



HAL
open science

Essai de grammaire du geste d'écriture

Brigitte Ouvry-Vial

► **To cite this version:**

Brigitte Ouvry-Vial. Essai de grammaire du geste d'écriture. Colloque Henri Michaux, L'Encre et la Plume, Université de Franche-Comté, Nov 1995, Besançon, France. pp.169-183. hal-02121902

HAL Id: hal-02121902

<https://hal.science/hal-02121902>

Submitted on 11 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Textes réunis et présentés par

Catherine MAYAUX

HENRI MICHAUX

PLIS ET CRIS
DU LYRISME

 L'Harmattan

Pour cela il fallait inventer une langue et chacun crut un moment que la langue de l'autre était peut-être apte plus que la sienne propre à cette révélation, mais tous deux en s'avançant toujours plus avant dans les espaces de l'invisible surent que nulle langue établie ne pouvait suffire et qu'il faudrait sans cesse inventer des signes "non pour être complet, non pour conjuguer / mais pour être fidèle à son "transitoire" / Signes pour retrouver le don des langues / la sienne au moins, que, sinon soi, qui la parlera ? / Ecriture directe enfin pour le dévidement des formes / pour le soulagement, le désemcombrement des images / dont la place publique-cerveau est, en ces temps, particulièrement engorgée".

Paule PLOUVIER
Montpellier III

ESSAI DE GRAMMAIRE DU GESTE D'ÉCRITURE

Pour rassembler les éléments constitutifs d'un geste d'écriture d'Henri Michaux, je voudrais repartir des impressions de lecture qui en résultent, en précisant d'emblée, que la conception de l'écriture de Michaux s'inscrit dans un contexte de recherche, celui d'une maîtrise formelle et d'une langue propre, que la littérature est le cadre de cette recherche mais pas sa fin en soi, qu'enfin les textes ou récits d'expériences hallucinogènes, sur lesquels je m'appuierai, permettent à Michaux de rechercher et d'affirmer une poétique avec un maximum de liberté, sans pour autant constituer le lieu exclusif et exogène de son élaboration.

I. IMPRESSIONS DE LECTURE

Une impression d'extravagance d'abord, la première réaction étant l'étonnement face à l'univers expressif, au mode de perception, à ce que Starobinsky appelle (dans le catalogue de l'exposition "Henri Michaux", au Centre Pompidou, en 1978) le "monde physionomiste" de Michaux. Ce sentiment d'extravagance est indissociable d'un sentiment de naturel, la simplicité de Michaux concourant au sentiment que toutes les situations décrites et qui nous surprennent vont en même temps de soi. Surprise et évidence sont indissociables l'une de l'autre, parce que l'entreprise de Michaux, son travail, tient au dévoilement et à la maîtrise expressive de situations qu'il veut rendre le plus directement et immédiatement possible. Michaux veut "atteindre la zone où les

significations sont dévorées par les évidences" dit Octavio Paz¹, il veut mettre le doigt sur l'événement, le mettre en lumière, rechercher la vérité d'une expérience qui se présente souvent d'abord comme troublante et obscure, ou rendre sa transparence à une situation commune qui l'a perdue, parce qu'elle est proche de nous et qu'on croit bien la connaître.

Deux principes au moins guident cette entreprise et expliquent qu'étrangeté et évidence aillent de pair : le premier c'est le refus de l'impression et de sa reproduction formelle. Le second, son corollaire, c'est l'obligation d'assimiler les choses, de les faire passer par soi pour pouvoir les transmettre. C'est en substance ce que Michaux déclare dans *Émergences-Résurgences*² :

Embarras : Je ne veux apprendre que de moi, même si les sentiers ne sont pas visibles, pas tracés ou n'en finissent pas, ou s'arrêtent soudain. Je ne veux non plus rien "reproduire" de ce qui est déjà au monde.

Troisième impression, la difficulté affirmée, dans laquelle il s'enlise, une difficulté répétée, décrite comme une lutte, une rage, un combat contre l'écriture et le langage réunis.

Une difficulté qui se transforme toutefois sous l'effet du travail acharné, par suite aussi d'une conviction implicite, et d'un espoir : qu'il existe un langage propre à l'expression de son terrain, un langage-action, un langage-penser en action qui ne réduise pas le monde à l'intelligible, mais au contraire respecte l'indiscernable, un langage qui ne fixe pas mais respecte l'incomplétude, un langage enfin qui soit "énergie", qui permette "...l'exercice d'une vie, d'une autre vie en instance, d'une nouvelle vie à accomplir, hic et nunc, une vie qui n'était pas là avant"³.

