

2016

Le portrait du poète en barbare dans l'œuvre d'Henri Michaux

Taoufiq MOUJEDDENE

Faculté Polydisciplinaire Ouarzazate, Université Ibn Zohr, Maroc

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat>



Part of the [Arabic Language and Literature Commons](#), [Comparative Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Recommended Citation

MOUJEDDENE, Taoufiq (2016) "Le portrait du poète en barbare dans l'œuvre d'Henri Michaux," *Dirassat*: Vol. 19 : No. 19 , Article 8.

Available at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat/vol19/iss19/8>

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in Dirassat by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aarj.edu.jo, marah@aarj.edu.jo, u.murad@aarj.edu.jo.

Le portrait du poète en barbare dans l'œuvre d'Henri Michaux

Cover Page Footnote

1 Henri Michaux, *Œuvres complètes*, tome 3, NRF Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Edition établie par Raymond Bellour et Ysé Tran et la collaboration de Mireille Cardot, 2004, p. 1395. 2 Michaux se situe dans la quête d'un lecteur idéal qui s'unirait secrètement à lui par le biais d'un pacte de lecture. Par ailleurs, l'idée de la solitude de l'œuvre de Michaux représente une vision essentialiste de la littérature, développée par des critiques à l'instar de Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire* et *Le livre à venir*. 3 Dans le sens de ce qui ne suit pas la doxa littéraire (style, mouvement, genre ... etc.). 4 Michaux se considère comme plus proche du dadaïsme que du surréalisme, des littératures asiatiques que des littératures européennes.

Le portrait du poète en barbare dans l'œuvre d'Henri Michaux

Taoufiq MOUEDDENE

Faculté Polydisciplinaire Ouarzazate
Université Ibn Zohr

Admirable Michaux, il est l'écrivain qui, au plus près de lui-même, s'est uni à la voix étrangère, et il lui vient le soupçon qu'il a été pris au piège et que ce qui s'exprime ici avec les soubresauts de l'humour, ce n'est plus sa voix, mais une voix qui imite la sienne. Pour la surprendre et la ressaisir, il a les ressources d'un humour redoublé, une innocence calculée, des détours de ruse, des reculs, des abandons et, au moment où il périt, la pointe soudaine, acérée, d'une image qui perce le voile de la rumeur. Combat extrême, victoire merveilleuse, mais inaperçue.

Maurice Blanchot, *Le livre à venir*.

Dans un petit passage intitulé "*Les étapes de la lisibilité*", Henri Michaux évoque le processus de la réception des textes littéraires:

« Un écrit inhabituel est publié. Il n'arrive rien. Des mois passent, des années parfois. Le nom inconnu demeure inconnu. L'écrit aberrant repousse l'intérêt. Quelques lecteurs, isolés, ne se connaissant pas, chacun pour soi, jouissent en secret de leur découverte »¹

Adoptant une tonalité en apparence neutre, ce texte représente indubitablement le destin de l'œuvre d'Henri Michaux, une œuvre entretenue par la solitude de la naissance et celle qui se rattache à son devenir². Lorsque Michaux parle d'un écrit inhabituel, il faut prendre ce mot dans le sens d'une écriture paradoxale³ qui surprend, mais qui crée surtout une fêlure au sein de l'ordre esthétique, moral, idéologique lié à l'acte de création⁴.

¹ Henri Michaux, *Œuvres complètes*, tome 3, NRF Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Edition établie par Raymond Bellour et Ysé Tran et la collaboration de Mireille Cardot, 2004, p. 1395.

² Michaux se situe dans la quête d'un lecteur idéal qui s'unirait secrètement à lui par le biais d'un pacte de lecture. Par ailleurs, l'idée de la solitude de l'œuvre de Michaux représente une vision essentialiste de la littérature, développée par des critiques à l'instar de Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire* et *Le livre à venir*.

³ Dans le sens de ce qui ne suit pas la doxa littéraire (style, mouvement, genre...etc.).

⁴ Michaux se considère comme plus proche du dadaïsme que du surréalisme, des littératures asiatiques que des littératures européennes.

Par ailleurs, ce passage témoigne d'un procédé lié à la modernité littéraire et qui consiste, depuis Flaubert, Mallarmé et Valéry, à réfléchir sur les conditions de la production et de la réception d'une œuvre. L'œuvre d'Henri Michaux, qui s'inscrit dans ce sillage, est traversée par le désir d'échapper à la littérature en tant qu'institution et la remise en question de la souveraineté de l'auteur. D'ailleurs, c'est la raison pour laquelle Michaux parle dans le passage d'un plaisir solitaire et secret qui ne débouche pas sur la création d'une communauté.

Cette perspective singulière qui détruit la frontière entre le poétique et le paratextuel, nous pousse à voir les préfaces, les postfaces, la correspondance ou les entretiens de Michaux non pas comme des éléments qui nous livrent l'œuvre telle un paquet ficelé⁵, mais comme des *poteaux d'angle*⁶ qui nous invitent à parcourir la brousse d'une œuvre des plus déconcertantes et fuyantes, tout en rendant problématique la relation entre le texte et le discours qui l'accompagne.

Avec Michaux, le métalittéraire ne correspond plus à un discours non poétique qui accompagne, à des fins explicatives, voire pédagogiques, la production du poète. Cet élément fondateur de la réflexion sur la littérature participe curieusement à la fiction de l'auteur et de l'écriture, tandis que l'écriture poétique devient une réflexion sur ses propres conditions.

