 1984, pendant le premier septennat de Mitterrand.

On le situe par rapport à la génération surréaliste, mais il n'appartient pas à ce mouvement. De vingt ans le cadet d'Apollinaire, de quinze ans le cadet de Supervielle (qui l'aidera), Michaux est du même âge que René Crevel et Robert Desnos, à peu près du même âge que Paul Éluard (né en 1895), Tristan Tzara, André Breton, Antonin Artaud (nés en 1896), ainsi que Louis Aragon et Philippe Soupault (nés en 1897).

Michaux n'a pas fait la guerre de 14-18 (il est trop jeune à très peu près, mais surtout de santé trop fragile et donc réformé). Il est de la génération des grands poètes qui s'imposent peu après la seconde guerre (Aragon, Éluard, Ponge...)

Sa période de fécondité littéraire s'étale sur une soixantaine d'années à partir de 1922 (date de publication du « Cas de folie circulaire »).

Le recueil dont il s'agit ici est *La nuit remue*, publié en 1935 chez Gallimard, et abrégé *LNR35* pour éviter toute ambiguïté dans ce cas très particulier. Il regroupe des textes publiés auparavant en revue ou chez de petits éditeurs : la deuxième partie, « Mes propriétés » (abrégé MP), provient d'un recueil paru en 1929 chez Jacques-Olivier Fourcade sous le même titre, et la première partie, « La nuit remue » (abrégé LNR), regroupe des poèmes publiés en revue entre 1931 et 1934, mais aussi une vingtaine d'inédits. L'édition dite « définitive » (c'est-à-dire la dernière publiée du vivant de l'auteur et revue par lui) est de 1967 : nous commentons l'édition définitive.

Sources en matière de biographie

En réponse à la demande d'un critique littéraire qui écrivait un livre sur lui en 1958, Michaux a écrit lui-même « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence »¹ : le texte est en lui-même pourvu d'un intérêt littéraire, mais il ne peut suffire.

La chronologie établie par Raymond Bellour et Ysé Tran est très détaillée, et on pourra se reporter à la tranche 1861-1946 qui nous concerne plus particulièrement².

L'étude de David Vrydaghs, intitulée *Michaux l'insaisissable : socioanalyse d'une entrée en littérature* (Droz, 2008), éclaire les choix de Michaux lors de son entrée dans le champ littéraire, conformément à certaines hypothèses de la sociologie littéraire. Sur cette entrée de Michaux dans la carrière littéraire, David Vrydaghs a le souci majeur d'établir certains faits, ce qui peut corriger la légende de « l'insaisissable » provenant de commentateurs en sympathie plus profonde avec l'auteur. Les repères biographiques qui suivent reprennent donc de nombreux éléments à cet ouvrage, quand bien même l'ensemble de cette étude de souhaite pas s'en tenir à cette perspective sociologique.

Origines sociales, « vocation » littéraire, moyens d'existence

Le père de Michaux était rentier, originaire de la bourgeoisie du négoce : il a commencé par travailler puis a vécu de ses rentes dès 1912. Néanmoins il n'était pas assez riche pour transmettre à son tour une position de rentier. (À titre de comparaison, dans une génération précédente, Proust né en 1871, avait pu accéder à cette position d'écrivain rentier grâce à la richesse de ses parents, un père médecin mondain et une mère héritière ; au XX^e siècle, les positions rentières se font de plus en plus rares.)

Michaux a donc dû faire le nécessaire pour vivre de sa plume à cette époque : aujourd'hui, sans ressources annexes, un romancier, sauf exception, ne le pourrait pas, *a fortiori* un poète³. Michaux ne bénéficie

¹ « Pléiade », I, p. CXXIX-CXXXV.

² « Pléiade », I, p. LXXIII-CXXVIII.

³ Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (dir.), *Profession ? écrivain*, Paris, CNRS éditions, 2017.

que de l'apport non négligeable mais modique de son héritage : ce qu'il hérite de ses parents en 1930 lui permet de voyager pendant plusieurs années, et l'accès au confort d'un appartement de plusieurs pièces date de l'héritage de son frère en 1947. Tout indique des moyens modiques. Par ailleurs, sa famille est très modestement dotée sur le plan culturel, ce n'est pas un héritier de ce point de vue ; par contre, il aura pour condisciples de futurs écrivains qui sont des héritiers sur le plan culturel et social à la fois⁴.

L'orientation de Michaux vers la littérature est liée à une grande difficulté d'être. Comme il le raconte dans « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », il a vécu une enfance très repliée, d'enfant malade du cœur dès la naissance, puis anémique, de santé physique très fragile. La vulnérabilité psychique de cet enfant très renfermé semble en découler : il est quasiment anorexique dans l'enfance et son comportement semble très perturbé.

C'est dans un curieux rapport à la langue qu'il semble avoir commencé à s'intéresser à quelque chose ; c'est d'abord, au niveau de ce qui est pour nous le collège, la découverte du dictionnaire et de la possibilité d'utiliser les mots à sa façon (et non pas à l'imitation de ceux qu'il appelle les « phraseurs »), puis la découverte du latin, « belle langue, qui le sépare des autres », selon ses propres mots. Par la suite perdurera cet intérêt pour les langues étrangères, associées au goût du voyage : Michaux apprend l'annamite, l'allemand, le sanskrit... Le tout sur fond de « diglossie » due à sa nationalité belge, un pays divisé entre Wallons et Flamands, et où comptent les dialectes, sans oublier la situation de domination linguistique qu'implique la position du Belge cherchant à parvenir à Paris et subissant selon David Vrydaghs « l'inversion » du « rapport de domination » jusque là dû pour lui au fait qu'il parle français en Belgique⁵.

Michaux vient à la littérature en 1922, comme réveillé par la lecture des *Chants de Maldoror* de Lautréamont : c'est un retour à une tentation antérieure qu'il avait repoussée. S'impose à lui un sentiment d'échec ou même d'inaptitude et d'indignité personnelle. Non seulement du fait de sa

⁴ Voir David Vrydaghs, *Michaux l'insaisissable. Sociologie d'une entrée en littérature*, Genève, Droz, 2008.

⁵ David Vrydaghs, *Michaux l'insaisissable, op. cit.*

santé fragile, qui lui interdit les efforts violents, mais aussi à cause de plusieurs tentatives avortées : comme étudiant en médecine, comme matelot, au bout de deux ans de voyages, puis comme réformé de l'armée où il avait cherché à entrer comme officier. Il avait connu aussi une tentation mystique de fin d'adolescence, à quinze ou seize ans, et c'est son père qui lui avait interdit la voie religieuse.

Insertion dans le milieu littéraire

L'image de l'insaisissable, de l'inclassable et du marginal, sans se réduire à un mythe, répond à celle que l'auteur semble avoir encouragée chez les commentateurs avec lesquels il a entretenu des relations d'amitié jusqu'à la fin de sa vie, ce que souligne David Vrydaghs. Or malgré qu'il en ait, Michaux est tout à fait inséré dans le milieu littéraire et n'aurait pu mener cette carrière de poète sans ressources extérieures s'il n'avait pas été ainsi inséré ; l'un des indices de cette insertion est sa présence dans les revues littéraires, qui est constante. Sa liaison avec Marie-Louise Ferdière, rencontrée en 1934 et épousée en 1943, peut avoir eu un rôle dans la promotion de la peinture de Michaux, quelques années plus tard (elle est l'épouse d'un psychiatre travaillant avec Jacques Lacan, et dont les surréalistes suivent les présentations de cas de malades à Saint-Anne ; elle-même est passionnée de musique et d'art, et en 1944, son rôle de galeriste est notable, quand elle expose Dubuffet et Michaux).

Initialement, ce sont les condisciples de Michaux au lycée à Bruxelles qui jouent un rôle dans son insertion dans le milieu littéraire. Michaux y rencontre un poète, Norge (pseudonyme de Georges Mogin), un dramaturge, Herman Closson, un écrivain, Camille Goemans, et c'est ce dernier qui lui a permis de rencontrer Franz Hellens, un éditeur belge qui le publiera rapidement dans sa revue bruxelloise, *Le Disque vert*. C'est ce qui le mettra en relation avec le milieu littéraire parisien, car *Le Disque vert* est la revue moderniste qui constitue la meilleure voie pour entrer à la prestigieuse *Nouvelle revue française* (la NRF, revue de Gallimard) à Paris, et dès que Michaux se verra confier la direction parisienne du *Disque vert* en 1924, ce sera l'occasion de rencontrer le milieu littéraire parisien, surréaliste en particulier.

Pendant longtemps, Michaux vit de très petits métiers (il est surveillant par exemple ; plus tard il est au service de la fabrication chez l'éditeur Simon Kra et donc chauffeur-livreur aussi en 1925), mais surtout il cherche à bénéficier de collaborations dans diverses revues. Pendant toute sa vie sauf la vieillesse, il sera lié à diverses revues modernistes ou d'avant-garde qui lui permettent d'entretenir des relations dans le milieu littéraire et artistique.

Très vite, en 1924, il a rencontré Jean Paulhan, grâce à Franz Hellens. Ce grand éditeur fera longtemps le nécessaire pour le maintenir dans ce circuit des revues et des publications. Michaux est aussi l'ami de Jules Supervielle (rencontré en 1924, ce poète qui est un fils de famille uruguayen l'aide matériellement, l'employant plus ou moins comme secrétaire ou précepteur de ses filles). La découverte de la peinture date du milieu des années 1920, quand la fréquentation du milieu littéraire et artistique parisien oriente Michaux vers Paul Klee, Max Ernst, Giorgio De Chirico...

L'engagement dans un contrat avec cession d'un droit de préférence à Gallimard date de 1927. Les relations personnelles que Michaux a développées avec le poète uruguayen Supervielle et le poète équatorien Gangotena lui permettent de voyager en Amérique du Sud dans l'orbite de ces hommes riches, mais dès qu'il en a les moyens dans les années 30 il continue de plus belle ses voyages (Europe et Turquie en 1930, Extrême Orient en 1932 – pays asiatiques mais aussi Inde) : voyages qu'il serait disposé à faire comme steward s'il n'en avait pas les moyens autrement, mais qu'il peut faire plus confortablement grâce à l'héritage de ses parents. De là *Un barbare en Asie*, paru en 1933. Peu après, dès sa rencontre avec l'argentin Jorge-Luis Borges en 1936, naît un projet de traduction.

Reconnaissance de l'auteur, réception de l'œuvre

L'auteur qui se plaint à Paulhan qu'aucune critique de son œuvre n'ait paru dans la *NRF* de 1928 à 1932 pouvait être déjà connu sans qu'il s'agît de célébrité. En 1935, la publication chez Gallimard de *La nuit remue* (LNR35) permet la consécration de Michaux comme écrivain. Une étape plus importante vers la reconnaissance est franchie avec la

publication de l'essai d'André Gide à son sujet, *Découvrons Michaux* (1941)⁶, car Gide est alors un mentor des lettres et son propos est de grand poids. L'essai de Gide est bientôt suivi d'un article de Maurice Blanchot, « L'ange du bizarre »⁷, et Blanchot, qui travaille également chez Gallimard comme éditeur, sera aussi une figure littéraire importante, mais plus tard.

L'exposition de la peinture de Michaux en 1942 suscite une certaine attention professionnelle et mondaine, mais l'exposition est encore aux frais du ménage qu'il forme avec Marie-Louise Ferdière.

Le premier essai savant sur l'écrivain date de 1948, soit l'année de la publication d'*Ailleurs* ; c'est aussi l'année où meurt son épouse Marie-Louise dans ces circonstances atroces – accidentellement brûlée.

Les expérimentations sur la mescaline sont postérieures au recueil de 1935 (elles se font dans les années 55-66), mais le premier texte que Michaux consacre à la drogue est « L'Éther » (*LNR35*), après une première expérience en 1928, à Quito (Équateur). L'ensemble de cette expérimentation a pu jouer un rôle dans la modification de l'image de l'auteur, qui s'est aujourd'hui imposée, après son succès auprès de la *Beat generation* puis des hippies. Il a rencontré Allen Ginsberg, Gregory Corso, William Burroughs, en 1958 à Paris. Pour ce qui concerne Michaux dans ces années 50, l'expérience de la drogue est l'expérimentation de substances hallucinogènes (mescaline, cannabis, psilocybine, LSD 25), parfois sous contrôle médical, mais en pratique, il n'a pas évité la surdose et le risque de devenir fou. La réception de ce « buveur d'eau »⁸ dans le sillage de la contre-culture américaine a évidemment compté, mais Michaux souhaitait faire prévaloir l'objectif de la connaissance, dans un état d'esprit irréductible à l'hédonisme assorti d'une conduite d'évasion : « Les drogues nous ennuient avec leurs paradis / qu'elles nous donnent plutôt un peu de savoir », écrit-il dans *Connaissance par les gouffres*, en 1961⁹. D'un autre côté, « tout a toujours été drogue pour ce buveur d'eau,

⁶ André Gide, *Découvrons Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 1941.

⁷ Maurice Blanchot, « L'ange du bizarre », paru en 1941 dans *Le journal des débats*, a été repris dans *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943.

⁸ Michaux se présente ainsi dans *Misérable miracle* (Monaco, Éditions du Rocher, 1956 ; Pléiade, II, 2001).

⁹ Michaux, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, 1961 ; Pléiade, III, 2004.

la fatigue, le café, l'abstinence, l'effort même de lucidité »¹⁰ – ce type d'excès est cultivé pour mener à un état second et à une évasion. *Connaissance par les gouffres* suit bien le projet d'exploration de soi que l'auteur avait conçu beaucoup plus tôt, dans les années 30. *Passages*, qui date de 1950, en donne une formulation marquante : « J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie »¹¹. On conçoit également que de tels propos aient pu plaire de la part d'un écrivain qui dépouille la figure du poète de tous ses privilèges particuliers lorsque, dans les années 70, il devient plus clair pour beaucoup qu'une telle entreprise devrait être à portée de tous, loin de l'aliénation générale de la vie par une existence sociale manquant de sens. Goût de la marginalité et de la révolte (toutefois apolitique) ont pu rencontrer un large public jeune à partir des années 60 et 70, d'autant plus que l'auteur désacralisait la figure du poète et prenait au sérieux l'affirmation de Lautréamont selon laquelle « La poésie doit être faite par tous. Non par un » (*Poésies*, II¹²).

Aujourd'hui, Michaux est le poète le plus étudié en France¹³.

Orientation vers les genres littéraires

Le qualificatif d'inclassable n'est pas dénué de fondement, dans la mesure où c'est bien un auteur qui a navigué entre littérature, peinture (à partir de 1937) et même musique, mais aussi à l'intérieur de la littérature entre poésie, récits de voyage, essais critiques, et nous verrons que la caractérisation de *LNR35* en termes de genres est problématique. Cependant, pour ne pas céder à la tentation mythologique, il vaut mieux contextualiser la question de l'orientation vers les genres chez cet auteur.

En gros, quand Michaux s'efforce d'entrer en littérature, vers 1924 à Paris, après des essais et en s'orientant vers la poésie, c'est sans pouvoir

¹⁰ Gilbert Lascault, « Les monstres et l'*Unheimliche* », dans *Henri Michaux*, dirigé par Raymond Bellour, Paris, L'Herne, « Cahiers de l'Herne », 8, 1966, p. 214-226

¹¹ Michaux, *Passages*, Paris, Gallimard, 1950 ; Pléiade, II, 2001.

¹² Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror* [1869] suivi de *Poésies I et II, Lettres*, préface, notes et commentaires par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Librairie Générale de France, « Classiques de Poche », 2001.

¹³ Didier Alexandre, Michel Collot, Jeanyves Guérin et Michel Murat (dir.), *La traversée des thèses*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004.

entrer dans la logique de l'avant-garde littéraire, dans la mesure où il ne peut faire allégeance au surréalisme, puisqu'il ne souscrit pas à la pratique de l'écriture automatique¹⁴. Il est beaucoup plus proche de la logique moderniste (Apollinaire, Blaise Cendrars), et son mentor, Jean Paulhan, rencontré en 1924, l'oriente plus vers la « littérature pure » définie par la revue *NRF*, à distance de l'avant-garde poétique et du néoclassicisme. De toute façon, la dimension politique du surréalisme ne lui conviendrait guère : il est plus solitaire que révolté et encore moins révolutionnaire ; ses tentations mystiques plairaient davantage à Paulhan qu'aux surréalistes. Plus tard, juste après la Seconde Guerre mondiale, il ne se situera pas non plus dans le grand courant de la littérature engagée (Sartre) ou franchement partisane (Aragon). Cette position de retrait en matière politique irait plutôt de pair avec une position favorable à l'art pour l'art, mais ce n'est pas du tout la conception de Michaux, qui dès le début a vu la poésie comme palliatif ou comme remède : la littérature aide à vivre, et la particularité de l'écrivain selon Michaux, est celle d'« un homme qui sait garder le contact, qui reste joint à son trouble, à sa région vicieuse, mal apaisée »¹⁵.

En 1927, Michaux est publié par Gallimard pour *Qui je fus*, recueil indéfini entre essai et poésie, mais le contrat passé avec Gallimard donne à cette maison d'édition un droit de préférence qui engage l'auteur pour huit livres dans le genre du roman ou de la nouvelle, et non pas dans le genre poétique. Avec le roman et les nouvelles, Gallimard fait le choix de la rentabilité, et donc préfère écarter la poésie, l'auteur gardant le droit de publier la poésie en plaquette, ailleurs, chez d'autres éditeurs, ou dans des revues.

Après 1927, Michaux bifurque vers les genres narratifs, mais non pas dans le roman ou la nouvelle, genres pour lesquels il n'a jamais eu de dispositions (il finira par abandonner clairement tout projet à cet égard en 1934, dans une lettre à Paulhan). Il s'oriente vers le récit, mais non dans la fiction, et dans une hésitation entre récit et essai : en effet, *Ecuador* (paru en 1929) est un journal de voyage, et *Un barbare en Asie* (paru en 1933) est un reportage en prose sur l'Inde, l'Asie, le Japon. Parallèlement,

¹⁴ Pour toute cette analyse, voir David Vrydaghs, *Michaux l'insaisissable. Sociologie d'une entrée en littérature*, op. cit.

¹⁵ Henri Michaux, *Passages* (1950), dans *Œuvres complètes*, Pléiade, tome II, p. 348.

Michaux continue à publier de la poésie chez de petits éditeurs : par exemple, *Mes propriétés* paraît en 1929 chez Jacques-Olivier Fourcade, dont il était devenu l'ami cette année là et qui lui avait donné un travail de lecteur dans sa maison d'édition.

Or les genres du récit de voyage et de l'essai sont alors prestigieux et lorsque Michaux fait ce choix, c'est une manière de rester sur une ligne plus prestigieuse pour lui que celle du roman, et qui lui paraît plus proche de la poésie. Le genre de l'essai, comme libre exercice de la pensée, se développe alors comme réponse de l'écrivain à la figure concurrente du professeur. Quant au genre du récit de voyage, il subit une mutation à mesure que se développent les moyens de transports et le tourisme moderne, moins rare donc moins élégant que celui du XIX^e siècle, et il doit s'enrichir d'une dimension critique dépassant la simple recherche de l'exotisme : il est donc recherché pour les réflexions des voyageurs, et non pas pour la description exotique. Les deux ouvrages de Michaux sur le voyage réel répondent donc à un goût de l'époque (ils sont tous deux bien accueillis), tout en satisfaisant l'intérêt que Michaux porte à une étroite liaison entre littérature et savoir, puisqu'il défend alors un projet de connaissance de soi et du monde par la littérature. Récit de voyage et essai sont des genres promus par la NRF et Gallimard, mais il ne s'agit pas des romans ou nouvelles, plus attirants économiquement, qui ont été demandés à Michaux. Le succès critique est immédiat avec *Un barbare en Asie*, en 1933, et cela joue un rôle dans la fixation de l'image de Michaux¹⁶.

Ensuite, après 1934, il est publié chez Gallimard aussi pour des recueils poétiques, mais pas seulement chez cet éditeur.

Il reviendra à l'essai dans les années 50, avec les expériences sur les drogues, s'éloignant alors de la poésie.

¹⁶ Pour l'analyse de cette orientation vers les genres littéraires, voir David Vrydaghs, *Michaux l'insaisissable. Sociologie d'une entrée en littérature*, op. cit.

2. Le récit bref dans *LNR35*

Récit bref : de la description au commentaire

Il y a des tâches descriptives, mais le plus intéressant n'est pas de décrire la brièveté des récits de Michaux dans *LNR35*, ni d'observer leur concision et encore moins de s'extasier sur cette concision. Dans le cas d'un texte narratif, si l'on doit expliquer un texte en particulier dans *LNR35*, il faut commencer par le décrire et pour cela, se poser toute une série de questions d'observation « narratologique ».

Mais si nous considérons l'ensemble de *LNR35*, le plus intéressant consiste en trois tâches : définir les genres de récits brefs auxquels se rattachent plus ou moins certains textes dans *LNR35* ; se demander en quoi la manière narrative et la manière brève dans le récit se rattachent à la démarche créatrice de cet auteur ; expliquer pourquoi cet auteur passe par le récit alors qu'il est présenté comme poète, et donc situé dans un genre qui peut tendre à exclure le narratif, même bref, depuis Mallarmé. Il faut donc aussi se demander pourquoi il en reste à cette brièveté (est-ce volontaire, est-ce une tendance subie ou un parti pris ?)

Chez Mallarmé¹⁷, mais aussi toute une série de poètes qui s'en sont réclamés, « le refus du narratif s'inscrit dans une procédure d'exclusion plus vaste qui comprend aussi la description, le didactisme... et toutes les formes de littérature représentative », comme le souligne Dominique Combe¹⁸, raison pour laquelle se dessine une impasse, même si elle reste

¹⁷ Sur ce point, le grand texte de référence de Stéphane Mallarmé est « Crise de vers », dans *Variations sur un sujet*, dans *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 360-368.

¹⁸ Dominique Combe, « L'exclusion théorique du narratif dans la poésie française depuis Stéphane Mallarmé », *L'information grammaticale*, n° 40, 1989, p. 39-42.

toute théorique. En effet, on peut aussi montrer la présence effective du narratif dans le récit, et analyser le poème comme récit minimal chez de nombreux poètes modernes¹⁹.

Michaux s'oppose à Mallarmé à plusieurs égards, comme l'indique Raymond Bellour²⁰, et il ne s'engage pas non plus dans cette impasse poétique. Pour ne prendre qu'un exemple parmi les plus grandes références de la modernité littéraire, elle ne concernait pas non plus Rimbaud ; le récit est très présent chez cet auteur, et ne se limite pas à la veine parodique qu'on trouve par exemple dans un poème comme « Conte » (*Illuminations*), puisque *Une saison en enfer*²¹ lui fait une très large place. Chez Michaux, le narratif n'est pas nécessairement parodique, car raconter une expérience présente un intérêt supérieur dans son projet d'exploration de soi par l'écriture.

Importance des modèles relevant du récit bref chez Michaux

Ce qu'on constate chez Michaux est l'importance de modèles relevant du récit bref, la fable ou la parabole, teintés d'humour, voire parodiques, mais aussi l'abondance de formes de récit fragmentées, éclatées ou disséminées, quand l'auteur présente *LNR35* comme un ensemble de formes très diverses, dont des petits récits, mais composant dans leur ensemble une espèce de journal, et donc de récit de compte rendu au jour le jour : globalement cette autoscopie passe par de nombreuses formes y compris narratives, de la parabole au document. Plus tard, le compte rendu de l'expérimentation des drogues sera beaucoup plus long, le genre du compte rendu n'est pas essentiellement bref. Hormis ce cas, la brièveté s'impose toujours chez Michaux comme si le récit de fiction s'interdisait de durer : c'est ce que souligne Claude Lefort en évoquant de

¹⁹ Dominique Combe, « Le poème comme récit minimal, de Rimbaud à Hocquard », dans *Le récit minimal. Du minime au minimalisme. Littérature, arts, médias*, Sabrinelle Bedrane, Françoise Revaz et Michel Viegnès (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

²⁰ Raymond Bellour, « Introduction », Pléiade, I, p. XXX-XXXII.

²¹ Arthur Rimbaud, *Les illuminations* [ou *Illuminations*, 1886, recueil augmenté en 1895] ; et *Une saison en enfer* [1873], tous deux dans *Rimbaud, l'œuvre*, commentée par Claude JeanColas, Paris, Textuel, 2000 ; dans *Rimbaud, l'œuvre*, commentée par Claude JeanColas, Paris, Textuel, 2000.

« pseudo-descriptions » ou de « pseudo-récits » qui se limitent à des ébauches : « une telle fiction se suffit de ronger la croyance, de désagréger l'objet »²². Très intéressante est cette idée d'un travail corrosif de la représentation sur la croyance.

Il y a en effet chez Michaux des mythes dans ce qu'ils ont de plus déraisonnable, quand ils sont la « mythologie d'un seul », cette espèce de légende personnelle que le poète peut construire ; mais heureusement, cette façon pour le poète de recommencer le monde à zéro dans de pseudo-mythes de fondation ou des épopées à la gloire du fondateur, ne débouche que sur des destructions parodiques²³. Ces mythes de fondation, Michaux les baptise *Fables des origines*, et celles-ci figurent parmi les tout premiers écrits de 1922-26, parues dans la revue moderniste du *Disque vert*, en 1923²⁴.

Michaux et le refus du roman

Le mirage du roman a occupé Michaux un certain temps, ou plutôt il a occupé son éditeur, Gaston Gallimard, qui aurait souhaité faire plus de ventes par cette voie. Mais ce mirage du roman s'efface en 1934 quand Michaux a fini de mettre au point *LNR35*.

L'auteur se présente comme très indifférent aux genres littéraires, dans la mesure où il n'éprouve pas le désir de se conformer à des genres : or, cela ne change rien au fait qu'il y a des genres qu'il ne pratique pas, le roman et le théâtre. S'il y a du récit bref dans *LNR35*, il n'y a pas de roman, ni ici ni ailleurs dans l'œuvre de Michaux. Pour ce qui nous concerne quand nous réfléchissons sur le récit bref (présent chez ce poète qui ne tient pas à revendiquer une essence de la poésie et la pratique de façon très décloisonnée), la question se resserre donc sur le point suivant : pourquoi Michaux ne pratique-t-il pas le roman ?

En s'interrogeant sur ce thème, Jean-Pierre Martin compare « le récit court-circuité » chez Michaux, Kafka et Beckett, trois auteurs que les

²² Claude Lefort, « ... Sur une colonne absente », dans *Henri Michaux*, dirigé par Raymond Bellour, Paris, L'Herne, « Cahiers de l'Herne », 8, 1966, p. 227-238.

²³ Raymond Bellour, « Introduction », Pléiade, I, p. XI-LXXII.

²⁴ Pléiade, I, p. 26-38.

commentateurs rapprochent souvent²⁵. Il voit chez Michaux une tendance à l'inachèvement du narratif. On peut ajouter qu'il n'est pas question de nouvelle (ou de conte) comme forme accomplie, au sens où elle s'est accomplie depuis l'épanouissement du genre au XIX^e siècle, car ce n'est pas seulement le roman qui est en cause, mais plus largement l'inachèvement du narratif.

Tantôt Jean-Pierre Martin rapporte ce refus à une tendance autocritique assez destructrice, au point que le narrateur serait toujours susceptible de saborder sa production, comme on le voit dans le discours tenu sur « Braadkadbar ». Tantôt Jean-Pierre Martin explique cette tendance par la façon dont se manifeste l'impulsion créatrice chez Michaux dans l'écriture fictionnelle : elle est « volcanique, incandescente, aléatoire. Ses éruptions narratives sont le prétexte d'un poème en prose, d'une mise en scène allégorique et surtout d'une écriture oblique du je ». Mais la tendance subie est susceptible d'être affirmée comme principe d'écriture, tendance agie : et c'est comme un principe d'art poétique que Michaux a fini par expliciter son refus de la durée et du développement : « Attention au bourgeonnement, écrire plutôt pour court-circuiter » (*Face aux verrous*²⁶).

Les comparaisons auxquelles Jean-Pierre Martin procède avec Kafka et Beckett permettent de préciser l'interprétation :

Il y a une différence avec Kafka, car celui-ci aspire à objectiver son histoire dans une œuvre pour se l'approprier, et donc s'efforce de réaliser des romans, longs et fascinants même s'ils sont inachevés, quand il ne s'agit pas de nouvelles, parfaitement achevées. Mais Michaux refuserait la soumission au roman, parce que le récit chez lui refuserait « la maison du père », « la tradition généalogique où s'ancrerait le roman le plus contestataire ». C'est cette insoumission supérieure que Jean-Pierre Martin loue chez Michaux, dans sa manière d'écrire contre (selon le titre du poème « Contre ! »). Dans son refus assez deleuzien de la loi du père, le commentateur souligne surtout une opposition entre le caractère

²⁵ Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux. Écritures de soi, expatriations*, Paris, José Corti, 1994, « Le récit court-circuité : Michaux, Kafka, Beckett », p. 225-239.

²⁶ Henri Michaux, *Face aux verrous* (1954), nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, 1967.

franchement névrotique de Kafka et une tendance un peu plus *borderline* chez Michaux.

La comparaison avec Beckett fait apparaître de nombreux points communs : inventaires de propriétés douteuses, allégories du sujet dénué de tout, parfois dans l'espace confiné de la chambre, infirmité physique de son « je » en lambeaux, autobiographie profonde à travers des fables, affrontement avec l'autre dans le langage. Mais Michaux n'est pas capable d'écriture romanesque, et Jean-Pierre Martin apprécie justement qu'il « enraye dans ses brefs poèmes et proses la mécanique de l'incontinence verbale » qu'on trouve dans *L'innommable* : car Michaux lui préfère la contraction, l'éclatement, le geste interruptif, la voix brisée.

Finalement Jean-Pierre Martin montre que chez Michaux une sorte d'inaptitude se retourne en parti pris : chez Michaux la forme brève et l'inachèvement auront été « progressivement transformés en parti pris esthétique d'une *écriture d'épargne*, où l'intensité et l'opacité du poème annexent le plus souvent les mises en scènes narratives »²⁷.

Cela n'empêche pas de lier, comme le fait Jean-Michel Maulpoix, la brièveté à l'instabilité foncière de ce moi qui « se fait de tout » : style du « souffle court » ou du « souffle coupé »²⁸.

²⁷ Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux. Écritures de soi, expatriations, op. cit.*, p. 237.

²⁸ Jean-Michel Maulpoix, *Par quatre chemins. Francis Ponge, Henri Michaux, René Char, Saint-John Perse*, Paris, Pocket, « Agora », 2013.

3. « La nuit remue », incipit de *LNR35*²⁹

Le poème intitulé « La nuit remue » (p. 419-422) joue le rôle d'ouverture du recueil publié en 1935 (*LNR35*, p. 419-512), et donc aussi de sa première partie (*LNR*, p. 419-464). Il raconte plusieurs rêves enchaînés, mais on hésite à parler tout simplement de récit de rêve, car il faut éviter toute confusion avec la pratique surréaliste du récit de rêve : pas de documents bruts chez Michaux, qui s'écarte clairement du surréalisme sur ce point, c'est-à-dire travaille les matériaux oniriques pour en faire (disons le prudemment) quelque chose d'intéressant sur le plan littéraire. Mais quoi au juste, un poème en prose ou de la prose littéraire, un compte rendu d'expérience ? Disons plutôt un texte aussi évocateur que possible, qui permette de transmettre cette expérience dans toute sa richesse d'affects et de sens, ce qui passe par une élaboration littéraire. Réfléchir sur le projet littéraire de Michaux, à cet égard, nous reconduit à une problématique de la représentation littéraire, de la *mimèsis* et ses conditions d'efficacité littéraire.

Il y a plusieurs manières d'envisager l'efficacité d'un récit de rêve. En psychanalyse, le récit doit donner lieu à une analyse dont la technique est particulière, si l'on veut remonter vers les significations latentes ; le but est ultimement de permettre au sujet de prendre conscience de ces significations latentes et par là, indirectement, d'avancer dans sa thérapie, par l'élaboration (la perlaboration) des données psychiques livrées par le souvenir du rêve. Il y aurait de tout autres usages des rêves, dans des sociétés traditionnelles où s'appliquent des pratiques initiatiques conduites par un chaman ; on peut aussi songer à l'élaboration collective de type mythique chez les Aborigènes, qui appellent leur cosmogonie le Temps du

²⁹ Pléiade, I, p. 419-422.

Rêve et en ont fait découler tout un art. Mais ici, nous sommes devant un auteur qui vise un but littéraire, passant par l'élaboration d'un message pourvu d'une certaine valeur esthétique, destiné à un public, et devant un auteur convaincu que cette activité est pour lui affaire de santé ou même d'hygiène. C'est avec le recul de l'humour que Michaux exprime une sorte de croyance en la « magie » poétique, ce qui ne l'empêche pas d'y mettre un certain espoir, lié à une expérience pratique de ce qu'il y a de salutaire pour lui dans l'écriture.

Quand Michaux écrit, à propos d'états oniriques, des textes qui ne se limitent pas au document brut mais visent une efficacité dans la communication avec soi et avec le lecteur, ou même, plus précisément, dans la communication avec soi sous l'œil d'un public, il semble qu'il cherche bien à imiter un état onirique pour le faire consister comme un objet et le transmettre – raison pour laquelle on peut dire qu'il s'agit de *mimèsis*. En outre, ce traitement qui éloigne le texte du document pour en faire une fiction de rêve ne consiste pas en ajout de fioritures : l'élaboration passe par des structures porteuses de sens, par exemple dans l'énonciation, dans les techniques du point de vue, dans la mise en scène d'une situation, dans l'emploi d'images, qui ne sont pas de simples embellissements.

Par exemple, la première image évocatrice, celle du titre : « La nuit remue », donne d'emblée un rôle actif à la puissance impersonnelle de la nuit : sans qu'on oublie l'immense englobant dans lequel on est quand on dort, la nuit devient aussi le corps géant d'un dormeur qui bouge un peu dans son sommeil, hésitation entre le corps et son espace, entre une forme personnelle et un lieu mouvant, qui réserve une place étrange à la personne et lui donne un statut instable. Or ce type d'incertitude se retrouve ailleurs dans l'œuvre, et même, c'est l'œuvre tout entière qui altère curieusement la place de la personne, avec des va-et-vient du « je » à d'autres pronoms et une oscillation entre un « je » singulier et plusieurs « moi », proliférants. Et dès la première page, le « on » recèle une étonnante multiplicité : « On s'enfuit alors, on est des milliers à s'enfuir. De tous côtés, à la nage ; on était donc si nombreux ! »

Composition

Pour préciser la composition, il ne suffit pas de dégager le scénario de chaque séquence, il faut aussi observer les pronoms personnels, les temps verbaux et les marques d'énonciation, dans chaque division du texte. Celui-ci se présente en six séquences bien délimitées par la numérotation : six rêves, peut-être, mais à coup sûr un seul texte, car les séquences s'enchaînent selon une logique ténue mais perceptible.

