



**HAL**  
open science

## Portrait de l'artiste en pieuvre

Madeleine Fondo-Vallette

► **To cite this version:**

Madeleine Fondo-Vallette. Portrait de l'artiste en pieuvre. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2001, 4, pp.7-18. hal-04405572

**HAL Id: hal-04405572**

**<https://hal.science/hal-04405572>**

Submitted on 19 Jan 2024

**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.

UNIVERSITÉ DE MARNE-LA-VALLÉE

TRAVAUX  
ET  
RECHERCHES  
DE L'UMLV

LITTÉRATURES  
SCIENCES HUMAINES

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV  
LITTÉRATURES ET SCIENCES HUMAINES

Revue semestrielle

*Directrice de rédaction :*

Fabienne BOCK

Comité de rédaction :

Louise BENAT-TACHOT — Vladimir IAZYKOFF — Christian LUPOVICI  
Anne-Marie PELLETIER — Robert SAYRE — Michael A. SOUBBOTNIK

*Secrétaire de rédaction :* Thierry BONZON

*Directeur de publication :* Dominique PERRIN

*Conception graphique :* Michelle THOMAS et Bertrand ZAKOWETZ

---

**RÉDACTION :**

"Travaux et Recherches de l'UMLV", Université de Marne-la-vallée, Cité Descartes 5, Boulevard Descartes, 77454 Marne-la-Vallée cedex 2. (Tel. 01.60.95.70.75 ; Télécopie : 01.60.95.70.77)

**CORRESPONDANCE :**

Toute correspondance est à adresser à la rédaction.

**ABONNEMENTS / VENTE AU NUMERO :**

	Vente au numéro	Abonnement annuel
Particuliers	6 €	12 €
Institutions	12 €	24 €

Voir bulletin d'abonnement à l'intérieur du numéro

ISSN : 1298-1168

# TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV

N°4 LITTÉRATURES

## SOMMAIRE

Présentation du numéro .....	5
<hr/>	
Articles	
<b>Madeleine FONDO-VALLETTE</b> , Portrait de l'artiste en pieuvre .....	7
<b>Madly FERGE</b> , Ecriture traductive : De "Masters of the Dew" à "the Sourcerer" (éléments pour la traduction optimale de l'interlangue) .....	19
<b>Monique PLAA</b> , <i>Amor America</i> : un poème d'ouverture .....	39
<b>Agnès LUBRANO</b> , Le sublime romantique chez Constable et Wordsworth ..	57
<b>Jean-Philippe MAUCUIT</b> , Théâtre du Moi et Théâtre du Monde dans <i>The Waste Land</i> .....	77
<b>Stéphany PONCET</b> , Georges Bernanos : la "transcendance textuelle" au service de la grâce .....	89
<b>Bénédicte BAZIN</b> , Beckett le père, Auster le fils ? .....	101
<b>Françoise BORT</b> , Autoportrait d'un écrivain : <i>Rosamond Lehmann's album</i> , Chatto & Windus, 1985 .....	111
<hr/>	
Liste commentée des mémoires de littérature française, de littérature française comparée et de littérature des pays anglophones soutenus devant l'Université de Marne-la-Vallée .....	133
<hr/>	
Actualités .....	139



# Portrait de l'artiste en pieuvre

Madeleine Fondo-Valette

“Le désir d'originalité est le père de tous les emprunts, de toutes les imitations. Rien de plus original, rien de plus soi que se nourrir des autres. Mais il les faut digérer. Le lion est fait de mouton assimilé”<sup>1</sup>.

**G**oût invétéré de l'invention verbale, vertige des genres et dédoublement des pratiques créatrices : la virtuosité avec laquelle Michaux n'a cessé d'expérimenter des formes nouvelles en poésie comme en peinture, répond à la jubilation qui fait déferler, en meutes et en bandes dans *Ailleurs* et *La Nuit remue*, en catastrophes et en champs de batailles dans l'œuvre peinte, une multiplicité de créatures inouïes, impatientes d'occuper le terrain. Opérant non par filiation ou hérédité, mais sur le mode de la propagation ou de l'épidémie, cette genèse contagieuse et accélérée pose la question de l'hybride, envisagé d'abord dans ses caractéristiques sémantiques.