Ainsi, au lieu de déblayer le terrain devant le lecteur, Michaux procède à un brouillage, voire à une déconstruction systématique de son œuvre, de son image et même de l'acte de création.

Le refus du chant

Dans la postface de "Mes propriétés", Henri Michaux avance ceci: « N'importe qui peut écrire "Mes propriétés". »⁷. Il s'agit d'une phrase déroutante qui bouleverse une certaine idée corrélatrice à l'acte de création. Notre perplexité est encore plus grande à la lecture de ce recueil considéré comme l'un des plus beaux textes d'Henri Michaux. La question qui pourrait traverser l'esprit du lecteur de Michaux est la suivante: cette phrase

⁵ J'ai emprunté cette expression à l'un des aphorismes de Michaux.

⁶ Titre d'un recueil de Michaux.

⁷ Henri Michaux, *Œuvres complètes*, tome 1, NRF Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Edition établie par Raymond Bellour et Ysé Tran, 1998, p. 512.

rejoint-elle la tentative déjà entamée, au début du mouvement surréaliste, de généraliser, voire de prolétarianiser⁸ l'acte de l'écriture, en vue de le soustraire à l'élite des écrivains bourgeois?

La réponse à cette question se trouve dans "Recherche dans la poésie contemporaine"⁹, une conférence à travers laquelle Henri Michaux fut très critique à l'égard du surréalisme, ainsi qu'à l'égard de la pratique de l'écriture automatique qui visait à toucher, outre l'inconscient dont parle la psychanalyse, un maximum de personnes possédant un potentiel d'écriture enfoui et latent.

Ainsi, par le postulat paradoxal de la postface de "Mes propriétés", le poète essaie d'instaurer le malaise chez son lecteur, surtout qu'il connaît mieux que quiconque l'originalité de son recueil et de son œuvre ainsi que l'élitisme inscrit dans les processus de production et de réception des textes littéraires.

D'une manière générale, les phrases d'auto-lapidation traversent l'œuvre de Michaux depuis ses balbutiements jusqu'à ses derniers textes. Son continuel autodafé ne se fait pas seulement à l'égard des textes qu'il a jugés, après coup, sans grande profondeur, ou du moins en deçà de ses attentes, mais aussi à l'égard de la figure mythifiée de l'écrivain¹⁰.

Rappelons-nous la célèbre phrase qui tient le rôle de préface introduisant son récit de voyage *Ecuador*, et qui participe d'une entreprise plus grande, à savoir la déconstruction du récit de voyage comme genre littéraire:

« Un homme qui ne sait ni voyager ni tenir un journal a composé ce journal de voyage. Mais au moment de le signer, tout à coup pris de peur, il se jette la première pierre. »¹¹.

Cette phrase fait écho au reniement de Michaux de son *Qui-je-fus* et de son interdiction, pendant plus de trente ans, de la réédition de *Un barbare en Asie*. Derrière cette posture iconoclaste se cache le désir de Michaux

⁸ Cette notion appartenant au registre marxiste est employée par Gilles Deleuze dans son *Abécédaire lorsqu'il parle de l'esthétique du tennis*. Elle représente ici un certain rapport qui liait le mouvement surréaliste, au moment de sa naissance, au marxisme.

⁹ Henri Michaux, *op. cit.*, tome 1, pp. 971-983.

¹⁰ Michaux rejoint tous ceux qui ont tenté de crucifier "l'Auteur" comme R. Barthes, G. Bataille, M. Blanchot et J.L. Borges. Dans plusieurs textes, il exprime des doutes, tantôt sur le pouvoir et la valeur de la littérature, tantôt sur sa propre profondeur.

¹¹ Henri Michaux, *op. cit.*, tome 1, p. 139. Cette phrase fait écho à une autre qui inaugure *Tristes tropiques* de Claude Lévi-strauss: « Je n'aime pas le voyage ni les explorateurs », Plon, Paris, 1955, p. 3.

d'échapper à une certaine métaphysique de la création et du créateur inspiré, et d'éviter de s'ériger comme l'un des maîtres de la pensée¹².

Cette voie singulière tracée par Henri Michaux depuis ses textes de jeunesse n'avait pas manqué de susciter un sentiment de gêne et de répulsion chez certains représentants de la République des Lettres comme Francis Ponge qui le considère dans son *Pour un Malherbe*¹³ comme un mauvais maître qu'il ne faudrait pas suivre, ou Eugenio Montale qui lui dénie tout caractère poétique et lyrique:

« Le caractère de cette œuvre suscite sans conteste mainte légitime perplexité. Anti-mélodique, anti-lyrique, anti-sentimentale, fermée à toute voix qui parviendrait de l'extérieur, d'une violence parfois superflue, alourdie par des longueurs, des répétitions, des naïvetés d'autodidacte, s'exprimant en un langage tantôt journalistique tantôt pseudo-scientifique, tantôt trivial tantôt banal, jamais dense, dépourvu de filigrane....soyons sincères: il y a de quoi rester déconcertés. »¹⁴

Lorsque Montale évoque le caractère anti-lyrique de l'œuvre de Michaux, c'est en partant de l'idée que le lyrisme est une catégorie littéraire dont les contours sont bien définis. Dans la conception de Montale, le lyrisme coïncide avec l'idée du chant harmonieux alors que dans l'œuvre de Michaux, la poésie transcende la simple identité formelle entre le sujet qui écrit et le "je" écrit, car cette identité – qu'elle soit littérature ou peinture – est un cri de l'être, une expression de l'humus intime déchiré¹⁵. C'est pour cette raison qu'Eugenio Montale ne pouvait comprendre la posture du rythme et l'usage des répétitions dans l'œuvre poétique mais aussi picturale de Michaux¹⁶.

