



HAL
open science

De quelques influences dans la recherche de l'écriture

Brigitte Ouvry-Vial

► **To cite this version:**

Brigitte Ouvry-Vial. De quelques influences dans la recherche de l'écriture. Sources - Revue de la maison de poésie de Namur, 1996, pp.56-66. hal-02129137

HAL Id: hal-02129137

<https://hal.science/hal-02129137v1>

Submitted on 14 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.

BRIGITTE OUVRY-VIAL

De quelques influences dans la recherche de l'écriture

Dans sa volonté de faire de l'écriture une arme, un instrument de découverte et d'observation des opérations de la pensée, Michaux n'est pas seul. S'il parvient à des conclusions différentes, il partage avec d'autres un certain souci du langage. La correspondance qu'il entretient avec Jean Paulhan s'en fait l'écho, comme les essais rhétoriques et poétiques de Paulhan.

On s'accorde à juger l'oeuvre de Michaux en termes de singularité, de différence, à y voir une manière spécifique et une problématique tournée sur la recherche d'une méthode d'individuation. Et on a raison, car, ce faisant, on suit la logique même de l'oeuvre, logique d'insubordination, de différence renouvelée, entretenue, et on respecte les mises en garde de Michaux contre les catégories esthétiques et critiques susceptibles de réduire la liberté de l'oeuvre en systématisant sa différence, en étendant à l'ensemble ce qui ne vaut que pour un passage transitoire. On accepte donc, avec fascination, de se laisser surprendre, de passer du contre, écriture de combat qui nous attaque et vient nous *braire au nez* (1), à l'abattement, écriture de la douleur et de la plainte, du scientisme des récits d'expériences hallucinogènes à l'illusionnisme des voyages imaginaires, des réflexions sur la rhétorique de la peinture au chant de la poésie contemplative... Loin d'en tirer un sentiment de dispersion, on est au contraire saisi par la force et la cohérence d'une écriture qui se risque sur des chemins de traverse, et s'essaye à tous les types de terrain propres à rendre l'expérience de soi. Et on prend Michaux au mot de la marginalité radicale qu'il proclame, de ses *gestes du défi et de la riposte et de l'évasion hors des goulots d'étranglement* (2), de son refus de la parole et de la langue des autres *faite pour gagner contre vous, comme une roulette bien réglée*, au profit de sa propre langue *sinon soi, qui la parlera ?* (3), de son rejet de la littérature *attrape-nigauds comme attrape-malins dès qu'on se retourne sur elle* (4) comme de la poésie délibérée. On étend même le champ d'application de ce refus à l'environnement social et intellectuel de Michaux, avec d'autant moins d'hésitation que Michaux cultivait l'image d'un homme à l'écart des foules et des modes, arborait des lunettes noires, évoluait dans un cercle choisi et confidentiel... On est tenté, à première vue, de transformer le refus des systèmes, en ostracisme. Ostracisme à l'égard des autres, dont certains, parmi les premiers critiques de Michaux, étaient persuadés, disant que chez lui l'encre était remplacée par du venin, voyant dans ses textes l'expression d'une misanthropie foncière, ignorant la distance affirmée dans *La Vie dans Les plies*, entre le réel, où je ne fais de mal à personne et mon spectacle, où, ... je leur fais leur affaire (5), gommant la portée humaniste des observations de soi, et réduisant la fraternité annoncée avec les frères damnés, les pauvres d'esprit, à une parenté dans le