Ainsi, de la première à la deuxième séquence, on passe de l'impersonnel (« la chambre », « On ») à la première personne (« ma petite chambre », « je »), toujours au présent. De la deuxième à la troisième séquence, il y a une rupture plus forte, car on passe d'un repérage autour du présent (« je me retiens ») à un passé simple (« elle commença »), mais ce passé simple coexiste avec le passé composé et le « je » demeure (« le dernier coup de pied que je lui ai envoyé »). De la troisième à la quatrième séquence, on passe par une variation sur la figure féminine (d'abord la femme perdrix, puis des figures de femmes qui émergent à partir de gouttes), et on reste dans une scène passée (sur la base d'un passé simple) mais concernant un « je ». De la quatrième à la cinquième séquence, le thème de « l'amère vie quotidienne » fait transition, et on passe au « nous », mais c'est un « nous » problématique (« Nous sommes toujours trois dans cette galère ») et les femmes semblent avoir disparu, laissant le « je » ramer pour transporter deux bavards qui mangent son « pain quotidien ». Les femmes reviennent dans la sixième séquence, avec une apostrophe peu amène (« Mes petites poulettes, vous pouvez dire tout ce que vous voulez »). Cette apostrophe insolente et même canaille semble renouer avec l'agressivité réservée à la femme perdrix (elle aussi simple volaille), mais elle surprend par la violence aussi saugrenue que brutale de ce moi qui arrache des membres et des organes quoiqu'il prétende à des désirs plus innocents (« trouver de la rosée, très douce, bien apaisante ») : drôle de zèbre !

Mais assurément, les six séquences oniriques sont enchaînées au sein d'un seul texte où ils font sens. Il a pour centre une question concernant le sujet qui écrit, son mode d'être impersonnel ou personnel, son être un ou plusieurs, dans ses rapports avec une ou des figures féminines plus ou

moins déformées, dans des coopérations difficiles au sein d'un « nous » où la division du travail est vécue comme exploitation, mais également dans une certaine incertitude sur sa valeur morale : est-il bon, est-il méchant ? Car celui qui désire « trouver de la rosée, très douce, bien apaisante » coexiste avec le « je » violent qui se montre insouciant et plus ou moins écervelé dans le carnage, puisqu'il arrache aux autres des membres et des organes, mais sans trop savoir ce qu'il veut. Ce qui nous rassure au moins est que, si autoportrait il y a, il est seulement onirique : il ne porte que sur une vie inconsciente dont le sujet ne porte pas la responsabilité morale³⁰.

Séquence 1

La première vue onirique s'introduit *in medias res* avec une évidence tacite concernant « la chambre ». Pourquoi cet article défini ? parce qu'il ne peut y en avoir qu'une, même s'il n'est pas dit « ma chambre », du moins pas tout de suite.

Cette première vue apparaît d'abord sur un mode tout à fait impersonnel (le carreau dans la chambre montre une tache, l'édredon a un cri), jusqu'à l'apparition d'une modalisation très marquée, qui suppose une instance d'énonciation jugeant l'action, à la fin du § 3 : « Certes, ce n'est pas réjouissant ». Puis nous aurons un connecteur logique (l'adversatif « mais »), qui suppose toujours l'activité de cette même instance d'énonciation. Elle mène un raisonnement, si bizarre puisse-t-il nous paraître : « Mais c'est un plaisir de frapper une belette », première expression de ce sujet agressif qu'on verra ensuite dégager à coups de pied une femme perdrix (non sans vergogne puisqu'il lui faut se donner des excuses). On suit les mêmes marques de modalisation de l'énoncé, dans le style oral, avec le commentaire « Bien », puis une redondance sur « il faut » fait ressortir l'absurdité de l'impératif : « Bien, ensuite il faut la clouer sur un piano. Il le faut absolument ». Cette instance d'énonciation correspond à celle du moi agressif qui se manifestera plus loin, mais il est noyé ici dans l'indéfini du « on ».

³⁰ Dans sa conférence « L'avenir de la poésie », Michaux présente l'immoralité de Charlot avec une indulgence ironique pour ce « bienfaiteur » de l'époque, dans le prolongement de réflexions sur le poète « même antisocial, ou asocial », et pourtant à sa manière « social » (Pléiade, I, p. 968-969.)

L'absurdité des impératifs est saillante, mais acceptable au titre de la pseudo-logique de rêve, car motifs oniriques et successions oniriques ont été installés auparavant : une tache sur le carreau, un cri de l'édredon, le sang, les draps mouillés, l'ouverture de l'armoire et, presque littéralement, un cadavre qui sort du placard selon l'expression courante. On pourrait toujours dire que l'auteur vient de perdre ses parents et que sa période d'écriture frénétique commence à peu près en même temps, mais l'anecdote biographique dessinerait rapidement une impasse dans l'explication : il vaut donc mieux ne pas imaginer que nous allons trouver là de quoi expliquer l'intérêt littéraire du texte. On en restera aux connotations liées à l'expression courante, avoir *un cadavre dans le placard*, qui suggère une sorte de culpabilité. C'est celle dont, justement, s'affranchit le moi agressif et brutal qui s'affiche ailleurs dans le texte, contradictoirement³¹.

En effet, qu'il soit plus ou moins tourmenté par diverses formes de culpabilité, nous pouvons le sentir, dans tout ce qu'il dit de son rapport aux autres : d'abord aux femmes, avec l'histoire du « dernier coup de pied qu'il a envoyé » à l'une d'elles ; puis aux autres en général, auxquels le lie un sourd ressentiment quand il « rame » pour eux ; mais aussi une insouciance drolatique quand il doit avouer qu'il leur arrache volontiers membres et organes, à défaut d'en obtenir « la rosée, très douce, bien apaisante » qu'il préférerait sans doute à cette boucherie.

Clouer une belette sur un piano a quelque chose d'assez absurde, mais peut encore évoquer l'usage paysan de clouer une chauve-souris sur une porte, et très vaguement, l'idée de faire un exemple – dans le domaine artistique métonymisé par le piano, il s'agirait de vengeance. Par contre, l'idée devient franchement absurde et suscite le rire quand il est question de clouer la belette sur un vase, qui ne peut y résister : des commentaires comiques soulignent l'absurdité de façon croissante dans le § 4.

La première séquence est bouclée sur lui-même, de façon énigmatique, par cette porte de l'armoire qui se referme : la fin de cet épisode inaugural provoque la fuite du « on » et des milliers de personnes qu'il contenait, ce qui peut suggérer une multiple division de soi à l'issue

³¹ Freud a expliqué l'indifférence de l'Inconscient au principe aristotélicien de non-contradiction.

de l'opération cadavre dans le placard. Rien ne peut s'expliquer sur ce point, mais cette péripétie donne lieu à une exclamation en autocommentaire (« on était donc si nombreux ! »), comme si cette exclamation révélait une vérité à celui qui raconte le rêve.

L'exclamation est immédiatement suivie par une image surprenante et étonnamment belle : le rayonnement en étoile des corps blancs reprend le mouvement centrifuge des milliers de « on » qui s'enfuient soudain, et il semble indiquer un mouvement perpétuel qui émerveille (« toujours rayonne, rayonne... », répétition et perpétuation ouverte par les points de suspension). C'est ce qui rappelle une image d'André Breton, même s'il faut parler d'une convergence d'inspiration plus que d'une influence : « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas »³². Le rayonnement des corps blancs est une « explosante-fixe » qui lance l'imagination sur cet éblouissement à la fin de la séquence.

Séquence 2

La séquence 2 est centrée sur une seule vue du moi se retenant dans la chute où il est précipité (« précipité constamment [...] je me retiens », présent d'aspect duratif). Son effort suppose de se retenir aux aspérités, mais les aspérités sont de plus en plus infimes (elles se « lisent » à peine, terme intéressant qui met en relation glissade irrésistible et défaut dans le déchiffrement des points d'appui). C'est une émotion vertigineuse, car au dessous du rêveur est un abîme : il y a plusieurs fois des milliers de mètres, et la pente à dévaler ou à remonter est verticale comme une paroi rocheuse à pic. Tout cela est censé se dérouler dans l'espace fermé de « (sa) chambre » au « plafond bas », et cela sur un plan métaphorique signalé par l'apposition dans « ma nuit, gouffre profond ».

On est passé du « on » au « je », mais le caractère impersonnel est encore sensible dans l'adjectif « machinal » en apposition au sujet « je », et surtout dans la formulation impersonnelle appuyée sur une métaphore en apposition : « l'ascension / fourmi ». Cette construction peut évoquer le style de Hugo (« le pâtre / promontoire au chapeau de nuées », ou

³² André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, chapitre I.

« l'hydre / univers tordant son corps écaillé d'astres »), mais ici le raccourci d'expression met l'accent sur l'impersonnalité du processus et sur l'humilité de la créature qui tente de résister à sa chute vers l'abîme (lenteur dans l'ascension, par opposition à la précipitation vers le bas). « Gouffre, nuit, terreur s'unissent » est encore une formulation impersonnelle, et elle associe étroitement abstraction et réalités concrètes. L'ensemble « fourbu, machinal, sans contrôle » suggère l'état somnambulique, et le sujet est « hésitant entre le dégoût et l'opiniâtreté », entre effort (« je me retiens avec la plus grande difficulté », « fourbu ») et passivité (« machinal », « sans contrôle ») : cauchemardeuse dualité de l'effort et de la passivité.

Séquence 3

Cette séquence indique encore une tension interne dans ce moi, mais sous la forme d'un conflit psychologique ou moral refusé.

La femme pas plus haute qu'une perdrix au troisième étage, dans son mouvement d'ascension prolonge le thème précédent, l'ascension et la chute, et en plus elle rétrécit, comme l'héroïne d'*Alice au pays des merveilles*. Elle va être renvoyée à coups de pied mais le « je » se défend de sa méchanceté (« Certes je ne voulais pas cela. Elle m'y a forcée »), et il en fait un peu trop pour l'affirmer malgré le doute (« je peux le dire. Je crois bien que je peux le dire »), après avoir suggéré que la femme s'obstinait à s'attacher à lui ou même en voulait à sa vertu. C'est un passage qui ne repose que sur des sous-entendus : « [...] une perdrix. Non, non, alors je n'y tiens pas. Une femme, bien ! pas une perdrix. Elle savait bien pourquoi je l'avais appelée. Ce n'était pas pour... enfin ! / Dans ce cas, pourquoi s'obstiner en dépit de toute raison, et me retenir sauvagement par le pantalon ? » (fin du § 1, puis § 2). La mauvaise conscience du « je » se traduit aussi par l'absence de détails sur les premiers coups de pied, mais l'effort pour euphémiser le récit fait sourire, car la brutalité reste évidente. Le narrateur se sent obligé d'affirmer le caractère « malfaisant » de cet être gémissant, à l'abri d'une vérité générale qui fait surtout sentir à quel point les gémissements provoqués le mettent mal à l'aise.

Séquence 4

Au début de la séquence 4, l'absence de continuité ou de logique explicite se marque par les points de suspension à l'ouverture : « ... Elles apparaissent ». Cette ponctuation à valeur stylistique d'écart en langue dispense seulement de dire comment on passe à la suite (c'est l'équivalent d'un faux raccord expressif, au cinéma) mais la continuité sous-jacente réside dans la figure féminine : après le rétrécissement de la femme perdrix trop insistante, la figure féminine revient comme une figure en formation qui devrait naître ou renaître de gouttes, de façon répétée. Ces gouttes s'exfolient du plafond – comme si elles se détachaient d'un mur très abîmé, ou peut-être comme des morceaux de muqueuse s'exfolient, sans rien de très ragoûtant. Dans ces gouttes qui peuvent atteindre la dimension d'un œuf tout en restant plastiques (« grosse comme un œuf d'huile ») se forment plusieurs figures de femmes qui sont autant d'essais inaboutis : le processus va aboutir à un tas de petites femmes, un amoncellement de corps aplatis comme des « crêpes vivantes ». Tout cela pourrait nous paraître drolatique, mais tel n'est pas l'état d'esprit du rêveur, qui en est navré – et cela, dans « la stupeur de l'esprit ». Comme un somnambule, il n'est pas très vif, il est même ralenti, consterné par certaines de ses visions, mais incapable de comprendre ce qu'il voit. Ici, c'est net, il ne songe ni à elles ni à lui-même mais à « l'amère vie quotidienne » : thème d'esquive pour une fuite des idées sur le « pain quotidien » trop cher payé dans le mouvement suivant.

Ces figures féminines sont vaguement associées à une fonction sexuelle. Cela par associations d'idées, tantôt sur le motif de l'enfantement de la figure plastique (dans le § 1, c'est « un ventre énorme », dans le § 2, c'est une « matrice luisante ») ; tantôt sur des qualités esthétiques, les longues jambes de « danseuse ». Mais pour finir, c'est le corps malade ou mort qui s'impose dans ces genèses ratées (avec l'idée d'une « tumeur terrible d'une vie trop promptement formée », puis cet amoncellement de figures aplaties qui évoquent des « crêpes vivantes ».) Dans la déformation on voit aussi s'imposer un univers à la manière de Salvador Dali avec ses montres molles : il y a toute une imagination plastique dans ces rêves.

Séquence 5

La séquence 5 suit la ligne de fuite (ou de diversion) de « l'amère vie quotidienne », mais pour retomber sur une autre difficulté, qui frappe les rapports avec les autres, qui ne sont pas spécialement sexués : deux bavards et le tiers qui rame. Le ressentiment marque ces rapports d'exploitation entre les deux qui parlent, d'une part, et celui qui rame, d'autre part, ce dernier acceptant la distraction de leur bavardage même si elle est médiocre, tandis qu'il est le domestique aux ordres, et mal payé : les autres le parasitent, mangent sa petite ration dix fois rognée déjà. Le registre peut être assez familier (« tout le temps » au lieu de « sans cesse » ; et c'est aussi celui du commentaire en style oral familier : « elle en offre, allez », etc.) S'y symbolise peut-être la condition sociale de l'écrivain, mais très indirectement et sans logique apparente : car il est aussi bien celui qui rame et ceux qui bavardent, celui qui rame et ceux qui le distraient de son effort opiniâtre pour qu'il ne perde pas courage.

Séquence 6

Il y a aura de toute façon un contraste avec la séquence 6, où entre en scène un moi brutal et rapace. Moi brutal mais brouillon, puisqu'il rejette un bras à peine arraché, sans bien savoir à qui il l'a arraché, ni pourquoi il le rejette aussi vivement. En tout cas celui-là n'aurait guère à faire valoir ses doléances contre l'immoralité d'autrui, car il affiche son insouciance cynique (« ce n'est pas moi qui m'embête »), en s'adressant avec désinvolture à ses « petites poulettes », pas plus dignes de considération que l'autre petite volaille qu'il écartait à coups de pieds. Ce n'est pas seulement qu'il ne respecte pas l'ordre, en commençant par frapper un bras galonné, peut-être de brigadier, car il ne s'en tient pas là et il fait bien d'autres victimes. Mais son carnage, si sanglant soit-il (il y en a plein les draps), est celui d'un homme égaré (« mes bras égarés plongent de tout côtés dans des ventres »), un homme aux « bons bras ivres » : ce qui inscrit l'ambiguïté morale. L'humour devient très macabre avec une notation sur le temps de séchage du sang dans les draps, et une plaisanterie d'assez mauvais goût sur les organes qu'on dit secrets mais seulement pour

quelques-uns, ce qui sous-entend que certains, visés sans être nommés, se livrent à la débauche.

Ce « je » en remet dans la veine sanguinaire et doit se prendre pour Maldoror comme l'auteur en son premier texte³³: « pourvu que ce soit chaud, humide et plein de sang », « Tel partit pour un baiser qui rapporta une tête ». Ce dernier faux aphorisme (faux sujet de conte pour petits romantiques de la veine frénétique des années 1830, ou pour romantiques tardifs comme Lautréamont) semble faire aboutir l'idée d'un rapport malencontreux avec les femmes, ou peut-être même d'une tendresse naturelle mais contrariée (dont le symbole est d'abord dans le désir éthéré de « rosée apaisante »). Cela avant de dégénérer très rapidement dans un nouveau fantasme d'ogre, qui pourrait à la limite se contenter d'« un bras blanc, frais », etc. L'interprétation suggérée est que notre tendre héros ne pourrait s'en tenir à la surface des êtres et que satisfaire son « insatiable curiosité » devrait l'amener à dépecer les corps avec ses ongles et dents. Ce n'est pas n'importe quelle voracité, puisqu'elle répond à une « insatiable curiosité », mais le résultat reste monstrueux.

« Priez pour lui, il enrage pour vous » : la fin ressemble à un défi qui paraît encore dans le ton de *Maldoror* : se dessine une figure vaguement postromantique de damné dont la rage viendrait à la place de la souffrance de la victime expiatoire.

Conclusion

L'écriture automatique des surréalistes ne pourrait suffire à Michaux, qui réélabore rêves et morceaux de rêves pour les composer en fictions significatives : malgré l'acceptation d'une forme d'illogisme et d'absurdité qui donne au récit une allure nettement onirique, une logique plus profonde s'offre à l'interprétation, qui permet de passer d'un mouvement à l'autre. Composition et fiction sont deux éléments à l'œuvre dans la *mimèsis*, reconstitution ici appliquée à la face nocturne du sujet qui est l'objet de la représentation. Dans la combinaison d'une métaphore (le titre), d'une image visuelle comme celle de l'étoile des corps blancs (à la fin du premier mouvement) et d'un système énonciatif étrange, fondé sur la pluralité des

³³ Henri Michaux, *Cas de folie circulaire*, chapitre I : « Il se croit Maldoror », Pléiade, I, p. 3.

« je » et leur labilité, nous trouvons ici l'exemple de solidarités formelles visant à concrétiser et par là, à saisir, un sens plus ou moins obscur au sujet qui écrit, selon une conception moderne du symbole. Ici, ce sens concerne le statut incertain de la personne, et il est au centre thématique de l'œuvre qui s'annonce dans cette ouverture.

4. *LNR35* : l'œuvre littéraire, ses propriétés, sa valeur

La reconnaissance de la valeur de l'œuvre par des lecteurs

La valeur de l'œuvre de Michaux dans son ensemble a été pleinement reconnue en ce sens que, comme l'indique la vaste enquête sur les thèses publiée en 2004 par Didier Alexandre, Michel Collot, Jeanyves Guerin et Michel Murat, Michaux est le poète français le plus étudié aujourd'hui. Dans le chemin vers cette reconnaissance, le passage à la publication en recueil chez Gallimard en 1935 marque une étape importante et *LNR35* est un succès. Cependant le grand succès de l'ensemble des œuvres de Michaux date des années 60-70 et la rencontre avec un public relativement large (relatif à la poésie) se fait aussi sur une posture de révolte : Michaux écrit « Contre ! », sa postface assume une « impuissance à se conformer » (p. 512), et l'exploration des drogues fait partie de cet ensemble anticonformiste, d'où d'ailleurs des demi-malentendus avec la *Beat generation* à la fin des années 50. Enfin et surtout cette rencontre repose sur une certaine lisibilité (une forme de simplicité, parfois de familiarité), qui met l'énonciation poétique de plain-pied avec le lecteur, même lorsque celui-ci est invité à interpréter.

La question des propriétés spécifiques et la question de l'œuvre

Si l'on réfléchit aux propriétés spécifiques de l'œuvre, en l'occurrence littéarité et affiliation à des genres, le refus par Michaux d'une définition de la poésie est radical : « Je ne sais pas faire des poèmes, ne me considère pas comme un poète, ne trouve pas particulièrement de la poésie dans les poèmes et ne suis pas le premier à le dire. La poésie, qu'elle soit transport, invention ou musique, est toujours un impondérable, qui peut se trouver dans n'importe quel genre, soudain élargissement du

Monde. Sa densité peut être bien plus forte dans un tableau, une photographie, une cabane »³⁴.

L'œuvre ne peut se définir que par sa finalité (qui, comme nous le verrons, est thérapeutique) et la tâche qui revient à la poésie est d'explorer le « lointain intérieur », sans croyance en une rigoureuse spécificité de la poésie par rapport à d'autres modes d'expression. Cette conception exclut comme chez Lautréamont de définir la poésie par la métrique traditionnelle, *a fortiori* par un lexique « poétique », elle exclut même le souci baudelairien du rythme dans le poème en prose, et ce qui a prolongé ce souci au delà de Baudelaire dans le vers libre³⁵ : « se dépouillant de plus en plus », la poésie « cherche la région poétique de l'être intérieur, région qui autrefois était peut-être la région des légendes, et une part du domaine religieux », écrit Michaux³⁶. Selon l'analyse de Maurice Mourier³⁷, est poétique pour Michaux ce qui s'écarte d'une expression commune d'une sensibilité banale, le poème n'étant guère que ce qui s'épure assez pour conduire le plus directement possible à « l'espace du dedans » ; les plus grandes qualités qui peuvent lui être reconnues à cet égard étant la différence, la rapidité, la fulgurance, mais dans des textes où les registres sont très labiles : on peut toujours voir aboutir un élan lyrique à une remarque très sèche ou à une observation d'un tout autre ton, philosophique ou scientifique, de même que le ton du moraliste peut à l'occasion se sublimer dans une image somptueuse qui nous ébranle et nous donne à penser « dans ses cheminements obscurs ».

C'est peut-être de n'avoir pas voulu s'enliser dans le pathos de la poésie d'après Mallarmé qui a permis à Michaux de créer si librement. C'est Olivier Cadiot, poète contemporain, qui dit en ces termes qu'il a eu

³⁴ Cette citation de Michaux provient d'une notule présentant Michaux dans une anthologie de poètes contemporains (*Panorama de la jeune poésie française*, avec une introduction de René Bertelé en 1942 chez Robert Laffont), où figurent des textes le plus souvent extraits de *La nuit remue* et de *Plume*. On peut lire aussi deux conférences de Michaux données en 1936, peu après la publication de *LNR35* : « L'avenir de la poésie », *Pléiade*, I, p. 967-970 (« la vraie Poésie se fait contre la Poésie, contre la Poésie de l'époque précédente », p. 970) et « Recherche dans la poésie contemporaine », *ibid.*, p. 971-983).

³⁵ Michaux, conférence « L'avenir de la poésie », *Pléiade*, I, p. 969.

³⁶ Michaux, conférence « L'avenir de la poésie », *Pléiade*, I, p. 969.

³⁷ Maurice Mourier, « Sur la passerelle du moi », dans *Sur Michaux*, de Jean-Pierre Giusto, Maurice Mourier et Jean-Jacques Paul, Valenciennes, Presses de l'Université de Valenciennes, 1988, p. 57-105.

le souci d'échapper à ce pathos de la poésie en prenant la tangente vers les autres genres, la chanson, l'opéra, le roman, etc.³⁸. La voie que Michaux a empruntée pour sa part sortait également des impasses de la poésie de son temps. On retrouve ici le geste créateur salutaire analysé par Jean-Michel Maulpoix et Dominique Rabaté comme caractéristique chez Michaux : chercher la sortie, chercher un dégagement³⁹.

Michaux ne s'est même pas trop soucie de littérarité, en ce sens qu'il a également voulu explorer peinture et musique au moment où il en éprouvait le besoin et cela sans trop se soucier de technique, de savoir peindre ou de savoir composer de la musique. Cela n'implique pas que l'auteur n'ait aucune conscience des formes ou des moyens d'expression qu'il emploie, bien sûr, mais qu'il puisse admettre la plasticité de son vouloir créateur et accueillir l'expérimentation, voire l'aventure, sans trop se crisper sur un savoir-faire technique préexistant.

La notion d'œuvre conserve une pertinence même si Michaux ne se soucie pas de discourir sur ce thème : la notion conserve son sens du fait d'un souci d'efficacité littéraire, qui reste compatible avec la modestie ou même l'humilité d'une certaine image d'auteur - de la misère à la pitrerie de Plume, par exemple.

C'est bien ce qui explique son attitude à l'égard de l'écriture automatique des surréalistes, et son doute sur l'optimisme qui amène Breton à célébrer le « communisme du génie »⁴⁰. Non seulement cette écriture automatique « est de fait pseudo-automatique car on ne perd pas conscience »⁴¹, mais de surcroît Michaux ne peut se satisfaire de la collecte

³⁸ « La poésie a besoin d'un genre d'accueil pour se revivifier, elle a besoin de fiction pour être dénudée de son pathos », Olivier Cadiot (cité par Jean-Marie Gleize p. 666 dans *La poésie. Textes critiques, XIV^e-XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1995.)

³⁹ *Déplacements Dégagements* est le titre du dernier recueil de Michaux, d'édition posthume (Paris, Gallimard, 1985). Jean-Michel Maulpoix y voit la reprise du travail entrepris par Rimbaud pour trouver ce qu'il appelle le « dégagement rêvé » (*Par quatre chemins. Ponge, Michaux, Char, Saint-John Perse*, Paris, Pocket, 2013), en se référant à une expression de Paul Celan : « Dégage-toi ! ». Voir aussi Dominique Rabaté dans sa réflexion intitulée *Les gestes lyriques*, Paris, José Corti, 2013, p. 227-229.

⁴⁰ « Le surréalisme est-il le communisme du génie ? » [papillon de 1924 ou 1925], *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1, 1922-1939*, présentation et commentaires de José Pierre, Paris, Le terrain vague, 1980 (et en ligne sur le site melusine-surrealisme.fr/)

⁴¹ Michaux, conférence « Recherche dans la poésie contemporaine », Pléiade, I, p. 974.

d'un fatras le plus souvent « illisible », car la « sensation inédite de libération que donnait ce procédé d'écriture ne se communique pas au lecteur », et que d'« ennui » pour « quelques miettes de poésie qui s'asphyxiaient entre elles »⁴² ! Il lui faut retravailler ce qui n'est qu'un matériau, pour en faire des œuvres, et non se contenter de la méthode de l'écriture automatique, qui n'est qu'« un étonnant moyen de se mettre sans effort en relation avec le subconscient »⁴³ : le produit de l'expérience est « un document psychanalytique de premier ordre »⁴⁴ certes, mais un document n'est pas ce que l'on appelle une œuvre.

Il est frappant qu'à peu près à la même époque, un auteur d'inspiration très différente, Brecht, ait lui aussi trouvé la butée d'innovations d'avant-garde dans l'exigence de l'œuvre, pour d'autres raisons : dans un tout autre art, le théâtre, il a été tenté par les exercices dialectiques des *Lehrstücke* (pièces didactiques) à des fins révolutionnaires, mais il s'est arrêté dans cette voie au moment où il comprenait que ce travail sur canevas d'improvisation excluait la pièce de théâtre en tant qu'œuvre destinée au public, pour se concentrer sur l'unique objectif de la formation de militants révolutionnaires. « L'art », l'« œuvre » ne peuvent être réduits à des mythologies car la volonté créatrice est intuitivement confrontée à ces questions qui rebondissent malgré l'oubli de leur valeur traditionnelle.

Pour sa part Michaux a le souci de faire œuvre dans la mesure où il s'agit pour lui de rendre lisible, intéressant, émouvant, bref efficace sur le plan littéraire et pour un public, le matériau recueilli dans l'imaginaire et le rêve. L'auteur a conscience de devoir opérer sur des représentations ou des figures à remodeler et, qu'il s'agisse de peindre, de composer ou d'écrire, c'est toujours « pour défigurer et reconfigurer sans cesse », dit Jean-Michel Maulpoix⁴⁵. Impossible de se contenter de recueillir des données brutes, car une simple notation ne conserverait quasiment rien de ce qui fait la force et la puissance fascinante des signes dans l'espace intérieur.

⁴² *Ibid.* p. 975.

⁴³ *Ibid.* p. 975.

⁴⁴ *Ibid.* p. 976.

⁴⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Par quatre chemins*, *op. cit.*

Les fins de la création

Mais à quelles fins « défigurer et reconfigurer sans cesse » ?

Pour l'auteur, l'œuvre prend sens dans sa valeur thérapeutique : *LNR35* est très explicite dans sa postface (p. 511) : « Par hygiène, peut-être, j'ai écrit "Mes propriétés", pour ma santé », et Michaux généralise : « Sans doute n'écrit-on pas pour autre chose ». C'est pour « guérir » que Michaux veut écrire, et il peut lui arriver de trouver que Kafka rêve un peu trop que l'écriture se substitue à la vie (alors que lui-même Michaux ne voudrait que guérir, et faire servir l'écriture à la vie). « Hygiène », « santé », « guérir » : ce vocabulaire médical est modeste. Plus modeste que le souci du « salut », trop religieux justement pour Michaux, que la vocation religieuse initiale a en quelque sorte prévenu contre l'idée de mettre dans l'art ce genre d'espoir démesuré⁴⁶. On est loin de Flaubert, de Wagner ou de Valéry encore. « Je suis gong »⁴⁷ montre aussi à quel point le souci esthétique a été relégué à une place secondaire, et cela même par rapport à l'exutoire des sentiments mauvais qu'il faut purger : « Il y a de la haine en moi, forte et de date ancienne. Et pour la beauté on verra plus tard ».

À cette fonction thérapeutique correspond tout le thème des « exorcismes » chez Michaux, qui ne peut s'exprimer qu'avec un certain recul humoristique : car Michaux a beau se sentir misérable voire malade, ce n'est pas du tout Antonin Artaud.

Dans la préface d'*Épreuves, exorcismes* (1945), Michaux distingue deux types d'exorcismes. Il y a d'abord l'exorcisme comme « réaction en force, en attaque de bélier », « véritable poème du prisonnier », qui déchaîne « exaltation » et « violence », « unies au martèlement des mots » (nous pourrions en trouver un exemple dans « Contre ! »). Il y a ensuite ce que Michaux appelle « l'exorcisme par ruse » : « Par ruse de la nature subconsciente qui se défend au moyen d'une élaboration imaginaire appropriée : les rêves. Par ruse concertée ou tâtonnante, cherchant son

⁴⁶ Sur ce point, voir Raymond Bellour dans son « Introduction », *Pléiade*, I, p. XXXI.

⁴⁷ *LNR35*, « Mes propriétés », *Pléiade*, p. 505.

point d'application optimus : les rêves éveillés »⁴⁸. Selon l'analyse de Michel Collot⁴⁹, les exorcismes quand ils se font dans un langage plus particulièrement saturé en procédés relevant de ce que Jakobson appelle « fonction poétique » (c'est-à-dire une insistance sur la forme du message), ne consistent pas à fuir dans l'exotisme ni à fuir dans l'esthétisme, et s'ils donnent plus de place au signifiant sonore, c'est souvent pour jouer de forces de fragmentation et de répétition qui mènent du subissement à l'agir : exaspérer pour exorciser, selon les termes de Jean-Michel Maulpoix. À quoi s'ajoute un autre type de poème qui vise une forme d'ouverture extatique avant même l'expérience des drogues : cette orientation quasi mystique remonte aux orientations spirituelles de l'auteur dans son adolescence, mais elle est particulièrement observable à partir du moment où commence l'expérimentation des drogues, donc dès le séjour à Quito (Équateur), avec le poème intitulé « l'Éther » dans *LNR35*.

Le thème de la « magie » de l'écriture est aujourd'hui pompeusement rebaptisé « performativité de l'écriture » (avec un effet de leurre postmoderne typique), au prix d'une perte de ce recul humoristique. Car Michaux a beau éprouver une certaine continuité de la nature à l'esprit dans le domaine psychique, il reste très conscient de l'héritage de l'enfance dans certaines croyances un peu naïves : c'est ce qui fait le mélange de sérieux et d'ironie attaché au thème du « royaume ». L'auteur espère bien construire un terrain vivable en toute souveraineté, mais pour finir il lui faut reprendre tout cette construction dans l'ironie, et fuir derechef.

La valeur de la création est également libératrice, en ce sens que l'auteur vise à s'affranchir d'emprises sociales et familiales, voire à contester l'emprise de la raison et de l'ordre. Pas de lyrisme de la célébration du monde, ni de l'adhésion au monde, comme on peut en trouver chez Saint-John Perse ou chez René Char au XX^e siècle : c'est une écriture « Contre ! »

⁴⁸ Henri Michaux, *Épreuves, exorcismes. 1940-1944* [1945], Pléiade, I, p. 773-774.

⁴⁹ Michel Collot, « Poétique de la misère », *Passages et langages chez Henri Michaux* (colloque ENS 1986), sous dir. Collot M. et Mathieu J.-C., Paris, J. Corti, 1987, p. 45-56.

Elle vise toujours à « mobiliser les énergies du sujet » : Jean-Michel Maulpoix a raison de faire remonter cette pratique de la poésie à cet art baudelairien de « vaporiser » et de « centraliser » le moi sans relâche⁵⁰.

La question de l'universalité de l'œuvre

Sur la question de l'universalité, c'est-à-dire de la valeur universelle que peut prendre l'œuvre, au delà de celle qu'elle peut avoir pour son auteur, il faut rappeler la façon dont l'auteur offre son travail à l'usage de ses lecteurs : dans la postface à *LNR35*, il évoque « ces imaginatifs souffrants, involontaires, perpétuels » à qui il espère « avoir été utile » (p. 512) : sans rien vouloir démontrer, son œuvre peut servir à d'autres, et d'autant plus que « n'importe qui peut écrire *Mes propriétés* » : cela fait de Michaux l'héritier direct de Lautréamont, qui affirme que « la poésie doit être faite par tous. Non par un », héritage que le mouvement dada et surréaliste avait transmis dans son inspiration révolutionnaire. Dans le même esprit, Michaux écrira quatre ans après, à la fin de la postface de *Plume* : « Lecteur, tu tiens donc ici, comme il arrive souvent, un livre que n'a pas fait l'auteur », « Tu pourrais essayer peut-être, toi aussi ? »⁵¹. L'absence de revendication d'une posture élitaires va de pair chez Michaux avec le refus d'un discours sur la technique : « Rien de l'imagination volontaire des professionnels. Ni thèmes, ni développements, ni construction, ni méthode. Au contraire, la seule imagination de l'impuissance à se conformer », écrit-il dans la postface de *LNR35*⁵².

L'écrivain est seulement, pour Michaux, « un homme qui sait garder le contact, qui reste joint à son trouble, à sa région vicieuse, mal apaisée »⁵³, et qui pour cette raison peut écrire quelque chose d'intéressant et éventuellement donner lieu à une démarche comparable chez le lecteur.

Mais la question de l'universalité à laquelle peut prétendre l'œuvre de Michaux est indissociable de la façon dont l'auteur a conçu son ancrage

⁵⁰ Jean-Michel Maulpoix, *op. cit.* « De la vaporisation et de la centralisation du moi. Tout est là. » : incipit du recueil de fragments posthumes de Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu* [1887], *Fusées. Mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes*, édition d'André Guyau, Paris, Gallimard, 2016.

⁵¹ Postface de *Plume*, Pléiade, I, p. 665.

⁵² Postface de *LNR35*, Pléiade, I, p. 512.

⁵³ « vicieuse » au sens de « défectueuse ». Michaux, *Passages*, Pléiade, tome II, p. 348.

dans une subjectivité. Car ce moi, comme il l'écrit par exemple dans la postface de *Plume*, ce « MOI se fait de tout », « *MOI n'est qu'une position d'équilibre* », et l'auteur, conscient de ce mouvement de foule en lui, « signe ce livre » « Au nom de beaucoup »⁵⁴.

Cette énonciation littéraire paradoxale serait à comparer à l'universalité à laquelle prétend le mage romantique qui parle comme Victor Hugo depuis la « bouche d'ombre », ainsi qu'à des formes contemporaines, par exemple chez Marguerite Duras qui écrit comme on crie dans « le gouffre »⁵⁵. Ici, quoique Michaux ne se veuille pas spécialement fidèle à Freud, on en est peut-être quand même assez proche. En tout cas, comme le dit bien Jean-Luc Steinmetz, ce Michaux qui se présente comme « timide locataire de son propre corps », au point de cohabiter parfois avec des monstres plus ou moins drôles, ne peut plus se présenter comme un personnage considérable du type du mage romantique, alors même que le genre de savoir-faire qu'il vise n'est pas sans rapport avec celui du chaman : un chaman qui ne peut jamais se prendre au sérieux trop longtemps. Les propos de Michaux sur poésie et sacré, poésie et religion, sont particulièrement riches, profonds et nuancés dans la conférence « Recherche dans la poésie contemporaine » de 1936 : elle permet de mesurer l'envergure intellectuelle de ce créateur, amateur d'« états de conscience paranormaux » et, dans le même temps, doué d'un vrai sens critique.