¹² Même si ce fut son cas dans l'un de ses premiers textes- "*Réflexions qui ne sont pas étrangères à Freud*" - où il exprime l'ambition de devenir, en matière de psyché, un dépassement du créateur de la psychanalyse. « Freud n'a vu qu'une petite partie. J'espère démontrer l'autre partie, la grosse partie, dans mon prochain ouvrage: *Rêves, jeux, littérature et folie*. », Henri Michaux, *op. cit.*, tome 1, p. 50.

¹³ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, Gallimard, 1965, p. 148. « Oui, les bons Maîtres (...), non les mauvais (de Ronsard à Michaux). »

¹⁴ Eugenio Montale, cité par Edoardo Costadura in *Henri Michaux, le corps de la pensée*, textes réunis et présentés par Evelyne Grossman, Anne-Elisabeth Halpern et Pierre Vilar, Farrago, Editions Léo Scheer, Tours, 2001, p. 99-100.

¹⁵ Cette crise, due au traumatisme de la naissance, est réitérée par Michaux dans la postface de *Plume* où il dit: « On est né de trop de Mères », in Henri Michaux, *op. cit.*, tome 1, p. 662. L'écho de cette affirmation se trouve chez Roland Barthes qui dit « Je ne suis pas contradictoire, je suis dispersé », in Roland Barthes, *Roland Barthes*, Ed. Seuil, Coll. *Ecrivains de toujours*, 1995, p. 19.

¹⁶ C'est un phénomène qui a fasciné plusieurs poètes à l'instar de Bernard Noël et d'Octavio Paz qui clôt le *Singe grammairien* par l'évocation des répétitions chez Michaux.

Michaux, un mauvais maître !

Michaux cherche dans son espace du dedans ses monstres intérieurs qu'il n'essaie pas de dompter mais de connaître et de reconnaître comme faisant partie de son être. Henri Michaux aime parcourir le territoire de la folie et de l'aliénation, le monde foetal¹⁷ et prélogique, celui des fantômes et des doubles, seul loin des hommes. Le déplacement, le dégagement et l'exorcisme nécessitent une "posture antipoétique"¹⁸ et anti-lyrique, un langage qui soit le plus loin possible du simple "communiquer" car il émane d'une volonté de transgression, voire de destruction. C'est ce qu'il confirme dans un entretien avec Alain Jouffroy:

« Quand je veux détruire un propos qui m'a blessé, je veux le détruire de manière immense sans avoir à garder de mesure, je ne dirai pas seulement de politesse, mais de bon sens: dans le délire. Si j'avais à répondre à tout ça, ces analyses sociologiques, ces choses qu'on entr'entend dans la journée - je ne vais pas répondre par lettre, ah non, pas si bête ! - si j'avais à y répondre en poèmes, j'aurais à aboyer, à crier. »¹⁹.

C'est cette posture singulière, prônant une écriture apparentée au cri de l'être, qui plonge Eugenio Montale dans le désarroi et la perplexité, d'autant plus que la notion de cri nous place dans une perspective charnelle à travers laquelle corps et langage se traduisent mutuellement²⁰. C'est pour cela que Michaux refusa de chanter et de situer sa production poétique dans une posture lyrique. D'ailleurs, comme le pense Francis Ponge, Michaux pratique une écriture baroque qui ne possède pas la pureté de l'écriture classique héritière de la civilisation grecque:

« La Grèce, nous rappelle André Gide, proscrivit celui qui ajouta une corde à la lyre. Malherbe, lui, en a arraché plusieurs au grossier instrument (vielle ou

¹⁷ « J'étais un fœtus. / Ma mère me réveillait quand il lui arrivait de penser à M. de Riez. / En même temps, parfois se trouvaient éveillés d'autres fœtus, soit de mères battues ou qui buvaient de l'alcool ou occupées au confessionnal. / Nous étions ainsi, un soir, soixante-dix fœtus qui cautions de ventre à ventre, je ne sais trop par quel mode, et à distance. / Plus tard nous ne nous sommes jamais retrouvés. », in Henri Michaux, *op. cit.*, tome 1, p. 81.

¹⁸ Jean Pierre Martin "Critique de la raison poétique" in *Poésie de la langue française 1945-1960*, Sous la direction de Marie-Claire Bancquart, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Ecriture, 1995, p. 249.

¹⁹ Alain Jouffroy, *Avec Henri Michaux*, Editions Du Rocher, coll. *Alphée*, 1992, p.31.

²⁰ Ce rapport est traduit par le passage suivant à travers lequel le corps exprime un langage qui serait le point d'ancrage de la pensée conceptuelle: « Qui n'a rêvé d'un philosophe qui ne s'exprimerait qu'avec la danse de son corps ? Il ferait quelques mouvements. On saurait tout de suite à quel stade de nourrissante et de transformante compréhension du monde il est arrivé et chacun voudrait devenir son disciple. », in Henri Michaux, *op. cit.*, tome 1, p. 699.

rebec) des bardes gaulois bizarrement augmenté de cordes et rubans hellénistiques par Ronsard et son école »²¹.

S'établit ainsi entre Michaux et Ponge une opposition catégorique autour des notions de poésie et de chant, chose qui nous rappelle la querelle de la lyre et de la flûte dans la culture hellénistique²².