Un langage, en un mot, qui assure le devenir.

Quelle que soit la porte d'entrée choisie pour entrer dans l'œuvre de Michaux, l'écriture ou la peinture, et a fortiori si on passe par les deux à la fois, comme par une porte à double-battant, on débouche d'emblée, à quelque stade chronologique de l'œuvre que ce soit, sur cette problématique dense, cette exigence

1. "Courant Alternatif", in *Nouvelle Revue Française*, 1961, p. 1017.

2. *Émergences-Résurgences*, Ed. Skira, 1972, p. 17.

3. *Ibid.*, p. 74.

de différence, de transparence, de vérité et sur les moyens qu'elle se donne pour aboutir. La "poétique" d'Henri Michaux, entendue comme la fonction assignée à son acte d'écriture et qui anime sa permanente recherche formelle, c'est la révélation, au sens chimique de révélateur. Pas de travail de transformation, d'embellissement, mais au contraire une quête du terrain, du moteur propre à restituer, par le plus court chemin, l'action intérieure ou interne en cours. En cela, l'approche de la peinture et de l'écriture peuvent être symétriques, comme sont symétriques un tirage photographique et son négatif, la main droite et la main gauche.

Quatrième impression, moins immédiate, impression d'après-coup, la cohérence, la force dans la diversité de l'œuvre qui explore inlassablement, obstinément, avec systématisme, mais aussi une rigueur qui sait s'incliner devant l'impondérable, toutes les situations possibles d'expression libre, pour échapper aux contraintes du langage, pour lui faire rendre gorge de ce qu'il conserve par devers lui et de ce qu'il impose à celui qui s'en sert :

La souricière du langage est telle que, quoi qu'on fasse, on ne prend guère que des souris qui ont déjà été prises précédemment : les mots parlent d'eux-mêmes⁴.

Il ne s'agit pas de réduire l'œuvre de Michaux à un laboratoire d'expérimentation du langage, ni de voir dans cette expérimentation celle d'un savoir dont l'œuvre constituerait un "langage chiffré". Mais l'œuvre est sous-tendue et nourrie par une recherche dont la démarche est explicite. Michaux en donne les clés, il déchiffre au fur et à mesure, et de ce décryptage il tire des lois valables pour une connaissance et une possible maîtrise du langage, parole et écriture confondues.

Cette connaissance, qu'elle se présente de façon pratique ou théorique, renvoie à une éthique et une posture. Éthique parce que la littérature selon Michaux est le lieu de révélation d'une connaissance - plus que d'un savoir, qui ne se dissimule pas derrière une esthétique ; le lieu d'une recherche exprimée, vécue, traduite, restituée, forte, destinée à toucher mais pas à faire école.

4. *Passages*, NRF, Le point du jour, Éd. Gallimard, 1963, p. 231.

Qui confirme des expériences individuelles disparates, mais ne rassemble pas des disciples.

Posture aussi. Dubuffet disait de Michaux qu'il n'était pas un conférencier mais un "montreur". Il met son lecteur en situation, en prise directe avec un "monde renversé", dont les éléments sont identiques à ce que nous connaissons, mais semblent "retournés et comme vidés de leur premier sens", comme si on apercevait d'eux "une face, obscure jusque-là et brusquement dévoilée"⁵. Ce renversement paraît naturel et immédiat surtout, il repose, non pas sur une longue et complexe élaboration, mais sur une opération magique, un terrain propice à la spontanéité et non à la délibération.

Non, je ne veux pas faire le détective. L'œuvre doit rester le "black box". Vivante ou pas. C'est tout. Si elle ne l'est pas, au panier !⁶

Ce sentiment d'une opération magique n'est pas sans créer un sentiment de paradoxe qui ajoute au trouble provoqué par la lecture de Michaux. Comment, en effet, conjuguer la spontanéité et la recherche – qu'il dit difficile et pénible, d'une maîtrise, l'immédiateté de la transmission d'une expérience et son déchiffrement en vue d'une connaissance ?