En effet, selon la définition proposée par Alain Rey dans le *Dictionnaire historique du français*, cet adjectif-nom masculin est un mot emprunté (1596) au latin classique \**ibrida* “bâtard, sang mêlé” (plus spécialement issu du sanglier et de la truie), et devenu \**hybrida* par rapprochement avec υβριω. L'hybride résulte du croisement de deux variétés différentes. D'abord employé à propos des animaux (le mulet hybride de l'âne et de la jument), il s'applique au XVIII<sup>e</sup> siècle, aux humains et aux plantes. Et si à partir de 1647, l'adjectif s'utilise dans l'expression “mots hybrides” pour désigner les mots formés d'éléments issus de deux langues différentes, (cf. “hypertension” issu du grec et du latin), son emploi attesté chez Hugo en 1832, qualifie ce qui participe de deux ou plusieurs éléments différents, anormalement réunis.

Quel que soit son champ d'application, la vie des mots, des espèces ou des formes, l'hybride comme produit par lui-même stérile, issu de la

conjonction de deux termes tout à fait hétérogènes, implique donc l'idée de transgression, substituant à la reproduction héréditaire, des combinaisons qui ne sont ni génétiques, ni structurales, de sorte que selon Deleuze, "des noces contre nature sont la vraie Nature qui traverse les règnes"<sup>2</sup>. Dès lors il importe de voir comment, lorsqu'elle est transposée à l'art, cette transgression affecte le code de la mimésis, considérée sous les deux versants complémentaires de la représentation réaliste et de l'imitation des modèles.

## Une double transgression

Animal rétif à toute assignation visuelle ou verbale, "La Parpue"<sup>3</sup> est un mot non répertorié dans le dictionnaire, qui sert de titre à un poème extrait de *La Nuit remue* (1935). Le texte se présente sous la forme d'une monographie développant l'un des possibles énumérés dans le poème qui précède, intitulé "Notes de zoologie", allusion cryptée et lacunaire à l'*Histoire naturelle* de Buffon. Sous la forme d'un défilé fort, emporté, à la fois ininterrompu et repris, sériel et haché, le lecteur-spectateur assiste à une parade d'animaux tantôt réels mais dont l'espèce s'est éteinte, tantôt fictifs mais pas toujours décrits, et dont l'étrangeté, quand ils présentent une caractéristique qui les individualise, évoque les agencements fantastiques du peintre Jérôme Bosch : "...Là je vis aussi l'Auroch, la Parpue, l'Epigrue, la Cartive avec la tête en forme de poire, la Meige, l'Emeu avec du pus dans les oreilles, la Courtiplane avec sa démarche d'eunuque.[.]". La "Parpue" dont l'énigme a déjà suscité une tentative de décryptage<sup>4</sup>, agglutine deux syllabes "par" et "pue" dont la dissociation fait entendre la par[t] [qui] pue. Par ailleurs ce mot répète le modèle de dissyllabes attestés en zoologie, comme "la barbue" et "la sangsue". Mais l'objectivité présumée de la forme définitionnelle ne tarde pas à apparaître pour ce qu'elle est, un leurre brouillant les repères, et produisant un flottement dans l'identification, grâce à la mise en relief d'un détail : "La parpue est un animal cravaté de lourds fanons". Une pluie de questions travaille la lecture : s'agit-il d'une baleine ou d'une espèce mutante, puisque les "fanons" désignent aussi bien un repli de peau qui pend au cou des bœufs, des taureaux et de certains