La lyre est d'origine apollinienne, tandis que la flûte possède une origine dionysiaque, la lyre puise dans la sagesse d'Apollon tandis que la flûte est l'expression de l'incantation et de l'aveuglement liés aux pulsions primaires qui s'expriment violemment à travers les rites dionysiaques. Cependant, si Ponge s'inspire de la lyre pour parler d'une poésie pure, Michaux, quant à lui, n'évoque ni la flûte ni la lyre, il transcende les frontières de la culture grecque²³ et choisit des instruments de musique africaine comme le tam-tam et la sanza:

« Instrument au son discret, incapable de troubler et même d'atteindre l'oreille d'un voisin »²⁴.

« J'acquis un jour un petit instrument de musique africain, petit même tenant aisément dans la main... Au premier son qui sortit de celui-ci, il fut reconnu hors d'usage. Je le pris néanmoins. Des années passèrent. Un jour de dégoût de tout, étant, après un accident, immobilisé, étendu sans repos, pied plâtré, impotent... L'humeur sombre j'attrapais ce bancal comme moi... Je laissai tomber sur lui un doigt sans dessein particulier. Sur-le-champ il répondit. Depuis peut-être quinze ans, non, trente au moins, il était là, ne révélant pas son secret... Il n'émit d'abord qu'un cra-cra comme eût fait un vieux corbeau cynique, le moins dupe des oiseaux, le plus impitoyable, qui jamais ne laissera sans l'achever vivant l'être petit ou grand, qu'il découvre momentanément incapable de se défendre. »²⁵.

Michaux est à la recherche d'un instrument qui est une pure discrétion, contrairement à la lyre enchanteresse de l'âme, et c'est là un premier refus du chant que symbolise la lyre. Il est tombé sur un instrument qui est tout sauf la discrétion, un instrument mal en point qui, au lieu d'émettre des sons

²¹ Pour un Malherbe, *op. cit.*, p. 240.

²² Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, Coll. Art, Litterat, 1983.

²³ Dans sa tentative autobiographique, intitulée *"Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence"*, il exprime le désir d'«expulser de lui sa patrie, ses attaches de toutes sortes et ce qui s'est en lui et malgré lui attaché de culture grecque ou romaine ou germanique ou d'habitudes belges», in Raymond Bellour et al., *Cahier de l'Herne, "Henri Michaux"*, Ed. Le Livre de Poche, Coll. Biblio essais, 1966, p. 15. Dans un autre passage, Michaux affirme que «la musique savante des compositeurs occidentaux le dérangeait», in Henri Michaux, *op. cit.*, tome 3, p. 888.

²⁴ *Ibid*, p.1315.

²⁵ *Ibid*, p.1315-1316.

mélodieux, parle d'une voix rauque qui ressemble au croassement du corbeau. Des voix cyniques comme celles du corbeau ou de Michaux qui arpente les mêmes chemins de traverse que Diogène Laërce, ne peuvent pas chanter ou être des voix d'harmonie, car elles crient et démystifient, contrairement au chant qui séduit et aliène. Ainsi, il y a chez notre poète un refus catégorique du lyrisme, expression de l'élévation de la voix et du registre de la langue. Les oppositions s'accroissent entre Michaux et Ponge pour qui, à travers le lyrisme, le verbe acquiert un mouvement ascensionnel fondé sur la pureté de la langue française ainsi sur de la rigueur de la construction. Le langage lyrique dans la vision poétique de Ponge «...donne l'impression d'une haute tour qui nous porte irrésistiblement, d'un seul coup, dès les premiers mots, à un niveau supérieur»²⁶.

Mais que dire d'une voix, comme celle de notre poète, qui ne désire pas l'élévation vers les hauteurs mais la plongée dans le gouffre abyssal du dedans. L'expérience intérieure nécessite des cris d'exorcisme et de dégagement et l'homme disloqué ne peut pas chanter. Plusieurs textes d'Henri Michaux témoignent du rapport paradoxal entre l'élévation, le chant et la perte de la voix authentique de l'être:

« *"Voulant chanter, il élève une tour et perd la voix"*²⁷ ; *"Qui cache son fou meurt sans voix"* »²⁸.

Le refus du chant et de l'exaltation du "je" est une réaction dirigée par Michaux contre les maîtres de l'idéal classique en face desquels il éprouve une grande aversion. Souvenons-nous de la fameuse phrase de Qui-je fus ? : « Ah que je te hais Boileau »²⁹. Racine figure lui aussi parmi les cibles de Michaux. Voici comment il le dépeint dans Passages:

« *...homme par son langage allusif et poli, le plus dégagé qu'on entendît des misères physiologiques de la nature humaine et fait pour toucher ceux qui entendent rester nobles* »³⁰.

C'est que l'idéal poétique classique adopte un langage dont le credo est de garantir dans toute création artistique les règles de la morale et des

²⁶ Francis Ponge, *Entretien avec Philippe Sollers*, Seuil, 1970, p.159.

²⁷ Henri Michaux, *Œuvres complètes*, tome 2, NRF Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Edition établie par Raymond Bellour et Ysé Tran, 2001.p. 470.

²⁸ *Ibid.*, p. 461.

²⁹ Henri Michaux, *op. cit.*, tome 1, p. 111.