Le paradoxe s'explique quand Michaux définit la poésie "qu'elle soit transport, invention ou musique" comme "un impondérable qui peut se trouver dans n'importe quel genre, soudain élargissement du monde". Quand il dénonce le côté "délibéré" de ce qui est présenté comme poème :

La poésie est une grâce, pas un travail. La seule ambition de faire un poème suffit à le tuer⁷.

Éthique et posture se conjuguent pour définir une démarche moderne de plasticien de la littérature. On a d'un côté des textes élaborant la doctrine d'écriture, textes expérimentaux, comme

5. Jean Paulhan, "Lettres à Monsieur de Hohenhausen", in *Traité du Ravissement*, Périples, 1983.

6. *Émergences-Résurgences*, op. cit., p. 45.

7. "Art Poétique", in J. Charpier et P. Seghers, *Livre d'or de la poésie contemporaine*, Éd. Seghers, 1959, p. 228.

ceux sur les hallucinogènes, ceux sur la peinture, ceux sur la folie. Michaux semble s'y démarquer complètement de la littérature et vouloir faire œuvre de science en rassemblant, analysant, décrivant les mécanismes mentaux et expressifs mis à nu dans l'expérience hallucinogène, picturale, ou dans l'aliénation. D'un autre côté, des textes littéraires – comme *Au Pays de la Magie*, sans cadre expérimental ou théorique énoncé, pratiqués, avec une apparente spontanéité, les traits de style découverts.

Bien entendu, ce rapport entre théorie et pratique est fictif et la distinction inopérante. Outre que la chronologie de l'œuvre ne nous le permet pas, on ne peut établir de rapport de hiérarchie ou d'antériorité entre des textes où s'élaborerait une doctrine et d'autres qui la mettraient exclusivement en application. Les deux sont symétriques, dans leur fonction et dans leur apport.

La réflexion sur le style est présente dès le début de l'œuvre : Dans *Ecuador*, c'est par exemple une remarque sur les moyens dont il ne veut pas user, à propos des livres "modernes et non choisis" qu'il a emportés dans son voyage⁸. Dans *Ecuador* aussi, on trouve présente la comparaison entre l'immédiateté de l'expression picturale et les capacités de nomination du langage que Michaux fait reposer sur une maîtrise à laquelle, en 1928, il ne serait pas encore parvenu. Mais cette comparaison n'est pas, en ce début de l'œuvre, favorable à la peinture⁹.

Avec *Émergences-Résurgences*, en revanche, la distinction s'opère dans l'autre sens. Non qu'il s'agisse de bannir les mots au profit exclusif des traits et des lignes. Mais Michaux prend la mesure véritable du caractère organisé, savant, polysémique du langage et donc de son indirection. Il en conclut que "l'écriture, comme seul pilier, c'est le déséquilibre"¹⁰ et décide de jouer sur les deux tableaux.

Si l'œuvre de Michaux aboutit à ces effets mêmes de la littérature, le renversement, la possession, la magie et le paradoxe, c'est par une maîtrise de ces effets : il veut toucher, mais aussi il claque la porte de la littérature, et passe par une

8. "Cette bande d'impressionnistes... écrivant genre étincelles, ou genre enveloppement humide...", *Ecuador*, Éd. Gallimard, p. 16-17.

9. *Ibid.*, p. 29.

10. *Émergences-Résurgences*, op. cit., p. 19.

méthode aux antipodes de l'esthétique littéraire, méthode qui s'approche de celle de la science et qui aspire à en avoir la rigueur. Non qu'il croit véritablement possible d'aboutir à cette langue directe, une langue faite de mots débarrassés de leur poids, et qui lui permettrait de rendre les expériences qui ont laissé en lui "un sillon"¹¹.

Cette langue est un "impossible miracle". Mais on peut toutefois tâcher de l'approcher au plus près, d'approcher ces "mouvements à la place d'autres mouvements qu'on ne peut montrer mais qui habitent l'esprit"¹², on peut parvenir, à force de tension et d'exigence, à une langue de "contact", dans laquelle "les paroles redeviennent des instruments, prolongement de la main, de l'œil"¹³.

Quel est son objectif ? Conserver la liberté de la poésie, tout en lui adjoignant la rigueur de la science, mais sans que le travail que cela suppose aboutisse à une esthétique délibérée, concertée et fixiste, c'est la corde raide sur laquelle Michaux se déplace. Un équilibre entre-deux dans lequel il se maintient à force de tension, par un questionnement constant sur ses capacités d'écriture, en renouvelant sans cesse les expériences et leur compte-rendu, en cultivant l'inachèvement.