⁵⁴ Michaux, Postface de *Plume*, Pléiade, I, p. 663.

⁵⁵ Victor Hugo, « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les contemplations* [1856], édition présentée et annotée par Ludmila Charles-Wurtz, Paris, Le Livre de poche, « Classiques », 2002

5. « Mon Roi »⁵⁶

Le texte est bien enchaîné sur le précédent, par le motif de la rage (« Priez pour lui, il enrage pour vous », en ogre brouillon, p.422). L'agressivité ici déchaînée dans la violence physique en relève, mais dans une variation qui va du grotesque (« je pète à la figure de mon Roi. Ensuite j'éclate de rire », p.422) jusqu'au pathétique le plus élevé, mis entre parenthèses et non moins sensible (« commencement sans fin de ma vie obscure », p.422). Étonnant registre pour un des grands poèmes d'ouverture qui, en l'absence d'art poétique chez l'auteur, se chargent d'une valeur programmatique : entre les deux séries oniriques de « La nuit remue » (incipit, p.419-422) et du « Sportif au lit » (p.426-431), ce poème-ci est pourvu d'une unité plus forte qui tient à la relation du « moi » et de « son Roi » et c'est cette relation qui donne à comprendre la volonté d'art chez Michaux : plus précisément elle donne à comprendre l'esprit de la création dans l'ensemble du recueil.

Ce texte fascinant permet d'approcher l'entreprise littéraire de Michaux dans *LNR35*, même si celui que le poète appelle « mon Roi » est un symbole énigmatique : il est bien du type de ces étranges allégories qu'on trouve à foison dans le recueil de poèmes en prose de Baudelaire, *Le spleen de Paris*, par exemple dans « Chacun sa chimère », mais il y en a bien d'autres⁵⁷. Pour qui veut réfléchir sur la représentation littéraire, il est clair que le texte est on ne peut plus figuratif, au sens où il représente bien

⁵⁶ *LNR35*, LNR, Pléiade I, p. 422-425.

⁵⁷ Charles Baudelaire, « Chacun sa chimère », *Petits poèmes en prose [ou] Le Spleen de Paris* [1869], préface et commentaire de Pierre-Louis Rey, Paris, Pocket, 1998, p. 35-36. Sur ce type de représentation chez Baudelaire, voir Gérard Froidevaux : « Le poète moderne, condamné à transformer le monde en allégories énigmatiques, est un moi fêlé, dont la puissance créatrice efface l'identité » (*Baudelaire, représentation et modernité*, Paris, José Corti, 1989).

quelque chose, le problème étant, non pas de déchiffrer le message littéralement (car Michaux est toujours très « lisible » à cet égard), mais d'interpréter l'action qui se joue sous nos yeux à un premier degré fort lisible, comme dans un récit bref du *Spleen de Paris*, aussi bien que dans une nouvelle de Melville ou de Kafka, par exemple : que signifient les histoires de *Bartleby* ou de *La Colonie pénitentiaire* ? C'est bien l'affaire de l'interprétation, car les scénarios de ces récits brefs se résumeraient sans trop de peine, et tout lecteur pourrait en faire autant.

Si nous l'analysons en tant que récit bref, le fait le plus marquant concerne l'aspect itératif : toutes les nuits c'est le même affrontement, vécu et revécu dans le présent du récit de rêve imaginativement actualisé dans l'acte de narration qui met la scène sous nos yeux. Cet affrontement nécessaire est une tâche toujours à recommencer comme le supplice de Sisyphe, seulement il ne s'agit pas d'un mythe collectif mais d'une mythologie personnelle, et même très singulière : « Et c'est mon Roi que j'étrangle vainement depuis si longtemps dans le secret de ma petite chambre ; sa face d'abord bleuie, après peu de temps redevient naturelle, et sa tête se relève, chaque nuit, chaque nuit » (p. 422). Le récit est conduit sur la base du présent d'énonciation, le présent de l'acte de raconter, assis sur la profondeur d'une habitude vécue qui peut aussi être évoquée au passé. Certains événements accomplis peuvent être rapportés au passé composé et d'autres orientés vers le futur proche : « imbécile que j'ai été, et lui voyant comme c'était simple de régner, va bientôt tyranniser un pays en entier » (p. 424) ; ou bien des faits saillants dont seul le résultat compte, sont rapportés au passé composé : « C'est tout ce qu'il m'a laissé d'« Elle » » (p. 425), car le Roi lui a ravi sa fiancée. Mais l'ensemble est voué à se répéter chaque nuit : la prise de conscience, l'erreur, le piège, l'échec, le renouvellement de la tentative.

Ce récit fréquentatif mettant en scène le moi dans son rapport avec l'ennemi intime qu'est son Roi fait office d'autoportrait du poète, mais au sens de Michel Beaujour (une « écriture du dehors », de mystique moderne, « rebelle à toutes les certitudes concernant le monde et le sujet ⁵⁸), et non de l'autobiographie strictement définie. La représentation

⁵⁸ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980, p. 350.

de soi puise aux symboles de la nuit qui remue, obscurs à celui qui les rêve.

Composition

Le texte n'est pas donné comme un récit de rêve ou de cauchemar, ce serait plutôt un rêve éveillé (ou fantasme)⁵⁹, tout est fondu dans une sorte d'allégorie énigmatique du moi confronté à son Roi, en quatre mouvements démarqués par des blancs typographiques. L'organisation est dramatique, elle repose sur la confrontation et le conflit entre le moi et son Roi : contrairement à l'incipit (p. 419-422) et à « Le Sportif au lit » (p. 426-431), qui sont des textes fondés sur la composition de plusieurs séquences oniriques, « Mon Roi » est unifié par l'affrontement de deux protagonistes, ce qui définit la dynamique du texte : l'action passe par des phases nettement identifiables et elle se développe logiquement.

Le moi tente de se débarrasser de son Roi en le frappant et en le tournant en dérision, en vain, c'est le premier mouvement. Puis, deuxième mouvement, c'est le retournement du rapport de forces : le moi subit la grande ruse de son Roi, qui se fait son avocat et l'emporte dans les procès que ce mauvais sujet suscite souvent. C'est grâce à ce rôle d'avocat où il excelle que le Roi, toléré dans la « petite chambre » du moi, s'y établit pour régner sans partage, en affaiblissant les animaux que le moi s'est donnés pour compagnons. Le troisième mouvement présente, en une unique vue statique, le triste effet de ce règne sans partage sur sa « fiancée », réduite elle aussi à peu de chose : on ne voit que le résultat, une petite menotte rigide dans la poche du moi, reste dérisoire qui nous rappelle le carnage des morceaux de corps dans l'incipit, mais avec cette différence que la menotte est sèche et momifiée ; formellement, il s'agit d'une sorte de gros plan en insert, la réduction à rien de la fiancée est un cas particulier parmi l'affaiblissement des compagnons : en quoi ce troisième mouvement n'est qu'un détail du deuxième dans une construction pseudo-dialectique où l'antithèse occupe le deuxième moment ; seulement, point épineux, le cas de la « fiancée » importe un peu

⁵⁹ Dans sa correspondance, Michaux « a raconté comment il avait écrit « Mon Roi » « dans des conditions assez extraordinaires, un certain matin dont il a gardé le souvenir, où il a *subi* le texte sans savoir ce qui lui arrivait » (« Notes et variantes » de *LNR35*, Pléiade, I, p. 1193).

plus dans l'affaire que le tout venant des « animaux », créés par le poète. Le quatrième mouvement est centré sur une scène répétitive : les misérables séances du palais (pluriel d'habitude), où défilent tous les courtisans asservis et réduits à peu de chose, devant une figure de souveraineté divine (« imperceptibles sont les mouvements de Sa face », avec une majuscule évoquant Dieu selon la tradition biblique) : cette souveraineté divine avait détrôné la fiancée désignée par une majuscule emphatique à valeur sentimentale (p. 425). Pas de synthèse dialectique, aucun dépassement, la dialectique patine dans l'existence, autant que chez Blanchot aux mêmes dates (et Kierkegaard auparavant). Ce quatrième mouvement décrit l'asservissement dont le deuxième mouvement a expliqué le mécanisme.

Une fois arrivé à la fin du texte, on peut donc comprendre comment la figure royale s'est à nouveau imposée, ce qui explique que le moi doive à nouveau tenter de la détrôner comme il était dit au début du texte. Cette circularité du texte justifie la répétition indéfinie de l'action : la tâche est toujours à refaire, comme celle de Sisyphe.

On pourrait se demander ce qui explique un tel supplice, si c'est un châtiment et quelle est la faute en ce cas, mais rien ne semble préexister à la relation dans laquelle nous installe la première scène, qui nous fait entrer dans l'affrontement *in medias res*. Le refus par le moi de « l'esprit des Lois » donne matière à une péripétie dont on reparlera, mais ce n'est pas la transgression qui est posée à l'origine du drame.

Premier mouvement

On est frappé par les bouffonneries régressives de cet affrontement entre le moi et son Roi, l'outrage suprême pour détrôner le second consistant à lui « péter à la figure », de manière répétée (« sans discontinuer » !) et à s'asseoir sur son visage. L'insistance malséante du moi sur « son derrière » s'exprime dans un vocabulaire enfantin, et le moi doit se justifier de le mentionner, ce qui implique un certain embarras : « puisque enfin c'est son nom ». Bien sûr il y avait déjà quelque chose d'infantile à parler de son Roi dans un contexte où il ne peut être

sérieusement question d'un roi⁶⁰. Le plan onirique s'annonce dès les premiers mots (« Dans *ma* nuit j'assiège mon Roi ») ; mais le registre est celui de la farce : « je lui tords le cou », et la gestuelle comique se poursuit avec « je le secoue [...] comme un vieux prunier », « À coups de pied au cul je le chasse ». Tout est clownesque, et c'est faute de réussir dans les gestes brutaux de la farce grossière, qui est un jeu de mains et de vilains, que le moi se rabat sur les humiliations scatologiques : du pet au jet d'ordures, des calomnies « crasseuses » comparées à une souillure définitive, elle-même comparée au « purin », et poussée jusqu'à l'hyperbole métaphysique : « le purin même de l'existence », habit ignoble dont on ne peut se défaire. La dérision vise à détronner le Roi (« j'éclate de rire »), mais aussi à l'infantiliser : « je le gifle, je le gifle, je le mouche ensuite par dérision comme un enfant ».

C'est une tentative de détronner une figure paternelle, une figure masculine de la souveraineté, mais il faut préciser ces évidences. La relation au père est inversée par rétorsion (celui qui a mouché l'enfant est à son tour mouché et infantilisé, tel est le sens de l'inversion carnavalesque) ; la position de révolte contre la figure de souveraineté prend un caractère régressif, qui ramène le sujet vers un moi infantile et vengeur ; enfin le pugilat emprunte le style bouffon ou clownesque qui correspond à cette position infantile⁶¹. Pourtant, on n'est pas vraiment chez Jarry ou chez Vitrac, un enjeu assez douloureux se dessine à l'arrière plan de cette scène grotesque, pour que passe un énoncé plus pathétique comme, page 422, ce « commencement sans fin de ma vie obscure » : placé en apposition méditative à la récapitulation « c'est ainsi que je me conduis avec lui », cet énoncé quasi lyrique suggère un sujet prisonnier du théâtre intérieur où se répète sans relâche la même saynète.

Le moi se met donc en scène dans un spectacle où il n'est pas à son avantage : la dérision le frappe lui-même au moment où il se présente sous ce jour infantile qui aggrave son impuissance. C'est un signe parmi

⁶⁰ Sauf peut-être pour un membre du jury du prix Albert I^{er} qui a vu dans ce poème un outrage à la famille royale de Belgique (« Chronologie » de Raymond Bellour et Ysé Tran, Pléiade, I, p. CIV).

⁶¹ Le poète se figurera volontiers comme un clown, notamment dans le personnage de Plume qui est au centre d'un recueil de 1938, mais qui donne déjà son nom à un recueil de 1930.

d'autres que le Roi est une figure de la souveraineté qui concerne le poète de très près, autant qu'une espèce de « Surmoi » dont il mettrait en scène le pugilat avec un « Ça » agressif et infantile : le moi et son Roi sont ici des personnages psychiques qui présentent certains points communs avec les instances psychiques que Freud a définies dans sa seconde topique (Ça, Moi, et Surmoi), seulement Michaux, peignant d'après nature, élabore une topique plus personnelle. Dès que nous songeons à une comparaison avec la seconde topique freudienne ou bien avec un couple littéraire comme celui de Doctor Jekyll et Mr Hyde⁶², différences et questions commencent aussi à apparaître : il faudra voir en quoi l'archétype royal de Michaux diffère d'une instance morale respectable ou qui pourrait avoir quelque chose de respectable.

Deuxième mouvement

Ce que montre le deuxième mouvement est un moi identifié au mauvais sujet indéfendable : ce n'est pas ce que Freud appellerait un Moi soumis aux exigences contraires du Ça et du Surmoi, ce serait plutôt un Ça, ou un Mister Hyde ou même un M le Maudit⁶³ : il n'y peut rien, il fait des dettes, il se bat au couteau, et encore mieux, il fait violence à des enfants. On retrouve ici l'espèce d'ogre dont « les bons bras ivres » rapportent toujours divers morceaux sanglants de ses pêches miraculeuses (incipit, p. 422). Ce mauvais sujet a sans doute ses raisons d'être plus profondes dans une longue histoire de la personnalité, mais il peut devenir un symbole de l'immoralité de la quête poétique ou au moins de l'amoralité de cette quête, dont le rapport aux autres peut pâtir, même si c'est plutôt du fait de l'insouciance, de la distraction, ou de l'égoïsme de l'artiste. La transgression est assumée sur un ton désinvolte qui vaut pour défi à la loi : « je n'y peux rien, je n'arrive pas à me pénétrer de l'esprit des Lois ». Cette excuse ironique joue avec le titre de Montesquieu, *L'esprit des lois*, se faisant fort de plaisanter avec la loi, qu'elle soit morale ou politique.

Bref le moi fait le malin, mais de cette insolence, il va se présenter comme bien puni par la ruse de son Roi, d'autant plus forte qu'elle restera

⁶² Robert-Louis Stevenson, *L'étrange cas du Docteur Jekyll et de M. Hyde* (1886), traduction de Théo Varlet, édition de Loïc Marcou, Paris, Flammarion, 2007.

⁶³ Fritz Lang, *M le maudit* (film, Allemagne, 1931).

pour sa part tout à fait silencieuse. Ruse énigmatique, comme l'ensemble du texte ou peut-être plus, car c'est son noyau le plus résistant à l'interprétation : le Roi nuit en jouant les sauveurs. Cela fait contraste avec la conduite très démonstrative de ce moi qui n'hésite pas à marteler ses intentions : bafouer la loi du Père⁶⁴ autant que possible, et même si cela commence à ressembler au mythe de Sisyphe condamné à rouler sans cesse son rocher pour avoir osé défier les dieux, comme le moi ici défie le Roi-Père.

Or justement, le Roi se montre plus subtil que lui, car il réussit à sauver ce moi mauvais sujet grâce à une argumentation captieuse, arbitraire et de pure habileté rhétorique. Cette démonstration de force, plus précisément démonstration d'une « puissance d'envoûtement » (p. 423), permet au Roi d'établir sa tyrannie sans partage sur tout le monde du moi, après une manifestation d'indifférence souveraine qui exprime son indéniable supériorité : « mon Roi sans plus s'occuper de moi que si je n'étais pas en question, se lève et s'en va, impénétrable » (p. 424). C'est alors qu'il est en mesure d'amoinrir tous les compagnons du moi, ces animaux.

Nous entrevoyons maintenant que les traits des deux protagonistes renvoient à deux aspects du poète, ce qui complique la signification du texte. D'un côté, la puissance rhétorique du Roi peut évoquer la magie dont rêve Michaux (littéralement, c'est une « puissance d'envoûtement »). D'un autre côté, la ménagerie des compagnons du poète symbolise un autre aspect de sa création : tous les êtres que le moi dans sa petite chambre a appelés à devenir ses compagnons, toute cette zoologie fantastique qu'on retrouve un peu partout dans l'œuvre, donnent une nouvelle version du poète Orphée qui charme les animaux sauvages et les amadoue grâce à son chant. Mais c'est ce que sait détruire le Roi, dont le pouvoir est concurrent. Et la figure du Roi est elle-même profondément ambiguë : elle se dédouble. Car le Roi incarne la Loi mais sous deux faces : il l'incarne d'abord d'évidence, en tant qu'archétype paternel, mais il incarne aussi, ce qui ne se découvre que secondairement, la face roublarde d'un pouvoir arbitraire, avec ses habiletés rhétoriques, et il ne sauve l'accusé que pour

⁶⁴ Michaux inspire beaucoup les deleuziens, qui commentent en sympathie.

mieux le tenir en son pouvoir. D'une image à l'autre, le texte avance pour dévoiler sous la victime, le bourreau, et sous le pouvoir injustement bafoué, une tyrannie injustifiable.

Ainsi, le regard que nous portons sur le rapport entre le moi et son Roi change peu à peu, et nous entrons dans le pathos du moi, car la progression du texte dévoile la face mauvaise du Roi, dissimulée et retorse, dominatrice sans justification valable. Mais ce n'est pas une péripétie éclatante qui le démasquerait, ce deuxième mouvement est long et complexe, le moi peine à comprendre avant d'être défait (« Imbécile que j'ai été », p. 424), et son erreur, ne l'oublions pas, se répètera de nuit en nuit : il ne tire aucune leçon et se laisse prendre à nouveau.

Troisième mouvement

Le troisième mouvement est réduit à une brève vue statique, c'est la description d'un détail isolé. L'interprétation est orientée par le contexte immédiat, car le précédent poème mettait déjà en scène le rapport aux femmes (incipit, séquences 3, 4 et 6). Mais c'est un nouvel éclairage sur le thème, car ici disparaît l'hostilité ou l'indifférence affective à l'égard des femmes et c'est la figure maléfique du Roi qui est accusée de la perte de la « fiancée ». Cette figure prétendument individualisée mais de fait emblématique est sans doute réduite à une petite menotte momifiée qu'on tient dans la poche, ce qui rappelle la femme rétrécie à la taille d'une perdrix, le tas de petites femmes amoncelées comme des « crêpes vivantes », et le « bon bras blanc, frais » d'une « petite poulette », mais cette réduction est déplorée comme une perte, le passé a asséché le résidu, il l'a momifié, il n'y a plus d'ogre pour arracher des morceaux et tacher les draps de sang, c'est le Roi qui est coupable.

Voilà encore un changement de perspective : ils sont nombreux dans *LNR35*, car le moi est conçu comme une simple « position d'équilibre » dans un ensemble assez instable, ou bien encore ce n'est, comme chez Nietzsche, qu'une figure qui occupe le devant de la scène à un moment donné, avant de laisser la place à d'autres.

On pourrait songer aussi à des comparaisons avec Dostoïevski, car dans l'incipit de *LNR35*, le voisinage de l'homme aux rêves éthérés de

« rosée très douce bien apaisante » (p.422), avec l'être vorace et pulsionnel qui se livre à un carnage insouciant et qui, dans son ivresse rapporte toujours quelques beaux morceaux de corps, fait penser au couplage romanesque du prince Mychkine et de Rogojine dans *L'idiot* (1869). Une psychologie radicalement nouvelle s'affranchit de l'introspection menée par le sujet conscient, elle plonge dans ce que Michaux appelle la nuit, ou dans ce que Dostoïevski appelle le « sous-sol » ou « le souterrain »⁶⁵ : le trait n'est pas spécifique à un genre littéraire particulier parce qu'il correspond à une évolution culturelle de grande ampleur.

Quatrième mouvement

Le quatrième mouvement met en scène les séances correspondant à la domination sans partage du Roi dans la chambre du moi (ce qui justifie le déchaînement de violence du premier mouvement). Ce qui frappe est, outre la notion d'asservissement des courtisans, l'idée que les êtres disparaissent pour revenir à une sorte d'insignifiance symbolisée par de « petits ébats de feuilles mortes », des « gouttes peu nombreuses qui tombent graves et désolées dans le silence ». À cette perte d'aura et d'être correspond, selon un mouvement de vases communicants, le rayonnement de la face souveraine, hiératique dans l'imperceptibilité de ses mouvements, ce qui la sacralise (voir l'antéposition emphatique du prédicat « imperceptibles » dans l'ultime phrase du texte : « Imperceptibles sont les mouvements de Sa Face, imperceptibles. », p. 425) : la déperdition d'être des compagnons, qu'il s'agisse des animaux ou de la fiancée, profite au rayonnement de la face divinisée qui attire tout à soi.

Si l'on songe à interpréter cette « puissance d'envoûtement » reconnue au Roi comme captieuse, on pourrait aussi voir un refus de la majesté de la figure souveraine d'un poète mage. Pour un poète qui comme Michaux est attiré par l'idée de magie poétique, cette question d'héritage se pose, concernant la figure du poète. Elle se pose du côté de la souveraineté de la figure du poète mage ou du prophète romantique et

⁶⁵ Dostoïevski, *Carnets du sous-sol*, (1864), Actes Sud, trad. André Markowicz (autre titre : *Mémoires écrits dans un souterrain*).

postromantique (Rimbaud), aussi bien que du côté du « pape » du mouvement surréaliste que fut Breton, car la sacralisation de la figure du poète ne fut, chez lui encore, qu'une mythologie aliénante de plus. Michaux s'en sépare : ses pitreries ont quelque chose de douloureux (qui met en danger la poésie avec l'image du poète, comme le voit très bien Ponge, qui pour sa part ne le supporte pas), mais Michaux a choisi son côté et ce n'est pas celui du Roi. À l'arrière-plan se trouve un archétype paternel associé à une Loi ambiguë, foncièrement retorse et trompeuse pour le poète.

Conclusion

L'exploration de la vie intérieure comme face nocturne du sujet inaccessible à l'introspection du sujet conscient relève chez Michaux d'une logique de la représentation littéraire, par opposition à la saisie passive visée par l'écriture automatique à la manière surréaliste. Ici, l'écriture s'appuie sur une composition dramatique expressive, qui permet l'interprétation d'un conflit intérieur entre le moi et une figure de la souveraineté. Celle-ci fonctionne comme une allégorie énigmatique et l'intérêt de la lecture consiste à l'interpréter. Il y a bien une réalité à figurer, mais elle est purement psychique et relève de la vie inconsciente du sujet. Cette forme de l'allégorie énigmatique appellerait comparaison avec les poèmes en prose de Baudelaire qui se présentent eux aussi comme des récits brefs, et comptent eux aussi sur les ressources expressives de la fiction et de la composition. La nuance d'autodérision n'est d'ailleurs pas absente chez Baudelaire (y compris sous la figure du bouffon), mais son développement est considérable chez Michaux sous une forme clownesque.

Chez Michaux, cette forme clownesque est inséparable du caractère régressif de cette révolte contre la loi du Père, elle en est le costume carnavalesque et plus profondément l'*habitus*, fragilisé par les régressions dont il procède. Mais elle prend sens aussi à un autre niveau d'analyse comme refus d'une nouvelle mythologie du poète-mage : car Michaux ne

travaille jamais une telle mythologie personnelle sans prendre ici ou là le recul de la dérision⁶⁶.

⁶⁶ Dominique Rabaté évoque la façon dont, chez Michaux, le sujet lyrique doit rejeter les fictions qu'il produit de son propre mouvement (*Les gestes lyriques*, José Corti, 2013, p. 103).

6. *LNR35* et la représentation littéraire

S'interroger sur la représentation littéraire dans *LNR35* demande d'aborder au moins deux questions, celle des genres de référence, et celle de l'objet de la représentation.

La question des genres et la question de la poésie

Michaux souhaite échapper aux genres, ce qui le situe bien dans son siècle, où se produit un très fort relâchement de la contrainte générique dans toutes les formes d'expression littéraires, sauf chez ceux qui s'ancrent dans une tradition de la façon la plus conservatrice. Mais Michaux ne vient pas de là, il assume une première inspiration par Lautréamont qui est un iconoclaste, et il se distingue du surréalisme, mais à partir de points communs réels ; enfin comme le montre David Vrydaghs, on peut le rattacher à une mouvance « moderniste », distincte de l'avant-garde surréaliste, mais aussi de l'inspiration néo-classique⁶⁷.

Le « Prière d'insérer » de *LNR35*, un texte d'escorte à valeur préfacielle, indique que « ce texte n'a pas d'unité extérieure. Il ne répond pas à un genre connu. Il contient récits, poèmes, poèmes en prose, confessions, mots inventés, description d'animaux imaginaires, notes, etc., dont l'ensemble ne constitue pas un recueil, mais plutôt un journal »⁶⁸.

C'est le vécu du Temps qui va de pair avec cette idée du journal, consigné au gré des variations d'humeur – dans une version métaphysique du vécu de la finitude. Une dimension plus religieuse du souci est également présente dans le recueil, même si elle est dépouillée de toute

⁶⁷ David Vrydaghs, *Michaux l'insaisissable. Sociologie d'une entrée en littérature*, Genève, Droz, 2008.

⁶⁸ *LNR35*, Pléiade, I, p. 1183.

bigoterie chez un auteur qui a cultivé des formes d'extases para-mystiques dans la drogue : c'est sensible dès « L'Éther », où Michaux présente l'homme comme « impropre à supporter le Temps »⁶⁹.

Toujours est-il que, dans *LNR35*, selon les termes très justes de Raymond Bellour, le « souci du journal » est « projeté dans des formes d'écriture qui semblent à l'opposé et qui pourtant » lui répondent « par un effet décapant de sismographie subjective », touchant au récit dans sa « puissance de fiction » aussi bien qu'à l'expressivité musicale d'une « langue inventée », ou de « lambeaux » d'un tel « espéranto lyrique »⁷⁰. Cette « odyssée de soi »⁷¹ renvoie toujours à un même objet de représentation, le moi, le soi, même s'il est difficile de le nommer puisque Michaux considère que « MOI se fait de tout »⁷², cependant les registres varient et l'interprétation est parfois délicate : la « sismographie subjective » n'est pas un objet littéraire codifié, et le registre de l'épopée est insistant mais parodié chez Michaux. Si la référence à l'épopée ou au mythe de fondation prend sens chez lui, parce qu'il cherche à se fonder comme sujet voire à exalter un commencement, très vite il fait voler « l'épopée en miettes » en parodiant et en démolissant le mythe personnel⁷³. La variété des registres littéraires est si grande dans *LNR35*, qu'à défaut de pouvoir recenser des genres littéraires étanches, Raymond Bellour énumère le mode argumentatif, la fiction, l'évocatif, l'invocatif, mais ce n'est qu'une façon de décrire un peu une étonnante diversité⁷⁴.

Si la poésie reste bien le genre de référence auquel Michaux est le plus souvent rattaché, il faut d'abord prendre en compte le refus par l'auteur de cette affiliation même. Jean-Marie Gleize⁷⁵ ne peut négliger cette « déclaration capitale » : « Je ne sais pas faire de poèmes, dit Michaux, ne me considère pas comme un poète, ne trouve pas particulièrement de la poésie dans les poèmes et ne suis pas le premier à le

⁶⁹ *LNR35*, Pléiade, I, p. 449.

⁷⁰ Raymond Bellour, « Notice » de *LNR35*, Pléiade, I, p. 1170.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Michaux, Postface à *Plume*, Pléiade, I, p. 663.

⁷³ Raymond Bellour, *ibid.*

⁷⁴ Raymond Bellour, « Introduction » à l'édition Pléiade, I, p. XXXVI.

⁷⁵ Notice de Jean-Marie Gleize sur Michaux dans son anthologie intitulée *La poésie. Textes critiques, XIV^e-XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1995, p. 598.

dire. La poésie, qu'elle soit transport, invention ou musique, est toujours un impondérable qui peut se trouver dans n'importe quel genre, soudain élargissement du Monde. Sa densité peut être bien plus forte dans un tableau, une photographie, une cabane »⁷⁶. Ce dernier point est étonnant, mais dépasse la provocation, et mériterait un rapprochement avec la pratique artistique du mandala telle que la conçoit Carl-Gustav Jung, car Michaux semble très conscient que le travail sur une forme symbolique prend des formes variées et sa connaissance de cultures très différentes n'a pu que l'encourager dans ce sens. Lorsque, bien après *LNR35*, en 1947, Michaux met en valeur la musique comme « navire brise-silence »⁷⁷ permettant d'« approcher le problème de l'être », ses propos pourraient aussi bien s'appliquer à ce qu'un lecteur du XX^e siècle appelle poésie, mais qu'il ne trouve plus alors nécessaire de pratiquer dans le langage verbal, parce qu'il s'est mis à faire de la musique (d'ailleurs sans être beaucoup plus professionnel que certains musiciens du Velvet underground...). Ainsi, si Michaux entend écrire une sorte de journal de bord de son expérience, ses comptes rendus peuvent prendre diverses formes, mais jamais en s'astreignant à la loi d'un genre, quoiqu'il ne l'ignore pas, et quand il expérimente un langage voisin comme la musique, c'est toujours comme ce « navire brise-silence » que peut être aussi la poésie.

Pour Michaux, la poésie est « une des formes exorcisantes de la pensée » renvoyant d'abord à « la région poétique de l'être intérieur, région qui autrefois était peut-être la région des légendes et une part du domaine religieux »⁷⁸. La poésie n'est plus quelque chose qu'on pourrait définir en termes de formes par le vers métrique, ou par le vers libre, ou par le verset, ou même par la prose rythmée⁷⁹ du poème en prose à la manière symboliste, et encore moins comme genre littéraire combinant ce genre d'exigences formelles avec des questions de contenus thématiques ou de registre de style plus ou moins élevé (d'ailleurs, bien des éléments appartiennent dans *LNR35* à un registre familier, et non nécessairement

⁷⁶ La citation de Michaux provient d'une notule présentant Michaux dans une anthologie, *Panorama de la jeune poésie française*, par René Bertelé, Marseille, R. Laffont, 1942.

⁷⁷ Michaux, « Premières impressions », *Passages (1937-1963)*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1963, p. 128.

⁷⁸ Michaux, « L'avenir de la poésie », conférence de 1936, *Pléiade*, I, p. 969.

⁷⁹ Michaux, *ibid.*

dans la tonalité comique). On pourra expliquer le fait en référence à deux grandes idées : d'une part, la poésie depuis Hölderlin peut être conçue comme « errance et voix de l'absence des dieux » (sur quoi raisonne Raymond Bellour⁸⁰), d'autre part la poésie au XX^e siècle doit s'identifier à la question poétique, ce qui fait qu'elle vit dans l'incertitude à propos de ce qu'est la poésie (idée mise en valeur par Jean-Marie Gleize, lui-même poète littéraliste). Les deux idées sont compatibles dans différents cas, mais chez Michaux la préoccupation existentielle est intense et plus directe, ce qui, pour autant, n'en fait pas du tout un naïf, et la tentation de la méta-littérature, si elle apparaît chez lui, est toujours très subordonnée – ce qui marque une différence évidente avec Ponge⁸¹.

Michaux refuse codes et classifications pour se déplacer entre les genres : journaux intimes ou de voyage, reportages, récits de fiction, fables, contes, micro-romans, poèmes en prose, poèmes en vers libres, notes de zoologie ou de botanique, aphorismes, textes argumentatifs en tout genre, et hormis les documents assez longuement développés pour l'étude expérimentale des drogues, les textes sont brefs et dictés par une sorte d'urgence de l'écriture – d'où des vers électrisés et une prose parcourue par des anacoluthes, ellipses, anadiploses, figures exclamatives qui la dynamisent, selon l'analyse de Jean-Michel Maulpoix⁸². Pour Michaux, les genres ne sont qu'une « glu », dans laquelle il faut se garder de se laisser prendre, en préférant l'art du court-circuit (d'où l'ellipse et l'asyndète, l'écriture rapide en montée verticale et explosive, le déchaînement en parataxe⁸³).

La poésie chez Michaux n'est ni forme ni genre, mais la liberté qu'elle permet est mise au service d'une fonction « imagogène », dit Jean-Michel Maulpoix, à la naissance des images où s'illustre « Le Sportif au lit ».

⁸⁰ Raymond Bellour, « Introduction » à l'édition Pléiade, I, p xxx.

⁸¹ L'histoire de la littérature est telle que s'éloignent du lecteur en son temps certaines questions, qui cessent dès lors de déterminer des divergences absolues de goût, tandis que d'autres restent d'actualité d'une façon ou d'une autre. Et c'est ainsi que nous choisissons ou bien Michaux ou bien Ponge, tandis que nous pouvons sincèrement aimer et Corneille et Racine, ce qui était impossible pour les contemporains.

⁸² Jean-Michel Maulpoix, *Par quatre chemins*, op. cit., 2013, chapitre intitulé « Michaux, aventurier du dedans », p. 81-141.

⁸³ Jean-Michel Maulpoix, *ibid.*

Cette écriture est poétique par défaut, en ce sens que nous constatons qu'il n'y a ni roman, ni pièce de théâtre, ni essai, mais que toutes les fonctions correspondantes, narratives, dramatiques ou discursives, peuvent être accueillies au sein de textes brefs dont les tendances génériques sont fort variées et glissantes, et même fluentes : or pour Raymond Bellour⁸⁴, Michaux se démarque de la poésie moderne telle que la voit Barthes, c'est-à-dire structurée par « le mot comme signe debout », et la force d'invention verbale cède toujours, dit Raymond Bellour, devant les modes majeurs du récit et des enchaînements discursifs : ce choix (du récit et du discours) montre Michaux encore anti-mallarméen, et Raymond Bellour a raison de souligner l'opposition de Michaux aux idées de Mallarmé sur la poésie⁸⁵. Car c'est la vocation religieuse qui chez Michaux a une fois pour toutes relativisé l'expérience littéraire, ce qui fait qu'il ne peut penser que le monde soit fait pour aboutir au Livre, c'est-à-dire à l'idéalité du Livre, et que pour Michaux la prose du monde devrait être innervée d'une qualité poétique – ce qui s'oppose à l'aristocratie de la position de Mallarmé, dont la rhétorique précieuse doit distinguer radicalement la poésie des codes sociaux et culturels.

Par contre, le grand modèle fin de siècle de Lautréamont reste valable. Michaux reconnaît avec humour cette parenté dans le chapitre I de *Cas de folie circulaire*, « Il se croit Maldoror »⁸⁶. Celui qui l'inspire le plus n'est pas un auteur de roman, ni de théâtre, mais un poète fin de siècle dont les caractères les plus nets sont l'iconoclasme et la violence sarcastique dans ce domaine, car Lautréamont conteste les conditions mêmes de la représentation et de l'exercice de la poésie – qui ne doit pas être faite par un, mais par tous, par exemple.

L'objet de la représentation : la vie intérieure, le moi, le soi

Que représente Michaux ? Quel est l'objet de la représentation littéraire dans le cas auquel s'applique la réflexion ?

Michaux dit qu'il écrit pour « se » parcourir : ce n'est pas exactement une formule traditionnelle d'autoportrait. Il y a là quelque chose de plus

⁸⁴ Raymond Bellour, « Introduction » à l'édition Pléiade, I.

⁸⁵ *Ibid.*, p. XXX-XXXII.

⁸⁶ Henri Michaux, *Cas de folie circulaire*, chapitre I : « Il se croit Maldoror », Pléiade, I, p. 3.

expérimental, et de plus intime, tourné certes vers la connaissance de soi, mais du côté de l'expérience personnelle plus que du côté de l'image qui pourrait être offerte à autrui – même s'il serait naïf d'en faire abstraction, car la destination réelle d'un texte que l'auteur veut faire publier est bien celle-là, d'une image qu'autrui verra, qu'il s'agisse d'un spectateur de fait, tout juste admis, ou d'un véritable destinataire dont le regard importe au tout premier chef dans l'image qu'on construit de soi.