³⁰ Henri Michaux, *op. cit.*, tome 2, p. 358.

bonnes manières, ce qui fait de lui un langage détourné de l'essentiel en ce qui concerne la description et l'analyse de l'être à travers ses misères et tourments. Michaux ne peut pas imaginer un langage de création qui n'épouse pas la condition humaine dans tous ses états, c'est là l'essence même de la transgression langagière et générique dans une œuvre poétique et picturale qui n'arrête pas de choquer les habitudes des récepteurs:

«...ces grandes peintures noires, on le sent: ça tape. Les gens ne savent pas contre quoi, mais ils sentent qu'il y a des coups.»³¹

Nous ne pouvons pas imaginer pour l'œuvre de Michaux une autre construction hors du cri qui atteint toutes les zones d'expression, qu'il s'agisse de poésie ou de peinture. Ce cri est à l'origine d'une création où domine "l'asyntaxique"³². Le poète adopte ainsi une posture de transgression sans chercher une nouvelle limite, car il s'agit, pour lui, de se dégager continuellement, de détruire et de défoncer les verrous qui l'empêchent de faire sa descente vertigineuse qui lui permet d'ausculter son être et sa conscience. Ainsi, l'impossibilité de tout chant lyrique au sens classique du terme vient du fait que la descente vertigineuse est une descente aux enfers:

« Rien pour chanter, tout pour maltraiter chant et enchantement. Refus, refus d'emblée, brutalisant la complaisance toujours là, la concession qui presque fatalement vient avec le prolongement, avec la composition.»³³

C'est la mesure de l'être qui prime dans l'œuvre de Michaux et non pas la mesure langagière ou sociale comme c'est le cas pour Francis Ponge avec qui il ne partage ni le désir de maîtriser les voix intérieures³⁴ ni la vision morale et politique de la langue et de la littérature françaises.

D'une manière générale, le différend entre Michaux et Ponge engage la définition même de l'acte poétique ainsi que le rapport entre le poète et le questionnement de l'être. S'il existe une opposition entre les deux poètes, le

³¹ Avec Henri Michaux, *op. cit.*, p. 31.

³² *Idem.*

³³ Henri Michaux, *op. cit.*, tome 3, p.1316.

³⁴ L'idée de la pluralité des voix qui habitent l'intériorité du poète détermine la nature même de l'acte de création. C'est ce qu'affirme Michaux dans ce passage: « Mes amis m'avaient répété en effet qu'ils étaient philosophes, ce qui ne peut que me nuire. Habiles, et acharnés, ils cédèrent la parole à l'un d'eux, qui en cria plus clair (...) Voilà comment on se leurre. Et voilà comment on manque de tant de choses. On a le désir d'écrire un roman, et l'on écrit de la philosophie. On n'est pas seul dans sa peau. », in Henri Michaux, *op. cit.*, tome 1, pp.73-79.

sportif au lit et l'auteur de *My creative method*, elle est essentiellement due à une différence de posture entre Ponge qui idéalise la langue française, incarnation idéale du langage poétique, et Michaux qui affirme dans une lettre envoyée de Canton en 1932 à son ami Olivier Fourcade qu'il « ne comprend plus français »³⁵, et ironiquement dans *Passages*:

*« Le français m'est devenu à moitié étranger, culotté, outreucidant presque. Je ne suis plus à sa hauteur »*³⁶

Michaux ira encore plus loin dans son raisonnement, quarante ans après, dans *Idéogrammes en Chine*, lorsqu'il imagine un autre avenir meilleur pour la langue française qu'il n'a cessé de démailler, un avenir écrit grâce au contact avec les langues asiatiques:

*« Une langue en Occident, qui aurait eu seulement une parcelle des possibilités calligraphiques de la langue chinoise, qu'en serait-il advenu ? Les époques baroques s'en seraient suivies, et les trouvailles des individualistes, les raretés et bizarreries, excentricités et originalités de toutes sortes... »*³⁷

La désacralisation de l'auteur

Ainsi, la problématique du langage littéraire dans son rapport avec la question de l'être pluriel aura un impact sur la conception de l'écriture chez Michaux. Lors de sa rencontre en 1946 avec Claudine Chonez, pour la revue *Minerve*, le poète évoque son rapport paradoxal à l'écriture:

*« Je n'ai commencé à écrire qu'à 25 ans, avant j'étais matelot. Plus tard, j'ai vécu en dessinant des cartons de tapis sous l'Equateur... Ca n'a rien de sensationnel, mais c'était tout aussi important, tout aussi valable que d'écrire. Souvent, je me suis dit qu'un jour je cesserais peut-être. Simplement parce que je pensais avoir dit ce que j'avais à dire. Seulement je ne suis pas fait pour l'aventure. Mes plaies ne se cicatrisent pas, on a failli huit fois me couper la jambe et j'ai des crises cardiaques. J'ai tout essayé: marin, soldat, explorateur, on a fini par me refuser partout. Voilà sans doute pourquoi j'écris toujours. »*³⁸

A la lecture de ce passage, nous avons une double impression qu'étaye la biographie de notre poète. D'une part, la vie de Michaux dans ses différentes phases et facettes est une suite de ratages, si on se fie à

³⁵ *Le Magazine Littéraire* "Michaux, écrire et peindre", N°364, Avril 1998, p. 21.

³⁶ Henri Michaux, *op. cit.*, tome 2, p. 346.

³⁷ Henri Michaux, *op. cit.*, tome 3, p. 845.

³⁸ "Devant Henri Michaux", in *Le Magazine Littéraire* "Michaux, écrire et peindre", *op. cit.*, p. 25.

l'autoportrait de Michaux³⁹ ; d'autre part, notre poète est convaincu qu'il n'habite le monde de l'écriture que parce qu'il a échoué à faire son entrée dans la vie. Son écriture a en face d'elle la vie, une entité plus grande et plus complexe qui met en échec toute tentative de la réduire ou de la simplifier.