Dans quel but ? Faire de l'expérience poétique une expérience de vérité, le lieu d'approche d'une vérité, non pas durable, non pas dans son entier, mais dont on puisse repérer les poteaux d'angle, en rassemblant les instantanés.

II. ÉCRIRE EN MARGE DE LA LITTÉRATURE

Cette approche scientifique de la vérité dans l'œuvre d'art, telle que Michaux la pratique est un élément de sa singularité. Elle le rend inclassable et le place en porte-à-faux par rapport à certains de ses contemporains, comme Cioran, qui voyait dans cette démarche d'exhaustivité le contraire de la poésie. Pour autant,

11. "C'est comme si j'avais vu un cheval de feu traverser une fenêtre !" confie-t-il à Alain Jouffroy à propos de la mescaline, in "Entretiens avec Henri Michaux", *Arts*, n° 746, oct.-nov. 1959, p. 16.
12. *Mouvements*, Éd. Gallimard, non paginé.
13. Octavio Paz, *op. cit.*, p. 1018.

Michaux n'est pas seul dans cette préoccupation : Roger Caillois, que Michaux connaissait bien, voit aussi dans la poésie, une "science" des sensations, dans laquelle il s'agit moins d'images que d'exactitude. Au fil des œuvres, on voit Michaux s'appropriier un objet – arbre, brouillard, rocher, parce qu'il est "propre à son action du moment"¹⁴, mais son investigation s'étend à l'homme dans son entier. Il ne se fixe pas sur un objet unique, modèle de poésie concrète, et la recherche scientifique du modèle passe par une pratique répétée, contrôlée des incomptences du langage, des rapports qu'il entretient avec la pensée.

Michaux rejoint en cela le portrait que Jean Paulhan, dans *À demain, la poésie*¹⁵, ébauche du poète "moderne", tantôt voyant, tantôt artisan :

Mais chacun des deux mène son jeu à part, et ne le mène que mieux. Tantôt le poète pioche physique et chimie, s'étonne d'un microbe, s'émerveille d'un quanta. C'est son métier. Que serait un poète, s'il ignorait ce que savent les hommes de son temps ?... Cependant, il n'arrête guère, d'autre part, d'écrire au petit bonheur... Il tire au sort les lettres de l'alphabet. Il va jusqu'à former un nouvel alphabet, strictement personnel. Bref, il poursuit librement en tout sens, dût-il paraître absurde ou baroque, sa pensée comme s'il n'y avait pas de langage, son langage comme s'il n'y avait pas de pensée...

La véritable écriture, pour Michaux, se distingue des autres par une singularité et une originalité absolues. C'est pourquoi il contrevient aux règles et aux genres connus de la poésie formelle. Il refuse de s'inscrire dans une lignée, mais est guidé par la volonté de choisir, de changer, de préférer aussi le métier (Michaux parle parfois de "traitement" pour décrire son travail sur les textes) à l'esthétique convenue, de suivre sa pensée sans se préoccuper d'y insuffler un mystère poétique... mais en s'efforçant d'adopter la patience, la rigueur et le détachement exigé des savants.

Michaux, on le sait, a nourri sa recherche de grandes lectures, "à la recherche des siens", qui ont joué un rôle indéniable dans l'approche d'un secret, d'un savoir insoupçonné du plus grand

14. *Vents et Poussières*, Éd. Karl Flinker, Paris, 1962, p. 23.
15. *Le Nouveau Commerce*, supplément au cahier 78, p. 106-108.

nombre. Ce sont Ernest Hello, Ruysbroek l'admirable, Lautréamont, Pascal... tous ceux dont la lecture a marqué les étapes de formation de l'écriture de Michaux et qui lui ont inspiré, par leur parenté avec sa propre expérience douloureuse, cette "insubordination", dont, des années durant, il fait sa signature. Simultanément, il a su prendre ses distances par rapport à ces lectures, et plus encore les détourner, cette distance contribuant à cerner trois traits caractéristiques ou nécessaires d'écriture¹⁶. Le poète, l'écrivain doit être elliptique, concis, visant à l'économie, comme Hello, comme Pascal ; il doit être blasphématoire, comme Lautréamont, comme El Sayed que dans une autre occurrence Michaux qualifie "d'emmerdeur". L'écrivain, enfin, doit être indigent comme Rimbaud, Ruysbroek, Joseph de Cupertino, comme les enfants dont Michaux étudie les dessins dans *Les Commencements*¹⁷, et dont "les manques" font "génie". Indigent pour répondre à une exigence supérieure qui est de traduire fidèlement la réalité au lieu de la figer, de la traduire spontanément et non avec une "recette d'atelier".