De plus, cette façon de se parcourir est aussi bien un art de se laisser parcourir « sans relâche » par « le déferlement de populations intestines de toutes espèces » (dit Jean-Michel Maulpoix⁸⁷). Et il est vrai que si Michel Beaujour dans ses *Miroirs d'encre* étudie le cas Michaux, c'est comme une écriture du Dehors⁸⁸, c'est-à-dire « d'un dehors qui dépossède l'«intérieur» sans pour autant s'installer en position de maîtrise », élément capital pour Michaux. Dans ce cas, réfléchir comme le fait Michel Beaujour à « l'écriture du souci religieux et du recueillement » paraît bien sérieux dans le registre, mais non sans pertinence compte tenu de la jeunesse de Michaux : et il est vrai qu'à sa manière, Michaux est comparable à ces « bizarres anachorètes de la modernité, et leur méditation sophistique, dernier avatar de l'ascèse occidentale, est la voie de ceux qui, ayant perdu les fois anciennes, et les nouvelles, s'acharnent à parcourir la *via negativa*, rebelle à toutes les certitudes concernant le monde et le sujet. Au yoga oriental du vide, l'autoportrait oppose la dispersion des lieux, l'absence de centre, et le texte de personne »⁸⁹ : il faut restituer la profondeur de cette spiritualité négative (la *via negativa* comme voie vers l'être ou l'entité la plus réelle), même si elle est très négative, pour saisir les particularités d'une représentation relevant de l'autoportrait chez Michaux : dans une telle entreprise, Michaux prend le contrepied d'un Paul Valéry. Car celui-ci fait de la poésie une affaire de labeur, qui « donne le dernier mot à la volonté, à la raison », et il fait par là « du travail poétique [...] une repossesion »⁹⁰.

⁸⁷ Jean-Michel Maulpoix, *Par quatre chemins, op. cit.*, 2013 (à propos de « Le Sportif au lit »).

⁸⁸ Selon l'image que Foucault emprunte à Blanchot.

⁸⁹ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980, p. 350.

⁹⁰ *Ibid.*

Or ce n'est pas le cas de Michaux, dont le discours sur ses « propriétés » reste marqué par une ambiguïté. D'un côté, il est ironique, il tourne en dérision ces propriétés douteuses ; d'un autre côté, il cherche malgré tout l'établissement d'un « terrain ». Quelque chose qui serait moins figé que le « territoire » qui ne plaît pas tant aux deleuziens que sont Raymond Bellour et Jean-Pierre Martin, mais qui quand même donnerait un peu de forces pour consister. Consister. On voit l'importance de cette *consistance* dans *LNR35* quand il est question de ces animaux décolorés, privés de leur force, menacés d'évanescence.

Il reste que l'objet de la représentation littéraire est bien la vie intérieure, l'intériorité : les commentateurs proposent différents mots pour désigner la chose, Jean-Pierre Martin parle d'autographie fantasmatique, comme Raymond Bellour parle de simographie subjective ou d'autoscopie, avec ce détour par la zoologie fantaisiste, la botanique imaginaire, l'ethnographie non moins imaginaire, tout cela donne lieu à un autoportrait qui s'autorise toutes les libertés de la poésie et ne peut être qu'humoristique

Car si c'est du moi qu'il s'agit, ou bien du soi, on hésite, il faut voir que Michaux est passionné par une vie intérieure plus ou moins reliée à l'Inconscient, et que si le dedans apparaît, c'est à coup de projections (dans les végétaux, les animaux, les paysages, plus ou moins imaginaires), avec des effets d'étrangeté puissants qui tiennent à ces projections, de l'intérieur vers l'extérieur (voir Blanchot sur Michaux⁹¹), car il ne s'agit pas de patiente et méthodique analyse de soi inspirées par volonté et raison. En effet, le moi est une foule, le moi est une pluralité de forces, comme chez Nietzsche – quoiqu'il ne s'agisse pas d'influence du philosophe sur le poète, mais de convergence. Tour à tour ces différents moi occupent le devant de la scène sans qu'on doive trop compter sur une unité : Michaux

⁹¹ Maurice Blanchot, « L'expérience magique d'Henri Michaux », *Le journal des débats*, 17 août 1944, republié dans *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Tours, Farrago, 1999, p. 53-63 : « L'objectivité si étrange d'*Un certain Plume*, de *Voyage en Grande Garabagne*, d'*Au pays de la magie* exprime ce tragique aspect de la conscience dont l'intimité, au lieu d'être vécue et aperçue du dedans, est contemplée du dehors, vit dans un monde ouvert, n'est plus qu'un spectacle sans référence ».

affirme que « le moi n'est qu'une position d'équilibre » et que « MOI se fait de tout »⁹².

Michaux s'inscrit donc bien dans la filiation du surréalisme, malgré les choix conscients qui l'en ont écarté : Michaux est bien orienté comme le surréalisme vers l'automatisme dans le fonctionnement de la pensée, mais Michaux ne croit pas que l'écriture automatique ait été autre chose qu'une technique expérimentale dont il fallait améliorer l'application dans le but de produire autre chose qu'un fatras illisible (nous retrouvons quelque chose comme le souci de l'œuvre, même dans une humilité totale comme celle de Michaux), car l'accès à l'Inconscient par l'écriture automatique n'a jamais livré selon Michaux que quelques minuscules « miettes » de poésie au milieu du fatras, et en effet les poèmes inspirés de rêves sont des textes travaillés et non pas des documents bruts relevant du récit de rêve surréaliste⁹³. D'ailleurs Breton, comme on a pu le constater, n'a qu'un souci limité de la lisibilité : par exemple, il s'amuse de toute évidence de l'illisibilité d'un texte comme « PSTT », qui reproduit une page d'annuaire téléphonique⁹⁴. Or Michaux est fort loin de ces logiques de provocation pure qu'on peut trouver dans le mouvement dada ou surréaliste pour mettre en cause toute une civilisation. On peut même penser que, quand Michaux prend le risque de l'illisible en inventant des mots nouveaux, il aurait voulu autre chose que de se rendre illisible. Peut-être est-ce une limite de son entreprise dans ces poèmes, plutôt qu'un effet bien assumé : l'invention verbale, dosée, ne fait pas obstacle à la compréhension du texte, tout en y introduisant une dose de fantaisie due au statut imaginaire des êtres représentés ; quand elle rejoint le langage enfantin, ou vise une espèce de sur-expressivité mimétique dans la même logique, le résultat est moins évident, et on rejoint soit une espèce de pathos très cérébral du cratylisme, soit, ce qui est plus vraisemblable chez Michaux, une position infantile, notamment en matière de cratylisme impossible, et d'enfermement effectif dans une langue propre – d'expressivité parfaite mais propre à un seul, l'absurdité complète.

⁹² Michaux, Postface à *Plume*, Pléiade, I, p. 663.

⁹³ Michaux, « Recherche dans la poésie contemporaine », conférence de 1936, Pléiade, I, p. 975, *passim*.

⁹⁴ André Breton, *Clair de terre*, Paris, s.n., 1923.

Si nous revenons sur la question de l'objet de la représentation chez Michaux, nous voyons donc qu'elle peut s'aventurer vers l'irreprésentable, vers les limites de la représentation, surtout du côté du rêve et de l'imaginaire du sujet. On peut dire aussi que, si l'auteur vise la représentation de soi, c'est dans un rapport au manque fondamental qu'il éprouve (« Je suis né troué »⁹⁵, dit-il, et des faiblesses physiques indéniables ont été à l'origine de cette fragilité plus générale). Il ne faut pas dire qu'il s'emploierait à représenter ce manque seulement, mais que ce manque est ce qui fait écrire et sans cesse en relance l'exigence, comme le pense Claude Lefort, qui s'est intéressé à cette « colonne absente » qui devrait structurer le sujet et mais fait défaut. On peut sans doute, mais c'est secondaire, repérer une tonalité élégiaque de ce fait, mais non moins clownesque (ce qui d'ailleurs ne plaît pas du tout à Ponge), et il ne faut pas oublier tout cet effet de foule du moi qui va à l'inverse. Le moi livre aussi la pléthore d'êtres qu'il recèle : « Je suis habité, dit Michaux, je parle à qui-je-fus et qui-je-fus me parlent »⁹⁶, « On n'est pas seul dans sa peau »⁹⁷ : cette dualité ou même cette multiplicité peut déconcerter, mais elle ne doit pas être négligée quand on aborde cet univers littéraire. Le genre de solitude dans l'écriture que vit Michaux⁹⁸ n'est pas un thème pathétique banal – il se distingue historiquement du moment romantique où le poète vit le divorce de l'individu et de la société, il se distingue de l'expérience baudelairienne de la modernité comme rapport complexe entre solitude et multitude chez l'homme des foules, car cette solitude dans l'écriture, chez Michaux, a ceci de très caractéristique du XX^e siècle qu'elle est celle d'une sorte de monade qui vise à refonder le monde dans la singularité de son expérience : par là, toujours, le geste créateur typique de Michaux consiste à chercher l'issue, à chercher la sortie ou le dégagement, selon le titre du dernier recueil du poète⁹⁹.

Dominique Rabaté permet de mieux saisir le rapport entre ce traitement du moi et la question poétique (ajoutons : la poésie comme

⁹⁵ Michaux, « Je suis né troué », *Ecuador* [1929], Pléiade, I, p. 189. « Je me suis bâti sur une colonne absente. / Qu'est-ce que le Christ aurait dit s'il avait été fait ainsi ? ».

⁹⁶ Michaux, *Qui je fus* [1927], Pléiade, I, p. 73.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁹⁸ Dominique Rabaté, *Gestes lyriques*, Paris, José Corti, 2013, p. 209-210.

⁹⁹ Michaux, *Déplacements Dégagements* [posthume], Paris, Gallimard, 1985.

question, même si chez Michaux ce n'est ni une question théorique, ni un pathos dans lequel s'enliserait l'auteur). Car, le vers s'étant défait, le moment créateur pour Michaux est celui où « se cherche la définition de ce qui fait encore poésie »¹⁰⁰, et où la voix de la poésie moderne se cherche quand s'effondre le cadre de repérage de l'énonciation : c'est la raison pour laquelle la poésie dans sa modernité est apte à accueillir toutes les « traversées de l'identité », dans cette énonciation passagère et mobile¹⁰¹.

Pour Dominique Rabaté, il est difficile de parler de « lyrisme », tant la voix sentimentale est exclue par ce discours où affleure facilement méfiance et sarcasme, mais on le pourrait malgré tout, à condition de comprendre que pour Michaux le lyrisme n'est qu'un réglage parmi d'autres possibles, ce qui fait que Michaux ne l'exclut pas dans *La ralentie* (qui date de 1936, peu après la publication de *LNR35*). Simplement cette *ralentie* tranche avec les récits burlesques et ironiques qui sont dominés par un je agressif et infantile et qui constituent une grande partie de *LNR35* ainsi que de *Lointain intérieur*.

¹⁰⁰ Dominique Rabaté, *Gestes lyriques, op. cit.*, p. 17-18.

¹⁰¹ Dominique Rabaté, *Gestes lyriques, op. cit.*, p. 120.

7. « Le Sportif au lit »¹⁰²

Un autoportrait de l'artiste en « Sportif au lit »

Pas plus que l'incipit « La nuit remue » ou « Mon Roi », « Le Sportif au lit » n'est un récit de rêve conforme à la pratique surréaliste de l'écriture automatique. C'est dire qu'il ne s'agit pas de documents bruts : cette suite de visions oniriques a été élaborée ou réélaborée de façon à constituer un texte littéraire, où les enchaînements peuvent être implicites ou brusques, comme dans un rêve, mais dont l'ensemble peut faire sens à l'intention d'un lecteur. La logique de la signification s'élargit à un jeu d'associations libres du genre de celles qu'un psychanalyste demande à l'analysant, pour ouvrir la voie à des représentations ordinairement censurées comme incongrues, illogiques ou inconvenantes. Ce travail du sens en régime d'associations libres (ou relativement libres) provient des matériaux psychiques du rêveur, mais celui-ci n'est pas seul destinataire du texte littéraire ainsi élaboré : il fait sens également pour un lecteur et non pas seulement pour l'écrivain, ou encore, il fait sens pour l'écrivain sous le regard d'un public.

On peut parler d'autoscopie pour insister sur le statut imaginaire des matériaux utilisés dans la représentation de soi : c'est un autoportrait de l'artiste, mais en « Sportif au lit », une variation onirique sur le *Portrait de l'artiste en jeune homme*¹⁰³. Néanmoins celui qui dit « je » dans la nuit qui remue, entre sommeil et veille, assume cette image de soi sur un ton réflexif et plein d'humour dès la deuxième séquence : « Au fond je suis un sportif, le sportif au lit » (p. 426).

¹⁰² Pléiade, I, p. 426-431

¹⁰³ Titre d'un roman de James Joyce (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916).

Dans cette suite de dix séquences (séparées par des blancs typographiques avec astérisques), comment le statut onirique ou non de la représentation se présente-t-il ? Dans les premières séquences, une formule assez claire prévient toute méprise dès les premières lignes ; première séquence : « à peine je ferme les yeux » ; dans la 2^e : « à peine ai-je les yeux fermés » ; dans la 3^e : « La nuit venue, ma chambre silencieuse se remplit de monde » ; 4^e : « À peine ai-je les yeux fermés ». Ensuite, les formules introductives varient, tout en restant claires sur le statut des images : ainsi en est-il dans la séquence 5 : « Toute la longue nuit je pousse une brouette », puis la vision qui se présente dans la séquence 6 est une apparition étrange : « quelques énormes pattes d'insectes [...] apparurent sur le mur de ma chambre ». Dans la séquence 7, « Le matin quand je me réveille » introduit la vision d'un être fantastique, l'homme-serpent, ce qui nous replonge dans le rêve. Dans la séquence 8, « Cette nuit, ç'a été la nuit des horizons » est une formule insolite qui introduit une apparition dans son étrangeté : « D'abord un bateau sur la mer surgit ». La 9^e et avant-dernière séquence n'est pas aussi clairement codifiée au début : « C'était sur un grand lit qu'était posé le bébé », et le cauchemar tient au danger et à la mort, et non pas à des éléments surnaturels, mais le « je » en parle comme on parle d'un rêve, sur le mode du souvenir partiel (« je me souviens que », « ensuite je ne sais ce qu'il fit »). La 10^e et dernière séquence n'est pas plus clairement codifiée au début, mais va s'avérer peu à peu très bizarre, jusqu'à l'apparition finale d'« une infinité de petites juments ».

Ce qui est notable, ici, est que l'auteur s'est arrangé pour habituer son lecteur à accepter de façon peu codifiée le statut onirique des dernières séquences, après l'avoir parfaitement explicité au début. Ce fait de style répond à un souci de lisibilité.

Avant de chercher à interpréter ce type de texte, il faut l'observer attentivement en prenant appui sur des données formelles. En l'occurrence, c'est un récit, à cerner en termes narratologiques : a-t-on affaire à du récit ou du discours au sens d'Émile Benveniste ? À des discours d'analyse rétrospective, de commentaire plus ou moins contemporain de l'écriture ? La représentation vise-t-elle plutôt un récit d'action ou une description ? A-t-on affaire à des représentations scéniques ? À des scènes singulatives

ou itératives ? Quelle est l'énonciation (la focalisation ? la voix narrative ?) Quel rôle le moi joue-t-il dans ces visions, qu'il soit ou non le centre de l'attention ?

Séquence 1

La séquence 1 évoque au présent une scène onirique qui pourrait être itérative (à cause de la formule « à peine je ferme les yeux », qui suit le titre), mais non nécessairement, car l'adverbe « jamais » suggère surtout l'étirement de la vision dans le temps, celle du patinage idéal. Le plaisir pris est celui du déplacement idéal, sans fatigue, d'une sorte d'avancée facile, sans terme ni but, d'un « je » qui est comme une « force qui va » à la manière d'Hernani (« Ce n'est pas que je cherche des distractions dans le paysage. Non. Je ne me plais qu'à avancer »), une avancée solitaire sans retour mais dans le froid, et même sur une « rivière glacée », ce qui redouble la notion de solitude, mais prise en bonne part. Ce présent n'est pas un présent d'énonciation, mais le genre de présent de narration souvent utilisé pour raconter un rêve du sommeil et actualiser plus vivement la scène imaginaire. Cependant le présent d'énonciation apparaît dans « je ne me souviens pas d'avoir jamais été fatigué », il sert de base à la rétrospection.

Séquence 2

La séquence 2 lance le lecteur sur l'idée d'un autoportrait en sportif au lit. « Au fond je suis un sportif » est au présent d'énonciation, et le « je » qui écrit, sans entrer dans une autoanalyse sérieuse, se définit incidemment sur un ton d'humour. Cet autocommentaire donne sens à la vision précédente, il introduit la suivante, il les articule comme deux scènes oniriques et il crée un paradigme de l'exploit sportif répondant au titre (nous ne le retrouverons qu'avec l'ascension du building dans la séquence 8). Puis le récit se centre sur une scène onirique typique, le plongeon, qui se répète probablement ; cette scène est rapportée au présent, mais il devient difficile de distinguer le présent de narration qui actualise la vision onirique et le présent d'énonciation qui commente l'état d'esprit : il faudrait être tout à fait revenu de la mégalomanie onirique pour en parler

vraiment de l'extérieur, mais ce n'est pas le cas (« les autres, s'il y a des compétiteurs, n'existent pas à côté de moi »). Le résultat est plus mêlé et plus intéressant : nous partageons la vision du rêveur, tout en bénéficiant du recul humoristique du poète par rapport à elle. Se crée ainsi une distanciation humoristique très particulière, comme on peut en trouver dans *Un amour de Swann*, par exemple, qui offre au lecteur une sorte de vision stéréoscopique¹⁰⁴ de Swann : dans la scène où nous le voyons en pleine crise de jalousie devant les persiennes closes d'Odette, le personnage est saisi en empathie dans sa folie jalouse, mais il est en même temps saisi de l'extérieur dans son ridicule.

Séquence 3

Dans la séquence 3, l'envahissement de la petite chambre par une foule, qui est celle de la « tribu » des compagnons, correspond à une scène sous l'aspect singulatif ou bien fréquentatif (« La nuit venue, ma chambre silencieuse se remplit de monde et de bruits »), mais qui, en tout cas, est donnée comme typique, et cela malgré l'étonnement initial : « Qui, me connaissant, croirait que j'aime la foule ? C'est pourtant vrai que mon désir secret semble d'être entouré. » La première phrase est d'autocommentaire – au présent d'énonciation – comme celle qui ouvrait la séquence 2, et elle sert d'introduction à la vision onirique (rapportée au présent de narration) qui va jouer un rôle dans l'autoportrait, dévoilant sur un ton d'ironie familière quelque chose comme un « désir secret » mais insoupçonné chez ce solitaire. L'emploi cataphorique du démonstratif neutre dans « C'est pourtant vrai que » (au lieu de « il est vrai que ») est un indice du ton familier.

Cet élément d'autoportrait donne une nouvelle version du couple multitude-solitude qui intéressait Baudelaire dans *Le Spleen de Paris*, « l'homme des foules », le poète de la « modernité » qui vit dans « les villes énormes », à quelque distance déjà du poète romantique qui avait encore tant à faire dans la nature. La nature, chez Michaux, c'est surtout la zoologie et la botanique fantaisistes qui lui servent de supports projectifs,

¹⁰⁴ Sur cette notion, voir Sophie Duval, *L'ironie proustienne, la vision stéréoscopique*, Paris, Champion, 2004.

ni plus ni moins réalistes que des tests de Rorschach. Quant à la vie urbaine, l'image de la cohue sur le boulevard Edgard-Quinet subit elle aussi l'invasion de l'imaginaire, avec cet « énorme paquebot comme le *Normandie* » qui, « profitant de la nuit, est venu s'y mettre en cale sèche », d'où une vision enthousiaste de l'humanité au travail digne de *La ligne générale* d'Eisenstein¹⁰⁵. Sans parler de la vie mondaine de la petite chambre qui, avec ces rencontres d'« un bras, une taille », rappelle un peu trop les dépeçages brouillon de « La nuit remue », l'incipit du recueil.

Cet élément d'autoportrait entre en contraste avec les figures du patineur solitaire et du champion de plongeon (d'où l'articulation, qui a sa logique : « Qui, me connaissant, croirait que j'aime la foule » ?). Mais c'est encore l'irréalité des contenus qui signale le statut onirique de la scène, avec l'encombrement du boulevard Edgar-Quinet par un paquebot. À l'intérieur de la chambre l'affluence est interprétée comme produit des mœurs de tribu moderne et rejet de la solitude, mais elle installe un effet de foule qui changera de sens à la fin, avec la prolifération d'« une infinité de petites juments » au dénouement de la quête du cheval brabançon, qui ne voit venir aucune ferme mais se retrouve entouré de toutes ces petites femelles : ce qui rappelle la multiplication des « on » à la fin du premier mouvement de l'incipit, page 419. Encore une fois, on pense à Baudelaire, pour cette alternance de « vaporisation » et de « centralisation » du moi : éloquente concrétisation de l'énoncé énigmatique de Baudelaire, les contrastes qui s'y rattachent sont saisissants chez Michaux.

Séquence 4

La séquence 4 repose sur une scène d'aspect singulatif centrée sur un « gros homme », et même une « caricature » de gros homme. Ce type bestial contraste avec la maigreur du moi : il apparaît devant le moi, maigre et couché. Ce qui invite sans doute à penser l'obsession de la nourriture et aussi de ceux qui en sont fort loin : peut-être par ascèse comme c'est le cas chez le moi maigre, mais que serait cette ascèse qui expliquerait tout sans être elle-même expliquée en rien ?

¹⁰⁵ Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein (avec Grigori Alexandrov), *La ligne générale* [ou *L'ancien et le nouveau*], film soviétique, 1929.

Ce qui en tout cas nous intéresse est cette manière de présenter le moi comme quelqu'un qui « ne saisit que les reflets », tandis que la bestialité de l'autre, purement conçue (car « il ne mange pas ») donnerait l'obsession de la nourriture, et par là même mettrait en question cette existence éthérée de celui qui ne vit que de l'imaginaire (« des reflets » : il ne s'agit pas simplement de la pensée, mais bien de l'imaginaire, par opposition à « ce qui est direct » comme un poids de chair).

On pourrait y déceler une critique sous-jacente du moi dans son activité créatrice (tout entière tournée vers l'imaginaire où la nuit remue), mais aussi le genre de message que la part plus consciente de soi est bien heureuse de recevoir de l'inconscient pour s'équilibrer¹⁰⁶. C'est ce qu'on lit dans le dernier paragraphe de la séquence : il faut saisir ce que signifie la vision du gros homme, qui ne peut dire davantage, et qui s'évanouirait à une distance moindre, comme un animal sauvage qu'il ne faut pas effrayer en essayant de s'approcher. Ici, le sens est très enfoui dans l'énigme de la vision, mais son importance se signale au rêveur : le gros homme veut dire quelque chose, et quelque chose qui se dérobe.

Séquence 5

La séquence 5 est une scène d'aspect singulatif, au présent de narration, correspondant à la dominante de toute une nuit (« Toute la longue nuit »). Le moi se donne pour victime d'un labeur contraint (pousser la brouette trop chargée), et il est représenté comme sans faute ni responsabilité dans la scène qu'il subit : il préférerait même dormir, le ton est plaintif dans « la peine d'un pauvre homme qui voudrait plutôt dormir ». La croissance de la figure du crapaud jusqu'à la taille du porc ne peut manquer de rappeler celle de la grenouille qui voulait se faire aussi grosse qu'un bœuf. C'est le genre de fable que peut écrire Michaux, par différence avec La Fontaine qui donnait des leçons de morale (ou pouvait donner ces leçons avec humour). Ici, l'encombrement du porc prolonge la figure obèse qui tenait lieu de représentation de la bestialité, et surtout de la pulsion orale et vorace dans le mouvement précédent. De plus, le scénario onirique démarqué de la fable sur la « chétive pécore » qui s'enfle par

¹⁰⁶ Selon une conception jungienne du rôle psychique du rêve.

vanité sanctionne indirectement (sur un plan symbolique) l'inflation narcissique qui marquait les visions du patineur et du plongeur.

Séquence 6

La séquence 6 offre une vision onirique détachée, présentée en rupture par le passé simple (« apparurent », « restèrent »), mais dans un récit encore rattaché au « je » (« sur le mur de ma chambre ») : de ce fait elle est très saillante, dans son caractère énigmatique. Le « je » ne dit pas ce qu'il vient faire là, sa chambre est seulement le lieu où se produit le phénomène, mais ce qui est clair grâce à l'association avec l'effet de foule présenté comme plaisant dans la séquence 3, est qu'il est averti du danger de cet effet de foule (le « nombre » auquel « succombe » l'insecte d'un « vert éclatant », avec ces « verts rutilants ») : littéralement, l'inquiétude est que ne se forme pas un corps (les morceaux de l'insecte ou des insectes « ne se lièrent pas en forme de corps ».) Cette inquiétude peut concerner conjointement l'organicité de l'œuvre et celle de la personne. La possibilité de former un tout vivant organisé, fonctionnel, dans l'œuvre, et la possibilité d'être soi-même une personne unifiée, sont mises en péril en même temps par la voie aventureuse du « Sportif au lit » : voie solitaire, mais attirée par l'effet de foule où le moi perd son unité, ou peut la perdre.

Séquence 7

La séquence 7 est une vision onirique fréquentative : vision du réveil, mais incertain, car le sujet replonge derechef dans le rêve ou bien il n'en est jamais sorti et rêve qu'il n'en sort jamais. Au début, on peut hésiter, « Le matin quand je me réveille » peut renvoyer à un moment singulier ou répété, mais la fin est, sans ambiguïté, d'aspect fréquentatif : « Ainsi chaque matin ».

Cette vision typique qui est partie prenante de l'autoscopie du « je » le confronte à l'homme-serpent : c'est une créature de cirque, que l'on exhibe, comme ailleurs un clown, mais ici elle est pitoyable et non drôle : l'homme-serpent est « misérablement aplati ». C'est un double narcissique refusé : « C'est pas lui qui me semble bien désigné pour me tenir compagnie dans ma solitude » (avec une négation verbale simple de

registre familial), mais pourtant, « C'est lui qui "passe ma nuit" ». L'expression bizarre (reposant sur la discordance syntaxique entre la première et la troisième personne) est isolée en citation : cela réintroduit la distance du moi vigile à l'égard du rêve qui peut laisser perplexe. Le contraste est maximal avec la forme de compagnonnage exaltée dans la séquence 3, mais également avec les figures héroïques du patineur idéal et du plongeur idéal des deux premières séquences. On est donc toujours dans la série des révisions de cet optimisme naïf qui va de pair avec le narcissisme : sombres et dysphoriques, les séquences 4, 5, 6 et 7 sont des messages correctifs que le sujet s'adresse par l'intermédiaire de ses rêves, même s'il ne les comprend que confusément.

Séquence 8

Dans la séquence 8, « Cette nuit, ç'a été la nuit des horizons » introduit au « je » et au passé composé un récit qui va s'autonomiser au passé simple, comme une fiction : c'est un événement ponctuel, une scène singulative qui se présente « D'abord un bateau sur la mer surgit [...] Ensuite la mer me fut cachée ». Ces horizons ne sont pas seulement les vastes espaces à parcourir en « auto », c'est aussi l'ascension du gratte-ciel qui représente symboliquement tout ce qu'on peut attendre de l'idéal (« palais né d'un esprit royal », « silence parfait », haut perdu « dans les vapeurs », solitude parfaite mais sans « rien de délaissé »). La séquence a l'opacité propre au *vrai* rêve, mais le scénario de ce rêve a déjà été mis en contexte avec tout ce qui précède, de sorte que nous pouvons commencer à l'interpréter comme une autre de ces mises en garde que le sujet, engagé dans sa propre « nuit » comme dans son aventure littéraire, s'adresse à lui-même. La mise en garde repose ici explicitement sur des conseils de prudence élémentaire : la nuit devenue trop dense, « nous fûmes contraints de redescendre », car ils étaient plusieurs à tenter l'ascension, comme on le découvre au dernier moment (selon le même principe qu'à la fin du premier paragraphe du premier poème.) On voit sur ce genre d'exemple comment la composition des séquences oniriques permet à l'écrivain d'interpréter ses propres rêves, ou d'entrer dans leur interprétation.

La méthode psychanalytique consisterait à faire jouer les associations libres du sujet sur chaque élément du scénario et de la mise en scène du rêve tels que livrés par la mémoire, pour analyser condensations et déplacements et permettre au sujet de remonter vers le sens latent dans le rapport à l'analyste comme figure de l'Autre. L'écrivain, en recomposant ses rêves, entre dans un jeu d'associations libres qui fait parler certaines significations, même si ce rêve au carré (il rêve à nouveau le souvenir qu'il a de ses rêves du sommeil et de ses fantasmes) n'est pas une analyse, mais une réélaboration des matériaux psychiques, en rapport aveugle avec un public.

Séquence 9

La séquence 9 est une scène isolée dans son unicité (« Ensuite, je ne sais ce qu'il fit » : le passé simple exprime un événement ponctuel). La scène est autonomisée comme une fiction par le passé simple, et non pas actualisée par un présent de narration ; mais elle est toujours rattachée au présent d'énonciation correspondant au moment de l'écriture : « je me souviens », « je ne sais ». La scène est énigmatique, mais on comprend que la mère mourante est incapable de défendre son enfant, parce qu'elle est mourante, comme prise dans le marbre, déjà : les images sont belles mais affreusement expressives sur ce motif de la mère mourante. On perçoit une réticence à déchiffrer la gravité de la scène : il est dit du sang du bébé qui coule que c'est « un sang rouge et bien plus grave que lui », comme si le chat avait un visage pour exprimer cette discordance avec la gravité de l'attaque¹⁰⁷.

Il est difficile de raccorder ce rêve au reste du poème : il sort des enchaînements, ressemblances et contrastes que nous avons pu remarquer entre les huit premières séquences.

On peut toujours imaginer que l'auteur se sent ou s'est senti ainsi victime d'une mère incapable de le protéger : mais il faut sortir de ce poème pour l'interpréter ainsi, en allant chercher l'expression du ressentiment à l'égard des parents, par exemple dans « Mes propriétés »

¹⁰⁷ Une variante accentue la cruauté rieuse du chat : « un ruisselet de sang coula, le chat agita ses griffes dans la plaie comme pour rire » (Pléiade, I, p. 1195).

(p. 469), ou bien dans le « ventre froid » du monde maudit dans « Contre ! » (p. 458). De surcroît, le poète ne s'est pas figuré comme victime dans cette séquence 9 : on ne sait pas ce qu'il fait dans la scène et il la commente avec une distance de conteur ironique qui le mettrait plutôt du côté du chat : « Certes le chat profita de la situation, qui dut être bien longue, car le chat aime méditer ».

Autre élément énigmatique, mais plus saillant, l'étrange prononciation de la mère, qui dit « filain chat » : car « elle disait fi pour mettre plus de force », toutefois sans parvenir à chasser le chat. Ici, l'incident signale l'inanité d'une croyance dans le pouvoir magique des sonorités expressives de la langue. Ce pourrait donc être encore une sorte d'avertissement que le poète s'adresse à lui-même, sur ce thème de la « magie » poétique, et donc une manière de borner sa propre croyance en la matière. De même que, comme nous l'avons vu, on trouve chez Michaux toute une mythologie personnelle, y compris la mythologie du « royaume », mais que vient toujours le moment parodique pour arrêter l'auteur sur cette pente, car il a assez affaire avec son propre « Roi » et ne peut pas simplement le détrôner pour prendre sa place : le principe est le même sur le thème de la magie poétique, car c'est une tentation puissante, mais il y a toujours un moment ironique ou critique qui vient borner la croyance sur ce thème.

Séquence 10

La séquence 10 est une scène singulative du même type que la précédente, un récit de rêve, littéraire et complet, rapporté sur la base du passé simple (couplé avec l'imparfait), et donc autonomisé comme une fiction, avec un « je » dans l'action : « Je montai ». Le « je » n'est pas au centre de l'attention, mais il est présent comme témoin, monté sur le cheval. C'est le cheval qui le représente au sens figuré (il est d'ailleurs du Brabant, province belge, comme l'auteur est belge), sur un mode symbolique, ou plutôt dans l'allégorie énigmatique du récit qui le mène à chercher (mais comme en « semblant penser à autre chose », distraction qui ressemble bien à Michaux), et à chercher on ne sait quoi. Cette quête en tout cas paraît infructueuse faute de conduire à une ferme (l'équivalent

pour un homme serait une maison, un travail, une forme de réussite pratique, alors que le poète a conscience d'en être toujours à l'errance, à son âge¹⁰⁸). Cela peut donner à l'épisode du bébé un sens supplémentaire, qui s'ajoute à ce que nous en avons déjà dit : il renverrait à l'incapacité chez un Michaux d'assumer à son tour un rôle de père dans une famille, auquel cas il serait plutôt dans le rôle du chat – ce qui n'exclut pas une identification plus ancienne au rôle du bébé.

Venons-en maintenant à la place et au rôle du rêveur. Le rêveur est le héros de ses propres contes, mais il n'est pas toujours au centre de l'attention : par exemple, dans la séquence 4, le gros homme accapare l'attention avant qu'on ne découvre le contraste avec le moi maigre (or cet obèse caricatural incarne un type bestial qui donne à tous l'obsession de la nourriture, ce qui suggère peut-être quelque chose quant au moi, mais sans le dire). Dans la séquence 9, le moi reste spectateur du drame qui se joue entre le chat et le bébé sous l'œil impuissant de la mère mourante et, lacune très intéressante, on ne sait pas ce que le moi fait dans la scène, pour en être ainsi le témoin sans que sa présence soit même mentionnée. Rien n'est dit du moi dans la séquence 6, sa vision d'un énorme insecte en pièces détachées est seulement une vision apparue sur le mur de sa chambre, et le seul rapport qui fasse sens s'établit avec l'évocation de la foule qui envahit la petite chambre dans la troisième séquence, car l'insecte est censé « succomb[er] au nombre ». On voit aussi dans la séquence 7 un homme-serpent qui n'est pas le compagnon rêvé qu'aurait souhaité le moi ; c'est une figure projective et le moi s'en aperçoit finalement puisqu'il dit « C'est lui qui “passe ma nuit” ».

Par ailleurs, il faut s'interroger sur les jugements de valeur que le moi exprime à son propre sujet en se mettant ainsi en scène ou en se présentant comme témoin. En effet, c'est avec beaucoup d'humour que le « je » souligne les aspects trop flatteurs de l'autoportrait : cela s'annonce dans la séquence 1 avec le sentiment d'aisance dans le patinage et la rapidité étonnante de ce patinage idéal. Cela devient très drôle dans la séquence 2 avec l'autoportrait flatteur du plongeur qui se félicite de la

¹⁰⁸ Comme le dit par exemple le poème « Mes propriétés » (Pléiade, I, p. 466).

perfection de son plongeon et ne craint personne, car même les Taris ne sont pas à la hauteur (il y a là une antonomase, car Taris était un champion de natation très connu, et son nom propre est traité comme un nom commun ; c'est un adynaton, une hyperbole tellement exagérée qu'elle suscite le doute, ici un sourire sceptique). C'est l'exagération qui devient comique (tonalité ludique que renforce l'expression familière : oublier que l'eau mouille), et la prétention du moi qui se met en vedette comme « Sportif au lit » est clairement donnée comme ridicule. De toute façon, le qualificatif même de « Sportif au lit » a quelque chose de dérisoire, évocateur de la paresse ou d'exploits imaginaires.