oiseaux ? Ou bien appartient-elle au règne végétal à cause de ses yeux “mous et de la couleur de l’asperge cuite” ? Loin de se dissiper, la perplexité se renforce avec cette nouvelle précision augmentée d’une rectification : ses yeux sont “striés de sang, mais davantage sur les bords.” Ou n’est-ce pas plutôt une figure de géométrie comme le suggère outre la mention d’“Euclide”, la description de la pupille : “C’est un réseau de canaux noirs qui se déposent assez généralement en trois régions, trois triangles” ? A moins qu’elle n’appartienne pour finir à l’espèce humaine : “Certaines parpues peuvent pendant des heures ainsi modifier leurs yeux. On ne se lasse pas de les contempler.[.]Ce sont de grandes actrices”. Sans que soit pour autant résolue l’énigme de leur sexe : “Après une séance d’une heure, elles se mettent à trembler, on les enroule dans la laine, car sous les longs poils, la transpiration s’est faite grosse et c’est dangereux pour elles”.

Ainsi grâce au dynamisme combinatoire d’une écriture cinématique, la “parpue” déplie les “moires changeantes” de son inquiétante étrangeté. Créature complexe en perpétuel devenir, elle se métamorphose tantôt en “barbue” à cause des poils, tantôt en “sangue” à cause des “yeux striés de sang” et du fait qu’elles “suent”, par suite du glissement des synonymes de la transpiration à la sueur. A moins que selon une nouvelle hypothèse de lecture, plus conforme à l’isotopie du spectacle que produit le rapprochement entre les “grandes actrices”, l’éloge du maquillage impliqué par le fait que “certaines peuvent pendant des heures modifier leurs yeux”, le plaisir pris à les contempler et la mention de la “séance d’une heure”, la “parpue” ne soit qu’une “berlue”, laissant le lecteur-spectateur éberlué, autrement dit ébloui. Composé du préfixe \*ber/\*bar qui indique la divergence, et d’un radical dérivé de \*lux, le mot “berlue” désigne en effet, quand il est attesté au XIIIe siècle, une fable, un discours merveilleux et trompeur, et réapparaît en 1536 dans la langue médicale, pour qualifier un trouble de la vue, déformant la réalité ou faisant apparaître des objets imaginaires.

En empêchant toute tentative d’identification ou de reconnaissance, et en substituant à la ressemblance à un référent extérieur, la ressemblance à soi qui définit l’originalité considérée comme assimilation d’éléments hétéroclites, incongrus, hybrides, la “parpue” contribue à miner le dispositif de la représentation mimétique.

Emblème de la modernité, le motif de l'hybride introduit une nouvelle rupture. S'il est vrai que toute écriture est d'abord réécriture, lire et écrire constituant deux pratiques complémentaires reliées par une solidarité essentielle, l'hybridation implique une transgression dédoublée. Au dérèglement du dispositif de la représentation réaliste, correspond la subversion qui affecte la doctrine classique de l'imitation considérée comme soumission, conformité à des modèles reconnus, donc dominants. Aussi l'hybridation comme pratique d'écriture fondée sur l'appropriation dionysiaque<sup>5</sup> de "lectures en tous sens", incite-t-elle à substituer au traditionnel problème des sources, propre à l'histoire littéraire, la question plus pertinente des influences entendues au sens d'affinités électives, non suspectes de cette appartenance génétique que Michaux s'empresse de récuser dans la postface de *Plume* (1930) :

"J'ai, plus d'une fois senti en moi des "passages" de mon père. Aussitôt, je me cabrais. J'ai vécu contre mon père (et contre ma mère et contre mon grand-père, ma grand-mère, mes arrière-grands-parents) [...] *On est né de trop de Mères.*"<sup>6</sup>

Contre la filiation, l'emprunt, l'usurpation, le rapt. Portrait de l'artiste en pille-œuvre : la littérature, c'est le vol. Dans *Qui je fus* (1927), Michaux cite une fable extraite d'une nouvelle de Franz Hellens. Tirée du recueil *Nocturnal* précédé de *Quinze histoires* (1919), elle s'intitule "Un crime incofiné", avant d'être reprise dans *Réalités fantastiques* et dédiée à Henri Michaux :