blasphème, voire une association de coquins. Ostracisme aussi à l'égard des penseurs, créateurs, intellectuels de son époque, et tout le monde de souligner le refus des rapprochements et des comparaisons de Michaux, sa volonté de rester seul de son espèce, l'ironie mordante de ses jugements. Il s'agit bien entendu de tout autre chose, et le refus a une valeur motrice : si, comme Michaux l'écrit dans *Portrait d'homme* (6) : *il hait les écrivains : des ornementateurs vaniteux*, c'est par une exigence d'originalité absolue, pour affiner son instrument d'écriture, en faire comme un appareil d'échographie à l'écoute de ce qui se passe en lui. Si, *au rebours de l'écrivain, il se gargarise peu de ses inventions*, c'est parce qu'il leur préfère *le passage dans la vie* (7), la magie. S'il secoue, maltraite l'homme dans son oeuvre, en lui faisant subir des interventions, des transformations, des altérations, des aliénations multiples, c'est pour mieux le révéler. S'il ne se laisse saisir par aucun côté, a horreur de *faire* parler de lui, mais parle tout le temps de lui-même, multiplie les expériences, remet ses découvertes en question, c'est parce qu'il *n'a pas pris le soin de s'organiser lui-même en règles et s'échappe à lui-même* (8). En cela, il n'est pas seul, même si rares sont ceux, parmi ses contemporains ou ses prédécesseurs, qui ont poussé la logique de la différence aussi loin que lui et avec autant de rigueur. Quand bien même il le serait, en bon autodidacte, il se nourrit aussi des autres. A côté de cette image de cavalier seul, intransigeant dans son jugement sur les autres, se remettant lui-même sans cesse sur le métier, et se réservant pour un cercle d'initiés, il faut aussi poser celle d'un écrivain curieux des autres, lecteur attentif des écrits de ses contemporains ou prédécesseurs, partie prenante dans un cercle littéraire choisi, soucieux de l'avis de quelques uns, compensant ses périodes d'isolement et d'éloignement par une correspondance assidue, piaffant d'impatience devant les délais de publication de ses livres mais toujours prompt à surseoir l'envoi des textes promis, bref, pratiquant le commerce des autres avec réserve mais aussi maîtrise et art consommé. Les deux images ne sont pas contradictoires, et une attention un peu soutenue sur la deuxième permet d'entrevoir un jeu de contacts extérieurs, *d'ailleurs*, de références ou influences a contrario peut-être, mais qui participent à la conception de l'écriture de Michaux, et, ce faisant, l'aident à définir cet ailleurs et cet autre de lui-même auquel il aspire dans *Qui Il Est* (9) :

Il est et se voudrait ailleurs, essentiellement ailleurs, autre.

Il l'imagine, il faut bien qu'il l'imagine

Les preuves ou les traces de ces contacts sont diverses et d'importances inégales. Il y a les préférences avouées, les mentions explicites de certaines parentés, il y a la curiosité, l'appétit de lectures littéraires et scientifiques, il y a le perpétuel remaniement, réagencement des textes en publications et republications, leur négociation dans des revues et maisons d'éditions aux obédiences différentes, il y a le dialogue avec éditeurs, critiques, poètes et intellectuels de son entourage, il y a enfin l'écho des interrogations et des théories de son temps,