Ce discours trop flatteur sur soi est présenté avec humour, mais il est également mis en contraste frappant avec une figuration misérable, celle de l'homme-serpent, écrasé par de nombreuses forces invisibles, et dont la silhouette évoque surtout des intestins. En tout cas, le thème du jugement de valeur à porter sur le moi se pose implicitement à travers ces contrastes, mais également, il revient dans la figure projective de l'énorme cheval brabançon, dont la coordination est mauvaise (ce qui fait écho à celle de l'homme-serpent, qu'on n'imagine pas du tout maîtriser ses mouvements). Ce cheval est qualifié de « nerveux » comme un être humain (« c'est un nerveux ») et il se trouble devant le regard d'autrui, ce qui le fait échouer devant l'obstacle. Ces éléments s'ajoutent à ce que nous avons déjà vu des messages d'avertissement que le moi s'adresse en quelque sorte à lui-même dans cette communication avec sa « nuit ». Ici affleurent des éléments qui nous intéressent pour réfléchir sur la valeur que l'œuvre littéraire peut avoir pour l'auteur dans une activité particulière du type autoportrait, mais autoportrait de l'artiste en sportif au lit.

8. Autour de « Nuit de noces »¹⁰⁹

Ce court poème n'est pas un rêve, encore qu'il dérive probablement d'une vision onirique retravaillée, car il est marqué au sceau de l'incongruité et du fantasme, mais le plus frappant est ce qui se passe quand Michaux fait le moraliste, ce qui ne va pas sans humour, et ici, un humour très noir dans le goût du surréalisme.

Plaisanterie à la limite du mauvais goût évidemment, mais qui donne à imaginer les joies du mariage sur un thème sexuel. Ces joies du mariage sont un vieux thème de satire misogyne qui vient du Moyen Âge¹¹⁰, mais elles n'ont pas perdu toute actualité à l'époque de Michaux sur le thème sexuel ici abordé : la plaisanterie n'a de sens que dans l'ignorance où les femmes, souvent, sont encore tenues au sujet de ce qui les attend pendant leur nuit de noces, même si l'idée est soumise à caricature outrancière.

Le texte applique à son thème des modèles parodiés : il combine la parodie du conseil de moraliste, adressé directement au futur mari qui mettrait sa femme à tremper dans un puits lors de la nuit de noces et ultérieurement, et la parodie de fabliau, petit récit farcesque où quelqu'un est dupé et bien attrapé par le sale tour qu'on lui joue, en l'occurrence la femme est bien attrapée par son mari. La construction narrative est celle d'un sketch, dont le comique repose sur une base absurde avec répétition et surenchère, mais elle réserve une clause imprévue d'un tout autre ton : le « je » fait volte-face, dévoile son empathie et explicite le fonctionnement ironique de l'ensemble.

¹⁰⁹ LNR35, Pléiade, I, p. 432.

¹¹⁰ *Les Quinze Joies du mariage* [fin XIV^e siècle-début XV^e siècle], traduction et édition de Nelly Labère, établissement du texte médiéval par Albert Pauphilet, édition bilingue, traduction nouvelle, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2016

Le conseil parodique appartient à une série dans *LNR35*. Juste après on trouve à la suite les uns des autres : « Conseil au sujet des pins »¹¹¹, « Conseil au sujet de la mer »¹¹², « L'auto de l'avenue de l'Opéra »¹¹³, « Le ciel du spermatozoïde »¹¹⁴, « Le lac »¹¹⁵, « Le vent »¹¹⁶, « Les petits soucis de chacun »¹¹⁷.

Outre la disparate interne à la série, structurellement comique, la parodie de la littérature didactique se signale par l'incongruité des leçons anti-lyriques données sur « Le lac » ou « Le vent », ou bien par la trivialité même du sujet de la vie quotidienne et de ses tracasseries, qui n'aurait pas sa place dans un recueil poétique des années 30. Ainsi, « L'auto de l'avenue de l'opéra » est une fausse leçon de pur badinage au sujet des bruits de la circulation urbaine, mais imaginée à l'envers, comme s'il n'y avait qu'une seule et même automobile pour tourner autour du pâté de maisons et persécuter le pauvre riverain, sketch absurde.

« Nuit de noces » se rattache également aux fausses leçons de naturaliste concernant la sexualité : par exemple « Le ciel du spermatozoïde » joue à personnifier spermatozoïde et ovule pour comparer leur psychologie à coup de projections sur leur image au microscope, et « Les petits soucis de chacun » porte sur l'élimination du « gonocoque » par traitement aux rayons. Comme s'il s'agissait, avant Woody Allen bouffonnant dans son costume de spermatozoïde, de *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe (sans jamais oser le demander)*¹¹⁸ : c'est une joyeuse provocation concernant ce que peut être ou non un recueil de poèmes dans les années 30, sur un thème lyrique par excellence, celui de l'amour.

Enfin dans les fausses leçons de zoologie, de botanique, de géographie ou d'ethnologie imaginaires, la poésie pseudo-didactique et souvent parodique vise l'autoscopie, l'autoportrait indirect passant par

¹¹¹ « Conseil au sujet des pins », *LNR35*, Pléiade, I, p. 433.

¹¹² « Conseil au sujet de la mer », *LNR35*, Pléiade, I, p. 433.

¹¹³ « L'auto de l'avenue de l'opéra », *LNR35*, Pléiade I, p. 434.

¹¹⁴ « Le ciel du spermatozoïde », *LNR35*, Pléiade, I, p. 435.

¹¹⁵ « Le lac », *LNR35*, Pléiade, I, p. 435.

¹¹⁶ « Le vent », *LNR35*, Pléiade, I, p. 435.

¹¹⁷ « Les petits soucis de chacun », *LNR35* Pléiade, I, p. 436.

¹¹⁸ *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe (sans jamais oser le demander)*, film de Woody Allen, États-Unis, 1972.

l'exploration de l'imaginaire. « Encore des changements » en énonce le principe : « Je fus toutes choses [...] Je m'aperçus bientôt que non seulement j'étais les fourmis, mais aussi j'étais leur chemin » ; et dans les « Encyclopédies illustrées » il y a « la photographie de plusieurs êtres que je n'ai pas encore été »¹¹⁹. Les animaux (« compagnons » de ce moi que son Roi s'efforce de soumettre pour le dominer complètement¹²⁰) sont plus ou moins difficiles à interpréter, mais ils ont toujours une vertu particulière, qui fait leur force dans cet imaginaire de la prédation et de la survie. Ainsi, les Parpues peuvent modifier leurs yeux à chaque impression et « sont de grandes actrices »¹²¹ ; la Darelette même blessée peut « continuer sa marche avec sa marmelade abdominale et ses parois en brèche » et elle « ne craint personne » sauf l'araignée des fosses qui « la pompe tout entière par les oreilles »¹²² ; « L'Émanglom » est inattaquable grâce à sa peau « amorphe » qui se cramponne à tout : on peut le croire innocemment toxique quand on voit les poissons surnageant « le ventre en l'air » autour de lui, mais c'est probablement lui qui a fracassé quelques crocodiles sur les bords des fleuves qu'il fréquente¹²³.

« Nuit de noces » se rattache donc à plusieurs sous-genres et séries fantaisistes dans *LNR 35*, ce qui dirige la lecture, mais « Nuit de noces » est également trop irréaliste dans la misogynie pour être sérieux, d'où l'évidence du rire : on ne fait pas tremper une femme dans l'eau du puits la nuit, même Landru est plus sensé lorsqu'il assassine ses épouses méthodiquement. C'est ce qui invite à réfléchir sur le genre de nécessité à laquelle répond l'explicitation finale.

Il y a deux voix, la voix cruelle du misogyne qui prodigue ses conseils pour traiter ainsi sa femme en toute impunité (c'est la voix feinte), puis la voix du moi sincère qui s'exonère de tout cela, exprimant empathie pour la femme et pour lui-même : « Quant à moi, j'ai encore plus de mal dans le corps des autres que dans le mien », ce qui le désolidarise parce que la compassion lui rendrait très pénible une telle brutalité. L'énonciation

¹¹⁹ « Encore des changements », *LNR35*, Pléiade, I, p. 479-481.

¹²⁰ « Mon Roi », *LNR35*, Pléiade, I, p. 423.

¹²¹ « La Parpue », *LNR35*, Pléiade, I, p. 490.

¹²² « La Darelette », *LNR35*, Pléiade, I, p. 490-491.

¹²³ « L'Émanglom », *LNR35*, Pléiade, I, p. 492.

ironique suppose un tel *dédoublement dans la voix* : elle laisse entendre au second degré autre chose que ce que dit littéralement le premier degré, et elle invite à comprendre le contraire, par antiphrase. Or ici, les deux voix se succèdent, et c'est la voix compatissante qui a le dernier mot : elle dit ce qu'il faut penser, finalement, de ces cruautés. Mais ce faisant, la voix sincère, qui ne veut avoir aucune part dans ces violences, explique son retrait : pas question de se marier, si c'est pour infliger violence ou déception.

Quel rapport avec la vie de Michaux ? Si nous voulions des faits, ce serait bien difficile à dire d'après Raymond Bellour et Ysé Tran¹²⁴, car si Michaux rencontre Marie-Louise Ferdière en 1934, on ne sait quand leurs rapports sont devenus plus étroits avant la crise de 1937, date à laquelle Marie-Louise fait une tentative de suicide alors qu'il est question qu'ils se séparent, et ce n'est qu'en 1943 que Michaux l'épouse en redoutant d'être père¹²⁵.

Peu importe, car ces faits qui se dérobent sont la dernière chose qui nous intéresse chez le poète : beaucoup plus intéressante est la série des textes qui expriment la difficulté de ses rapports avec les femmes, mais aussi, plus largement, avec les autres, en général : on relira dans cette perspective l'incipit « La nuit remue »¹²⁶, ainsi que « Mon Roi », sur la fiancée « réduite à rien » par le Roi¹²⁷, « L'Éther », sur « l'appétit sentimental » de « la femme la plus idéalement romantique »¹²⁸, ou « Mes propriétés », sur la « femme du dehors »¹²⁹.

Pour cerner *la voix cruelle*, il faudrait la situer dans une très large gamme, et même, dans un très vaste répertoire de rôles, si nous suivons Michaux sur l'idée que « *MOI n'est qu'une position d'équilibre. (Une entre mille autres continuellement possibles et toujours prêtes)* »¹³⁰. Dans *LNR35*, il faudrait écouter de plus près les moments de pathétique intense

¹²⁴ « Chronologie », Pléiade, I, p. LXXIII-CXXVIII.

¹²⁵ Voir la « Notice » par Raymond Bellour de *Tu vas être père* [1943], Pléiade, I, p. 1315-1318.

¹²⁶ « La nuit remue », *LNR35*, Pléiade, I, p. 419-422.

¹²⁷ « Mon Roi », *LNR35*, Pléiade, I, p. 424.

¹²⁸ « L'Éther », *LNR35*, Pléiade, I, p. 451.

¹²⁹ « Mes propriétés », *LNR35*, Pléiade, I, p. 465-469.

¹³⁰ Postface à *Plume précédé de Lointain intérieur* (1938), Pléiade, I, p. 663.

dans « Amours »¹³¹, ainsi que la conscience de solitude qui s'exprime sur un mode sérieux dans « L'Éther »¹³², mais également le ton d'ironie sarcastique dans « Envoûtement »¹³³. La comparaison avec « Envoûtement » est d'autant plus intéressante que la construction est, comme dans « Nuit de noces », celle d'un sketch fondé sur la répétition et la surenchère dans l'absurdité et l'indifférence comique. Dans « Envoûtement », la voix cruelle se donne libre cours sans autre restriction que la retenue d'un humour pince-sans-rire, à l'encontre d'une fiancée réduite à l'anorexie, et à l'encontre de sa mère qui vient se plaindre comme chez le docteur ou l'envoûteur. Il n'y pas de relativisation du message comme à la fin de « Nuit de noces », quand le « je » s'excepte de toute violence sadique, et du même coup, s'exonère d'un mariage qui ne le tente guère. Car dans « Envoûtement », c'est la folie de la mère, avérée dans les deux derniers paragraphes, qui tient lieu de chute en renversant la perspective sur un ton sobre d'humour à froid (« Elle s'en alla, cherchant ses idées »).

¹³¹ « Amours », *LNR35*, Pléiade, I, p. 503.

¹³² « L'Éther » *LNR35*, Pléiade, I, p. 449-456.

¹³³ « Envoûtement », *LNR35*, Pléiade, I, p. 478.

9. « L'Éther »¹³⁴

Le texte sur l'éther est un compte rendu d'expérience avec son commentaire. Cette première expérience, comme la biographie par Raymond Bellour et Ysé Tran permet de le comprendre¹³⁵, a eu lieu pour la première fois à Quito, en Équateur, en 1928. La mescaline est expérimentée bien plus tard, dans les années 50, alors que sont menées des recherches psychiatriques sur la psychose expérimentale.

Le texte est divisé en sept mouvements séparés par des blancs typographiques.

Un premier mouvement introductif

Le premier mouvement est une introduction (p. 451) qui se détache clairement dans l'énoncé du principe de la jouissance de l'éther. Ce principe est une généralité sur l'homme, qui précède la présentation d'une expérience personnelle dans la suite du texte : articulation correspondant au genre littéraire de l'essai, que Michaux pratique à ses frontières indéfinies avec la poésie. On trouvera plus loin des notes infrapaginales, aux quatrième et septième mouvements, caractéristiques du style savant qui rapproche ce texte de l'essai.

Selon Michaux, cette jouissance s'expliquerait par un besoin humain, le besoin paradoxal « de faiblesse », le besoin d'« être vaincu » et « d'être culbuté » (on aura plus loin l'expression du désir d'être « mis knock-out » p. 456). Il lui faut faire comprendre qu'une « grande force sexuelle » ne donne pas « le goût de la force » – ce n'est pas parce que la libido est intense qu'elle ne peut s'exprimer que sous la forme active d'un désir de

¹³⁴ LNR35, Pléiade, I, p. 449-456.

¹³⁵ « Chronologie » par Raymond Bellour et Ysé Tran, Pléiade, I, p. LXXIII-CXXVIII.

maîtrise ou de domination. Le poète pense au contraire (d'expérience) que l'intensité de la libido peut parfaitement s'exprimer en sens contraire et que d'ailleurs, si l'on s'efforce à la « continence » dans ce cas (il s'agit d'abstinence sexuelle, Michaux a d'abord écrit « chasteté » sans ambiguïté), cela devient « intolérable » : car ce n'est alors qu'une « maladie de l'excès de force », et certainement pas une technique de régulation efficace de cette force.

L'affirmation est contraire aux principes de l'ascèse chrétienne, mais Michaux, qui a désiré le séminaire, ne se soucie pas d'orthodoxie, il approfondit et réinterprète librement son aspiration mystique¹³⁶. Celle-ci est affaire d'accès au vide, de perte du « je », de dépouillement de ce « je », quitte à « grelotter dans le vide ». On verra plus tard une réinterprétation du désir mystique, d'être « seul dans l'immense bouche du vide » (p. 452), et une distinction entre « l'appétit sentimental, le besoin de l'« Autre » », que Michaux traite de manière distanciée, et ce qu'il appelle le « grand autrui à qui on peut se rendre sans lâcheté, sans honte » (p. 452). La comparaison avec le Christ est irrespectueuse mais Michaux ne croit plus et, même tenté par le mysticisme, il repense ses croyances antérieures : « Chacun a un Christ qui veille en soi », d'où l'universel « besoin méconnu » d'« être vaincu », assertion qui sert d'introduction à un compte rendu d'expérience de l'éther.

Tout compte fait, le type d'homme qui s'obstine dans la continence finit par passer à l'éther « pour se défaire de ses forces et obtenir le calme ». L'idée pourrait prendre place dans le cadre freudien d'une analyse de la libido comme quantum d'énergie fluide ; cependant si Michaux, sans suivre aucune théorie, baigne dans une culture d'époque et n'en rejette pas les aspects novateurs, il ne cherche ici qu'à cerner un paradoxe précis, le désir d'« annihilation » qui accompagne le besoin de trouver une issue. Le ton semble d'abord empreint d'humour dans « N'y tenant plus, il part pour la guerre et la Mort le soulage enfin », mais la fin de l'introduction reprend la même idée sérieusement : « Excédé, il recourt à l'éther. / Symbole et raccourci du départ et de l'annihilation souhaités », et le mot agoniser figurera un peu plus loin, dans le dernier mouvement (p. 457). Épuiser la

¹³⁶ La conférence « Recherche dans la poésie contemporaine » comporte d'ailleurs des aperçus très intéressants sur le sacré, la religion, les mystiques (Pléiade, I, p. 971-981).

volonté de puissance, en faire une volonté de néant : ce serait un vocabulaire nietzschéen, mais encore une fois, ces rapprochements tentants incitent surtout à entrer dans la culture d'une époque, au pôle novateur, car le poète ne s'astreint pas à suivre une théorie : il préfère manifestement l'expérimentation directe.

À ses risques et périls d'ailleurs, car il est conscient des dangers de l'expérience. Peu de temps après, en 1936, il l'affirme dans une conférence : « on n'apprend qu'en prenant des risques »¹³⁷ et pourtant, demande-t-il, « Ne pourrait-on pénétrer plus avant, entrer violemment dans le subconscient, dans la zone interdite, dans les états dangereux, où les ascètes, les mystiques, les mages, les délirants, les voyants, jusqu'aux fous ont été abattus par l'angoisse, les macérations et les désastres physiologiques, ou arrachés à eux-mêmes par l'extase mystique ou pseudo-mystique, d'où ils nous ont rapporté les plus surprenants noyaux de poésie qui soient »¹³⁸.

Les connotations de l'expression « être culbuté » sont assurément malséantes et ne peuvent être passées sous silence malgré cette inconvenance : être culbuté, c'est être renversé, et le sens peut aussi être sexuel – auquel cas le sujet passif est plutôt une femme, comme le lexicologue le voit, d'Émile Zola à Elsa Triolet, et chez Guy de Maupassant par exemple. On comprend mieux que l'auteur doive s'expliquer sur le thème de la force sexuelle. Cette expression dit donc quelque chose du désir d'être terrassé, y compris et justement quand le sujet masculin est au sommet de sa force, car il s'agit, comprenons-nous ensuite, d'être débarrassé du fardeau de son moi et de sa personnalité, et cette aspiration à perdre son moi, qui est aspiration à se fondre, en tout dénuement, « dans le vide (ou le tout) » (p. 449), est la nouvelle version de l'aspiration mystique sans Dieu au sens courant.

De mouvement en mouvement, variation de l'énonciation

Le deuxième mouvement, isolé de l'introduction par un astérisque, est le plus long (p. 450-454) et rapporte à la troisième personne (« il ») la

¹³⁷ « Recherche dans la poésie contemporaine », Pléiade, I, p. 980.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 978.

toute première expérience de l'éther, qui est la plus marquante. Les vérités générales sur l'être humain présentes dans l'introduction pouvaient donner à penser qu'on se situerait sur le plan de la réflexion générale, mais maintenant il s'agit bien dans le deuxième mouvement d'un compte rendu d'expérience, réélabore de façon littéraire dans un souci de fidélité à la réalité vécue, et faisant place à des détails concrets comme l'usage du tampon d'ouate ou l'odeur du produit (p. 452). Expérience d'un « il » individuel et non pas d'un masculin générique : l'extension du pronom est avérée par exemple dans la formule « la prochaine fois qu'il prendra de l'éther » (p. 450). Dans ce contexte, le dérapage en première personne de la page 453 fait surtout l'effet d'un surcroît de folie dans sa solennité : les secondes « battent à l'horloge de la cathédrale de ma chambre ».

Le troisième mouvement, page 454, passe au « on » indéfini de l'expérimentateur pour des généralités acerbes sur la répétition de l'expérience et l'amointrissement de l'effet. On sent pointer, derrière l'indéfini, l'autocommentaire ironique, par exemple pour regretter le « sens critique grandissant » qui voue l'expérimentateur à « faire le malin » et à perdre ainsi « le profit des grandes ondulations de l'être », expression qui vise l'exactitude dans la saisie d'une impression. L'impératif en première personne du pluriel (« Mais ne nous impatientons pas ») fait transition avec le retour au récit sur le ton du conteur distancié, qui s'amuse d'avance. C'est ce qui plaît profondément chez Michaux : plongée impressionnante dans le dérèglement de la perception, exactitude poétique, recul autocritique et irrévérence.

Le quatrième mouvement (p. 454-456) passe au « je » pour détailler l'expérience des bruits, majeure dans « l'ivresse éthérée », en précisant les disques écoutés. La dérive à partir de la sentimentalité d'une chanson est l'occasion de comparaisons avec « l'orgasme vénérien » : cette réflexion courait depuis les remarques initiales sur la « continence » (p. 449), puis se poursuivait avec une analyse de la sentimentalité de la partenaire (p. 451-453), et de la résistance des « secousses de jouissance » à la critique (p. 454) ; l'auteur y reviendra dans ses conclusions (p. 456-457).

Le cinquième mouvement (p. 456) revient au « on » indéfini pour généraliser à partir de l'expérience vécue sur « les lendemains de l'éther », la vision altérée et comme « lavée à la fraîcheur de je ne sais quel torrent

glacé ». Le « on » indéfini de l'expérimentateur est couplé avec un « vous » comme pronom personnel complément (« On sort dans la rue et ce n'est pas la nourriture qui vous soutient »), d'où un glissement vers le « vous » comme pronom sujet (« même si vous venez d'en prendre »), qui ouvre le texte vers son destinataire.

Le sixième mouvement (p. 456) revient aux généralités anthropologiques de l'introduction, sur le désir de « rompre sa continence » : « L'éther et l'amour sont deux tentations et deux attentats de l'homme contre le temps », la jouissance étant dans les deux cas conçue comme désir d'être mis « knock-out », ce qui fait aboutir la comparaison entre amour et éther sur un plan d'explication métaphysique : « C'est pourquoi il [l'homme] rompt sa continence ; ne pouvant supporter le Temps ».

Le septième et dernier mouvement (p. 457) revient au « on » indéfini de l'expérimentateur (« Avec si peu de conviction qu'on reprenne l'usage de l'éther »), pour cerner l'expérience de la « jouissance éthérée » comme conscience répétée de l'« éternelle nouveauté de l'agonie » dans l'accélération de la pensée. C'est ce qui fait aboutir le thème de la « culbute » qui avait été présenté dans l'introduction, de même que le sixième mouvement avait conclu sur le thème de la rupture de « continence ».

Les variations de l'énonciation dans l'ensemble du texte correspondent à une tendance à l'effacement de la personne. C'est que la réflexion vise la généralité anthropologique (laquelle domine l'introduction et les deux mouvements conclusifs), mais c'est aussi que l'expérience a quelque chose de dépersonnalisant : elle détache de soi celui qui désire être délivré du fardeau de soi et de sa personnalité (d'où le « il » du second mouvement). Le passage au « je » du quatrième mouvement ne fait exception que pour rapporter (sur la base du passé composé puis du passé simple) une expérience singularisée par des détails (écouter tel ou tel disque), dont il ne serait pas intéressant de faire abstraction. Le « on » indéfini de l'expérimentateur est utilisé dans plusieurs mouvements (troisième, cinquième, septième) comme compromis entre tonalité impersonnelle de l'expérience, récit d'expérience singularisée et réflexion généralisante.

Amour et éther

La réflexion sur les rapports entre amour et éther parcourt tout le texte, à l'exception du cinquième mouvement, qui porte sur les « lendemains de l'éther » et est dominé par l'impression d'une « virginité » nouvelle dans la perception du monde réel.

C'est une interrogation première sur la nature du plaisir trouvé dans la drogue qui l'avait suscitée : ce qui fait que l'état de gisant dans « son tombeau profond » peut être donné comme positif malgré le paradoxe (p. 451) est que Michaux y voit un moment où « tous les poings se desserrent », et où il est « enfin dégrisé de la vie », formulations qui expriment une lutte du sujet contre son désir, en général. À quoi s'ajoute le relâchement de défenses pénibles, comme l'indique le passage révélateur sur le réveil sans défense : « (On a donc tout ça pour se protéger !). Il se sent seul, sorti de sa gaine, comme un ver, un bernard-l'hermite hors de sa carapace » (p. 451). La jouissance de l'éther est recherchée comme expérience de la passivité, pour être enfin « délivré d'être le maître » ; cette passivité n'est pas pour lui une question de genre ni de sexe, masculin ou féminin, et il vit l'état comme asexué (« plus homme ni femme, il n'est qu'un lieu », p. 450). Malgré certains échos, on semble loin de ce que Georges Bataille appellerait alors la recherche de la « souveraineté » dans « l'expérience des limites » qui l'exalte à sa manière en mettant en jeu la conscience plus violemment¹³⁹.

La conscience de la solitude dans l'expérience est très vive, et l'auteur dit assez clairement le désir de se débarrasser d'une amoureuse importune. Il avoue le comportement désordonné qui fait qu'il se retrouve avec une femme dans cette aventure, alors que c'était l'idée à fuir (p. 451-452) ; « Peut-être espère-t-il secrètement (il a tant soif de l'immense) que l'éther les séparera » (p. 452) ; d'où le malentendu avec cette femme dont l'amour « endormi » est d'autant plus exigeant, tandis que lui-même compte bien « s'en tenir strictement à l'éther dont il veut observer le théâtre en soi » (p. 452). S'il est impressionné par les bruits qui prennent

¹³⁹ Dans ces mêmes années 30 pour la gestation de l'œuvre, et plutôt dans les années 40 pour la publication.

sous l'effet de la drogue une ampleur solennelle (p. 453), les « conversations d'amants » lui semblent soumises à la « parodie inouïe » de leur « insignifiance » (p. 453.)

Dénuder la personne (la dépouiller) est l'enjeu de cette nudité qui a sa beauté sans être érotique (p. 452) et encore moins sentimentale, car il est question avant tout de se sentir « excessivement importants et royaux » (p. 452), identité métaphysique et asexuée qui n'a rien à voir avec le sentiment pour un autre être (p. 453) : il est bien plus important de se sentir convoqué à « l'insigne rendez-vous » (p. 453), avec toutes les connotations métaphysiques de ce rendez-vous du sujet avec lui-même, ou avec ce « grand autrui à qui on peut se rendre sans lâcheté, sans honte », dans une épreuve décisive.

Celui « qui voulait s'en tenir strictement à l'éther dont il veut observer le théâtre en soi, laisse venir dans sa chambre une femme. Tant pis » (p. 452). Avec l'altération de l'ouïe, l'autre centre d'intérêt dans cette observation concerne l'altération de la pensée dans l'hyper-réflexivité qui fait que l'expérimentateur se sent penser qu'il pense ceci ou cela, dans ce qu'il appellera une « course au recul » infinie (p. 450) : « se fractionnant à ce jeu de miroir auquel elle est si inhabituée, sa volonté rompue qui ne tient plus le coup, doit céder encore, encore, encore » (p. 450). Il revient en conclusion sur « cette trémulation de l'esprit », pour souligner la ressemblance avec « l'activité des scrupuleux livrés à leurs scrupules », et semble décrire un fonctionnement névrotique hors emprise de tout produit, dans les « pensées-écho, autocritique de l'autocritique, esprit constamment en marche à reculons, à se traquer lui-même »¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Note infrapaginale, p. 457.

10. « Contre ! »¹⁴¹

« J'ai vécu contre mon père (et contre ma mère et contre mon grand-père, ma grand-mère, mes arrière-grands-parents) ; faute de les connaître, je n'ai pu lutter contre de plus lointains aïeux. »¹⁴² : ce que Michaux dira avec un certain recul humoristique dans la postface de *Plume précédé de Lointain intérieur*, qui date de 1938, se présente ici sur un tout autre ton.

Le problème que pose ce poème concerne l'interprétation, car le déchiffrement de premier niveau n'est pas difficile : c'est un poème de la révolte qui multiplie malédictions et imprécations contre les civilisations, le genre humain, les vivants, Dieu et la réalité même, au service d'un projet d'anéantissement motivé par la vengeance, mais aussi en maudissant la faiblesse du corps propre qui se trouve ici promis au martyre.

Le plus délicat consiste à préciser le degré d'adhésion du poète à ses dires, la perspective dans laquelle il les met, et l'objectif de cette lecture est de les cerner, sans entrer dans une explication détaillée. La surexpressivité de nombreux procédés fait d'ailleurs que cette explication détaillée ne serait pas le plus difficile : agressivité des sonorités, martèlement des rythmes, véhémence lexicale des imprécations, etc., expression de la haine et de la destruction par le verbe s'observent assez facilement.

C'est un poème disposé en vers libres (il ne s'agit ni de prose, ni de poème en prose, ni de prose poétique). Ce ne sont pas des vers métriques

¹⁴¹ LNR35, Pléiade, p. 457-458. Tout en proposant une interprétation différente, l'étude de ce texte reprend des éléments à des notes prises vers 1990 par d'anciens élèves ayant suivi un cours de Sylvie Guichard en première supérieure au Lycée Claude Monnet. Par temps d'épidémie, il n'a pas été possible de consulter le chapitre du livre qui pourrait en être issu, dans *La dissertation littéraire et le commentaire composé*, Paris, Nathan, 1990, ou dans *L'explication de texte à l'oral des concours* (1996) d'Élisabeth Ravoux-Rallo et Sylvie Guichard, nouvelle présentation, Paris, A. Colin, 2002.

¹⁴² Postface de *Plume précédé de lointain intérieur*, Pléiade, I, p. 662.

(pas de régularité d'une cadence, pas de régularité de rimes), il ne s'agit pas non plus de vers ou de versets symbolistes fondés sur des cellules phoniques. Mais la disposition choisie importe dans la profération, qui isole chaque vers pour le faire retentir, pour répartir des pauses et des accents qui soutiennent la véhémence des imprécations. Si l'on parle de strophes, c'est par extension, puisque ce sont des suites de vers sans régularité métrique (pas de structure strophique reposant sur l'agencement des vers, le type de vers, leur nombre, les rimes).

Ces séries de vers séparées par des blancs typographiques ont chacune une certaine unité thématique, comme un paragraphe de prose : S1 lance le poème comme un défi avec « Je vous construirai une ville avec des loques », S2 insiste sur la puissance paradoxale de ces forteresses inconsistantes devant lesquelles s'effondrera la civilisation : l'énoncé varie ainsi du défi à l'imprécation (souhait de malheur) et à la prophétie (de malheur elle aussi). La strophe centrale, S3, conjugue le titre comme un verbe (« je contre ! », avec une nuance familière dans le passage de la préposition à son emploi comme verbe dans ce contexte) : cette strophe élargit la malédiction, en l'adressant aux vivants et au monde, dans la dérision de la foi religieuse et sur un motif de vengeance. Dans S4, le révolté se propose de mener ses frères damnés et de les encourager dans la haine prédatrice, et S5 redouble le thème (comme S2 redoublait S1) : menant toujours ses frères mais dans la voie négative (de l'obscurité, du labyrinthe), le « je » s'en prend aux faiblesses du corps, « carcasse » promise au martyr.

L'unité de ces séries de vers est sémantique, et non pas syntaxique : elles ne sont pas toutes unifiées par une seule phrase (car il y en a plusieurs dans S3), ni par une seule modalité de phrase (modalités exclamative et assertive dans S3, assertive et jussive dans S4, assertive et exclamative dans S5). Mais le couplage des deux premières strophes, et le couplage des deux dernières, structurent nettement la parole autour de l'invective centrale, « je contre ! », elle-même répétée trois fois comme le « Glas ! » vouant le monde entier à la mort.

Suivons l'ordre linéaire du texte pour comprendre sa progression.

S1 : il faut entendre d'emblée ce qui fragilise la posture de défi ici revendiquée. Car le poète est bien conscient qu'on ne construit pas une ville avec des loques, même s'il évoque ainsi son projet poétique : pas plus qu'on ne peut construire avec de la fumée, de la dilution de brouillard, des remous et des secousses, etc., selon les termes de la S2, que Michaux ne choisit pas par hasard, car ils soulignent jusqu'à l'absurde le paradoxe de l'entreprise et l'arrogance du ton. Et cela même si le poète a une forte tentation pour la « magie ». C'est dire que si « exorcisme » il y a dans ce poème, au sens où Michaux parlera de l'agressivité du signifiant, « réaction en force, en attaque de bélier », qui vise à déchaîner, expulser, défaire la chose hostile et rompre, le « poème du prisonnier »¹⁴³ ne peut être animé que par une sorte d'énergie désespérée dans la conscience nihiliste.

Dans la construction « Je vous construirai [...], moi », reprise dans la S2 avec « je vous assoirai... », il est impossible de ne pas entendre, compte tenu du paradoxe (un édifice en loques mais indestructible, des forteresses mais faites de remous, etc.), de purs défis. Or c'est de la poésie comme magie, comme exorcisme, qu'il s'agit là. Il s'agit des forces toute paradoxales d'une poésie conçue comme exorcisme : la pensée, l'imaginaire et un certain usage de la langue visant la destruction du monde réel, associé à un ordre détesté. L'idée est d'anéantir tout ordre de civilisation connu : la civilisation arabe ou la civilisation chinoise aussi bien que la civilisation gréco-romaine, qui sont désignées dans S1. Dans S2, « votre ordre multimillénaire et votre géométrie » pourraient ne concerner que la civilisation gréco-romaine, mais dans S3 la malédiction dépasse la contestation radicale de la civilisation dans le mouvement dada, puisqu'elle est lancée, au delà même de l'humanité, contre tous les vivants (« néant sur les vivants ! ») et contre l'ensemble du « monde », la volonté de vengeance s'en prenant à tous (« vous tous », « vous m'entendez »). Ce « vous » vindicatif exclut le poète des civilisations connues, et il ne changera de sens qu'avec l'appel à la révolte (« mes frères damnés, suivez-

¹⁴³ « Une des choses à faire : l'exorcisme. / L'exorcisme, réaction en force, en attaque de bélier, est le véritable poème du prisonnier » (*Épreuves, exorcismes*, 1940-1944 [1945], Pléiade, I, p. 773.)

moi »), qui rendra à nouveau possible le sens d'une communauté, dans l'orientation par une foi nouvelle (« nous trouverons la voie droite »).

La série des imprécations commence donc dans la conscience que ce défi est de pure révolte, de pure négation, et la progression du poème du début à la fin ne nous permet pas de croire en une belle relève dialectique qui assurerait le sujet de sa victoire finale sur les objets de sa haine et les causes de son désespoir.

Vers la fin, l'appel aux « frères damnés » ne pourra pas plus se préférer sans la conscience de la destruction par laquelle il faudra en passer : il ne faut croire que dans la force des dents du loup au lieu de jouer les victimes (S4), mais c'est sur le corps propre que cette violence déchaînée doit se retourner, d'où les invectives pittoresques à la « carcasse », « gêneuse, pisseuse, pot cassé », carcasse qui risque de ne pas tenir, et qui est vouée au supplice – « Comme je vais t'écarteler ! » dessinant le programme final. Les variantes sont nombreuses en poésie sur le principe du *conchetto* de fin de sonnet, mais c'est une drôle de pointe pour donner à penser à la fin du poème. Car dans sa rage de destruction, le sujet jubile sur cette promesse qu'il se fait, et c'est ce qui laisse le lecteur sur un sujet à méditer.