"[C'est] l'histoire d'un homme qui volait les manuscrits dans le cerveau d'un écrivain. Peut-être Platon ne lit-il pas autrement *Phédon*. Les penseurs et inventeurs lisent dans les esprits d'hommes inventifs mais pas exercés au maniement de la parole ou d'outils. Les véritables inventeurs restent inconnus."<sup>7</sup>

À quelles conditions l'hybridation considérée comme appropriation-assimilation détermine-t-elle une écriture de soi qui soit une écriture à soi ? C'est ce que tentera de montrer l'étude de *Cas de folie circulaire*, premier texte publié par Michaux qui thématise les commencements d'un poète, ses difficultés, ses solutions, dans une oscillation incessante entre la mémoire et l'oubli.



## Entre réminiscence excessive et amnésie volontaire

Publié en 1922, l'année de la mort de Proust et de la publication d'*Ulysse* de Joyce, de la nomination de Mussolini comme chef de gouvernement, et de Staline comme secrétaire du PC de l'URSS, *Cas de folie circulaire*<sup>8</sup> paraît dans la revue *Le Disque vert*. Fidèle à la devise de *Signaux de France et de Belgique* qu'elle remplace – "Ouvert à tous les vents difficile cependant à ouvrir" — elle met la littérature en rapport avec tous les arts, accueillant les Surréalistes sans les épargner, et se flatte d'être la première à avoir publié un article littéraire sur le jazz. Deux noms importants figurent dans la composition du comité de lecture, Hellens, directeur de la revue, et Paulhan, son correspondant en France, deux pères ou plutôt deux passeurs en écriture pour Michaux. Signé "Henry" Michaux, avec la marque de distinction sociale révélatrice de l'anglomanie maternelle, avant que l'intéressé ne procède à sa suppression, faisant du même coup disparaître l'unique jambage de sa signature, ce texte est dédié à Hermann Closson, son condisciple chez les Jésuites au collège de Namur, lequel après avoir écrit deux romans, *Cavalier seul* et *Le scribe accroupi*, consacrera sa vie au théâtre.

Ce texte liminaire articule un double refoulement : avant d'ouvrir la série des textes que Michaux refuse de publier jusqu'à *Ecuador* (1929), acte de naissance à la poésie à ses propres yeux, *Cas de folie circulaire* met fin à une vocation deux fois suspendue, la première fois après la lecture des Mystiques et l'appel de la vie monastique au regard desquels l'essentiel ne peut se dire, la seconde fois par le choix de la vie de marin, cette autre forme d'expatriation. L'événement déclencheur de cette rupture ? L'auteur le rappelle dans "Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence"<sup>9</sup> : "1922 Lecture de *Maldoror*. Sursaut...qui bientôt déclenche en lui le besoin, longtemps oublié, d'écrire". Le choix de Lautréamont comme intercesseur de cette renaissance à l'écriture, s'explique par son statut décalé, sa façon d'exister en marge de l'institution littéraire. Celui que la Critique se contenta longtemps d'ignorer, jusqu'à ce que Julien Gracq

reconnût en lui “le grand dérailleur de la littérature moderne”<sup>10</sup> en même temps que “son plasma germinatif”, pousse au paroxysme les traits de l’hybridation. C’est le choc des espaces qui s’interpénètrent, de Montevideo au passage Vivienne, en passant par Tarbes et les Pyrénées ; c’est la préface du Chant VI revendiquée comme “hybride”<sup>11</sup> ; c’est enfin *Maldoror* issu du montage des lectures hétérodoxes (du roman noir à Sade, en passant par Victor Hugo et nombre d’ouvrages scientifiques), et du croisement des genres dans un texte qui hésite entre la forme romanesque, cette épopée dégradée, et le poème divisé en “Chants”. Quant à l’autoportrait arcimboldesque du Chant IV, il accumule les maux et animaux de la déchéance physique : les escarres sous la peau, un crapaud sous l’aisselle droite, un caméléon sous la gauche, les pieds enracinés dans le sol, une vipère dans la verge, l’anus intercepté par un crabe, des méduses adhérant aux parties charnues du postérieur, et pour maintenir le tout, un glaive planté à travers le corps en guise de colonne vertébrale.