Chaque fois que Michaux évoque le rapport entre l'écriture et la vie, l'amertume et le regret se dégagent de ses propos, car l'écriture, malgré son effet cathartique, lui fait perdre l'étendue infinie qui réside aussi bien dans la réalité que dans son propre imaginaire. Dès ses premiers écrits, il entame un processus de démythification et de démystification de la figure légendaire de l'auteur, incarnation du génie de la création. C'est ce qu'illustre ce texte tiré de "Portrait d'homme":

« Il serait bien écrivain car il a de continuelles inventions, mais il voudrait les voir non écrites mais réalisées, et que nos conditions d'existence changent du tout au tout, suivant elles. Il se gargarise peu de ses inventions, au rebours de l'écrivain, il veut voir l'impossible miracle, c'est-à-dire leur passage dans la vie. (C'est donc plutôt à la magie qu'il aspire). »⁴⁰

Nous sentons d'après ce passage que le rêve de Michaux d'une poésie de la vie ou d'une magie, qui assure poétiquement le passage miraculeux de la création littéraire à la vie, émane d'une certaine conception métaphysique et mythique orientale qui fait intervenir la littérature ou l'art dans le procès créateur de la vie⁴¹. Cependant, notre poète, qui a cherché dans sa jeunesse la sainteté et qui a rêvé de marcher sur l'eau comme le Christ, sait désormais qu'il ne sera pas créateur de la vie comme dans les mythes et les légendes des poètes et peintres de l'Extrême-Orient⁴². Il sait aussi que sa voix, loin de toucher le monde, n'atteindra peut-être, et difficilement, que l'intimité de son être.

³⁹ Ce sentiment de ratage est essentiellement dû au roman familial: «A partir de vingt-deux ans, le sentiment de ratage m'avait largement envahi. Ma famille me considérait comme un raté et me le répétait.», in Robert Bréchon, *Michaux*, Gallimard, coll. La Bibliothèque idéale, 1959, p. 204.

⁴⁰ Henri Michaux, *op. cit.*, tome 1, p. 534. Georges Bataille dit: « Le plus grand des maux qui frappent les hommes est peut-être la réduction de leur existence à l'état d'organe servile. Mais personne ne s'aperçoit qu'il est désespérant de devenir politicien, écrivain ou savant. Il est donc impossible de remédier à l'insuffisance qui diminue celui qui renonce à devenir un homme entier pour n'être plus qu'une des fonctions de la société humaine. » Georges Bataille, "L'apprenti sorcier" in Denis Hollier, *Le collège de sociologie*, Gallimard, coll. Idées, 1979, p. 38-39.

⁴¹ Dans la mythologie indienne, en exécutant le *tandava*, *Shiva Nataraja* (Seigneur de la danse) crée et détruit infiniment le monde.

⁴² Ce thème, récurrent dans les littératures de la tradition orientale, est ancré dans les textes mythiques tels que le *Mahābhārata*, le *Rāmāyana* et les *Upanishad*. On peut aussi le relever chez l'écrivain japonais Ueda Akinari dans les *Contes de pluie et de lune*.

Pour conjurer cette frustration profonde qu'il ressent dans l'écriture, tout ce qu'il écrit doit être paradoxalement un retournement contre l'écriture, et notamment, contre celui qui est l'incarnation de l'acte de création, à savoir l'Auteur. Le dilemme du poète est de se dégager et se libérer de cette figure emblématique qui a parcouru tout au long des siècles passés l'histoire de la littérature écrite. Il s'agit là d'une grande aporie, car il serait difficile d'imaginer, dans le paysage poétique français, un poète comme Henri Michaux, qui a produit l'une des œuvres les plus singulières du vingtième siècle, une œuvre qui dépasse toutes les frontières existant entre les différents genres littéraires et formes artistiques⁴³. Il a constamment tenté de transgresser la ligne factice qui sépare la pensée poétique de la pensée conceptuelle tout en remettant en question la profondeur de ses œuvres et tout en essayant de brouiller ses traces.

Même si ces différents fragments d'auto-lapidation –souvent accompagnateurs des textes de Michaux– sont d'une clarté aveuglante, nous ne pouvons pas les prendre au premier degré, car paradoxalement, et à maintes reprises, Michaux a exprimé le désir d'être bien lu, même d'être mérité. Le désir qui traverse son œuvre est celui d'une gloire transcendant toute consécration sociale qui participerait à la réification de la figure du poète⁴⁴.

Ainsi, la remise en question du procès de l'écriture et de la figure mythifiée de l'auteur entre dans le cadre de ce qu'appelle Edoardo Costadura le "refus de l'instance auctoriale"⁴⁵, dans la mesure où l'auteur jouit, dans la société, d'une autorité et d'un prestige qui émanent de son statut de représentant de l'institution et la tradition littéraires. Le combat de Michaux se fait donc contre un symbole social dont l'importance est devenue excessive depuis la naissance de l'individualisme moderne, issu du romantisme.

Cette vision "éthique", accompagnant l'acte de création, trouve un autre point d'ancrage, aussi bien dans une certaine mystique orientale qui prêche

⁴³ Pour Michaux, "Les genres littéraires sont des ennemis qui ne vous ratent pas, si vous les avez ratés vous au premier coup" in Henri Michaux, *op. cit.*, tome 1, p. 106.

⁴⁴ « Je viens de jouer... comme ça dilate...Excellent contre la pétrification qui est tout l'écrivain. / Il y a quelques minutes j'étais large. Mais écrire, écrire: tuer, quoi », *Ibid*, p.144.