philosophiques, psychologiques ou linguistiques. Elles sont internes et externes à l'oeuvre. On ne retiendra que celles, explicites ou attestées par un faisceau de concordances, émanant de l'oeuvre et de la correspondance de Michaux, et on éliminera celles qui supposent une approche trop minutieuse, donc trop longue. Ainsi du travail de publication, republication, remaniement des textes en fonction des organes de publication, revues ou maisons d'éditions, qui constitue pourtant un indice essentiel du cheminement de l'oeuvre. Ainsi aussi de l'influence des ouvrages de sciences naturelles, de psychologie, de médecine, sur l'invention d'une rhétorique clinique et expérimentale de Michaux. Parmi ces nombreuses références, allusives et disparates, il y a celle, explicite, aux amis-modèles, possibles inspireurs de tendances formelles, et celle, implicite, ou presque, à Jean Paulhan. Michaux cite à plusieurs reprises, le nom de ceux qu'il a admirés et qu'il désigne, dans une occurrence, comme les *copains de génie qu'il a tant aimés* (10). Il s'agit parfois de courtes listes - quelques noms, ou de mentions dispersées qui se recoupent en partie et mettent particulièrement en évidence Lautréamont, Rimbaud, Ernest Hello, Ruysbroeck l'admirable, mais aussi le Christ, Pascal, Gangotena cité dans *Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence* (11) et dans l'article que Michaux lui consacre (12). Sans revenir sur ce qui a pu être dit de ces modèles passagers ou inspireurs (13), et sur la place de ces influences dans l'oeuvre de Michaux, je me bornerai à présenter schématiquement ces *tendances* qui ont eu en lui leur *volonté* (14), en soulignant que Michaux ne motive pas son choix pour chacune d'elles, pas plus qu'il ne se reconnaît en elles. Il refuse clairement toute filiation et les diverses allusions à ces figures tutélaires montrent que s'il les distingue, c'est moins pour établir un Panthéon littéraire que parce qu'il les reconnaît en lui, et que leurs noms fonctionnent comme des mots-clés pour identifier ses conceptions de la poésie. Lautréamont, au premier plan, semble avoir joué un rôle décisif, par le *sursaut* qu'il déclenche chez Michaux, en 1922, le goût oublié d'écrire qu'il lui redonne, et la nécessité impérieuse devant laquelle se trouve celui qui *se croit Maldoror* (15), de rompre avec un modèle envahissant. L'influence ou la ressemblance avec Lautréamont se fait sentir dans l'écriture *contre*, dans la logique de négation, dans le projet de coloniser la folie, d'entreprendre une science distincte de la poésie. Mais le parti-pris de différence, d'inclassable, d'insubordination, est intégré par Michaux dans la réflexion sur sa pratique littéraire. De sorte qu'à la perturbation des catégories morales, Michaux préfère celle des catégories du discours, et qu'au nihilisme de Lautréamont qui refuse de perpétuer l'expérience fugitive, l'apparition instantanée d'être imaginaires, s'oppose chez Michaux la tentative de saisir le mouvement qui les a fait naître. Rimbaud, c'est la *tendance chercheur d'aventure*, poète du concret et poète du *je est un autre* ; c'est aussi peut-être l'idée d'une poésie qu'on abandonne, pour mieux en repousser les limites ou les franchir. Michaux dit que Ernest Hello lui a inspiré un style sec et elliptique, style de censeur et de polémiste. La blancheur du style de Hello, parfois lapidaire, parfois tout le contraire, a pu permettre une forme de reconnaissance, mais il passe sous silence la problématique de l'oeuvre de Hello, qu'il a pourtant lu abondamment et admiré, son obsession de la présence de Dieu, sa

souffrance exaltée, chemin d'une sanctification impossible, et surtout son expérience de l'ineffable, de l'impuissance du langage. Il dit aimer Ruysbroeck l'admirable, qui *faisait tout de travers* (16), laissant de côté le mystique au profit de l'illuminé, de la même façon que, toujours dans *Ecuador*, il prétend, contre la tradition intellectuelle qui veut qu'on fasse confiance aux fous, prendre le parti des imbéciles, qu'il s'agisse du Curé d'Ars ou de saint Joseph de Cupertino (17).

Bref, de ces parentés maudites et prestigieuses qu'il désigne, il ne reste qu'une image en apparence détournée, altérée par les bricolages auxquelles il les aura soumises afin de retrouver son propre système, de conforter ses choix. La preuve de ces grandes manipulations n'est pas immédiatement perceptible, parce que les lectures privilégiées que Michaux a pu faire des auteurs qu'il signale, n'ont pas un objectif d'enrichissement culturel, ou de plus grande maîtrise formelle. Au contraire, elles semblent toujours guidées par le principe de n'apprendre que de soi, par le constat d'une inintelligibilité des autres, et apparaissent comme le meilleur moyen d'épuiser un auteur, d'aller plus loin, ailleurs, chercher autre chose. Explicitement, il n'en reste que la trace exprimée dans les épithètes homériques accolées aux noms, *Lautréamont, qui ne te prenais pas pour trois fois zéro* (18), *le curé d'Ars, blackboulé à tous examens et questions théologiques, ou saint Joseph de Cupertino, surnommé l'âne...* (19).