Ainsi donc, plus de foi (S3), Dieu n'est pas au courant qu'on croit en lui, nouvelle version du détournement des dieux selon Hölderlin, drôle et sarcastique dans le blasphème. Mais cela n'empêche pas la vocation au martyr, dans une nouvelle version de la *via negativa*, la voie toute négative d'une théologie négative revisitée (c'est la voie des grands mystiques chrétiens, Maître Eckhart, Jean de la Croix, Thérèse d'Avila...) En S5, deux assertions paradoxales caractérisent cette voie selon l'espoir héroïque du révolté : « Dans le noir nous verrons clair / dans le labyrinthe nous trouverons la voie droite ». Le sens mystique est renforcé par la référence aux « quatre mondes » de la Kabbale, le corps n'étant qu'une « poulie gémissante » qui doit subir l'écartèlement auquel le moi le promet entre ces quatre mondes (le corps individuel n'est qu'une poulie qui transmet les tensions entre ces composantes contradictoires et il les subit avec peine, en gémissant, jusqu'au risque de dislocation qu'exprimera plus directement l'image de la carcasse qu'on destine à l'écartèlement). Auparavant, il y a un relais par la figure diabolique par excellence (le

« serpent »), ainsi que par l'idée de damnation (« mes frères damnés ») : cette posture de révolte luciférienne évoque Lautréamont. Dans ses *Chants de Maldoror*¹⁴⁴, l'agressivité déchaînée jusqu'à la violence sanguinaire exprimait une révolte postromantique, une attitude de rejet complet de la société et de la civilisation, mais aussi de défi métaphysique – dans un ciel de plus en plus vide. Le ton d'ironie blasphématoire de S3 (« Oui, je crois en Dieu ! Certes, il n'en sait rien / Foi, semelle inusable pour qui n'avance pas ») procède de cette foi religieuse devenue impossible et face à laquelle ne demeure qu'une agressivité déchaînée sans but sensé : elle ne renvoie qu'au ressentiment général du moi (« En tonnes, vous m'entendez, en tonnes, je vous arracherai ce que vous m'avez refusé en grammes »), dans la dérélition de vivre au monde comme dans le « ventre froid » d'une mère n'offrant aucun abri : c'est ce qui semble avoir étranglé le monde avant toute naissance (« Oh monde, monde étranglé, ventre froid ! »).

Il paraît difficile de négliger la conscience que le poète peut avoir de la fragilité de son entreprise d'« exorcisme », ou de ce qu'elle peut lui coûter, dans ce retournement final contre le corps propre. Peu après *LNR35*, Michaux a fort bien parlé des risques qu'il fallait prendre pour « entrer violemment dans le subconscient, dans la zone interdite, dans les états dangereux, où les ascètes, les mystiques, les mages, les délirants, les voyants, jusqu'aux fous ont été abattus par l'angoisse, les macérations et les désastres physiologiques, ou arrachés à eux mêmes par l'extase mystique ou pseudo-mystique, d'où ils nous ont rapporté les plus surprenants morceaux de poésie qui soient »¹⁴⁵. Ici, dans ce poème « Contre ! » comme dans la conférence postérieure qui date de 1936, l'auteur semble proche de Kafka, à qui il reprochait ailleurs de faire un peu trop pour la littérature, au risque de sacrifier la vie, alors que lui-même aurait été animé par une sincère volonté de guérir par la poésie : cet espoir dans le poète comme « grand psychothérapeute »¹⁴⁶ voisine avec la plus grande admiration pour Kafka comme expérimentateur de ces « états de

¹⁴⁴ Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror* [1869] suivi de *Poésies I et II, Lettres*, préface, notes et commentaires par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Librairie Générale de France, « Classiques de Poche », 2001, premières pages du Chant I.

¹⁴⁵ « Recherches dans la poésie contemporaine », Pléiade, I, p. 978.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 980.

conscience paranormaux », qui ne se ménage pas mais reste capable d'un « humour » salutaire pour résister aux vertiges de ces « états dangereux ». C'est la question qui doit retenir notre attention : humour ? ironie ? dérision ? de quoi s'agit-il ici ? quelles sont les cibles ?

La conscience que les moyens envisagés pour défier l'ordre du réel restent paradoxaux (S1 et S2) va de pair avec un ton de dérision qui n'est pas seulement tourné contre « vous tous » et l'ensemble de la réalité (il est question de « braire au nez » des tenants de l'ordre établi et de se sentir indestructible dans cette colère « écumante »). Cette dérision ne semble pas pouvoir épargner le moi qui voudrait, non pas sonner les trompettes de Jéricho¹⁴⁷ pour faire tomber les murailles, mais au contraire avec « du son de peau de tambour », asséoir « des forteresses écrasantes et superbes / Des forteresses faites exclusivement de remous et de secousses », paradoxe incroyable : à la fin de la phrase, la polysyndète (excès de coordination dans « en fadaïses et galimatias et poussière de sable sans raison ») ne montre que trop l'emportement désordonné d'une rage qui se nourrit de sa profération même, sans trouver d'arguments plus convaincants. Il n'est pas possible non plus d'imaginer que le poète se prenne au sérieux dans son éloquence sermonnaire quand il s'adresse à ses « frères damnés » pour qu'ils le suivent « avec confiance » dans la voie de la cruauté et du mépris de la victime (trivialement, le « mouton », et non l'agneau pascal), et il peut sembler logique au lecteur que ces profanations tournées contre le monde (« Je contre et te gave de chiens crevés. ») se retournent finalement, dans leur impuissance, contre le corps propre (« Carcasse » invectivée, « gêneuse, pisseuse, pot cassé »).

Conclusion

Plutôt qu'une belle dialectique du dépassement du désespoir, on peut donc voir dans ce poème une dramaturgie de la parole poétique consciente de sa démesure et de ses insuffisances, marquée d'autodérision et affirmant pourtant cette démesure comme un choix.

Contrairement à Bataille, Michaux ne tenterait pas la justification de ce choix sur le plan philosophique, car il s'en est dispensé grâce à une

¹⁴⁷ *Josué*, 6, 2-5.

forme de psychologie expérimentée par lui sur un mode littéraire, à la sauvage, c'est-à-dire à la manière de ceux dont il ne se réclame même pas : Nietzsche, et Dostoïevski dont le premier disait tenir toute sa psychologie. Comme Michaux l'écrira en 1938, « L'histoire de la Philosophie est l'histoire des fausses positions d'équilibre conscient adoptées successivement »¹⁴⁸. À première vue, chez Michaux, tout pourrait se suffire de Pascal, auquel les emprunts semblent plus nets, mais le bain culturel est plus récent, et il ne mène pas à Dieu, même par la voie négative, il mène au nihilisme, problème plus sérieux du moment historique.

S'agissant de la valeur que l'œuvre prend pour l'auteur, ce texte montre la conscience critique que Michaux peut avoir au sujet des limites de son entreprise poétique. En premier lieu quand elle s'appuie sur les notions d'exorcisme et de magie, fragiles dans la culture de son époque où elles constituent purement et simplement des anachronismes, malgré l'ethnologie dont l'auteur a quelques notions. En second lieu quand sa rage destructrice portée jusqu'au nihilisme peut se retourner contre le corps propre, destiné au martyr : l'aspiration mystique ne semble pas faire bon ménage avec le nihilisme, et ce choc des dispositions spirituelles (qui relève lui aussi de l'anachronisme) est ce qui explique la composante auto-ironique dans ce poème.

¹⁴⁸ Postface de *Plume précédé de Lointain intérieur*, Pléiade, I, p. 664.

11. « Icebergs »¹⁴⁹

Invocation lyrique et poème en prose dans l'autoscopie

C'est une invocation lyrique : un appel ému et solennel, à une entité qui peut être célébrée ou priée, comme un Dieu, ou une personne aimée, ou une chose admirable dans la nature.

Le mode de l'invocation lyrique est relativement étonnant chez un poète qui n'est pas soucieux de s'inscrire dans une tradition où ce type d'invocation solennelle aurait sa place convenue, et dont la poésie n'a pas non plus d'affinité avec la célébration du monde, contrairement à celle de Paul Claudel ou de Saint-John Perse, ni même avec l'adhésion au monde, comme celle de René Char. Elle se définit beaucoup plus « Contre ! » : poésie contre le monde, contre la réalité, contre la littérature, contre la poésie¹⁵⁰, et même parfois contre le code linguistique, dans l'invention lexicale.

Mais la démarche s'éclaire avec l'objet de la célébration, les icebergs, car ils s'avèrent chargés d'une valeur symbolique. Dans ce qui est construit par l'écriture comme symbole du froid et de la solitude, de l'assomption de la solitude dans le froid, le poète peut reconnaître quelque chose de lui-même, voire exalter certaines valeurs éthiques comme en un modèle. En quoi le texte relève une fois de plus de l'autoscopie, c'est-à-dire de l'autoportrait éclaté en multiples reflets imaginaires, et non pas de

¹⁴⁹ LNR, Pléiade, I, p. 462-463.

¹⁵⁰ Michaux, « La vraie Poésie se fait contre la Poésie, contre la Poésie de l'époque précédente », conférence « L'avenir de la poésie », 1936, Pléiade, I, p. 970. L'idée n'est pas si étonnante à l'époque moderne, mais le souvenir de Pascal lui donne une autre dimension (« La vraie éloquence se moque de l'éloquence. », *Pensées* [1669], présentation et notes par Gérard Ferreyrolles, texte établi par Philippe Sellier [1976] d'après la copie de Gilberte Pascal, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2000, p. 448, fragment 671).

l'introspection appuyée sur la seule autoanalyse consciente de l'écrivain. Ce sont le plus souvent des créatures nées de l'imagination de Michaux, mais aussi, parfois, des réalités naturelles, paysages, animaux, plantes ou choses dans la nature, qui jouent le même rôle de reflets, parce que leur description ou leur évocation repose sur une projection du sujet qui écrit – ce qui fait qu'il les a élus comme objets d'un poème, peut-être pour s'éclaircir sur l'attrait, voire la fascination, qu'ils exercent sur lui.

C'est un poème en prose, structuré en paragraphes, comme la prose, et donc en unités de discours sans référence à une structure métrique. Mais ce poème en prose est fortement rythmé, en l'occurrence par l'anaphore : l'invocation revient au début de chacune des unités séparées par un blanc typographique. Il y en a quatre, et la deuxième isole l'exclamation « Combien hauts, combien purs sont tes bords enfantés par le froid ». Il n'y a pas de point d'exclamation, mais la structure syntaxique correspond bien à la modalité exclamative. On est tenté de rapprocher ces paragraphes de versets, comme on en trouve chez Claudel puis Saint-John Perse sur le modèle biblique, à cause de leur registre élevé et même assez solennel, dans une fonction d'hommage ou de célébration, quand le propos comporte des résonances spirituelles (même si c'est pour célébrer des « cathédrales sans religion », ce qui, d'ailleurs, serait également le cas d'un Saint-John Perse, qui ne croit pas en Dieu, contrairement à Claudel).

À partir du deuxième groupe de versets, ce rythme est soutenu par la répétition, à l'intérieur du verset, du mot « Icebergs ». Le rythme est souvent binaire du fait de l'anaphore (« sans garde-fou / sans ceinture » ; « combien hauts / combien purs » ; « Parents des îles / parents des sources » ; « comme je vous vois / comme vous m'êtes familiers ») ou d'autres groupes syntaxiques (« de vieux cormorans abattus » / « et les âmes des matelots »), mais ce n'est pas toujours le cas : certains membres de phrase ne sont pas structurés ainsi, il y a place aussi pour des groupes plus longs et chaque verset en comporte. Il n'y a donc là rien de mécanique. L'un des problèmes que pose le vers métrique dans la modernité est sa prévisibilité, toujours susceptible de se dégrader en mécanique.

Si on peut parler d'un registre élevé et même assez solennel, ce n'est qu'une dominante, car dans le détail, l'uniformité n'est pas parfaite : ainsi

le verset associant « de vieux cormorans abattus » et « les âmes des matelots morts récemment » qui « viennent s'accouder aux nuits », est assez alambiqué dans l'expression, et même acrobatique (les âmes ne s'accourent pas...). La syntaxe peut aussi nous bousculer un peu à l'occasion : elle est un peu rude quand l'adresse passe du « vous » (représentant les icebergs) au « tu » (renvoyant à « la calotte glaciaire » dans « tes bords enfantés par le froid », périphrase désignant les icebergs) ; c'est d'ailleurs probablement ce qui explique la dissociation de la deuxième strophe en deux versets avec passage à la ligne.

Projection imaginaire et construction d'une image symbolique

Comment comprenons-nous que les icebergs deviennent des images symboliques du poète ou des poètes ?

Il y a d'abord les qualificatifs qui ne sont propres qu'à l'animé humain : ainsi « sans garde-fou, sans ceinture », éloge de l'héroïsme dans l'aventure.

Ensuite, les « vieux cormorans abattus » rappellent l'albatros des *Fleurs du mal*, comme allégorie du poète maudit (réalité précédant l'expression de Verlaine, qui date de 1884¹⁵¹). Cela même si les vieux cormorans sont en l'occurrence en compagnie des « âmes des matelots morts récemment » et non pas victimes des « hommes d'équipage » comme dans « L'albatros » de Baudelaire : héros moins singuliers que ces vieux cormorans, et pourtant dans la solitude ; héros également moins retirés dans une position aristocratique, puisque bien des « matelots » sont morts aussi.

Impossible également de ne pas penser au même Baudelaire quand il est question des « phares », même si le symbole est ici déplacé et retravaillé à contresens. Le contraste est frappant entre la forme d'espoir que Baudelaire place dans ce symbole des artistes comme phares dont les signaux spirituels traversent les siècles pour l'humanité (« C'est un cri répété par mille sentinelles, / Un ordre renvoyé par mille porte-voix ; / C'est un phare allumé sur mille citadelles, / Un appel de chasseurs perdus

¹⁵¹ Paul Verlaine, *Les poètes maudits*. Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Paris, L. Vanier, 1884 (édition et titre revus et augmentés en 1888).

dans les grands bois ! »), et les phares de Michaux, « Phares scintillants de la Mort sans issue ». Chez Michaux, « le cri éperdu du silence dure des siècles », angoisse plus pascalienne¹⁵², mais dans un monde de finitude sans Dieu, et il n'y a plus de philosophie romantique du génie pour ouvrir les souffrances de l'homme et de l'artiste sur les vastes perspectives de l'Histoire et de la spiritualité dans la culture.

Le jeu des associations donne sens aux icebergs dans un imaginaire athée. À cet égard, il faut relever l'apposition « cathédrales sans religion de l'hiver éternel » : le poète sait devoir aménager des formes nouvelles de sacré (l'impression esthétique y tient une place majeure comme l'indique le symbole de la cathédrale), mais elles sont hautement paradoxales dans leur vide religieux, et il fait de ces icebergs, sur la base d'une analogie de forme, des « Bouddhas gelés sur des mers incontemplées », néologisme : c'est le genre de mot qui sonne aussi rare que le mot « intouché » dans une traduction de William Faulkner, car il est chargé de vagues connotations religieuses.

Pour finir, le dernier verset est le plus riche en matière d'auto-déchiffrement du symbole, avec un qualificatif transparent (encore une apposition) : « Solitaires sans besoin », car ne pas dépendre est la condition d'une solitude sans malheur. La majuscule enrichit le symbole de connotations religieuses : elle évoque les Solitaires du XVII^e siècle, laïcs jansénistes retirés dans l'abbaye de Port-Royal pour y vivre en ascètes. Dans cet univers sans Dieu (« cathédrale sans religion », « augustes Bouddhas gelés », « Mort sans issue »), c'est une psychologie de la dépendance qui l'emporte sur la foi janséniste en un Dieu caché : la recherche de l'autarcie vaut pour elle-même. À quoi s'ajoute une exclamation explicitant la relation entre les icebergs et le moi : « comme je vous vois, comme vous m'êtes familiers... », reconnaissance imaginaire.

Parmi les modalités possibles pour la phrase, c'est l'exclamation qui structure cette invocation : même s'il n'y a pas de point d'exclamation on trouve cette modalité de phrase dans le deuxième mouvement, avec « combien hauts, combien purs sont tes bords enfantés par le froid », puis dans le quatrième mouvement, avec « comme je vous vois ». En dehors de

¹⁵² « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie. », dans Blaise Pascal, *Pensées*, op. cit., p. 172, fragment 233 (selon le classement de Philippe Sellier).

cette structure exclamative, on a des qualifications (par groupe nominal : introduit par préposition, ou par relative, ou par apposition, etc.), et ce sont ces qualifications qui constituent le rapport du thème (les icebergs) à ce qui en est dit, le propos ou le prédicat : « vous êtes sans garde-fou », etc.). Une seule phrase fonctionne autrement dans le troisième verset, « le cri éperdu du silence dure des siècles ». L'allusion aux Solitaires de Port-Royal réveille le souvenir de Pascal, et cette proposition donne la mesure d'un espace métaphysique aussi angoissant que la phrase du penseur janséniste sur le silence éternel de ces espaces infinis, mais dans la conviction que le cri du poète n'est pas une issue, lui non plus. Rien ne semble donc faire signe vers l'espoir d'une issue dans le monde de l'art : espoir dont était par contre porteur le poème de Baudelaire sur le rayonnement des Phares dans la nuit des siècles.

Fonction et sens de l'invocation

Toutes ces qualifications permettent de construire les icebergs en tant que symbole du poète, et des exclamations soutiennent l'invocation : mais peut-on préciser la fonction et le sens de cette invocation ?

Cette invocation ne consiste pas en une prière, car il n'y a pas de dieu à prier (les bouddhas n'en sont pas au sens des monothéismes européens) : l'invocation consiste plutôt en une célébration émue.

C'est une image de soi qui est ainsi célébrée, et elle n'a de sens que par les motifs combinés du froid et de la solitude. Le froid, il en est assez souvent question chez Michaux – c'est un des éléments les plus parlants du poème sur « L'Éther », même s'il faut éviter de croire que l'expérience de cette drogue soit une cause, car c'est tout juste une révélation, une mise en évidence de certaines tendances personnelles et notamment, de la tendance à éviter l'amour, non pas le sexe qui ne semble pas une affaire bien considérable, mais l'amour comme illusion sentimentale d'échapper à la solitude. Sur ces thèmes, Michaux est très direct : aucune hypocrisie, aucune difficulté de compréhension. Ici, ce qui est cultivé à travers la projection dans ce symbole de l'iceberg correspond à une forme d'espoir moins paradoxal qu'il n'y paraît : l'espoir mis dans la recherche de l'autarcie, car c'est ce que dit l'expression « Solitaires sans besoin ».

Cette caractérisation est fondamentale pour la compréhension. Car on peut certes y rattacher des éléments plus traditionnels, en fait des éléments plus ou moins romantiques ou symbolistes : la recherche de l'aventure solitaire et risquée, de l'exploration de l'ailleurs de ces « mers incontestées » (« Au fond de l'inconnu pour trouver du *nouveau* ! », dit Baudelaire¹⁵³), de l'élévation, de la pureté, l'assomption d'une finitude sans religion, de la distance à la médiocrité voire à la corruption de la foule, associée à la « vermine » dont il faut éviter le contact, dans ces « pays bouchés » où il n'y a pas d'espoir. Mais l'essentiel réside dans l'espoir de l'autarcie. Peut-être par cet espoir d'autarcie, l'insularité (comme symbole voisin des icebergs, qui sont dits « parents des îles ») pourrait-elle s'avérer salutaire (les icebergs sont également dits « parents des sources », où l'on s'abreuve.)

Ce qu'il y a d'apaisant, dans ce symbole, est l'espoir d'une forme de sérénité, qui proviendrait de cette autarcie, acquise avec l'acceptation de la solitude dans le froid. Le début du poème suivant, intitulé : « Vers la sérénité », dit ainsi : « Celui qui n'accepte pas ce monde n'y bâtit pas de maison. S'il a froid, c'est sans avoir froid ». La sérénité ne peut s'acquérir sans cette aptitude à la solitude (« sans jamais retenir une main dans ses mains », p. 464) : il faut donc convertir tous les signes du besoin, ou plus profondément, comprendre ce qu'est « la damnée paix lancinante » (p. 464), le désir lancinant de la paix de l'âme, sans se laisser divertir de ce but.

Conclusion

La représentation de soi passe par la projection dans un objet imaginaire construit comme un symbole. L'auteur exalte un emblème héroïque de la solitude autarcique et ce n'est pas un hasard s'il retrouve ici quelques points communs avec une ou des traditions littéraires (dans l'écriture du poème en prose, dans le traitement de l'invocation lyrique, dans l'image donnée du poète...) ; mais les héritages sont retravaillés en profondeur et les changements apportés au symbole de l'albatros et au

¹⁵³ Charles Baudelaire, dernier vers de « Le voyage » (1861), *Les fleurs du mal* (1857, 1861, 1869).

symbole des phares portent la trace d'évolutions dans la culture, s'agissant de la fonction du poète et de l'artiste.

Si une sacralité paradoxale demeure attachée à la poésie, c'est dans un déplacement vers la figure du poète, mais très loin de toute philosophie romantique de l'artiste et du génie, qui chargerait le poète d'une mission majeure dans la civilisation et la spiritualité humaine : le contenu célébré dans le symbole des icebergs indique l'importance nouvelle d'une psychologie de la dépendance, associée à une pensée de la finitude qui redéfinit toute perspective spirituelle.

12. « Mes propriétés », incipit de MP¹⁵⁴

La situation de ce texte est intéressante dans le recueil de 1935, à l'articulation entre la partie intitulée LNR et la partie intitulée MP. Car le poème qui clôt la première partie, « Vers la sérénité » (p. 463-464), s'ouvre sur l'aphorisme « Celui qui n'accepte pas ce monde n'y bâtit pas de maison », alors que le poème « Mes propriétés » (p. 465) qui constitue l'incipit de la partie du même nom (MP), présente une drôle de conception des propriétés du moi, mais vise assurément à y trouver « son terrain » : « Sur un terrain on peut bâtir, et je bâtirai » (p. 468).

Ce n'est pas une contradiction pure et simple, car ce qui peut se bâtir sur un terrain reste marqué de bien des paradoxes qui définissaient le mode d'être de « celui qui n'accepte pas ce monde » ; simplement, la perspective ouverte sur la création poétique semble plus optimiste dans l'incipit de MP. On peut faire l'hypothèse que l'auteur n'a pas voulu terminer le recueil de 1935 sur la fin plus sombre qu'est « Vers la sérénité », et qu'il pouvait faire rebondir l'espoir sur le projet de MP.

Il paraît difficile d'aller beaucoup plus loin dans l'interprétation de la composition d'ensemble de *LNR35*, qui inverse l'ordre chronologique de création, et cela pour deux raisons qui fragilisent l'interprétation. D'abord Michaux affirme dans sa postface que le livre MP a été fait sans construction ni méthode (p. 512), et de fait, cette postface vaut aussi pour l'ensemble de l'œuvre publiée en 1935 : ce qui devrait nous mettre en garde contre la tentation de la surinterprétation. Ensuite, pour ce qui concerne la façon dont l'auteur publie, republie, ré-agence en recueils, Raymond Bellour mentionne le possible rôle des « raisons d'éditeurs, d'argent, de tirages, d'état des stocks, des obligations de contrats et de

¹⁵⁴ Pléiade, I, p. 465-469.

délais » dans la distribution entre *LNR35* et *Plume*¹⁵⁵ : ce type de contingences interfère peut-être avec les « effets d'auto-organisation » qui se cherchent alors dans cette période et notamment dans l'inversion de l'ordre chronologique entre LNR et MP.

Au moins peut-on remarquer que la succession qui va de « Vers la sérénité » à « Mes propriétés » produit un effet de sens intéressant : cette succession relance la question du type de construction possible, pour qui n'accepte pas ce monde. Comme nous allons le voir, le « terrain » est lié à la création poétique, c'est un lieu à soi¹⁵⁶ pour créer une œuvre où le moi trouve sa sustentation (de quoi se soutenir), et échappe à une dispersion permanente, au tourbillon et à la dissémination. Les « propriétés » ne seront donc ni une vaste propriété foncière ni une maison dans le sens trop étriqué de l'existence familiale et bourgeoise, mais l'expression visera quand même un « terrain », et il est conçu selon les termes de Michaux dans sa stabilité minimale.

Tonalité, composition et genre

Le poème est plein d'humour, sur un fond aussi noir que les inventaires de propriétés chez Beckett – dans les chefs d'œuvre comiques que sont *Molloy*, puis *Malone meurt* sont inventoriés comme possessions des objets plus que des lieux : des pierres à sucer, des cornes de vélo, etc. L'inventaire est tout aussi pauvre ici : fou, mystique, écrivain, sont peu disposés à amasser, ils exècrent une telle accumulation et ont d'ailleurs bien d'autres chats à fouetter.

Le mouvement d'ensemble de ce texte long de quarante-deux paragraphes est simple : évoquant ses « propriétés », le poète finit par affirmer l'espoir provenant du passage de propriétés autrefois « tourbillonnaires » à ce qu'il appelle un « terrain » et qu'il s'efforce de

¹⁵⁵ Raymond Bellour, « Notice », *Pléiade I*, p. 1168-1170.

¹⁵⁶ On n'ose dire « une chambre à soi », à la manière de Virginia Woolf (*A Room of One's Own*, London, Hogarth Press, 1929), car le problème ici dépend des variables que sont le genre et la classe, et il ne concernerait pas Michaux dans les mêmes termes. Michaux n'est ni maîtresse de maison dans la grande bourgeoisie, ni jeune fille de la famille bourgeoise, pour avoir cette conception de la chambre où on rêve de se retirer dans un espace à soi.

définir par différence. Cette deuxième grande partie commence au § 29, avec : « Ceux qui sont habiles en psychologie [...] ». En entrant dans le détail, nous verrons le rôle des articulations et d'une digression dans cette réflexion.

Ce n'est pas une préface, c'est un programme de vie dans l'écriture, car l'espoir du bonheur (« je vais être heureux », § 42) repose sur la possibilité de l'œuvre, ou plus précisément du « terrain » où peut s'élaborer une œuvre.

Représentation de soi et réflexion sur soi pourraient relever de l'essai, mais c'est un essai poétique qui s'installe dans l'imaginaire du moi pour saisir son rôle de médiation, dans l'espoir de le modifier et d'agir sur la vie. Impossible de parler de « méditation poétique », tant Lamartine est étranger à l'univers littéraire de Michaux, mais hors de toute référence, l'expression serait tentante : car c'est bien une méditation, portant sur soi, et elle passe par la poésie, qui pour Michaux contourne l'introspection fondée sur la seule conscience du sujet.

Premier mouvement

Du § 1 au § 18, on a d'abord une description des propriétés, mais ces territoires possédés évoquent un espace psychique, dans la « nuit » qui « remue »¹⁵⁷. Le lieu est imaginaire, comme le suggère d'emblée le § 1 avec son indication de lumière sans ombre¹⁵⁸. Les créatures y sont le plus souvent enfouies dans les marais, dans un tunnel bas (§ 2, § 4), ce qui évoque un « lieu » inconscient (autant que le terrier de Kafka¹⁵⁹). C'est un espace pauvre propre au poète depuis l'enfance (§ 4), et il avoue sans ambages qu'il « s'énerve » de ne rien posséder encore, alors qu'il va bientôt avoir trente ans, ce qui correspond à peu près à son âge au moment de l'écriture (§ 10).

¹⁵⁷ On peut trouver dans la partie *Peintures et dessins* de l'édition Pléiade deux illustrations de « Mes propriétés » (Pléiade, I, p. 898-901).

¹⁵⁸ Le surréalisme a joué avec ce genre d'anomalie en peinture. On en trouve aussi un écho dans le parc de *L'année dernière à Marienbad*, factice comme un décor dont les ombres sont immobiles (film d'Alain Resnais sur un scénario d'Alain Robbe-Grillet, 1961).

¹⁵⁹ Franz Kafka, *Le terrier (Der Bau)*, rédigé en 1923, posthume, 1931), Paris, Gallimard, « Folio bilingue », 2018.

Les éléments autobiographiques qui peuvent apparaître ici ou là dans cette description d'espace imaginaire sont très directs sur le rapport de l'écrivain à son âge (la durée vécue depuis l'enfance, le bilan angoissé des trente ans), mais on le verra aussi, dans le prolongement de cette méditation, sur le ressentiment contre les parents dont il lui faut s'affranchir (§ 41, 42), ainsi que sur l'aveu d'une solitude pénible (§ 42).

Ces propriétés pauvres qui valent comme évocation d'un espace psychique ont quelque chose de stérile : les créatures que le poète voudrait adopter pour les y faire prospérer perdent des organes ou disparaissent, comme si l'atmosphère était irrespirable, ce qui stérilise le monde intérieur (§ 7). Aucun souci de réalisme sur le plan de description onirique où l'auteur s'est placé, mais le jeu des projections imaginaires produit une sorte d'autoanalyse très lisible : ce récit fréquentatif (« parfois », « souvent », « d'autres fois », « c'est une manie chez moi », « toujours ») vaut comme description de soi, mais cette éthopée (ce portrait moral) est fantasmagorique. Celui qui s'exprime en première personne raconte ses efforts infructueux pour réussir à dessiner son monde : il se met en scène comme un dessinateur qui s'efforce de faire entrer dans l'existence animaux, paysages, et organes grâce à ses dessins de naturaliste (§ 11 à 17). Hélas, le dessinateur s'énerve faute de réussir, puis il efface tout, si bien que le lieu se vide, sauf les marais où tout s'engloutit (comme au début au § 2, les créatures rentrent dans le marais pour se dérober et se cacher).

Dans cette présentation pleine d'humour des échecs répétés, la transplantation d'êtres naturels dans des propriétés peut évoquer la création imaginaire, mais le plus intéressant est l'idée forte que cette création devrait construire l'espace psychique et donc déterminer le rapport au monde réel en permettant ou non d'y vivre et d'avoir des relations. Ce qui fait qu'on n'a pas affaire à une allégorie bien transparente (et bien plate), où ce qui se passerait dans l'univers fantastique des propriétés ne vaudrait que comme métaphore de la création. En effet ce qui s'exprime est que tout le rapport du sujet à la réalité dépend du fonctionnement de son espace intérieur, parce que celui-ci construit ce rapport.

Deuxième mouvement

C'est ce que donne à comprendre le § 19, le plus long du texte, qui fournit une articulation éclairante dans la méditation. L'approche d'un être plus important déclenche une animation inhabituelle dans l'espace intérieur, c'est une « femme du dehors », formulation plaisante dans ses implications : « parfois ça s'anime, de la vie grouille », cet espace intérieur semble plein de ressources tout à coup, même si le poète n'a « pas osé la prier de visiter [ses] propriétés dans l'état de pauvreté où elles sont ». Mais, de nouveaux déboires l'attendent, qui rappellent son inadaptation au principe même d'une relation amoureuse – d'où la répétition de l'échec indiquée dans « maudissant les femmes une fois de plus ».

Car il s'agirait d'avoir une relation avec quelqu'un qui ne serait pas seulement une femme du dedans, c'est-à-dire une créature fantasmatique bien dessinée et conçue pour exister dans ses propriétés, au sens de son espace mental. L'expérience amoureuse le submerge de « plaisirs innombrables » trop rapprochés dans le temps : il se voit débordé, comme s'il ne pouvait absorber ces plaisirs qui le dépaysent et l'emportent à une vitesse folle (« m'emportant en ce même instant dans beaucoup, beaucoup de fois¹⁶⁰ le tour du monde »), d'où l'épuisement psychique qui en résulte (« promptement harassé »). La métaphore du voyage (« tant de voyages où je ne comprends rien, et qui ne furent qu'un parfum »), et l'obligation de prendre la fuite devant ce tourbillon (« je me sauve d'elle ») prennent sens relativement à cette perte de ses propriétés, comme perte d'un espace propre, mais également relativement au défaut de sens (cette « impression *d'absurde* ») qui résulte de ce rapport à l'étranger, tant que le moi n'a pas fait exister son espace propre. C'est cet espace propre qui va être appelé « terrain » au § 20 – et s'il est rebaptisé, c'est que sa conception est un peu modifiée par rapport à l'histoire du moi.

Troisième mouvement

Du § 19 au § 28, est donc développée l'idée que le terrain est un lieu familier, propre, distinct dans ses limites de l'espace de l'étranger, et qu'il vaut malgré sa pauvreté, quand bien même on le comparerait aux

¹⁶⁰ On notera l'expression familière.

magnifiques propriétés des autres, qui sont doués de qualités naturelles pour les faire prospérer (au § 27, « réflexe » et non « cupidité » : le choix du terme montre que l'auteur évite les jugements de moraliste). Car il est clair que celui qui parle a lui-même quelques déficiences de ce côté : il ne sait pas faire prospérer chez lui les êtres vivants qui lui plairaient, ce qui condamne à la stérilité ses propriétés, au sens de ses espaces propres.

Quatrième mouvement

Une autre articulation importante (aux § 29 à 31) porte sur la transformation récente de ses propriétés qui, autrefois étaient « tourbillonnaires », et sont désormais un « terrain », avec la stabilité et la consistance que cela suppose. La présentation incongrue est encore une fois pleine d'humour (« ceux qui sont habiles en psychologie, j'entends, pas la livresque, aurons peut-être remarqué que j'ai menti ») et signale une écriture probablement très improvisée (une allure « à sauts et gambades » dans l'essai, comme dirait Montaigne). Cela n'empêche pas le poète de défier la psychologie « livresque » au début du § 29.

Cinquième mouvement

Une digression aux § 32-34 permet de revenir au cas douloureux de la relation avec une femme : ici, c'est après une séparation (« J'ai parfois rendez-vous avec une ancienne amie »). À travers cette image des propriétés, symbole en partie obscur et dont le sujet recherche l'élucidation pour lui-même, le poète réfléchit sur ses propres défenses en tenant compte des particularités de cet espace intérieur qui médiate son rapport aux autres.

Si l'entretien devient pénible avec cette ancienne amie, il se retire sur sa propriété, et devient capable d'« excommunie[r] » la jeune femme d'un sourire, ce qui déclenche colère et fuite de la femme, et il en est toujours ainsi. Car « C'est régulier », remarque-t-il encore avec une nuance d'humour dans le constat fataliste. Ses propos ne sont pas exempts de cynisme quand il indique que, si ses propriétés étaient plus riches, il quitterait la jeune femme, mais le ton sarcastique est en réalité assez difficile à interpréter. Car ce ton fait contraste avec la notation finale, qui

est plaintive, sur le ton de la confiance adressée au lecteur : « Vous savez, j'étais bien seul, parfois » (§ 42).

À deux reprises en tout cas, dans ce mouvement et dans le deuxième, le détour par la relation avec une femme apporte des éléments essentiels à la description de soi, mais c'est un cas très particulier, celui de la relation avec un être réel. D'un côté ce n'est quasiment qu'un détour, par rapport au thème indiqué par le titre, « Mes propriétés », qui porte sur un espace imaginaire ; d'un autre côté, pas moyen de comprendre l'échec répété des liaisons amoureuses autrement qu'en tenant compte de cet espace intérieur. Ces « femmes du dehors » sont la seule réalité qui compte ici, avec les parents qui seront mentionnés à l'extrême fin : les relations réelles aux gens qui ne sont ni désirés ni aimés ni haïs ne sont pas un souci. Michaux ne se demande pas s'il a du mal dans les relations sociales, avec le milieu littéraire par exemple, simplement cela ne l'intéresse pas. Il mentionnera aux derniers paragraphes l'échec social prédit par les parents, mais il n'y aura pas d'autres détails sur la vie sociale, car le regard des parents à cet égard a pesé davantage dans la formation de sa personnalité¹⁶¹, c'est ce regard cuisant qu'il faut défier et oublier en reconstruisant un espace intérieur.