Mais comment y parvenir ?

L'art de Michaux, avec les modalités qu'on lui connaît – néologisme, invention verbale, jeu sur les registres de la fable, de l'épigramme, du récit de voyage, de l'aphorisme, de l'exorcisme..., est sous-tendu par une entreprise plus générale, par une observation des situations de langage auxquelles on est exposé en littérature, c'est-à-dire des situations où le langage n'est pas seul. La littérature nous conduit à observer le langage dans son rapport avec la pensée, avec les choses, ou à observer, langage mis à part, les relations de notre esprit avec le monde comme ces situations de possession que Michaux décrit, par exemple, dans *Une Voie pour l'insubordination*¹⁸.

16. Cf. B. Ouvry-Vial, "De quelques influences dans la recherche de l'écriture", in Actes du Colloque "Les Ailleurs d'Henri Michaux", Maison de la Poésie de Namur, 21-22 octobre 1995.

17. Éd. Fata Morgana, 1983, p. 35-36.

18. *Une Voie pour l'insubordination*, Éd. Fata Morgana, 1980.

III. LA REPRÉSENTATION EXPÉRIMENTALE

C'est à cela que contribuent particulièrement les récits et comptes-rendus d'expériences hallucinogènes. L'expérience littéraire de la drogue est le lieu privilégié où Michaux réalise cette saisie d'ensemble de la pensée dans ses relations avec le langage. La limite de ces récits réside dans le fait qu'ils passent par les mots pour rendre une expérience où les mots eux-mêmes avaient une tout autre place, et que, la transmission de la connaissance entrevue est en apparence parasitée par un compte-rendu qui relève davantage de la littérature que de la science. Mais Michaux en tire la conclusion qu'il existe un langage de la pensée, qu'on ne peut l'observer que dans une expérience de dissociation, en changeant de "gare de triage", de "système de connexion" : on peut en extraire des éléments de grammaire qui viennent conforter la recherche en cours d'une langue, d'une écriture où on se réapproprierait les mots débarrassés de leur poids et valeur d'usage.

La syntaxe expérimentale, arrangement non de mots ou de phrases, mais d'ondes, de mouvements, de rythmes, peut répondre à la recherche d'une écriture permettant de rendre avec indolence le passage entre des états également indéfinis. En cela elle rejoint la peinture qui conduit, comme Michaux le souligne dans la postface de *Mouvements*, à une écriture "inespérée". La différence réside toutefois dans le fait que Michaux, malgré les incitations de certains, comme Gaétan Picon, se refusait à théoriser son geste de peinture, sa technique, tandis qu'il revient à plusieurs reprises sur le compte-rendu de ses expériences hallucinogènes pour préciser, organiser, typologiser ses observations des relations entre pensée et langage.

Deux raisons, au moins, expliquent cette insistance. La première c'est la fascination que la science expérimentale, la clinique, la psychopathologie ont toujours exercé sur Michaux. La deuxième c'est que le langage entrevu au cours de cette double expérience que fait Michaux, expérience de la dissociation mentale et de son compte-rendu écrit, répond aux critères d'écriture forgés à partir des "grandes lectures" : il est elliptique, sec, procédant non par phrases, par ensemble idées-phrases, mais par miettes, mots épars, mots relais, dont certains

s'imposent spontanément. Il est blasphématoire, fait de cris, de colère motrice, d'envie de repousser, irréductible à la logique fixe des relations entre mots, idées et choses, il est agressif par effet direct de l'agression subie. Il est indigent, par suite de la dislocation de l'esprit, de secrets dépouillements au profit d'une abstraction, qu'elle soit extatique ou insupportable, qui se suffit à elle-même et laisse médusé¹⁹.