On peut cependant apprécier les manipulations auxquelles il soumet le travail des autres en voyant dans *En rêvant A Partir de Peintures Enigmatiques* (20), comment Michaux cherche à *entrer en résonance* (21), avec les tableaux de Magritte. Il ne sait rien de Magritte, essaye de *participer, d'apprendre où me mèneraient ces tableaux* (22), et présente cet exercice comme *une opération instructive* (23). Mais en même temps, il précise qu'une partie de ce travail *ne regardait que lui-même* ; quant aux *peintures mêmes, desquelles la matière me gênait plutôt, je n'en avais guère vues* (24). Progressivement, il trouve des chemins, trop nombreux, et les mots, que d'habitude il fustige, lui sont une aide pour les départager. Finalement, la vision à laquelle il parvient ne résulte pas d'un éclaircissement du travail de Magritte, mais de l'introduction dans les tableaux de sens qui n'y étaient pas et qui ramènent au système personnel de Michaux. Survient alors la rencontre avec Magritte, des éléments de sa véritable manière et de sa biographie sont révélés à Michaux qui perd du coup sa liberté d'imaginer et de trafiquer. Il est déçu par le côté *joueur d'échecs* de Magritte qui n'use pas de *spontanéité magique*, critère d'originalité pour Michaux, mais au contraire, combine.

Cette approche rapide d'un premier groupe d'influences reconnues indique que s'ils participent à la définition de l'ailleurs que Michaux recherche, et à sa démarche pour y parvenir, ce n'est pas à titre de modèles, par l'exemple de celui auquel ils auraient eux-mêmes accédé. Le cas Lautréamont mis à part - car Michaux dit s'être forcé pour se *délivrer* (25) de celui dont il était prisonnier, ce qui l'intéresse chez les autres, ce n'est pas eux, ce qu'ils ont voulu faire passer d'eux-mêmes, mais la projection expérimentale de lui-même. D'où cette incapacité à

comprendre ce que disent et écrivent les autres tant qu'il ne les aura pas fait repasser par lui-même, d'où ce point de vue décalé, presque paradoxal, que nous avons observé à propos d'Hello ou de Ruysbroeck, et qu'on retrouve en d'autres circonstances. A propos de Pascal, par exemple, dont il admire *Les Pensées*, paradoxalement parce que les plus originales ... *sont devenues lieux communs. L'idéal pour la pensée, de devenir lieu commun, signe qu'on a employé (trouvé) le plus court chemin si d'autres le prennent après vous.* (26) Il balaye encore les catégories littéraires communément admises, à propos d'El sayed, poète arabe ancien, disant : *El sayed n'est pas un mystique. Les traducteurs nous cassent les pieds avec leurs poètes arabes mystiques; C'est un insolent et auquel on croit sentir, comme en tout homme sincère (même musulman), de grandes envies blasphématoires.* (27)

Ces lectures privilégiées représentent alors plutôt des étapes, des passages importants dans la recherche par Michaux d'une autonomie fondatrice ; ils en constituent les repères et les creusets, car c'est en travaillant leur matière, par différence, que Michaux est parvenu à élaborer la sienne. Il les englobe toutes, non pas pour aboutir à une tour de Babel où plus personne ne se comprendrait, mais au contraire pour trouver et renforcer l'unicité de sa propre langue. Ces parentés et la distance que Michaux prend par rapport à elles contribuent en effet à définir trois traits nécessaires d'une écriture véritablement singulière et originale, trois traits convergents qui sont l'ellipse, le blasphème, et l'indigence. L'ellipse, c'est-à-dire, comme chez Hello, ou Pascal, un style sec, des raccourcis saisissants, des phrases courtes, le refus des *à peu près* (28). Le blasphème, l'écriture *contre*, comme celle de Lautréamont, ne viendrait toutefois pas tant d'un délire de persécution, qu'il a *toujours eu du mal à saisir... malgré l'exemple de grands écrivains, fous persécutés...* (29) mais d'une irréductibilité à l'ordre établi des mots et des phrases. Irréductibilité qui apparaît dans les remarques constantes sur le piège des mots, des mots des autres, et l'aspiration, corollaire, à une langue qu'à force de dislocations dirigées, on aurait libérée de leur poids. L'indigence, inspirée de Rimbaud, de Joseph de Cupertino, de Ruysbroeck, des enfants aussi dont Michaux, commentant leurs dessins, dans *Commencements*, dit : *les manques font leur génie.* (29 bis) Indigence, simplicité, au contraire des *recettes d'atelier*, des combinaisons de *joueur d'échecs* et des *ornementations*, par exigence supérieure, pour atteindre à une écriture qui traduise fidèlement et spontanément le vu et le conçu.