“Concocté dans le chaudron des lectures récentes”<sup>12</sup>, le titre mystérieux qui entrelace poésie et psychiatrie, *Cas de folie circulaire*, est le premier exemple d’emprunt, de pillage effectué par un auteur ouvert aux impressions laissées par un livre sans qu’il en subisse la pression : il vient des *Maladies de la personnalité* (1885) dont l’auteur, Théodule Ribot (1839-1916), est l’inventeur d’une psychologie scientifique, expérimentale, fondée sur la biologie. Analysant les altérations de la personnalité, dans la mesure où “voir comment le moi se défait permet de comprendre comment il se fait”, Ribot rencontre “ce cas de folie dite circulaire”<sup>13</sup>, caractérisée par la succession dépression-excitation, avec quelques intermittences de lucidité, et plus connue sous le nom de psychose maniaque-dépressive. Il cite les cas d’une femme qui “se croit tour à tour prostituée et religieuse”, et de cette malade de Charenton qui du jour au lendemain change de condition, de personnage, de sexe. Outre le lien secret tissé avec le psychologue-philosophe, *Cas de folie circulaire* renvoie à l’intertexte qui apparente la folie, celle de Nerval, ou d’Artaud, à la “chose littéraire”<sup>14</sup>. S’il préfigure en outre la conception de la poésie que dans sa conférence au P.E.N. Club de Buenos Aires en 1936, Michaux estime déterminée par “une connaissance de plus en plus circonstanciée des rapports cerveau-intelligence, cerveau-

glandes, cerveau-sang, esprit-nerfs, l'étude de plus en plus poussée et expérimentale des troubles du langage, de la cénesthésie, des images, du subconscient et de l'intelligence [...], le goût de plus audacieuses incursions aux états seconds, aux états dangereux de soi"<sup>15</sup>, ce titre emprunté désigne aussi et surtout la folie qui guette Michaux : "Il se croit Maldoror". "Lautréamont m'a possédé. Au point que je dus me délivrer de lui. Il ne me laissait pas exister"<sup>16</sup>, déclarait Michaux dans les années cinquante, lors d'un entretien avec Robert Bréchon.

Identification à Maldoror, trouble de la parole et de l'identité, régression dans la Préhistoire : les trois chapitres qui composent *Cas de folie circulaire*, correspondent à trois scénarios qui théâtralissent des états mentaux caractérisés par l'aliénation.

Sortir du cercle de la folie suppose en effet une opération cathartique d'imitation parodique du modèle fascinant. Ainsi quelques figures et postures caractéristiques des *Chants*, repérées par Bachelard dans son *Lautréamont*<sup>17</sup> comme le défi lancé au Créateur, l'animalisation agressive du crabe, du tigre, du requin, du scorpion, la cruauté sadique et systématique des supplices infligés, sont l'objet d'une réduction qui les dédramatise par la dérision. Oublié le héros luciférien ou prométhéen de la tradition romantique qui avait été poussé à bout par l'auteur des *Chants*. Le trublion de la Genèse, Braakadbar, au nom, fort éloigné de Maldoror qui fait brillamment se télescoper les homonymes "aurora" et "horror" du français et du latin, évoque plutôt le "bric-à-brac"<sup>18</sup> hétéroclite du brocanteur, ou "l'abracadabra" du magicien, quand ce ne sont pas les bras, quatre bras prêts à se métamorphoser en pattes, mandibules ou tentacules pour énergumène de bande dessinée. Quant au Créateur, il n'est pas mieux loti : "tapi dans son éponge siliceuse à la manière des crabes", il est dépouillé de tout prestige, n'ayant plus rien à voir avec "le crabe de la débauche" scandaleuse, surpris dans le couvent-lupanar au Chant III.