Sixième mouvement

Le retour de digression au § 35 ramène le propos vers le sens positif donné au mot « terrain » : c'est qu'établir un terrain autorise tout espoir, pour « bâtir », et ici prend sens l'opposition du terrain avec les propriétés autrefois « tourbillonnaires ».

Car auparavant, ce que l'écrivain dit, ici, est qu'il n'avait pas de « base » (« maintenant j'en suis sûr, je suis sauvé. J'ai une base. », § 35) – raison pour laquelle on peut employer ce terme de sustentation, comme on parle d'un plan ou d'un polygone de sustentation, où tenir un équilibre au sens physique. Il vivait en quelque sorte dans l'espace : une « vie purement spatiale » est encore une image, pour exprimer cette absence d'ancrage du

¹⁶¹ Voir aussi « Maudit » : « Il y a neuf ans, mère me dit : “Je préférerais que tu ne fusses pas né” », *LNR35*, MP, p. 484.

moi dans un lieu, de sorte qu'il peut s'envoler comme un ballon, filer n'importe où, être évanescent.

Cette vie « purement spatiale » peut bien procéder d'un désir de se « déterritorialiser » au sens de Deleuze, il n'empêche que le poète rejette ici certaines conséquences de la dispersion nomade, car comme d'autres qui « ont vécu trop longtemps à leur gré d'une vie purement spatiale », il aimerait au moins se réveiller « transporté de joie, pour mettre des souliers » : aspiration modeste à chausser ses souliers pour marcher sur la terre ferme... Michaux a le courage et la franchise de parler très directement de « santé » ou d'« hygiène », il faut se garder de déplacer ses préoccupations vers on ne sait quel délire nomade qui pousserait Deleuze et Guattari au delà de leurs intentions¹⁶². Ce lieu que l'artiste désigne comme son « terrain » n'est ni physique, ni politique, ni idéologique (Michaux est tellement étranger à l'enracinement nationaliste qui s'affirme dans ces années 30...) Par contre, il lui faut bien un ancrage dans le terrain qu'est une œuvre, et c'est par rapport à cela que prend sens la révision de son vocabulaire, qui va des « propriétés » au « terrain ».

L'espoir est de refonder autrement le rapport à autrui : cette refondation sera toujours médiatisée par l'espace intérieur, elle passe par la création imaginaire d'une famille immense, § 37, une « famille de travailleurs »... mais dans l'écriture : on peut y voir une syllepse de sens, car cette « famille de travailleurs » est une image hyperbolique du labeur fécond de l'écriture, mais c'est en même temps une image de la possibilité des rapports aux autres et le premier aspect conditionne le second. On imagine l'auto-ironie liée à l'expression de cet enthousiasme chez l'auteur de « La Paresse »¹⁶³, poème dont nous reparlerons. Il y a là un programme pour être heureux (« Ah ça va révolutionner ma vie. », § 40 ; « je vais être heureux », § 42), mais pour cela, dans le cas de Michaux, il faut conjurer la malédiction parentale (§ 41 et 42). Ces paragraphes donnent une idée assez précise de la haine vouée par l'auteur à ses parents : la notion de famille, et

¹⁶² Gilles Deleuze et Félix Guattari privilégient d'ailleurs la « déterritorialisation relative », pour apporter une limite de bon sens à leur propos (*Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980).

¹⁶³ « La Paresse », *LNR35*, MP, Pléiade, I, p. 473.

même de couple, ne peut sortir indemne, quand l'enfance a été un tel désastre...

Conclusion

C'est un texte important pour comprendre la valeur que peut accorder à l'œuvre littéraire un écrivain qui, comme Michaux, évite de s'égarer dans les mythologies trop faciles de l'écriture, de peur de se tromper lui-même dans le but très pratique qu'il se donne, guérir, si possible être heureux.

Concernant la représentation littéraire, on voit que cette activité de représentation n'est en rien limitée à une esthétique réaliste (qui voudrait rendre compte de la réalité sur un plan psychologique ou social en s'appuyant sur des techniques illusionnistes à la manière d'un Maupassant). Car Michaux lui aussi cherche à représenter quelque chose, même s'il se situe sur le plan imaginaire de l'esprit : il travaille sur le fonctionnement de son esprit dans ce domaine et vise une autoscopie tournée vers cette « nuit » de l'esprit où vit le sujet pour l'essentiel de ce qui détermine ses rapports à autrui dans la réalité. L'image insistante et forte du dessinateur qui fait exister les éléments du monde extérieur dans son monde intérieur est significative : elle signifie cet effort de recréation très particulier, susceptible d'échouer ou non, et qui peut permettre d'aménager des rapports plus heureux à autrui et à ce monde que l'auteur, initialement, n'accepte pas.

13. « La Paresse »¹⁶⁴

De toute évidence, « La Paresse » fait partie des poèmes écrits grâce à « la seule imagination de l'impuissance à se conformer »¹⁶⁵, comme le dit la postface à *LNR35*, où Michaux rejette tout esprit de labeur poétique : « Les morceaux, sans liens préconçus, y furent faits paresseusement au jour le jour, suivant mes besoins, comme ça venait, sans “pousser”, en suivant la vague »¹⁶⁶. Dans ce poème, c'est sur un ton d'humour que se présente l'éloge d'un défaut que la tradition chrétienne présente comme un péché et un vice : leçon de morale inattendue dans un recueil poétique de cette époque, mais leçon de morale à l'envers, parodique, moqueuse, donnant à imaginer la vie en poésie comme voie du plaisir autarcique.

Le titre laisse attendre une définition, une analyse, peut-être un commentaire moral, mais nous sommes surpris par un aphorisme qui semble ne pas correspondre à l'annonce : « L'âme adore nager. » (§ 1) paraît mener tout à fait ailleurs dans un premier temps, et il faudra attendre le début du § 4 pour que l'application de la généralité sur l'âme au cas des paresseux permette de retrouver le thème annoncé : cela sur le ton satisfait du pédagogue qui voulait montrer quelque chose et peut répéter son assertion, vérité au présent gnomique désormais applicable à des cas concrets : « Quantité de personnes ont ainsi une âme qui adore nager. On les appelle vulgairement les paresseux ».

C'est le premier méandre d'un exposé dont le cours même est ludique : s'écartant d'une attente pour y revenir, le discours sous-jacent semble marquer des points à ce jeu narquois avec ce qu'on est censé dire

¹⁶⁴« La Paresse », *LNR35*, MP, Pléiade, I, p. 473-474.

¹⁶⁵ Postface à la *LNR35*, Pléiade, I, p. 512.

¹⁶⁶ *Ibid.*

ou non, avec ce qu'il faut dire selon une tradition trop connue ou selon une opinion trop commune, avec ce qu'on a l'intention de suggérer et qu'on finira de toute façon par suggérer, car le jeu ici est proprement tendancieux.

On n'est notamment pas censé dire ni penser que « L'âme adore nager » : l'humour provient du choc entre le thème spirituel de l'âme, attendu, et l'activité physique de la natation, idée incongrue, entre le noble thème métaphysique de l'âme et le registre familier du verbe « adorer ». C'est un procédé qui relève, pour le principe, du burlesque descendant (traiter de la déesse dans le registre attendu pour la harengère), mais qui, parce qu'il s'associe avec une pensée plus sincèrement matérialiste qu'on ne pourrait le croire, n'est pas un pur procédé consistant à détraquer la rhétorique de l'*aptum* (la convenance) comme on aimait à le faire au milieu du XVII^e siècle ; car comme nous le verrons, ici le matérialisme le plus rudimentaire n'est pas moins fondé qu'un certain nombre de fariboles traditionnelles sur « l'âme ».

Le ton pseudo-didactique fait sourire comme dans de nombreux poèmes du recueil. On attend un traité métaphysique sur l'âme, ses mouvements ou circulations spontanés, voire les *lieux* favoris qu'elle rejoindrait de préférence, ou peut-être un texte scientifique, psychologique, sur le psychisme, mais très vite (au § 2) on perçoit la parodie des genres savants sur la question, car ces registres font contraste avec deux éléments : d'abord avec une description très mécanique (« L'âme se déboîte et s'en va. » ; elle sort donc de son logement comme une pièce mécanique dans un corps-machine) ; ensuite avec un niveau de savoir réputé moins noble, celui de la gymnastique.

Un maître dispense ici une sorte de leçon de natation psychique, très pratique, inspirée par son expérience, et explicitement adressée au lecteur-élève. Celui-ci est mis en position de complicité par le conseil pratique contenu dans la parenthèse didactique du § 2 : « (Si votre âme s'en va quand vous êtes debout, ou assis, ou les genoux ployés, ou les coudes, pour chaque position corporelle différente l'âme partira avec une démarche et une forme différentes »). La recette est modeste dans sa trivialité, mais dans la même phrase, la leçon de gymnastique s'avère assénée sur un ton d'autorité magistrale qui détonne : « c'est ce que j'établirai plus tard ».

L'assertion se dénonce comme fumisterie éhontée dans un style pseudo-savant qu'on ne saurait prendre au sérieux, et l'on n'attend plus guère d'exhaustivité d'une énonciation si piégée.

La parodie du style savant se poursuit au § 3, grâce à une incohérence des registres. Car le discours d'autorité est catégorique (« Ce n'est pas ça. »), mais la syntaxe est celle de l'oral familier (« Ce n'est pas ça. C'est nager qu'elle fait. »), et l'enchaînement « Et elle nage comme les serpents [...] » repose sur une articulation familière de l'oral. C'est ce qui permet de réviser la représentation convenue de l'âme (« On parle souvent de voler. ») : spirituelle, elle volerait, et ce serait un souffle, qui s'échappe par la bouche au moment de la mort. Ces représentations convenues qui imaginent le spirituel comme le plus aérien et le plus éthéré, entrent en contraste avec les idées de natation et même de reptation, glissement tendancieux. Le serpent arrive avec tous les attributs lubriques et diaboliques dont il est porteur dans la Bible : la reptation est hautement significative, et l'anguille redouble cette signification sur un plan non pas franchement diabolique comme le symbolisme du serpent, mais culturellement méprisé (l'anguille est le symbole des gens fuyants, insaisissables et trompeurs : mais le paresseux justement se dérobe et ce sera l'une de ses qualités). L'ajout de cette comparaison avec l'anguille permet de ne pas s'enfermer dans le plan sérieux des mythologies élevées, de façon à y adjoindre les registres triviaux des apologues populaires du Moyen Âge (le fabliau), lesquels rejoignent la préoccupation morale mais dans le style bas (au sens de non noble) : touche facétieuse.

Le § 4 repose sur une tension entre trois éléments : le cliché du style didactique élevé (« On les appelle vulgairement [...] »), son application aux « paresseux » sur le ton d'une leçon de choses destinée aux enfants (ton faussement naïf que Francis Ponge retrouvera), et l'expression d'une émotion inattendue dans le discours didactique, concernant le plaisir dû aux escapades de l'âme : « Quand l'âme quitte le corps par le ventre pour nager, il se produit une telle libération de je ne sais quoi, c'est un abandon, une jouissance, un relâchement si intime. ». Le maître ne lésine pas sur les termes forts (« abandon », « jouissance », « relâchement si intime »), mais non sans mystère, car ils visent au sujet de l'âme des plaisirs physiques et, qui plus est, hétérogènes, et dans un style émotif qui reste allusif (car la

structure consécutive reste en suspens : une *telle* libération... *si* intime... que quoi ?) : au delà de la difficulté à nommer l'ineffable (« une telle libération de je ne sais quoi »), l'allusion est à sa place dans un texte tendancieux.

Cette émotion suggérée concerne le voyage de l'âme : laquelle sortirait du corps par le ventre pour s'aller adonner au plaisir de nager. La doctrine n'est pas sans rappeler les théories curieuses des enfants au sujet des fonctions naturelles du corps, mais surtout, elle ménage une nouvelle occurrence pour des connotations inconvenantes précédemment attachées à la reptation et au ventre (dès le premier conseil de méthode : « on s'étend sur le ventre ») : on peut penser à l'accouchement, aux fonctions naturelles d'évacuation, ce qui s'ajoute aux idées de volupté sexuelle (« abandon », « jouissance »). Or en principe, le voyage de l'âme renvoie à des thèmes mythologiques ou religieux de plus haute ambition dans la représentation des destinées humaines : le voyage de l'âme, c'est le retour des âmes des morts, psychagogie guidée par un psychopompe, ou bien c'est l'extase du mystique, *ek-stasis* qui est littéralement une sortie hors de soi, de l'âme vers son dieu.

Le § 5 poursuit la réécriture parodique de ce voyage en le ramenant aux dimensions modestes du quotidien banal : « L'âme s'en va nager dans la cage de l'escalier ou dans la rue suivant la timidité ou l'audace de l'homme ». Ce n'est plus seulement une matérialisation de l'âme qui se déboîte comme un corps-machine, ce n'est plus seulement une âme concupiscente qui recherche des plaisirs corporels plus inavouables qu'ineffables, c'est aussi une trivialisation du noble périple spirituel en petites escapades de l'âme dans l'espace familial, plus innocentes ou plus bénignes peut-être de se présenter ainsi comme des aventures plus ou moins timides : pas d'excès d'héroïsme en cas d'excursion dans la cage de l'escalier, au pire une audacieuse aventure dans la rue, mais si le lecteur de *LNR35* comprend peu à peu que le paresseux en question peut aussi s'adonner à des voyages oniriques ou bien à des voyages aidés par l'usage de drogues comme l'éther (*LNR35*, p. 449 *sq.*), il saisit mieux l'audace de

ces petites sorties dans l'espace imaginaire d'un *voyage autour de ma chambre*¹⁶⁷.

La préoccupation du danger se présente de façon fantaisiste dans la suite du § 5, selon une articulation explicite : « car toujours elle [l'âme] garde un fil d'elle à lui [l'homme] », même si sa logique est facétieuse (qu'explique ce « car » au juste ?) La parodie du style savant se poursuit dans ce § 5, avec la reprise didactique : « L'âme s'en va nager » ; avec la précision dans le ton de la leçon de chose pour les enfants (« suivant la timidité ou l'audace de l'homme ») ; avec les parenthèses didactiques à répétition : « (il est parfois très ténu [...]) », « (Pour elle et pour lui) ». Mais cette tonalité fantaisiste vise aussi à rassurer sur les dangers supposés de l'escapade : car ce poème se caractérise par une approche facétieuse, moqueuse et euphorique, de thèmes qui peuvent être abordés et approfondis sous un tout autre angle dans le compte rendu d'expérience qu'est « L'Éther »¹⁶⁸, ou dans les violences exorcisantes de « Contre ! », qui promettent le corps au martyr¹⁶⁹, ou encore dans la conférence « Recherche dans la poésie contemporaine », qui magnifie les héros de l'aventure « dans le subconscient » avant de mettre en valeur à propos de Kafka l'humour comme mode de résistance « au vertige de ces états »¹⁷⁰.

C'est la première fonction de cette présentation parodique du thème de l'inséparabilité de l'âme et du corps, autour de l'image grossièrement mécanique du fil qui relie l'un à l'autre solidement : donner au maître de natation psychique l'occasion de rassurer sur les petites aventures de l'âme en goguette, avec leurs risques probables, de folie ou de mort. Car il ne peut s'agir sérieusement de discuter de l'inséparabilité de l'âme et du corps dans la perspective d'une interrogation métaphysique ou religieuse concernant l'immortalité de l'âme (si le fil est insécable, l'âme ne peut s'échapper, et meurt avec le corps, gros souci). Si bien que le badinage sur le fil solide qui relie l'un à l'autre a pour première fonction d'être drôle, avant de servir de base à l'expansion imaginaire du § 6.

¹⁶⁷ Allusion à l'œuvre de Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre* (1795), édité par Florence Lotterie, Paris, Flammarion, 2003.

¹⁶⁸ Michaux, *LNR35*, Pléiade, I, p. 449.

¹⁶⁹ Michaux, *LNR35*, Pléiade, I, p. 457.

¹⁷⁰ Michaux, « Recherche dans la poésie contemporaine », Pléiade, I, p. 978 et p. 979.

Au § 6, dans « Quand donc elle se trouve occupée à nager au loin », le « donc » oratoire marque la volonté didactique d'affirmer fermement une continuité de l'exposé, mais ce paragraphe est consacré à la mise en valeur d'une « jouissance sans fin » de l'âme dans l'évasion. Tout aussi digressive que le passage émotif sur la « jouissance » de cette échappée dans le § 4, cette mise en valeur intervient après un tiret qui dispense d'explicitier davantage les rapports (de même que dans le § 4 la structure consécutive suspendue introduisait une réserve allusive).

La parodie du discours savant a conduit à la production d'une merveilleuse image insolite, l'écoulement d'« une « sorte de matière spirituelle » (aboutissement d'une provocante matérialisation de l'âme), qui serait « comme de la boue, comme du mercure, ou comme un gaz – jouissance sans fin » : malgré sa contingence, le boniment sur « le fil solide » a conduit à la production de cette image d'un écoulement de matière spirituelle de l'âme (l'imagination suit ses propres prémisses avec un amusant esprit d'escalier), image qui permet d'exprimer ce plaisir d'évasion psychique selon des composantes inattendues : elles se rattachent au bas corporel au sens de Bakhtine¹⁷¹, avec les termes de « boue » et de « gaz » qui renvoient bien au thème scatologique antérieurement représenté dans le poème par l'excrétion du ventre et le relâchement intime de l'âme qui sort par le ventre, qui s'ajoutait au thème sexuel de la reptation et de la lubricité du serpent. Le « mercure » complète la thématique matérialiste, puisque c'est le métal le plus lourd, donc le plus enfoncé dans la matière malgré ses allures de vif-argent (accessoirement, Mercure est un dieu psychopompe, guide des âmes des morts dans leur voyage, mais difficile de savoir si Michaux y a songé).

Au § 7, le retour au thème de la paresse produit une rupture tonale marquée. Car après l'évocation d'une « jouissance sans fin » dans une proposition nominale qui est un commentaire lyrique ouvert sur une expansion rêveuse, la déduction morale est plutôt sèche : « C'est pourquoi le paresseux est indécorable. » La remarque a pourtant sa logique et

¹⁷¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1965 en russe), Paris, Gallimard, 1982 (référence proposée dans des notes prises vers 1990 par des élèves de Sylvie Guichard dans son cours en première supérieure au Lycée Claude Monnet).

s'insère dans des explications bien liées, car à sa manière, le maître en gymnastique psychique retombe toujours sur ses pieds, d'où l'effet narquois de ce développement sinueux. Cela même si nous ne pouvons croire à la sévérité apparente d'une condamnation du paresseux, car c'est tout un système de valeurs sociales et morales (indissociablement sociales et morales) qui se trouve ici discrètement tourné en dérision¹⁷². Il n'est jamais dit que la paresse est refus de se plier à la contrainte sociale, notamment en matière de production et d'échange, mais l'éloge fait justement le choix de l'indirect et de la moquerie, insolence qui exclut toute discussion : c'est d'une auto-affirmation très irrévérencieuse du poète-paresseux qu'il s'agit, et de tout un discours d'arrière-plan sur ce qu'est l'activité poétique. Le paresseux est indécorable, au sens où il est incorrigible, puisque le « vice » est puissant : « la paresse est la mère de tous les vices », révision de la doctrine chrétienne, car un Pascal, qui marque Michaux, pencherait plutôt pour l'amour-propre, mais selon le maître en gymnastique psychique, la paresse « a des fondements que l'orgueil n'a pas » (§ 8), ses déterminations sont plus puissantes : en effet, on pense ici à un déplacement du narcissisme secondaire vers le narcissisme primaire : c'est toujours de l'égoïsme au sens large (« qu'est-ce qui est plus égoïste que la paresse ? », § 7), mais c'est une régression, depuis les mirages du moi au miroir, vers les satisfactions autarciques des états fœtaux. Accessoirement, le terme « indécorable » appartient à la mystérieuse série lexicale où figurent « gaz », « mercure », « boue », « relâchement si intime », où l'âme sort « par le ventre », série occulte du bas corporel encore plus malséante que celle du bas corporel sexuel et qui

¹⁷² On ne s'étonnera pas que Michaux ait fait tant d'adeptes dans la période des années 60-70 : « Vivre sans temps mort, jouir sans entrave » (dernière phrase du pamphlet situationniste d'un collectif de l'UNEF de Strasbourg, attribution revendiquée par Mustapha Khayati, *De la misère en milieu étudiant, considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier*, Strasbourg, Association fédérative générale des étudiants de Strasbourg [UNEF], 1966). Michaux n'aurait peut-être pas adhéré au principe de consommateur impatient qui remet en perspective le second impératif : « jouir sans entrave ».

s'ajoute aux insolences du ton narquois, tourné contre tout sérieux d'un ordre établi¹⁷³.

La valeur ironique de la leçon de morale sur la paresse, c'est-à-dire son fonctionnement en antiphrase, de leçon de morale à l'envers, va s'affirmer plus clairement, du § 7 à la fin du poème. Notamment parce que le lecteur est embarqué parmi les partisans des paresseux, souvent de pauvres enfants victimes d'agressions cruelles : cela ne fait que renforcer, par l'indulgence, l'idée favorable que nous devons concevoir pour la paresse, quand on a nous présenté les paresseux comme étant ceux qui, par excellence, ont une âme (implication logique des § 1 et 4).

L'agressivité à l'égard de l'opinion commune qui exerce la tyrannie des idées reçues et des demandes de soumission à la loi commune, ne se ressent pas seulement dans l'ironie : elle provient aussi de la présentation du paresseux comme victime sans défense, même si la tonalité reste humoristique dans la petite scène comique du paresseux houspillé, à la fin, notamment avec ce détail cocasse du paresseux obligé de ramener son âme en toute hâte, comme il devrait s'habiller pour pouvoir se montrer décent. Car c'est ce regard de haine, en réponse à diverses agressions apparemment mineures, qui exprime l'intensité réelle de l'agressivité.

Conclusion

La fantaisie moqueuse fait l'éloge du défaut asocial par excellence qu'est la paresse, mais sans le dire, la leçon n'étant pas même la désobéissance mais la très mauvaise volonté dans « l'impuissance à se conformer ». En assumant la composition paresseuse dans sa postface de *LNR35*, l'auteur, qui ne revendique surtout rien sur le plan politique, suggère quand même beaucoup s'agissant de ce qu'est la paresse comme vertu poétique par excellence. Il joue à dévoyer des lieux communs, à tourner en dérision une morale sociale dont ne figure ici que l'opposition à

¹⁷³ Une série scatologique présente également dans « Mon roi » avec une valeur anarchisante incontrôlable dont on trouverait les développements complets dans *Victor ou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac (pièce surréaliste créée en 1928 et publiée en 1929, éditée par Marie-Claude Hubert, Paris, Gallimard, « Folio, Théâtre », 2000 : épisode de la pétomane), ainsi que dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, émission radiophonique d'Antonin Artaud (enregistrée en 1947, texte publié en 1948), suivie de *Le théâtre de la cruauté*, présentation par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2003.

celle du paresseux (le plaisir / tout ce qui s'y oppose), sans autre détermination. La figuration est ironique, mais repose sur l'utilisation d'un style naïf, ou de postures naïves, en rapport non seulement avec l'ignorance supposée de l'enfant à l'égard des logiques sociales (principe de plaisir *versus* principe de réalité), mais aussi avec un certain type de plaisir et non pas tous : les plaisirs régressifs du narcissisme primaire, l'autosuffisance dans le rêve ; d'où l'insistance sur le motif de l'accouchement (avec un rêve para-mystique d'accouchement de soi¹⁷⁴), et sur le motif du fil ombilical (avec un rêve d'être relié de soi à soi, de l'homme à son âme).

Comment interpréter cette apologie de la paresse ? Elle se comprend sans doute comme apologie d'une vertu libératrice, liée à la poésie telle que la conçoit Michaux, comme voyage de l'âme. La poésie elle-même se présente ici sous le signe du principe de plaisir, comme un plaisir inavouable d'abandon, de régression fœtale, dans un refus complet des contraintes extérieures provenant de la société : l'apologie de la paresse est surtout apologie de la poésie comme recherche d'une autarcie insouciant et dans cette leçon moqueuse, la poésie se définit elle-même comme l'affirmation d'une liberté rejetant radicalement la contrainte sociale, la productivité, la loi, etc.

Il y aurait peut-être beaucoup à dire sur la position du poète en termes politiques, à partir d'un texte de ce genre, car Michaux ne peut ignorer l'éloge marxiste de la paresse par Paul Lafargue, à la fin du XIX^e siècle¹⁷⁵ ; mais justement, la poésie ici, même vaguement voisine du surréalisme dans son inspiration révolutionnaire, ne recherche qu'une échappatoire individuelle à la contrainte sociale. Ici s'arrêtent les conclusions politiques qu'on voudrait tirer de Michaux : car selon lui, « Le poète n'est pas un excellent homme, qui prépare à son gré des mets parfaits

¹⁷⁴ Le mystique est enfanté en Dieu (auquel il se rapporte directement et sans Église, d'où le danger pour le pouvoir temporel des clercs en tout genre). Il y a des mystiques modernes à mille lieues de toute orthodoxie, *a fortiori* de tout clergé : « Puis un jour, ce corps infirme remue dans le ventre de Dieu », Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964.

¹⁷⁵ Paul Lafargue, *Le droit à la paresse. Réfutation du droit au travail de 1848* (1883), Paris, Maspero, 1969.

pour le genre humain », et « La bonne poésie est rare dans les patronages comme dans les salles de réunion politiques »¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Michaux, conférence, « L'avenir de la poésie », Pléiade, I, p. 967-968. C'est un texte de 1936, qui tranche avec l'ambiance des mobilisations d'intellectuels antifascistes : pour Michaux, embrigader la poésie ne produit que des résultats pitoyables (ce que Sartre dira d'ailleurs après guerre).

14. « Projection »¹⁷⁷

C'est un texte très drôle, qu'on doit situer dans une série consacrée à l'imagination dans les distractions de malade, depuis « Encore des changements »¹⁷⁸, mais qu'on peut lire plus précisément en songeant au suivant, « Intervention »¹⁷⁹, à propos du même décor d'Honfleur et sur une idée voisine : comme nous le verrons, les deux poèmes sont bien à lire dans l'ordre du recueil, car « Intervention » apporte une forme de réponse à « Projection ».

« Projection » se présente comme un récit bref, à étudier comme on pourrait étudier certains poèmes du *Spleen de Paris* de Baudelaire, car même si les styles et les personnalités sont très différents, le point commun concerne les allégories énigmatiques que les deux poètes voient un peu partout et qui constituent une partie importante de leur œuvre poétique. Pour Michaux, l'intérêt de la question semble d'autant plus grand que le poète vient après Mallarmé et n'est pas du tout concerné par les réticences que celui-ci a exprimées à l'égard de la représentation narrative, ou dramatique, ou discursive à l'intérieur de la poésie : celle de Michaux est impure, et sans doute d'autant plus vivante qu'elle échappe ainsi à ce pathos de la poésie au XX^e siècle dont parle Olivier Cadiot¹⁸⁰.

Bref récit d'une étonnante aventure, minime et non moins étonnante – ou même : d'autant plus étonnante que l'action est mince – racontée sur le ton de l'humour pince-sans-rire par son héros, qui est un antihéros.

¹⁷⁷ « Projection », *LNR35*, MP, Pléiade, I, p. 487.

¹⁷⁸ « Encore des changements », *LNR35*, MP, Pléiade, I, p. 479.

¹⁷⁹ « Intervention », *LNR35*, MP, Pléiade, I, p. 488.

¹⁸⁰ « La poésie a besoin d'un genre d'accueil pour se revivifier, elle a besoin de fiction pour être dénudée de son pathos », Olivier Cadiot (cité par Jean-Marie Gleize dans *La poésie. Textes critiques, XIV^e-XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1995, p. 666).

La matière dramatique est mince, mais ce peu d'action a quelque chose de cocasse, car il tient aux aberrations de l'expérience vécue par cet homme, en proie à une sorte d'hallucination, mais vide. Simple touriste comme tant d'autres, il réussit quand même à passer une dizaine d'heures en contemplation vide devant un « horizon » qui semble envahir tout le champ de sa perception, alors qu'il ne s'y passe rien, mais qu'il a une luminosité intense, et une importance démesurée à ses yeux, à laquelle il ne peut rien. Quand tout s'arrange, c'est simplement que l'hallucination disparaît d'elle-même, pendant la nuit (dénouement au § 8).

La composition suit chronologiquement l'emploi du temps du touriste, malgré le vide, tout en faisant exister un certain suspens qui ménage l'intérêt de la lecture : il faudra voir comment. La question de l'intérêt a toujours son importance : qu'est-ce qui fait que, semblablement, on regarde deux clochards attendant Godot¹⁸¹, et qu'on ne s'ennuie pas ? C'est que le traitement d'une façon ou d'une autre, ruse avec le vide ou avec le peu de sens, pour les rendre littérairement acceptables : suspens et humour jouent donc ici un rôle important.

Ici, on a d'abord le peu de matière dramatique de la contemplation vide durant dix heures aux § 1 et 2, puis au § 3 la prise de conscience que ce qui s'est passé était d'ordre hallucinatoire (« seulement une émanation de mon esprit »), après quoi les efforts du narrateur pour combattre l'hallucination restent infructueux et s'aggravent du sentiment que la réalité aussi existe, car il est bien « réellement à Honfleur » (§ 4, 5, 6 et 7). Le dénouement au § 8 est une disparition de l'hallucination qui ne doit rien à ses efforts.

Le § 1 suit les codes du récit le plus ordinaire. Il donne à propos d'une anecdote située dans le passé des indications de lieu, de climat ou d'atmosphère : cela se passait sur la jetée d'Honfleur, le ciel était pur, le phare était visible par temps clair. L'ensemble exprime une certaine banalité, plutôt agréable pour un touriste. Mais cela n'a de fonction qu'à jouer en contraste avec le comportement du narrateur : il reste là dix heures de suite, avec une pause déjeuner, ce qui renforce la drôlerie de la chose,

¹⁸¹ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952, représenté pour la première fois en 1953.

parce que la notion de pause déjeuner présuppose une activité – non pas nécessairement un travail, mais au moins une activité de loisir. Or... La neutralité du style suffit parfaitement, point n'est besoin d'en faire trop pour que paraisse l'aberration du comportement sur ce fond d'extrême normalité. La normalité du récit de ce qu'un touriste fait ou devrait faire à Honfleur reste un programme assez ouvert, mais qui exclut de rester bloqué dix heures de suite devant la jetée sans qu'il s'y passe rien. Car il n'est pas dit que quelque chose d'extraordinaire s'y serait passé : si le récit avait commencé par là, on n'aurait pas pu sourire.

Le § 2 évoque l'univers touristique le plus plat : le touriste a ses habitudes à Honfleur et ses activités s'inscrivent dans le quotidien anodin, la pêche aux moules, le souvenir d'avoir fait un petit tour avec un patron de pêche (« je reconnus un patron pêcheur [...] »). Or déjà, voilà que le narrateur parle de ses « autres remarques », comme s'il avait fait des observations particulières : il n'y a pourtant pas grand chose à dire de ce qu'il a vu, à part la vague routine d'un port de pêche, la clarté de l'horizon que tout le monde a vu autant que lui, et l'expression « mes autres remarques » repose donc sur un présupposé curieux. Le narrateur va aider notre sens critique en relevant la pauvreté de ses remarques par rapport au temps passé dans une observation qui, dès lors, nous paraît vide ou peut-être vide : car nous attendons la suite sans trop savoir.

§ 3 : La péripétie (marquée du sceau de l'événement daté : « Et tout d'un coup vers 8 heures ») donne vite à penser que la contemplation n'ayant eu d'autre objet qu'« une émanation de [son] esprit », le narrateur a tout bonnement vécu une espèce d'absence à lui-même, ou bien d'hallucination mais vide, sans monstre fantastique. « vers 8 heures » donc, « je m'aperçus » : une sorte de prise de conscience s'opère, et « j'en fus fort satisfait ». L'ironie concernant la satisfaction éprouvée à se savoir l'auteur de cette émanation, est un signe sûr qu'on nous mène en bateau et que le texte n'est pas à prendre au premier degré.

Ce n'est pas un texte fantastique, alors qu'une certaine étrangeté s'installe ; ce n'est pas un texte scientifique, médical ou psychologique,

qu'il faudrait prendre au sérieux à propos d'un état mental anormal¹⁸² ; l'ironie fait dysfonctionner ces genres possibles, et charge de nuances cocasses ce qui peut déconcerter. Quant à la dernière phrase, sur les reproches que le narrateur se ferait sur son oisiveté, le lecteur de Michaux sait que cet auteur peine à considérer les activités quotidiennes attendues des membres de sa société comme une affaire bien sérieuse, et on a déjà lu page 473 un beau poème intitulé « La Paresse » : on est donc déjà édifié sur le double fond ironique que peut receler une telle assertion sur la mauvaise conscience que pourrait lui inspirer son oisiveté. Or ce qui est dit est que le narrateur est bien satisfait de cette activité (avoir produit une « émanation de son esprit », en contemplant un certain spectacle plus ou moins vide) : mais nous allons voir la discordance s'affirmer entre son contentement et l'anormalité angoissante de son état mental.

Dans le § 4, la logique est visiblement folle : « je fus donc content », petite journée, donc, très petite, mais notre narrateur a admis qu'il était obsédé (« cet horizon qui m'obsédait ») et, singulière expression, il prétend pouvoir « rentrer son horizon » : comme si c'était un chien intenable qu'il aurait fallu rentrer à la maison, ou bien peut-être une chose embarrassante à remettre dans sa poche avec un mouchoir dessus. La formulation est conçue pour nous alerter (pour alerter le lecteur le plus lourd), ce qui ménage l'intérêt de la lecture : car certains termes appellent la suite : qu'est-ce que cette chose que le narrateur voudrait « rentrer », comme dans sa poche ou comme à la maison ?

Le style utilisé est neutre, mais les impressions et les jugements portés par le narrateur sur son état (« j'en fus fort satisfait », « Je fus donc content ») sont anormaux, et il lui faut tenter de mettre l'anormalité de son état sur le compte de la chaleur ou de la faiblesse, pour expliquer surtout qu'il ne parvienne pas à « rentrer » son horizon. Il est inutile d'en faire beaucoup avec une fiction pareille : il suffit d'en faire moins, en graduant les effets, et de constater des impressions délirantes sans les corriger. Ainsi, « L'horizon ne diminuait pas » : c'est une manière de parler très insolite, car on ne dit pas d'un horizon qu'il diminue, il n'est pas censé

¹⁸² Joël et Anne-Yvonne Dubosclard, *Du surréalisme à la Résistance. 10 poèmes expliqués*, Paris, Hatier, « Profil littérature », 1984, chapitre « Henri Michaux : "Projection" ». Explication de texte » p. 51-56.

avoir cet effet de diminuer ou de croître. C'est une impropriété à rapprocher des deux présupposés loufoques que nous avons déjà relevés sur la pause déjeuner et sur les différentes « remarques » du narrateur : ces anomalies dans l'expression nous font sentir l'anormalité de l'état du narrateur. Tout juste un horizon pourrait-il s'obscurcir, puisque le temps passe et qu'on va vers le soir, mais non, il devient même de plus en plus lumineux alors que la chose dure dix heures.

Le § 5 vaut pour ellipse, ce qui n'est pas bon signe pour l'état mental du narrateur. Quel est le rapport avec cette histoire d'horizon ?, pouvons-nous nous demander. Il faut alors imaginer une marche un peu hagarde, dans un état somnambulique ou hypnotique, et le mot d'« égarement » paraîtra dans peu, mais pas tout de suite. Dans un premier temps, la double assertion sur la marche est plus anodine, avec sa redondance familière de récit oral qui fait attendre la suite de l'anecdote en posant une micro-énigme : « Je marchais, je marchais ». Le style cultive par moments une certaine neutralité, dans l'*understatement* et non dans l'hyperbole : c'est le style de l'humour pince-sans-rire.