La quête de l'ailleurs pour Michaux est la quête d'une langue propre, qui, idéalement, serait tirée de l'expérience et maîtrisée pour en constituer la voie d'accès, pour permettre de la reproduire par une opération spontanée et magique. Le langage de la peinture satisfait plus directement, plus immédiatement cette recherche. Mais d'autres expériences, comme celles des hallucinogènes, conduisent à un *ailleurs*, autre espace, autre langue, dont on peut tirer, plus lentement, plus difficilement, mais plus durablement des enseignements. Michaux décrit

cet avènement à la fin de *Misérable Miracle* (30) :

Dans ma vie, ce qui jusque-là s'y est passé, même le plus grave, le plus dramatique, ça toujours été pour moi me trouvant sensiblement au même niveau... Dans ma jeunesse, plus tard encore, je suis resté persuadé qu'il n'y aurait pas d'événement, que j'arriverais au bout de la vie sans. Voici qu'il en est venu un, et indiscutable, dépassant tout ce que j'ai connu, en tout sens géant, pourtant à ma hauteur... à ma taille qui s'y proportionne... L'extraordinaire auquel j'aspirais tellement, cette fois j'en ai plein et de toutes sortes.

Toutes les drogues ne conduiront pas un avènement de nature ou d'intensité comparable, mais toutes permettent à Michaux une observation du passage de l'image à la pensée, des dérèglements, des connexions fautives de la pensée, de ses collusions ou dislocations révélatrices du fonctionnement du mental et de ses rapports avec le langage. C'est ce qui m'amène à considérer le rôle de Jean Paulhan, dont la présence, dans l'oeuvre de Michaux, est à la fois discrète et significative. Paulhan est cité à plusieurs reprises, parfois par son nom, parfois par ses initiales. *Il est associé aux expériences hallucinogènes auxquelles il convie Michaux, et auxquelles il assiste ensuite, sur l'initiative de Michaux. Dans Les Rêves et la Jambe, Michaux fait aussi référence à une oeuvre de Paulhan, Le Pont Traversé, sans en citer le titre, mais en disant Jean Paulhan, a bien exprimé des rêves dans un de ses ouvrages* (31). L'influence de Paulhan sur les écrivains de son époque n'est par ailleurs pas à démontrer. Dans ses mémoires, à propos du *Disque Vert*, Hellens en atteste en disant : *Ni l'homme, ni son oeuvre ne peuvent être goûtés du grand nombre, l'homme est trop distant, trop intérieur, l'oeuvre trop repliée sur elle-même, et j'ajouterai : d'une perfection interne inaccessible aux âmes pressées. Paulhan a participé d'une façon directe aux recherches littéraires de ces vingt dernières années. Dirai-je que son nom inspire le respect, même parmi les tout jeunes écrivains, même parmi les plus bruyants et les plus impatientes ?* (32) S'agissant de Michaux, la démonstration est encore plus claire, puisque Paulhan est à la fois l'ami, le complice, l'éditeur avec lequel Michaux entretient une correspondance assidue pendant près de quarante ans. Cette correspondance, particulièrement pendant les premières années - années de voyages et d'exils volontaires, alimente ou fait contrepoids au travail d'écriture, en servant de lieu de défouloir face aux difficultés rencontrées (combien de fois, dans ses lettres, se plaint-il de ne pas savoir écrire), d'encouragement par la perspective des publications, de réflexion sur le travail en cours. Elle constitue aussi le lieu d'un exercice d'écriture non travaillée, rapide, avec une syntaxe hachée, un style télégraphique, mais en prise toujours, sur le vif, exercice proche de la prise de notes, des brouillons que Michaux ne conservait pas mais qui constituaient sa matière première. Elle témoigne aussi de la tension qui accompagnait le travail de Michaux, l'exaspération à l'égard des situations d'écriture dans lesquelles il se trouvait, l'incapacité temporaire où il était de les résoudre retentissant immédiatement dans le ton de ses lettres, un ton sans ménagement, revendicatif, caractériel, comme s'il avait oublié qu'il parlait à une personne réelle.