Il ne fait pas de doute que l'objectif de Michaux n'est pas l'expérience hallucinogène pour elle-même, les attestations sur ce fait abondent. Dans sa recherche d'un moyen de transmettre l'expérience le plus directement et le plus fidèlement possible, Michaux effectue de véritables contributions à la connaissance clinique des états mentaux et des situations de communication qu'ils induisent. Mais l'essentiel de sa contribution consiste à *représenter* la déroute de la fabrique à mots, mots-pensées, mots-images, mots-émotions, au profit du "Saisir", du "Penser", d'une pensée discursive dissociée. Il s'agit pour lui de retrouver un espace d'écriture déconditionné, de remonter comme aux origines, aux sources, des images, des mots ou des idées, séparément les uns des autres, d'observer des stratégies d'écriture, de représentation, de les décomposer, à la fois pour mettre en question la représentation qu'on se faisait de la littérature, et en esquisser une autre.

Les récits²⁰ se présentent comme des textes de poésie expérimentale dans lesquels Michaux propose une définition de la fonction poétique du langage et de sa motivation. Mais au départ, tout se passe comme si l'objectif de connaissance des mécanismes mentaux n'utilisait l'espace textuel que pour un compte-rendu littéral. Pourtant, progressivement, l'objet de l'analyse change et la littérature se trouve indirectement redéfinie. Cette redéfinition passe par la description des effets de la drogue sur la créativité et sur la capacité d'écrire, la description d'un rythme spasmodique d'écriture et l'élimination progressive de l'image de la peur, remplacée par celle de l'amour, de l'accomplissement, de

19. Cf. note 16.

20. En particulier *Les Grandes Épreuves de l'Esprit*, Éd. Gallimard, rééd. 1966, *Connaissance par les Gouffres*, Éd. Gallimard, rééd. 1967, *Misérable Miracle*, Éd. Gallimard, rééd. 1972.

l'unité²¹. Par suite d'une décomposition progressive et d'un appauvrissement de son langage, de la perception et conscience de son corps, le narrateur-scripteur se dépeint lui-même face à un vide, c'est-à-dire une absence d'idées et de moyens d'expression qu'il ne considère toutefois pas comme négative. Il la nomme "Tabula rasa", condition et base d'une expression authentique, dans laquelle le silence n'est pas pure aphasie, mais signe qu'on a accédé à une autre sphère de langage dont on ne connaît pas encore les règles. Cet autre langage est présenté, au début de *Misérable Miracle*, comme non verbal, comme un langage mental abstrait, approché, faute de mieux, en termes corporels :

...un frisson, un frisson qui serait sans chair, sans peau, un frisson abstrait, un frisson en un atelier du cerveau, dans une zone où l'on ne peut frissonner en frissons. En quoi alors va-t-elle frissonner ?²²

IV. UNE DISPOSITION AUTRE AU LANGAGE

Bien qu'il y soit constamment fait allusion, cet autre langage reste implicite ; il constitue l'élément de comparaison par rapport auquel la pertinence du langage en général et de son usage littéraire, est mesurée.

Dans *Les Grandes Épreuves de l'Esprit*, par exemple, Michaux compare le processus mental de constitution des images et l'usage des figures de rhétorique en littérature. Il suggère que la littérature est un artefact, souligne le caractère volontaire, systématiquement continu, de la composition littéraire par opposition au caractère spontané, instinctif de la composition mentale²³, son éclectisme, sa discontinuité systématique. Les deux modes de composition partagent les mêmes figures, mais en usent différemment. La littérature fait un usage rationnel de figures stéréotypées dans le but de produire un sens précis, tandis que la composition mentale, sorte de contre-rhétorique, est une pratique spontanée de figures naturelles, vivantes et autonomes. Le

21. Cf. *Misérable Miracle*, op. cit., p. 179-181.

22. *Ibid.*, p. 19-20.

23. "C'est seulement par volonté, par désir de continuer son plaisir grâce à un esprit de suite [...] qu'en littérature..." , *Grandes Épreuves de l'Esprit*, op. cit., p. 182.

transfert de sens, la condensation et le rapprochement des éléments, objets ou mots, produit un sens disruptif, difficile à reconstituer ; condensation et proximité ne sont que temporaires dans la métaphore mentale :

Il y avait un seul instant parallélisme, métaphore, rapprochement, puis l'écart s'agrandissait²⁴.

Par opposition, la littérature est un processus d'expansion et d'extension à partir d'une métaphore initiale²⁵.