Au § 6, il est maintenant question de l'« égarement » du narrateur, qui voudrait sauver des apparences correctes, et se demande comment ne pas laisser empoisonner sa vie par cette histoire d'horizon, qu'il voudrait tellement rentrer dans sa poche ou dans sa chambre pour tout étouffer. Le retour de l'idée fixe est un gag¹⁸³. Dans un registre familier du fait du démonstratif neutre contracté et de la redondance du sujet (« ça va encore empoisonner ma vie, cette histoire-là »), la remarque se charge d'implications avec « encore » : s'ouvre ainsi un aperçu sur les mésaventures répétées d'un clown à la Tati¹⁸⁴, à moins qu'il ne s'agisse d'un fou trop coutumier de ces « histoire[s]-là ».

Le problème sérieux qui résulte de la situation est que l'hallucination coexiste avec un régime de perception normale de la réalité (fortement

¹⁸³ Joël et Anne-Yvonne Dubosclard, *Du surréalisme à la Résistance. 10 poèmes expliqués*, op. cit., chapitre « Henri Michaux : “Projection”. Explication de texte », p. 51-56.

¹⁸⁴ Jacques Tati, burlesque français, commence au music-hall dans les années 30, mais son premier long-métrage, *Jour de fête*, est postérieur, il date de 1948. Michaux se réfère explicitement à Charlie Chaplin (dans sa conférence « L'avenir de la poésie », *Pléiade*, I, p. 968), et Beckett pour sa part écrit *Film* pour Buster Keaton (film de 1965 réalisé par Alan Schneider).

inscrite dans la réalité touristique de l'hôtel de Honfleur). C'est un malaise désormais assez fort, qui repose sur le constat par le narrateur de son isolement dans une perception anormale, alors qu'il est bien dans la réalité, et non pas dans un rêve par exemple. La présentation cocasse fabrique une sorte de comble de la normalité (le pire, c'est que j'étais bien à Honfleur comme prévu). Lequel vient compléter le comble du vide (il s'est passé quelque chose d'extraordinaire, mais justement, je n'ai rien vu et c'est tout le problème). Anomalie assez inquiétante, mais le ton d'humour demeure : « cela n'arrangeait rien ». On n'est pas très loin des meilleurs sketches de Raymond Devos exploitant la force comique du non-sens.

Au § 7, la bribe de discours indirect libre (« Peu importait le passé », c'est-à-dire : [je pensais que] peu importait le passé) est encore une manière de dire assez curieuse, mais qui permet de faire sourire au dépens de celui qui se présente comme raisonnable, puisqu'il fait ce qu'il peut pour se disposer mieux et s'adapter à la situation, en vain, car « l'horizon était toujours là ». La répétition de l'impropriété, comme la répétition de l'idée de « rentrer » son horizon, crée un effet de leitmotiv comique : le personnage est assez clownesque, comme Plume, et nous attendons la chute, un dénouement en forme de chute.

Le § 7 fait transition vers la nuit où se résoudra la situation.

Au § 8, la disparition ne règle rien, mais permet de finir le poème sur un effet assez fort malgré l'idée de vide, car le mot « néant » est chargé de connotations métaphysiques. Sans trop s'avancer dans la voie d'un commentaire très cérébral sur le néant de l'existence, le narrateur a eu l'intuition du rôle palliatif de cette hallucination et l'évoque dans un vocabulaire pascalien : simplement cette chute est encore un comble, mais dans l'approfondissement d'un vide et elle n'est pas si drôle. Comme la pointe finale d'un poème bref qu'on appelle un *conchetto*, elle ouvre la perspective pour laisser la réflexion se prolonger.

Mais l'auteur est décidément très malicieux, car le poème suivant, « Intervention », rebondit et même, il récidive si l'on peut dire :

Le projet conçu, une nouvelle riche idée, consiste à refuser la passivité totale qui marquait le rapport précédent du moi à son imaginaire (subi dans la contemplation vide, dans la marche hagarde, puis dans la

disparition qui est une rémission spontanée dans laquelle il n'a aucune part, alors que ses efforts sont restés vains pour « rentrer » son horizon). Dans « Intervention », le moi se propose au contraire d'intervenir dans le paysage, en peuplant la ville de Honfleur de ses créatures imaginées, ici des chameaux sur la place du marché. C'est une surenchère dans la folie douce, inoffensive certes, mais délirante : simplement elle devient ici joyeusement délirante. Le poète clownesque aggrave son cas, comme les deux pitres de Flaubert aggravent leur cas à chaque nouvelle découverte intellectuelle dans *Bouvard et Pécuchet* : c'est le cauchemar des progrès aggravants.

Il faut ici relever l'humour du regard que l'auteur porte sur la « magie », c'est-à-dire sur ce genre de fausse magie : d'autant plus qu'il évoquait peu avant, dans « Magie »¹⁸⁵, sa méthode personnelle pour faire apparaître une grenouille vivante, et dans « Puissance de la volonté »¹⁸⁶, sa méthode personnelle pour guérir d'une maladie vénérienne, la blennorragie, par la seule force de son imagination. Ces éléments montrent les limites que l'auteur apporte à sa propre tentation de voir la poésie comme exorcisme.

L'humour a cette fonction, aussi bien que de refermer rapidement le petit abîme du « néant » aperçu à la fin de « Projection » : suivra une joyeuse série dérivant dans la zoologie, l'ethnologie et la botanique fantaisistes, culminant dans la fantasmagorie des yeux scandée par le refrain « *Tout ça est bon pour la marmite* », qui semble faire écho au refrain « Et tout pour la tripe »¹⁸⁷ de Rabelais dans ses voyages au pays de nulle part¹⁸⁸.

¹⁸⁵ « Magie », *LNR35*, MP, Pléiade, I, p. 484.

¹⁸⁶ Thème nietzschéen qui commence à prendre d'inquiétantes résonnances dans l'Allemagne de ces années 1930. « Puissance de la volonté », *LNR35*, MP, Pléiade, I, p. 485.

¹⁸⁷ « Et tout pour la tripe ! » est le refrain du chapitre sur le roi « Messer Gaster » dans le *Quart-Livre* (1748-1752), de Rabelais (*Les cinq livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, éd. bilingue, sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard, avec Mathilde Bernard et Nancy Oddo, Paris, Gallimard, « Quarto », 2017, chapitre XLIX).

¹⁸⁸ La série commence avec « Notes de zoologie », p. 488, et se termine avec « Les yeux », p. 499 : elle précède la série des poèmes en vers libres qui termine la partie intitulée « Mes propriétés ».

15. Variation de la distance à soi, multiplicité du moi

La nuit remue repose, comme d'autres grandes œuvres modernes des XIX^e et XX^e siècles, sur une étonnante capacité à faire varier la distance de la représentation à son objet, du public à la représentation et de l'écrivain à lui-même.

Les raisons d'un tel travail sur la distance sont très diverses. Si on laisse de côté les enjeux politiques d'un affrontement à l'illusion dramatique (distanciation brechtienne), l'ironie, comme mise en doute des représentations et dédoublement de l'énonciation, ne peut avoir le même sens dans *LNR35* de Michaux et dans une fiction sur l'expérience concentrationnaire comme *Être sans destin* d'Imre Kertész¹⁸⁹. D'un autre côté, toutes les stratégies de distanciation ne s'établissent pas dans la même tonalité, ironique ou comique au sens le plus large. L'ironie est ce qui permet à Imre Kertész de rendre supportable la distance à son sujet tout en le mettant dans la perspective d'affects intolérables impliquant aussi le « je », de sorte que c'est bien cet ensemble complexe qui est rendu lisible ; pour sa part Primo Levi, dans *Si c'est un homme*¹⁹⁰, tient son sujet dans la distance d'un tout autre principe, qui n'est pas l'ironie, et qui provient d'un *ethos* savant capable de refroidir les sujets les plus violents pour entrer malgré tout dans une analyse patiente qui n'épargnera rien de la supposée humanité. On pourrait penser à tant d'autres dans l'écriture de l'Histoire, de Claude Simon affolant la distance à soi avec la représentation de la bataille lorsque le Temps sort de ses gonds (*La route des Flandres*¹⁹¹),

¹⁸⁹ Imre Kertész, *Être sans destin* [*Sorstalanság*, 1975], traduit du hongrois par Charles Zaremba et Natalia Zaremba-Huzsvai, Actes Sud, 1997.

¹⁹⁰ Primo Levi, *Si c'est un homme* [*Se questo è un uomo*, 1947] traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger, Paris, Julliard, 1987.

¹⁹¹ Claude Simon, *La route des Flandres*, Paris, Éditions de Minuit, 1960.

jusqu'à Pierre Michon tenant les grands acteurs de la Terreur dans le regard du peintre dont le destin se joue, avec celui de l'écrivain, entre la médiocrité et le chef d'œuvre, dans la saisie du fond de violence absolue des hommes dans l'Histoire (*Les onze*¹⁹²), en passant par *W ou le souvenir d'enfance*¹⁹³, où la composition de Georges Perec, en montage parallèle mais fondé sur l'irrationalité du faux raccord, puise au fantasme de l'enfant la parole qui manque aux souvenirs impossibles.

À côté de ces sujets redoutables, ceux de Flaubert ou de Michaux sembleraient presque bénins, d'échapper à de plus saisissants carnages de l'Histoire avec sa grande hache, comme dit Perec dans *W* : ils n'en sont pas pour autant d'abord moins difficile pour l'écrivain, qu'il s'agisse d'une petite-bourgeoise aussi pathétique que discrètement ridicule dans sa sentimentalité illégitime, ou bien d'un moi nocturne insaisissable parce que nocturne, et cependant actif dans sa dérobade.

Mais enfin les raisons de Michaux sont distinctes : son objet est cette nuit qui remue, ce qui, de soi, se dérobe et n'en existe pas moins. D'autres écrivains du XX^e siècle, romanciers, se sont posé le problème de cette saisie de contenus inconscients, et y ont répondu par des montages d'énonciation propres à la création de personnages dans le roman¹⁹⁴. Michaux, même peu concerné par la spécificité de la poésie, la pose en poète sans les ressources du narratif long et de la création de personnages romanesques, tout en excluant l'introspection du sujet conscient pour saisir quelque chose de son objet. Il ne croit pas davantage pouvoir suivre la voie surréaliste, car l'écriture automatique lui paraît inopérante, et la seule voie qui demeure pour lui est celle de l'efficacité d'un texte « littéraire » : il ne prononce pas ces mots et ne semble guère s'en soucier¹⁹⁵. Ce dont Michaux se soucie est

¹⁹² Pierre Michon, *Les Onze*, Lagrasse, Verdier, 2009.

¹⁹³ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975 ; rééd., Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1993.

¹⁹⁴ Véronique Taquin, « Construction de personnages romanesques et analyse de soi : exemples chez Céline, Beckett, Duras », *Écriture(s) et psychanalyse : quels récits ?*, décade de Cerisy, Françoise Abel, Mireille Delbraccio et Maryse Petit dir., Paris, Hermann, 2015, p. 231-245.

¹⁹⁵ Michaux s'est bien situé dans l'orbite de Jean Paulhan, qui défendait une notion de « littérature pure » à la NRF, mais selon l'analyse de David Vrydaghs (*Michaux l'insaisissable... op. cit.*), il s'agissait de refuser l'embrigadement idéologique de la

d'efficacité de la représentation (littéraire en l'occurrence, mais sans s'interdire de fuir vers la peinture ou la musique au gré des besoins), et il peut aller assez loin dans ce sens, quand il parle sans ambages d'écrire pour sa « santé », ou bien de pratiquer la poésie comme « exorcisme ».

Chez Michaux, l'objet de la représentation est élaboré sur le plan littéraire, ce qui n'est pas une question de sophistication mais de communication avec soi dans le regard d'un public.

Sur le premier point, la communication avec soi, Michaux remarque très justement que l'écriture automatique, pour commencer, ne pourrait être que « pseudo-automatique », puisqu'on est conscient quand on écrit. À l'arrière-plan, toute la réflexion à mener porterait sur le souvenir du rêve et le filtrage par le Préconscient, censure qui implique aussi un retraitement des matériaux psychiques ; il porterait plus largement, sur ce qui peut parvenir à la conscience qui émane de l'Inconscient et dans quel état parfois méconnaissable, à force de lacunes et de transformations ; et enfin sur toute forme de réécriture plus ou moins consciente du souvenir des rêves et du retraitement des rêves éveillés (dans le cas d'« Un Roi » par exemple, Michaux a évoqué une écriture subie dans un état subliminal, ce qu'on aurait autrefois appelé écriture inspirée et qu'il se contente de décrire sobrement).

Sur le second point, la communication avec soi dans le regard d'un public, public essentiellement anonyme mais aussi humain qu'une structure autrui reconstruite dans la relation analytique à un psychanalyste, on peut penser que c'est dans cette communication littéraire, essentiellement paradoxale, de soi au public, qui est anonyme, ou de soi à soi quand elle se fait dans le regard aveugle de ce public, que commencent à prendre sens les symboles obscurs pour celui qui les rêve.

Pour le lecteur de *LNR35*, le plus novateur n'est donc pas dans la construction de symbole d'un poème comme « Icebergs » : ce type de poème conduit plutôt à expliciter la logique projective d'une construction de symbole pour repérer des innovations, significatives mais au fond marginales, par rapport à des modèles romantiques ou symbolistes qu'on retrouverait dans des poèmes comme « L'albatros » ou « Les phares » des

littérature et cette position abstentionniste en politique n'impliquait pas une adhésion au purisme de l'art pour l'art, incompatible avec sa conception de l'art comme thérapie.

Fleurs du mal. Le plus neuf dans ce type d'entreprise littéraire, nous le trouverions plutôt dans la filiation du Baudelaire du *Spleen de Paris* tel que l'analyse Gérard Froidevaux, quand il associe la pratique par Baudelaire de « l'allégorie énigmatique », avec un « moi fêlé » dont la « puissance créatrice » effacerait « l'identité »¹⁹⁶. Sans exagérer le pathos d'une image de la fêlure que Deleuze emprunte à Francis Scott Fitzgerald¹⁹⁷, on doit voir le rapport étroit entre l'unité supposée du moi qui est pourvu, ou se croit pourvu, d'une identité substantielle, et le déchiffrement possible d'une allégorie dont le sens pourrait mener, risque de mener, au delà des certitudes du monde partagé, mais conduit bien le sujet de l'écriture vers sa nuit, qui ne s'atteint qu'à coup de projections erratiques. L'œuvre de Michaux, dans son altération profonde et troublante de la place de la personne au regard des idées convenues, semble présenter une concrétisation frappante de la formule énigmatique de Baudelaire sur la vaporisation et la centralisation du moi comme cruciales en poésie, poésie dont Gérard Froidevaux analyse en profondeur le rapport à la modernité : « De la vaporisation et de la centralisation du moi. Tout est là »¹⁹⁸.

L'ironie ne découle pas simplement d'une dualité qui habiterait le sujet d'énonciation, comme on le voit dans la comédie de l'énonciation sarcastique qu'on trouve par exemple dans « Nuit de noces » ou dans « Envoûtement », mais également dans le conflit plus profond mis en scène dans « Mon Roi », qui livre une topique très ajustée à la métapsychologie singulière de l'auteur (rudimentaire sans doute, mais sur mesure, et susceptible d'évoluer avec ce moi qui ne cesse de se faire de tout en situation). Car le phénomène dépasse les formes attendues du dédoublement énonciatif de l'ironie et des scissions intérieures, comme si le dédoublement n'était qu'un cas particulier dans une sarabande mettant en jeu de plus nombreuses figures du moi – moi n'étant pour Michaux qu'une « position d'équilibre » très provisoire parmi d'autres, toujours susceptibles d'occuper à leur tour le devant de la scène. C'est aussi que l'ironie et l'humour en tant qu'auto-ironie, apparaissent comme des

¹⁹⁶ Gérard Froidevaux, *Baudelaire. Représentation et modernité*, Paris, José Corti, 1989.

¹⁹⁷ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, « La fêlure (Fitzgerald) », p. 180-189.

¹⁹⁸ Baudelaire, *Mon coeur mis à nu et Fusées*, op. cit.

productions typiques de l'activité du Préconscient sur le filtrage et la mise en perspective des matériaux psychiques d'origine inconsciente ; d'où ces effets d'humour ou d'ironie très particuliers qui proviennent de la vision stéréoscopique dans laquelle le soi se saisit, entre empathie et distance (voir par exemple, « Le Sportif au lit »). Ce genre d'analyse peut conduire à s'interroger dans des termes jungiens sur les productions oniriques comme communication de soi à soi, le rêve étant à comprendre comme un message qu'une part inconsciente du sujet adresse à la part consciente, à des fins d'équilibrage psychique : « Le Sportif au lit » répond à cette fonction.

Dans cette multiplicité des voix, la voix sentimentale est exclue comme mode d'adhésion à soi sans réserve, bouffie de certitudes pontifiantes sur l'ordre des choses, qui est établi. Michaux a trop lu Pascal pour s'en laisser imposer par des grandeurs d'établissement¹⁹⁹. En ce sens il n'est pas question de lyrisme, sauf exceptions, et sauf contorsions théoriques... Beaucoup plus qu'à la sublimité d'une voix parmi d'autres qui revendiquerait la place héroïque dans cet étonnant répertoire de rôles du moi, Michaux a à faire avec un moi infantile et agressif dont l'activité dans ses pensées importe manifestement, car le sauvage est loin d'être bon.

Peut-être l'arrivée de tels contenus à la conscience est-elle une raison pour conduire sous le regard d'un public l'écriture en régime d'associations plus ou moins libres, ce qui permet un retraitement des matériaux psychiques et donc une détermination progressive de leur sens. Le poète rêve au carré : il rêve à nouveau ce qui provient de ses souvenirs de rêves et ce qu'il admet à l'expression parmi ses fantasmes, élaboration secondaire qui ne peut se réduire à une plate rationalisation, car l'histoire de la poésie a déjà opéré dans un autre sens pour orienter l'écriture vers d'autres jeux de sens. La dimension de la culpabilité est repérable notamment dans le rapport aux femmes (de la petite fiancée réduite à sa menotte momifiée par le Roi du moi, jusqu'à l'anorexique d'« Envoûtement » en passant par l'épouse du fond du puits de « Nuit de noces »), mais peut-être est-elle étrangère à l'élaboration de l'oeuvre, qui ne pouvait de toutes façons rester à l'état de document dans l'esprit de

¹⁹⁹ Blaise Pascal, *Trois discours sur la condition des grands*, « Second discours », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1954, p. 618-619.

l'auteur : la capture des contenus inconscients dans l'écriture automatique ne saisit presque rien du pouvoir fascinant des signes de l'Inconscient. Ceux-ci ne s'enregistrent pas, parce qu'il ne peut exister de machine d'enregistrement passif qui contournerait certains pouvoirs stérilisants de la censure psychique.

L'ironie ou l'humour dans le regard de soi sur soi est une possibilité, en rien une règle, et la place du « je » peut rester remarquablement énigmatique, autant que dans le rêve froid et fascinant du bébé et du chat : on se demande ce que le « je » fait là, réticence majeure, et le bloc massif de la scène s'isole sans aucun raccord avec les autres séquences oniriques du même texte (voilà un véritable iceberg, pour le coup).

Ironie et humour s'appliquent aussi au thème de la magie poétique, ce qui fait partie des corrections que le sujet peut s'adresser dans cette fonction d'équilibre intrapsychique qui revient aux élaborations secondaires de l'inconscient, pour limiter la croyance.

Claude Lefort, interprétant la « mosaïque » de « pseudo-descriptions » et de « pseudo-récits » qui compose *Voyage en Grande Garabagne*, voyait dans cette fiction qui « s'interdit de durer » un type de représentation qui vise à « désagrégier » son objet et à « ronger la croyance » : on peut penser que ce rôle corrosif de la représentation sur la croyance est déjà à l'œuvre dans *LNR35*²⁰⁰. Ce que Raymond Bellour appelle « les mythologies d'un seul » sont les premières visées et ne se présentent pour finir qu'à l'état de « mythologies en ruines »²⁰¹. Bien sûr, on peut toujours s'étourdir sur la ronflante « performativité » de l'écriture, mais l'auteur pour sa part, ne pouvait désirer le plus grand aveuglement sur certains thèmes spirituels (croyances religieuses ou aspirations mystiques), thèmes qu'il avait traversés jusqu'au renoncement, ce dont nous trouvons partout la trace dans sa disposition à l'irrévérence et au rire.

²⁰⁰ Claude Lefort, « ... Sur une colonne absente », dans *Henri Michaux*, dirigé par Raymond Bellour, Paris, L'Herne, « Cahiers de l'Herne », 8, 1966, p. 227-238.

²⁰¹ Raymond Bellour, « Introduction », Pléiade, I, p XLIX.

Bibliographie

Œuvres de Michaux

- Cas de folie circulaire*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », édition établie par Raymond Bellour avec Ysé Tran, tome I, 1998 [abrégé en « Pléiade, I »].
- Qui je fus* [1927], dans « Pléiade », I.
- Ecuador* [1929], dans « Pléiade », I.
- Un barbare en Asie* [1933], dans « Pléiade », I.
- La nuit remue* [recueil de 1935, composé de « La nuit remue » suivi de « Mes propriétés »], nouvelle édition revue et corrigée [1967], Paris, Gallimard, « Poésie », 1987.
- La nuit remue*, dans « Pléiade », I [introduction, p. XI-LXXII ; notice p. 1167-1192 ; notes et variantes, p. 1192-1219].
- « L'avenir de la poésie » [conférence de 1936], dans « Pléiade », I, p. 967-970.
- « Recherche dans la poésie contemporaine » [conférence de 1936], dans « Pléiade », I, p. 971-983.
- Plume, précédé de Lointain intérieur* [1938], postface de Henri Michaux, dans « Pléiade », I, p. 557-665.
- Tu vas être père* [1943] dans « Pléiade », I.
- Épreuves, exorcismes*, 1940-1944 [1945], dans Pléiade, I.
- Passages* [1950], dans Pléiade, II, 2001.
- Face aux verrous* [1954], nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, 1967 ; dans Pléiade, II, 2001.
- Misérable miracle*, Monaco, Éditions du Rocher, 1956 ; dans Pléiade, II, 2001.
- Connaissance par les gouffres* [1961], dans Pléiade, III [édition établie par Raymond Bellour avec Ysé Tran, et avec Mireille Cardot], 2004.
- Déplacements Dégagements* [posthume, 1985], dans Pléiade, III, 2004.

Lectures en ligne de textes de Michaux

« Mon Roi » (extrait) par Pierre Brasseur :

<https://www.youtube.com/watch?v=r9Utc683UtA>

« Contre ! » par Michel Bouquet :

<https://www.youtube.com/watch?v=K6l2VCyyOhY&list=PLGPt7X5N7K P3IDIyOPxR3Alnm0qBALHSC&index=1>

Sollers lit Michaux, 1998, 10mn :

<https://www.youtube.com/watch?v=oP6lZmLjvAw>

Éléments biographiques

BELLOUR Raymond et Tran YSÉ, « Chronologie » par périodes dans *Pléiade*, I, II et III, 1998, 2001 et 2004.

BELLOUR Raymond, « Introduction », dans *Pléiade*, I.

MARTIN Jean-Pierre, *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, « NRF Biographies », 2003.

MICHAUX Henri, « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », dans *Pléiade*, I, p. CXXIX-CXXXV.

VRYDAGHS David, *Michaux l'insaisissable : socioanalyse d'une entrée en littérature*, Genève, Droz, 2008.

Études sur les œuvres de Michaux

BEAUJOUR Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, « Poétique », 1980.

BELLOUR Raymond, *Lire Michaux*, Paris, Gallimard, « Tel », 2011.

BERTELÉ René, *Panorama de la jeune poésie française*, avec une introduction de René Bertelé, Marseille, Robert Laffont, 1942.

BLANCHOT Maurice, « L'ange du bizarre » [dans *Le journal des débats*, 1941], dans *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943.

COLLOT Michel, « Poétique de la misère », *Passages et langages de Henri Michaux*, actes de la troisième Rencontre sur la poésie moderne, École normale supérieure, juin 1986, textes réunis et présentés par Jean-Claude Mathieu et Michel Collot, Paris, J. Corti, 1987, p. 45-56.

DEGN Inge, « Communication à rebours. Une lecture de l'œuvre de Michaux », *Revue romane*, n° 2, 1988, p. 241-259.

DUBOSCLARD Joël et DUBOSCLARD Anne-Yvonne, « Henri Michaux : « Projection ». Explication de texte », dans *Du surréalisme à la Résistance. 10 poèmes expliqués*, Hatier, « Profil littérature », 1984, p. 51-56.

- GIDE André, *Découvrons Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 1941.
- LASCAULT Gilbert, « Les monstres et l'*Unheimliche* », dans *Henri Michaux*, dirigé par Raymond Bellour, Paris, L'Herne, « Cahiers de l'Herne », 8, 1966, p. 214-226.
- LEFORT Claude, « ... Sur une colonne absente », dans *Henri Michaux*, dirigé par Raymond Bellour, Paris, L'Herne, « Cahiers de l'Herne », 8, 1966, p. 227-238.
- MARTIN Jean-Pierre, *Henri Michaux. Écritures de soi, expatriations*, Joséé Corti, 1994.
- MAULPOIX Jean-Michel, *Par quatre chemins. Francis Ponge, Henri Michaux, René Char, Saint-John Perse*, Paris, Pocket, « Agora », 2013.
- MOURIER Maurice, « Sur la passerelle du moi », dans *Sur Michaux*, de Jean-Pierre Giusto, Maurice Mourier et Jean-Jacques Paul, Valenciennes, Presses de l'université de Valenciennes, 1988, p. 57-105.
- RABATÉ Étienne, « Michaux et le lyrisme travesti », *Modernités 8 : le sujet lyrique en question*, sous la direction d'Yves Vadé, Dominique Rabaté et Joëlle de Sermet, n° 8, Presses universitaires de Bordeaux, 1996, p. 191-201.
- RABATÉ Dominique, *Gestes lyriques*, Paris, J. Corti, 2013.
- STEINMETZ Jean-Luc, « L'indéfini », *La licorne*, n° 25 : *Méthodes et savoir chez Henri Michaux*, juin 1993, p. 145-150.
- VERGER Romain, *Onirocosmos, Michaux et le rêve*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004.

Site de référence sur Michaux

Henri Michaux. Le site de référence sur Henri Michaux, Directeur de la rédaction : Franck Leibovici, Lyon, École normale supérieure Lettres et Sciences humaines de Lyon et Archives Michaux, depuis 2007 :
<http://www.henrimichaux.org/spip.php?rubrique7>

Émission radiophonique sur Michaux

Henri Michaux, Une Vie, une Œuvre (1899-1984) (France Culture, 1999, 1h20) : <https://www.youtube.com/watch?v=9PlvC8BelhI>

(« Émission “Une Vie Une Œuvre”, produite par Christine Rey, réalisée par William Duncan, diffusée sur France Culture le 24 Octobre 1999. Avec la participation d'Alain Cuny, Maurice Imbert, Nicolas Romeas, Philippe Mion, Fabrice Dague, Brigitte Fontaine, Jean-Michel Maulpoix, Kenneth White, Juliette Gréco, Jacques Higelin et Pierre Brasseur. Mise

en ligne par Arthur Yasmine, poète vivant, dans l'unique objet de perpétuer la Poésie »).

Autres études citées

ALEXANDRE Didier, Michel COLLOT, Jeanyves GUÉRIN et Michel MURAT (dir.), *La traversée des thèses. Bilan de la recherche doctorale en littérature française du XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1965 en russe] Paris, Gallimard, 1982

COMBE Dominique, « L'exclusion théorique du narratif dans la poésie française depuis Stéphane Mallarmé », *L'information grammaticale*, n° 40, 1989, p. 39-42.

COMBE Dominique, « Le poème comme récit minimal, de Rimbaud à Hocquard », dans *Le récit minimal. Du minime au minimalisme. Littérature, arts, médias*, Sabrinelle Bedrane, Françoise Revaz et Michel Vieignes (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, « La fêlure (Fitzgerald) », p. 180-189.

DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

DUVAL Sophie, *L'ironie proustienne, la vision stéréoscopique*, Paris, Champion, 2004.

FROIDEVAUX Gérald, *Baudelaire, représentation et modernité*, Paris, José Corti, 1989.

GLEIZE Jean-Marie, *La poésie. Textes critiques, XIV^e-XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1995.

GUICHARD Sylvie, *La dissertation littéraire et le commentaire composé*, Paris, Nathan, 1990.

GUICHARD Sylvie et Élisabeth RAVOUX-RALLO, *L'explication de texte à l'oral des concours* (1996), nouvelle présentation, Paris, A. Colin, 2002.

SAPIRO Gisèle et Cécile RABOT (dir.), *Profession ? écrivain*, Paris, CNRS éditions, 2017.

TAQUIN Véronique, « Construction de personnages romanesques et analyse de soi : exemples chez Céline, Beckett, Duras », *Écriture(s) et psychanalyse : quels récits ?*, décade de Cerisy, Françoise Abel, Mireille Delbraccio et Maryse Petit dir., Paris, Hermann, 2015, p. 231-245.

Rapprochements littéraires et cinématographiques divers

- ALLEN Woody, *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe (sans jamais oser le demander)* [*Everything You Always Wanted to Know About Sex (But Were Afraid to Ask)*], film, États-Unis, Rollins-Joffe Production, 1972.
- ARTAUD Antonin, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* [émission radiophonique enregistrée en 1947, texte publié en 1948], suivie de *Le théâtre de la cruauté*, présentation par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2003.
- BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du mal* [1857-1868], dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, 1975.
- BAUDELAIRE Charles, *Petits poèmes en prose* [ou] *Le Spleen de Paris* [1869], préface et commentaire de Pierre-Louis Rey, Paris, Pocket, 1998.
- BAUDELAIRE Charles, *Mon cœur mis à nu* [1887] ; *Fusées. Mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes*, édition d'André Guyau, Paris, Gallimard, 2016.
- BECKETT Samuel, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951.
- BECKETT Samuel, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1952.
- BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952 [pièce représentée en 1953].
- BRETON André, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937.
- BRETON André, *Clair de terre*, Paris, s. n., 1923.
- DURAS Marguerite, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964.
- DURAS Marguerite, *Le navire Night*, Les Films du Losange, 1979 ; *Le Navire Night* ; *Césarée* ; *Les Mains négatives* ; *Aurélia Steiner*, [scénarios], Paris, Mercure de France, 1979.
- EISENTEIN Sergueï Mikhaïlovitch (avec Grigori ALEXANDROV), *La ligne générale* [ou *L'ancien et le nouveau*], film soviétique, Sovkino, 1929.
- FLAUBERT Gustave, *Bouvard et Pécuchet* [1881], chronologie, présentation, notes, dossier, bibliographie par Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, « GF », 1999.
- HUGO Victor, *Les contemplations* [1856], édition présentée et annotée par Ludmila Charles-Wurtz, Paris, Le Livre de poche, « Classiques », 2002.
- JOYCE James, *Portrait de l'artiste en jeune homme* [*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916], précédé de *Portrait de l'artiste* [1904], traduction par Ludmila Savitzky et Jacques Aubert, préface de Jacques Aubert, Paris, Gallimard, « Folio », 1992.

- KAFKA Franz, *Le terrier* [*Der Bau*, rédigé en 1923, posthume, 1931], Paris, Gallimard, « Folio bilingue », 2018.
- KERTÉSZ Imre, *Être sans destin* [*Sorstalanság*, 1975], traduit du hongrois par Charles Zaremba et Natalia Zaremba-Huzsvai, Actes Sud, 1997.
- LAFARGUE Paul, *Le droit à la paresse. Réfutation du droit au travail de 1848* [1883], Paris, Maspero, 1969.
- LANG Fritz, *M le maudit* [*Eine Stadt sucht einen Mörder, Une ville recherche un meurtrier*], film, Allemagne, Nero Filmgesellschaft, 1931.
- LAUTRÉAMONT [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror* [1869] suivi de *Poésies I et II, Lettres*, préface, notes et commentaires par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Librairie Générale de France, « Classiques de Poche », 2001.
- LEVI Primo, *Si c'est un homme* [*Se questo è un uomo*, 1947] traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger, Paris, Julliard, 1987.
- MAISTRE Xavier de, *Voyage autour de ma chambre* [1795], édité par Florence Lotterie, Paris, Flammarion, 2003.
- MALLARMÉ Stéphane, « Crise de vers », dans *Variations sur un sujet*, dans *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 360-368.
- MONTESQUIEU, *Lettres persanes* [1721], chronologie et préface par Jacques Roger [1964], Paris, Flammarion, « GF », 1994.
- PASCAL Blaise, *Pensées* [1669], présentation et notes par Gérard Ferreyrolles, texte établi par Philippe Sellier [1976] d'après la copie de Gilberte Pascal, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2000.
- PASCAL Blaise, *Trois discours sur la condition des grands*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.
- PEREC Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975 ; rééd., Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1993. Pierre Michon, *Les Onze*, Lagrasse, Verdier, 2009.
- Les Quinze Joies du mariage* [fin XIV^e siècle-début XV^e siècle], traduction et édition de Nelly Labère, établissement du texte médiéval par Albert Pauphilet, édition bilingue, traduction nouvelle, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2016.
- RABELAIS François, *Les cinq livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel* (1532-1564), éd. bilingue, sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard, avec Mathilde Bernard et Nancy Oddo, Paris, Gallimard, « Quarto », 2017

- RESNAIS Alain, *L'année dernière à Marienbad*, scénario d'Alain ROBBE-GRILLET, Argos Films, 1961.
- RIMBAUD Arthur, *Une saison en enfer* [1873], dans *Rimbaud, l'œuvre*, commentée par Claude JeanColas, Paris, Textuel, 2000..
- RIMBAUD Arthur, *Les illuminations* [ou *Illuminations*, 1886, recueil augmenté en 1895], dans *Rimbaud, l'œuvre*, commentée par Claude JeanColas, Paris, Textuel, 2000.
- SCHNEIDER Alan, *Film*, scénario de Samuel BECKETT, Grove Press / Evergreen Film, 1965.
- SIMON Claude, *La route des Flandres*, Paris, Éditions de Minuit, 1960.
- STEVENSON Robert-Louis, *L'étrange cas du Docteur Jekyll et de M. Hyde* [1886], traduction de Théo Varlet, édition de Loïc Marcou, Paris, Flammarion, 2007.
- TATI Jacques, *Jour de fête*, Cady-Film, Francinex, film tourné en 1947, sorti en 1949.
- UNION NATIONALE DES ÉTUDIANTS DE FRANCE [UNEF], *De la misère en milieu étudiant, considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier* [attribution revendiquée par Mustapha Khayati], Strasbourg, Association fédérative générale des étudiants de Strasbourg [UNEF-Strasbourg], 1966).
- VERLAINE Paul, *Les poètes maudits. Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé*, Paris, L. Vanier, 1884 (édition et titre revus et augmentés en 1888).
- WOOLF Virginia, *Une chambre à soi* [*A Room of One's Own*, 1929], traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, 10-18, 1996.

Remerciements à Éric Guichard et à Liliane Kandel

Mai 2020

Édition en ligne par Laurent Loty, sur le site des amis de Véronique Taquin,

Le Jeu de Taquin, administré par Gabriel Gras

© Véronique Taquin