⁴⁵ Edoardo Costadura, « "Même raté jamais raté" pour un portrait d'Henri Michaux en Auteur », in *Henri Michaux, le corps de la pensée, op. cit.*, p. 103.

le détachement et le renoncement, et qui conçoit l'acte de création en rapport avec l'humilité, que dans une mystique marginale qui s'est développée en Occident à travers des figures comme celles du « curé d'Ars, blackboulé à tous examens et questions théologiques, ou saint Joseph de Cupertino surnommé l'âne, et Ruysbroek l'admirable qui faisait tout de travers, qui ne comprirent point infiniment de détails, mais l'essentiel jusqu'à la moelle »⁴⁶.

Il s'agit pour Michaux, comme l'affirme Edoardo Costadura, de faire une sorte de "dégagement préventif"⁴⁷ qui empêche le créateur de devenir le prisonnier de la figure qu'il représente socialement. Pour éviter la réification, Michaux s'attaque, depuis ses premiers textes, à la notion de génie héritée de la vision romantique de la littérature et de l'art. C'est ce qu'il exprime, à titre d'exemple, dans ce fragment tiré de *Poteaux d'angle*, dont la tonalité ressemble à celle qu'on retrouve dans la pensée stoïcienne ou dans la sagesse extrême-orientale:

« *Quoi qu'il arrive, ne te laisse jamais aller – faute suprême – à te croire maître, même pas un maître à mal penser. Il te reste beaucoup à faire, énormément, presque tout. La mort cueillera un fruit encore vert.* »⁴⁸

Il est clair que Michaux a bâti son œuvre sur des sables mouvants. Elle est traversée, au fur et à mesure qu'elle s'élabore, par une posture antipoétique qui mélange la haine du langage littéraire et la détestation du statut de l'écrivain qui tâtonne dans un monde complexe en jouant à l'apprenti sorcier⁴⁹. Ce refus provient également du fait que la figure du poète a été toujours liée à un principe d'élection et de mythification. Michaux a refusé à deux reprises, aux deux grands poètes de la fin du dix-neuvième siècle, à savoir Rimbaud et Lautréamont, la figure de l'exception poétique. Il récuse la dimension métaphysique, développée par un certain nombre de théoriciens, qui prend en charge le silence rimbaldien devenu l'un des mythes fondateurs de la littérature moderne. Michaux dit à ce propos à Claudine Chonez:

⁴⁶ Henri Michaux, *op. cit.*, tome 1, p. 178.

⁴⁷ Edoardo Costadura, « "Même raté jamais raté" pour un portrait d'Henri Michaux en Auteur », in *Henri Michaux, le corps de la pensée, op. cit.*, p. 103.

⁴⁸ Henri Michaux, *op. cit.*, tome 3, p. 1044.

⁴⁹ Georges Bataille conteste la souveraineté de l'écrivain: « Mais le littérateur sait qu'il ne peut être souverain: il lui faudrait pour cela se taire, ne plus être littérateur », in *Revue des sciences humaines*, "Georges Bataille", N°206, avril - juin 1987, p. 43.

« Selon moi, il n'y a pas de cas Rimbaud. Etre trafiquant d'armes, mais c'est magnifique ! Il s'est dit: j'ai cherché quelque chose par le langage, et je suis d'ailleurs arrivé à autre chose. Mais je suis au bout ; passons à un nouvel exercice. Ça n'est nullement renoncer. "Vous comprenez, on n'arrive jamais à rien, donc le langage n'est pas plus intéressant que le reste. On trace des fragments de courbe qui circonscrivent une certaine région ; mais on reste toujours à la périphérie" »⁵⁰

Henri Michaux déplace la problématique du silence rimbaldien du rapport métaphysique entre le poète et le langage, comme l'a admirablement exprimé Maurice Blanchot, vers un rapport entre le poète et la vie. Pour explorer l'être intime, le langage poétique n'est qu'une voie parmi d'autres. Ainsi, Rimbaud ne s'est pas tu, il a seulement saisi l'infini des possibles offerts à lui par la vie, c'est ce qui donne au mythe de "l'homme aux semelles de vent"⁵¹ une nouvelle dimension moins tragique⁵².

Suivant les traces de ses prédécesseurs, Michaux se montre irrécupérable par tous ceux qui tentent de faire de lui un cas, un mythe et qui tente de médiatiser son nom, son image et ses textes (refus de l'édition de ses œuvres dans le livre de poche car selon lui, un livre doit se mériter⁵³, rareté des interviews accordés, accentuation de l'image d'un Michaux introverti et secret comme un chaman⁵⁴, qui refuse les titres, les hommages, les numéros spéciaux et même les prix littéraires). Le combat contre la consécration publique est un combat continu et difficile qui ne s'achève qu'avec la mort de l'auteur, car l'enjeu est important: la récupération d'une singularité.

⁵⁰ *Le Magazine Littéraire* "Michaux, écrire et peindre", *op. cit.*, p. 25.

⁵¹ Expression de Paul Verlaine.