En réalité, la distinction entre vraie (alias "mentale") et fausse (littéraire) rhétorique met en évidence le principe de la métaphore filée, sur lequel repose le récit²⁶. Le déni de la littérature déplace le centre de gravité du texte de l'expérience représentée sur le processus et les conditions de cette représentation dont le statut se trouve renforcé : le critère de comparaison est, en effet, le parallélisme, considéré comme une opération caractéristique de la poésie²⁷. Il ne s'agit donc pas de rejeter le parallélisme, mais au contraire de reconstruire sa pertinence, dans un idéal esthétique de spontanéité. Par un usage rationnel et essentiellement syntaxique du parallélisme, la littérature force l'association des images, exagère leur complicité. Michaux oppose à cette vision restrictive, un usage plus large du parallélisme étendu à la dimension thématique ; c'est une figure révélant les similitudes mais aussi les différences entre deux notions²⁸. Le vrai parallélisme révélé par la mécanique mentale est un "imparallélisme"

24. *Ibid.*, p. 182.

25. "Là, je pouvais voir clairement que ce n'est qu'en littérature que les images se continuent et que la métaphore grandit, s'amplifie, se détaille, se poursuit", *ibid.*, p. 182.

26. L'image de la mer agitée, utilisée dans les trois livres pour décrire l'espace mental perturbé, engendre à son tour d'autres images – dérive phrastique, noyade du sujet...

27. Voir R. Jakobson, "Grammatical Parallelism and its Russian facet", in *Language* 42, 1966, p. 399-429, ou J. Molino "Sur le parallélisme morpho-syntaxique", in *Analyses Linguistiques de la Poésie, Langue Française* 49, février 1981, p. 77.

28. Les récits hallucinogènes reposent sur un 'parallélisme', fondateur, entre drogue, aliénation mentale et poésie.

auquel les images mentales retournent spontanément après une connexion temporaire ; c'est une opération a contrario, une figure d'oscillation et de discontinuité. La remise en question par la comparaison est donc le moyen de renouveler la pertinence, d'augmenter l'effet de figures rhétoriques qui, à force d'être trop utilisées en littérature, ont perdu leur pouvoir expressif²⁹.

Dans un autre passage³⁰, Michaux souligne que le problème d'expression de l'aliéné tient à ce qu'il fait l'expérience d'une absence de corps ou de poids que le langage reconstruit, dénature donc, en tentant de la rendre. L'immatérialité ressentie ne peut être qu'approchée par défaut³¹, par un discours que Michaux qualifie de "poétique" au sens de "langage de base" (indigent ?), "...mais que les autres ne comprennent pas, ne tolèrent qu'exceptionnellement et seulement en tant que 'spécialité'"³². Le langage de l'aliéné est présenté comme une forme non reconnue de poésie (par opposition à sa version acceptée, productrice d'œuvre d'art), et la poésie comme un code interne et préalable au langage, une façon personnelle et non spécialisée de l'utiliser. La comparaison entre poétique pathologique et poétique littéraire se poursuit dans ce passage avec la réalisation de la métaphore par l'aliéné et la réflexion sur le maniérisme objectal du schizophrène, deux analyses dont Michaux conclut que le point commun entre poétique pathologique et littéraire, c'est le pathos. La valeur de ces observations est cependant plus large, puisque le transfert au langage poétique des potentialités observées dans le langage de l'aliéné, permet à Michaux d'élaborer une théorie du processus poétique.

Michaux introduit, en effet, l'hypothèse d'un penser, processus de prédication différent et pourtant, dépendant du langage écrit, -"le penser qui au cours de l'écrit envisage à mesure les diverses possibilités de la phrase et choisit"³³. La formulation ne serait que l'étape finale du processus d'écriture qui passerait d'abord par un traitement de l'information mais dans lequel une

29. Pour des raisons évidentes de 'place', un seul exemple, court, est donné ici. Il y en a, bien entendu, beaucoup d'autres.

30. *Connaissance par les Gouffres*, op. cit., p. 184.

31. *Ibid.*, "Il dit qu'il est à côté de son propre corps. Que son corps est ailleurs. [...] Que son corps est creux. Qu'on le lui a changé..."

32. *Ibid.*, p. 185.

33. *Les Grandes Épreuves de l'Esprit*, op. cit., p. 62.

instance, le "quelqu'un" – arrangeur ou auteur, qui l'organise, impose ses règles :

Toute pensée, [...] doit, en fonction de la phrase, constamment être *re* pensée, *re* composée³⁴.