En prenant la forme de truismes, les comparaisons désactivent l'effroi qu'elles étaient censées susciter : c'est le cas du requin qui traverse "un banc trapézoïde de sardines". Quant au fantasme de pénétration-dévastation de la glotte par les criquets, il répète moins les scènes de viol récur-

rentes et horribles du modèle prestigieux, qu'il n'annonce la fouille fébrile en quête du "Grand Secret" pour lequel "s'emparouillent" et "s'endosquent" autour du ventre-marmite, les deux protagonistes du "Grand Combat"<sup>19</sup>.

Enfin si les intrusions du Narrateur sous la forme d'incises ("du moins je le pense", "du moins je le suppose"), produisent des effets de distanciation, et donc d'allègement; d'atténuation par l'humour, l'emphase ironique avec laquelle le lecteur est d'abord alerté, puis menacé, et finalement congédié par un Maldoror de pacotille, contribuent également à relâcher la tension par le rire qui protège de la folie.

L'originalité de ce premier dédoublement résulte de ce que Braakadbar exprime la part irréductible de Michaux. En même temps que le trouble de l'identité suggéré par l'indétermination des rôles qui confond Héros Créateur et Lecteur, englobés dans le Je(u) d'une même instance d'énonciation, c'est la difficulté, voire l'impossibilité de s'exprimer liée à l'indifférence comme non-distinction, qui permet d'entendre sous le discours emprunté de Braakadbar, la voix de l'auteur :

"Qui pourrait prétendre, en effet, que des sons articulés sortent distincts de cette bouche où quatre truellées de mortier furent appliquées contre la voûte palatale, en contre-forts éminents".

Exemple d'hybridation réussie grâce à l'emprunt d'une rhétorique de l'implication du lecteur, incorporée aux saccades d'un rythme plus encombré, à la singularité irréductible et triviale de ces "quatre truellées de mortier appliquées contre la voûte palatale, en contre-forts éminents", où se lit la hantise de l'empierrement, de la calcification à venir, inscrite jusque dans le mortier de ce patronyme qu'il déteste et traîne comme un boulet, "MI-CHAUX". Aussi la force de cette hybridation tient-elle au fait d'en susciter d'autres, provoquant la ronde incessante des doubles.

Imitation cryptée de Ribot mais explicitement déclarée dans l'essai philosophique et littéraire de 1923, *Les Rêves et la jambe*, le second chapitre étudie les altérations de la personnalité consécutives à "l'application du fer doux sur la nuque", et se présente comme le monologue de la dysphasie, de l'inspiration "dévissée", de la folie théâtralisée par la prolifération sous



forme de didascalies, des rôles, des humeurs et des voix : “anxieux / satisfait / avec effroi / douloureux / récitant comme un écolier / se rengorgeant — voix de vieille dame — puis il rit / Il s’agite convulsivement. S’arrête tout-à-coup, se caresse les tempes et le front près de l’œil gauche. / tête / avec angoisse / violemment / explosif / Convulsions”. Surtout ce texte endophasique éclaire le pillage-pliage du texte d’emprunt : à partir du cas de la malade des médecins Bourru et Burot rapporté par Ribot, Michaux imagine que le sujet retombe en enfance, se change en petite fille, inscrivant son rapetissement et sa gémellité dans celle du diminutif “Lili” qui réfléchit l’inversion du “il”, et retrouvant Lewis Carroll, lorsque Lili après Alice, se prend pour une chenille et se métamorphose en ... “macaroni”. Ce que met en abyme dans ce texte macaronique, la rhétorique du même nom, telle que la définit Dupriez<sup>20</sup> : “phrases interrompues accumulées sans ordre à l’image du plat de macaronis.” Entre la voix radoteuse et vaine de l’hypermnésie encombrée de dates, que suscite la prescription du médecin, et la douleur de la dépersonnalisation, facteur de dysphasie, Michaux invente sa propre filiation, pressent son propre devenir, celui des voix naufragées, comme celle de *La Ralentie*<sup>21</sup> dont une didascalie dans l’édition de 1937 précise que “c’est une délirante qui parle” :

“Qui est-ce qui se met entre Lili et moi,  
À qui on fait mal aussi et qui répète ce que nous disons,  
Et qui ne dit jamais rien d’elle-même.”