Je ne m'étendrai pas davantage sur le rôle de cette correspondance dans le travail de Michaux, pour me pencher plutôt sur ce qu'elle évoque de liens, de vision commune de la poésie, de connaissance des oeuvres de Paulhan, essais théoriques, poétiques et rhétoriques qui consacrent sa longue *inquiétude de langage* et aboutissent aux *Fleurs de Tarbes*. Commencée par une étude des Hain Teny, proverbes et poésies populaires malgaches, cette interrogation se poursuit à travers toute l'oeuvre et passe en particulier par *Les Incertitudes du Langage* (sous forme d'entretiens avec Robert Mallet) (33), *Essai d'Introduction au Projet d'une Métrique universelle* (34), et *Le Traité du Ravissement* (35), rassemblant les *Lettres à Monsieur de Hohenhau*, sorte de version préparatoire aux *Fleurs de Tarbes*.

Quels sont les arguments essentiels de chacun de ces ouvrages ? *Les Incertitudes du Langage* élaborent une image du bon littéraire, comme celui qui *échappe comme il peut à tous les pièges du langage, aux erreurs d'optique de la littérature* (36). *Songez dit Paulhan, qu'il s'agit de se sauver tout entier avec ses manies, avec ses cals, avec tout ce qu'un homme peut avoir d'inconsistant, de contradictoire, d'absurde ? C'est tout cela qu'il faut amener au jour : le fou que nous sommes.* (37) En peinture, comme dans la vie, il y a les géomètres et puis ceux qui *éprouvent le monde à la manière d'une émotion et d'un saisissement* (38), qui conçoivent la peinture comme un autre langage, un appareil à voir qui les mettrait en contact, par révélation, avec un *espace brut* (39). En littérature, il n'écarte pas le risque *sitôt que nous écrivons ou parlons, d'être inégaux à nous-mêmes, de trahir le premier venu, le merveilleux premier venu - que nous portons en nous* (40). D'où l'exigence d'originalité. Dans *Essai d'Introduction au Projet d'une Métrique Universelle*, Paulhan repart des interrogations de Valéry sur le fonctionnement de notre pensée et notre capacité à l'observer et reprend la formule de Valéry qui, annonçant une découverte en gestation, dont il ne voit encore que les bases, la compare à *un acide qui décuplera la logique connue, si peu utile encore* (41). Paulhan commente ce projet en disant qu'il ne nous est jamais donné d'observer notre pensée, comme nous le ferions d'un caillou ou d'un arbre, parce que nous prélevons toujours sur elle la part qui nous permet de l'observer. De sorte que nous la considérons amputée, sans pouvoir savoir si c'est d'une partie sans importance ou essentielle. Les vues que nous prenons de notre pensée ne sont donc qu'une projection de l'effort qui nous fait l'observer et cette projection, c'est le langage. Dans *Le Traité du Ravissement*, enfin, Paulhan discute des effets de la littérature, de la science et des conditions du langage sur lesquels ils reposent, parmi lesquelles l'équivalence, l'unicité du mot, de la chose, et de l'idée. Il en conclut, comme il l'écrit à Guillaume de Tarde, que *Le langage est cette porte à trous de serrure qui nous montre fidèlement un peu de pensée, mais pas toute la pensée* (42). La parenté d'interrogation, de points de vue de départ avec Henri Michaux est évidente et frappante. La définition du bon littéraire corrobore celle de Michaux, sa comparaison entre les limites du langage écrit et les possibilités de la peinture. Paulhan oppose la vie terne, toute de combinaisons et de projets, d'un cambrioleur, d'un assassin, d'un conférencier, ou encore d'un