Mais si le récit doit passer par la description des phénomènes expérimentés pour révéler les mécanismes mentaux, cette description est empêchée par la situation expérimentale elle-même, (sous l'influence de la mescaline, en tout cas), qui provoque la suppression des facultés d'imagination et de description³⁵. Le compte-rendu doit y remédier, et l'image produite n'est plus un ornement factice, mais un instrument méthodique d'actualisation de l'expérience - "L'image : fixation de l'idée... Sans images, l'abstrait ne ferait pas sa preuve"³⁶. Et la littérature est réintroduite comme une modalité complémentaire, indispensable à l'entreprise de connaissance du mental, comme à la révélation de cet autre langage entrevu dans la perturbation.

Mais s'agit-il vraiment d'un langage ? Plutôt d'un code grammatical et sémantique affectant le texte ; un ensemble d'opérations sans vocabulaire propre, procédant par réarrangement d'éléments existant³⁷ et qui ne produit pas de sens nouveau, mais seulement un effet de singularité, de différence, de mystère³⁸. C'est un certain usage du langage, propre à l'évocation de l'indicible, mais qui ne peut être mesuré que *dans* le langage.

La drogue (ou la folie) constitue un système d'intelligibilité permettant une dictée analytique de la pensée et une transposition figurative des mécanismes mentaux, à l'instar de cet "appareil" à

34. *Ibid.*, p. 43.

35. "Elle fait des images si exactement dépouillées de la bonne fourrure de la sensation... qu'elles sont le marchepied du mental pur... de la démonstration. Aussi est-elle l'ennemie de la poésie..." *Misérable Miracle*, *op. cit.*, p. 64.

36. *Ibid.*, p. 66-67.

37. Le néologisme, par exemple, fait partie des possibilités du langage ordinaire et peut être identifié à partir des normes linguistiques usuelles.

38. "[...] son air plein de sous-entendu, de mystère, ne donne[nt] aucune clef", *Les Grandes Épreuves de l'Esprit*, *op. cit.*, p. 153.

dire "ce qui se passe en vous" et permettant de "reconnaître les vrais originaux, ceux qui ont de l'imagination"³⁹. Les comptes-rendus ou récits d'expérience mettent en évidence les règles qui gouvernent la production du texte, sa capacité de toucher, son processus progressif "du senti vers l'évoqué, du qualificatif vers le substantif, de l'impression vers la chose, de la chose vers le panorama de choses et vers le décor"⁴⁰. Michaux ajoute à ces règles un cadre dans lequel elles doivent s'exercer, cadre psychique, sorte de préhistoire de l'œuvre, qui distingue la littérature vue comme un mode de représentation, de la poésie présentée comme un mode de connaissance. Cette dimension psychique, décrite comme un "abandon", comme un "vent psychique qui défait avant qu'elles ne naissent les déterminations, les catégories..."⁴¹, comme une "Sagesse non profane, non utilisable"⁴² est la condition nécessaire pour libérer les mots de la valeur imposée par l'usage, leur permettre de retrouver leur virtualité⁴³, et d'atteindre "la réalité puissancielle du langage"⁴⁴.

Par suite de cette disposition mentale supplémentaire et spécifique que Henri Michaux assigne au langage poétique, l'observation du geste d'écriture relève moins de la grammaire que de la théologie. Théologie spéculative puisque Michaux se livre aussi bien à une remise en question du langage, qu'à une systématisation rationnelle des données fournies par la doctrine communément admise, ou encore théologie apologétique puisque dans sa tentative organisée de trouver un ailleurs du langage, Michaux contribue si ce n'est à le défendre, du moins à proposer une théorie argumentée de l'usage du langage en littérature.

Brigitte OUVRY-VIAL

Essayiste, Editeur, Professeur associé
à l'Université Paris VII, Denis Diderot

39. "Portrait d'Homme", *Mesures*, avril 1936, p. 99.

40. *Connaissance par les Gouffres*, *op. cit.*, p. 123.

41. *Les Grandes Épreuves de l'Esprit*, *op. cit.*, p. 204.

42. *Ibid.*, p. 204.

43. Mallarmé utilise les mêmes termes in *Divagations*, Éd. Skyra, Genève, 1934, p. 226.

44. Gustave Guillaume, in Roch Valin, *Perspectives psychomécaniques sur la syntaxe*, Presses de L'Université de Laval, 1981.