Mais parce qu’il est plus difficile de résister à la possession qu’à l’influence, fût-ce celle tutélaire de Lautréamont, le “copain de génie”, le double refoulé revient sous la forme du marchand de crayons rue d’Italie qui “a une tête comme une tête de crevette”, variation désarmée et féminisée sur le modèle original du “fils du scorpion”.

D’où la tentation de l’amnésie radicale. Faire table rase de la Culture, du Patrimoine accumulé, oublier les noms d’Homère et Virgile, de l’Égypte et de la Chine, et régresser en Préhistoire sans que soit perdu l’usage de la parole, à quoi s’ajoute ce “trait caractéristique : il fait autant de gestes avec le bras gauche qu’avec le bras droit et ses jambes sont également expressives”. Une fois encore on assiste à la résurgence de Lautréamont dont le

héros fréquentait déjà les “cavernes” et prenait pour refuge “des endroits inaccessibles”. Réminiscence aussitôt maîtrisée par l’hybridation qui la greffe sur un courant littéraire favorisé par la découverte d’Altamira à la fin du XIXe siècle, et l’essor de la paléontologie : la vogue du roman préhistorique inauguré en 1909 par *La Guerre du feu* de Rosny Aîné, et régénéré par le roman plus soucieux d’intériorité, *Daâh, le premier homme*<sup>22</sup>, le livre d’Haraucourt paru en 1913. Ainsi la parodie de ce langage impossible, imitation néoclassique de Virgile et d’Homère à coup de métaphores ampoulées<sup>23</sup> qui saturent le récit très écrit du jeune Ochtiléou, parti sur l’ordre de son père conquérir le soleil, et revenu pour faire partager la mémoire de ses aventures, libère le geste spontané d’un “Pollock paléolithique”<sup>24</sup>. Le geste de donation volontaire du chasseur qui jette son butin, se dédouble en un geste aléatoire qui projette sur la paroi de la grotte l’image ithyphallique de “la virilité rouge, très puissante mais un peu tordue”, source de délectation érotique pour Isrirel la femme qui regarde la scène. Dans cette fable intitulée “Origine de la peinture”, tout se passe comme si Michaux refusait de trancher dans l’éternel débat sur l’antériorité du dessin ou de la couleur. Pollock pour “l’action painting” et Poussin pour la délectation. C’est aussi le privilège de la peinture de pouvoir exprimer la nostalgie d’un art délesté de “l’asphyxiante culture” tant décriée par Dubuffet, en satisfaisant l’originel désir de virginité. Plus tard, dans son autobiographie de peintre où il déclare peindre pour se “déconditionner”, Michaux témoignera :

“Dans la peinture le primitif, le primordial mieux se retrouve [...]. Je devais sans doute rencontrer la peinture. La peinture est une base où on peut commencer à zéro. Support qui doit moins aux ancêtres.”<sup>25</sup>

Seul scénario à faire l’objet d’une reprise dans le recueil *Fables des origines* paru en 1923, ce troisième chapitre retient doublement l’attention. Contemporain de la découverte de Klee, Ernst, et Chirico, à un moment où Michaux ne se prive pas d’exprimer, en termes pascaliens, sa haine de la peinture réaliste<sup>26</sup>, il apparaît prémonitoire et doublement liminaire : par le choix de la peinture, art des sources et des commencements, enfance de l’Art, il résout en effet la question de la folie, métaphore de l’originalité, préfigurant ainsi le devenir hybride du créateur simultanément peintre et poète. Braakadbar s’est mué en Ochtiléou dont le prénom trop raffiné pour être

préhistorique, combine la valeur affective de l'hypocoristique avec l'accent rustique du patois ch'timi [o chti loup, o chti lion], et laisse affleurer une réminiscence maldororienne de son devenir animal, multiple, donc créateur. Et lorsque réfléchissant ultérieurement sur sa pratique de peintre, Michaux montre comment l'exercice du geste, ce langage du corps libéré, lui permet de "repousser, manipuler le monde (ses formes), le tâter de plus près", c'est encore à l'injonction de ce double insistant, manipulateur, intériorisation de l'autre en lui-même, que sa main irrésistiblement continue d'obéir :