auteur, à la vie ordinaire qu'il qualifie de *proprement magique* (43). Le risque de la littérature qu'il souligne, - *trahir le premier venu - le merveilleux premier venu - que nous portons en nous* (44), reprend presque mot pour mot le *merveilleux normal* de Michaux, et son exigence de fidélité à cette *nature merveilleuse qu'est un homme* (45). Le travail de Michaux, face à cette merveille consiste, comme le préconise Paulhan à *pousser l'enquête assez loin, assez patiemment pour qu'elle se reforme(era) en nous... Si un peu de réflexion nous écarte de la merveille, beaucoup de réflexion nous y ramène : la reconstitue en nous, lui fait son lit* (46). Mais partant d'une même inquiétude de langage, d'une même exigence d'originalité, d'une même réflexion rigoureuse sur les liens du langage et de la pensée, d'une même aspiration à un ailleurs du langage qui nous la rendrait fidèlement, Michaux propose une réponse aux antipodes de celle de Paulhan. Il lit *Les Fleurs de Tarbes* ; avant leur publication, ils en parlent ensemble, et leur correspondance en fait état. Comme pour les autres, Michaux fait montre de la même *imbécillité, incapacité à voir le problème* (47), mais il ne ménage pas ses objections et argumente. L'illusion n'est pas sectorisée, elle est partout, aussi importe-t-il peu de la dénoncer. Le lieu commun n'a pas d'intérêt pour lui au départ mais à l'arrivée. Alors que Paulhan voit dans le cliché un *court-circuit* (48) entre l'auteur et le lecteur qui cessent de communiquer, Michaux y voit la preuve que l'auteur a su trouver le plus court chemin pour toucher. La réponse à l'impossibilité d'observer le fonctionnement de la pensée et d'en tirer les lois et règles vient d'elle-même, en particulier dans les récits d'expériences hallucinogènes qui traitent d'une double expérience, la dissociation et son compte-rendu écrit. L'expérience littéraire de la drogue est le lieu où Michaux réalise cette saisie d'ensemble de la pensée que Paulhan juge impossible.

Quelles conclusions Michaux en tire-t-il ? 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* (49), qu'on peut en extraire les éléments d'une grammaire. Cette syntaxe, arrangement non de mots ou de phrases, mais d'ondes et de *mouvements, de rythmes*, justifie la recherche d'une écriture qui permette de rendre avec indolence le passage entre des états également indéfinis, et de se réapproprier les mots. Dans la postface de *Mouvements* (50) Michaux écrit : *Qui, ayant suivi mes signes sera induit par mon exemple à en faire lui-même selon son être et ses besoins, ira, ou je me trompe fort, à une fête, à un débrayage non encore connu, à une désincrustation, à une vie nouvelle ouverte, à une écriture inespérée, soulageante, où il pourra enfin s'exprimer loin des mots, des mots des autres.*