⁵² Pour Michaux, même l'auteur des *Chants de Maldoror*, le premier à lui avoir donné le désir d'écrire, n'est pas un cas: «Pour moi, il n'y a pas de cas Lautréamont. Il y a le cas de tout le monde sauf lui, et sauf Ernest Hello. Il y a le cas cuistre, le cas de la littérature, le cas des romanciers, le cas de l'infiniment diverse médiocrité et le cas de ceux qui prennent Lautréamont pour un cas. / Ce dont j'ai autrement besoin, c'est qu'on m'explique le cas Cicéron, le cas de La Bruyère, le cas Bazin, le cas des petits hommes qui aiment écrire. / J'ai aimé sans restriction ni explication deux hommes: Lautréamont et Ernest Hello. Le Christ, aussi, pour dire vrai. / - Mais, c'est vous qui avez proposé ce numéro - / - Moi, oui let alors ? » Henri Michaux, *op. cit.*, tome 1 p.68.

⁵³ Jean Pierre Martin, *Henri Michaux*, Ed. Gallimard, N.R.F, Biographies, 2003, p. 647.

⁵⁴ En dépit du rôle social joué par le chaman, à travers son pouvoir de guérir et d'entrer en rapport avec les forces occultes, il reste néanmoins un personnage secret, comme l'affirme Mircea Eliade dans *Mythes, rêves et mystères, La nostalgie des origines et Initiation, rites, sociétés secrètes*. L'homologie entre le chaman et le poète se situe tant au niveau du caractère introspectif des deux personnages qu'au niveau du langage extatique qu'ils utilisent, et qui fait appel à une interprétation.

Pour notre poète, le fait d'être une vedette dans le monde de la littérature ne va pas sans concessions, car plus il a de lecteurs, plus il est obligé de faire des ratures dans son texte et de s'autocensurer, ce qui revient à priver ses textes, pour des raisons de réception et d'édition, de leur caractère secret. Michaux se montre, à cet égard, d'une intransigeance étonnante qu'il communique à Alain Jouffroy lors d'un entretien fait en 1959:

« Le fait de transmettre au grand nombre. Il y a, dans ce grand nombre, des gens pour qui certaines choses ne sont pas faites. Il y a encore quelque temps, j'avais deux cent lecteurs, et encore n'étais-je pas tout à fait sûr de les avoir. Du seul fait que j'en ai maintenant deux mille au lieu de deux cents, je suis obligé de ne plus dire certaines choses. Je peindrai de plus en plus et j'écrirai de moins en moins. Ou alors je n'écrirai que sous la forme de poèmes très difficiles à traverser pour les autres: je reviendrai, si vous voulez, à mes deux cents lecteurs. »⁵⁵

Ainsi, l'exigence poétique de Michaux ne naît pas d'un narcissisme exacerbé, mais d'un projet initial qui met la création, quelle que soit la forme qu'elle prend, au service de la question de l'être, en se détournant de la reconnaissance de la République des Lettres. C'est pour cela qu'on pourrait le qualifier de professeur "d'éducation poétique"⁵⁶ qui a tout fait pour être, non seulement le barbare et le paria de la littérature française, mais aussi son *mlecha*⁵⁷ dont l'œuvre et la vie font partie d'une réflexion sur la littérature dans son rapport à la question de l'être.

Bibliographie

Œuvres d'Henri Michaux

- Œuvres complètes, tome 1, NRF Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Edition établie par Raymond Bellour et Ysé Tran, 1998.
- Œuvres complètes, tome 2, NRF Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Edition établie par Raymond Bellour et Ysé Tran, 2001.
- Œuvres complètes, tome 3, NRF Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Edition établie par Raymond Bellour et Ysé Tran et la collaboration de Mireille Cardot, 2004.

⁵⁵ Avec Henri Michaux, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁶ Gabriel Bounoure, *Le darçana de Michaux*, Fata morgana, 1985, p. 50.

⁵⁷ Ce terme désigne en Inde l'étranger ou le barbare qui ne maîtrise pas le langage local. Voir Jean Biès, *Littérature française et pensée hindoue, Des origines à 1950*, Librairie Klincksieck, 1974.

Ouvrages critiques

- Bancquart Marie-Claire, *Poésie de la langue française 1945-1960*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Ecriture, 1995.
- Bellour Raymond et al., Cahier de l'Herne, "Henri Michaux", Ed. Le Livre de Poche, Coll. Biblio essais, 1966.
- Biès Jean, *Littérature française et pensée hindoue*, Des origines à 1950, Librairie Klincksieck, 1974.
- Bounoure Gabriel, *Le darçana de Michaux*, Fata morgana, 1985.
- Barthes Roland, Roland Barthes, Ed. Seuil, Coll. Ecrivains de toujours, 1995.
- Bréchon Robert, Michaux, Gallimard, coll. *La Bibliothèque idéale*, 1959
- Grossman Evelyne, Halpern Anne-Elisabeth et Vilar Pierre, Henri Michaux, le corps de la pensée, Farrago, Editions Léo Scheer, Tours, 2001.
- Hollier Denis, *Le collège de sociologie*, Gallimard, coll. Idées, 1979.
- Jankélévitch Vladimir, La musique et l'ineffable, Paris, Seuil, Coll. Art, Litterat, 1983.
- Jouffroy Alain, Avec Henri Michaux, Editions Du Rocher, coll. *Alphée*, 1992.
- Lévi-strauss Claude, *Tristes tropiques*, Plon, Paris, 1955.
- Martin Jean-Pierre, Henri Michaux, Ed. Gallimard, *N.R.F*, Biographies, 2003.
- Ponge Francis, *Pour un Malherbe*, Gallimard, 1965.
- Entretien avec Philippe Sollers, Seuil, 1970.

Reuves et Magazines

- Le Magazine Littéraire, "Michaux, écrire et peindre", N°364, Avril 1998.
- Revue des sciences humaines, "Georges Bataille", N°206, avril - juin 1987.