"Les animaux et moi avons affaire ensemble. Mes mouvements je les échangeais, en esprit, contre les leurs, avec lesquels, libéré de la limitation du bipède, je me répandais au-dehors... Je m'en grisais, surtout des plus sauvages, des plus subits, des plus saccadés. J'en inventais d'impossibles, j'y mêlais l'homme, non avec ses quatre membres tout juste bons pour le sport, mais muni de ses prolongements extraordinaires, suscités spontanément par ses humeurs, ses désirs, en une incessante morpho-création."<sup>27</sup>

### **Madeleine Fondo-Valette**

*Maître de Conférences de Lettres Modernes à l'UMLV*

*UFR Lettres, Arts, Communication*

## Notes

- 1 Paul Valéry, *Cahiers* II, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1973, p. 1003.
- 2 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, éditions de Minuit, 1980, p. 295.
- 3 Henri Michaux, *Œuvres complètes*, Tome I, édition établie par Raymond Bellour, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1998, p. 490.
- 4 J. F. Louette, "Michaux et l'énigme de la parpue", in *RHLF, Voltaire et Michaux*, 1995 n°2, p. 239-259.
- 5 *O.C.I, Plume*, "Le portrait de A.", p. 610-611 : "Dans l'ensemble, les livres furent son expérience [..]. Il lisait énormément, très vite et très mal [..]. Dans les livres il cherche la révélation [..]. Il a toujours pensé qu'une idée de plus n'est pas une addition. Non, un désordre ivre, une perte de sang-froid, une fusée, ensuite une ascension générale".
- 6 *O.C.I, Plume*, p. 662.
- 7 *Ibid.*, p. 76.
- 8 *O.C.I*, p. 3-8.
- 9 *Ibid.*, p. CXXIX-CXXV.
- 10 Julien Gracq, *Préférences*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1989, p. 882.
- 11 Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, Corti, 1979, p. 323.
- 12 J. P. Martin, *Henri Michaux écritures de soi expatriations*, Paris, Corti, 1994, p. 104.
- 13 Théodule Ribot, *Les maladies de la personnalité*, Paris, Alcan, 1924, p. 64.
- 14 Shoshannah Felman, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978.
- 15 *O.C.I, L'Avenir de la poésie*, p. 969-970.
- 16 R. Brechon, *Michaux*, Paris, Gallimard, Bibl. idéale, 1959, p. 176.
- 17 Gaston Bachelard, *Lautréamont*, Paris, Corti, 1965.
- 18 Jean-Claude Mathieu, "Le nom de l'autre", in *Europe, Henri Michaux*, juin 1987, n°698/699; p. 95.
- 19 *O.C. I, Qui je fus*, p. 118-119.
- 20 B. Dupriez, *Gradus les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1977, p. 280.
- 21 *O.C. I, Plume*, pp. 572-580.
- 22 E. Haraucourt, *Daâh le premier homme*, republié par Arléa, 1996.
- 23 Pour illustrer le style "homérique" du récit d'Ochtiléou, voici deux comparaisons significatives : "les jambes pesantes qui collent à une terre colorée comme la nuque des oiseaux mâles, des empreintes profondes comme les racines des pins ou comme des sources chaudes".
- 24 J.P. Martin, *Henri Michaux...*, *op. cit.*, p. 127.
- 25 *Émergences -résurgences*, Genève, Skira, Les sentiers de la création, 1972, p.18, p. 70.
- 26 *O.C.I, Quelques renseignements*, p. CXXXII : "Jusque-là, il haïssait la peinture et le fait même de peindre, comme s'il n'y avait pas assez de réalité, de cette abominable réalité, pensait-il. Encore vouloir la répéter, y revenir !"
- 27 *Passages* in *Œuvres complètes*, Tome II, édition établie par Raymond Bellour, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2001, p. 372-373.