Le langage de la pensée découvert et entrevu dans l'expérience de perturbation mentale constitue un modèle d'écriture conforme aux critères énoncés précédemment. Il est elliptique, sec, ne s'embarrasse pas de phrases, mais procède par miettes, mots épars, mots-relais, mots-repères, dont certains s'imposent, font autorité, synthétisent et traduisent à eux seuls toute l'expérience. Il est blasphématoire, en ce qu'il passe par des cris, repose sur une colère motrice, une envie de repousser, en ce qu'il est irréductible à l'ordre établi des mots et des

phrases, à la logique fixe des relations entre images, mots, idées, agressif par reflet de l'agression subie. Il est enfin indigent, par suite de la dislocation de l'esprit, de *secrets dépouillements* dit Michaux à propos du haschich, au profit d'une abstraction, *abstraction spéciale par soudaine paupérisation...*, *par cataclysmique déconcrétisation*. *Abstraction autonome, (...) se suffisant à elle-même et qui laisse médusé* (51). La référence à Paulhan, faite de lectures, de conversations, de connivence entre deux esprits aiguisés et exigeants, d'expériences partagées, d'admiration réciproque aussi, n'a donc pas pour valeur de réduire l'originalité de la démarche de Michaux en la subordonnant à une influence prépondérante. Elle montre toutefois la part que Michaux prenait aux pensées concurrentes, aux idées de son temps, la connaissance qu'il en avait ; si le raisonnement était dans l'air du temps, la pratique, elle, était avant-gardiste. Elle souligne que la distance prise par rapport à la littérature a pour but d'en changer la définition, en lui annexant la pensée, les idées et la science. Il s'agit aussi d'en changer la fonction, en faisant de la littérature le champ d'expérimentation d'un autre langage, langage inconnu caché derrière le connu, et de ses liens avec un monde de la pensée jugé jusque-là impraticable. Cette contribution unique, et qui lui revient en propre, sanctionne la réussite de Michaux dans sa quête d'un ailleurs, d'une *écriture inespérée* (52), non pas fixe, acquise une fois pour toutes, mais sous tension et perpétuellement mobile.

Brigitte OUVRY-VIAL

Editrice, Essayiste

NOTES :

- (1) *Contre*, in *La Nuit Remue*, ed. Gallimard 1967, p. 79.
- (2) *Mouvements*, soixante quatre dessins, un poème, une postface, ed. Gallimard 1951. renouvelé 1982, non paginé;
- (3) Ibid.
- (4) Lettre à Jean Paulhan, 30 octobre 1941, Archives Pierre et Frédéric Paulhan, voir désormais Fonds Jean Paulhan, IMEC.
- (5) *Les Envies Satisfaites*, in *La Vie dans Les Plis*, ed. Gallimard 1972, p. 11.
- (6) *Mesures*, 2, 15 avril 1936, p. 92.
- (7) Ibid., p. 99.
- (8) Franz Hellens, *Documents Secrets*, A.A.M. Stols, Bruxelles/Maastricht, 1932, p. 121.
- (9) *Peintures*, Paris, G.L.M., 1939.
- (10) *Amours*, in *La Nuit Remue*, op. cit. p. 175.
- (11) in Robert Bréchon, *Henri Michaux*, NRF, Coll. La Bibliothèque Idéale, 1959.
- (12) *Absence*, in *Cahiers du Sud*, fév., n° 159, p. 158 à 161, 1934.
- (13) En particulier par Jean-Pierre Martin, dans le premier chapitre de son livre, *Ecritures de soi, Expatriations*, José Corti, 1994.
- (14) cf Postface de *Plume*, ed. Gallimard 1963, p. 217-218.
- (15) Cas de folie circulaire, in *Le Disque vert*, 5, Paris-Bruxelles, septembre 1922, pp. 109-113.
- (16) *Ecuador*, ed. Gallimard 1968, p. 75.
- (17) Ibid., p. 76.
- (18) *Amours*, in *La Nuit Remue*, op. cit., p. 175.
- (19) *Ecuador*, op. cit., p. 75.
- (20) *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, éditions fata morgana, 1972.
- (21) Ibid., p. 68.
- (22) Ibid., p. 7.
- (23) Ibid.
- (24) Ibid., p.8.
- (25) Robert Bréchon, *Dialogues avec Henri Michaux*, in op. cit., p. 208.
- (26) Lettre à Jean Paulhan, 1936, op. cit. note 4.