



Entre Angoisse et Sérénité se déploie l'œuvre d'Henri Michaux, reflet fidèle de son cheminement d'homme en quête de repos, de *Paix dans les brisements*, cheminement dont elle épouse les sinuosités.

De *Qui je fus* (1927) à *Par des traits* (1984), nous le verrons tantôt pris dans les mailles de la première, tantôt se désenlaçant, « *en fraude, des bras de l'arrière* » (NR,82)¹ pour aller « *Vers la sérénité* », laquelle sera, sinon définitivement conquise, du moins en voie de l'être dans les derniers textes, et singulièrement dans ces *Poteaux d'angle* de 1981 où la voix du poète s'ouvre à la sagesse, à une « *antisagesse, qui est pourtant la sagesse* »².

Dans un récent ouvrage, François Trotet, après avoir remarqué que l'œuvre de Michaux est placée sous le signe d'une libération de l'être, ajoute qu'il progresse « *par des expériences multiples, diverses, qui lui permettent de traquer son être et de le saisir, par détour, au plus profond de lui-même* »³. Tentative de libération de l'être, assurément, double tentative d'ailleurs : arracher son être aux barreaux de la réalité, à « *ce Monde fermé, centré [...] tournant sur lui-même sans jamais arriver à s'échapper* » (NR,190), et briser l'étau, la coquille, sortir du « *carcel de [son] corps* » (PB,44), cette geôle ou, pour mieux dire, cette « *carcasse de poulet* » (E,46) dans l'étroitesse de laquelle il étouffe.

Expériences multiples, oui ; diverses, non. Qu'il écrive, peigne, compose ou voyage, Michaux, par cette « *aventure d'être en vie* » (P,142), ne tend qu'à « *désertier l'odieux compartimentage du monde* » (PL,70) que son regard aigu démasque en toutes choses. Expériences multiples, mais *une*, variations sur un même thème pour tenter de s'insoumettre aux « *puissances environnantes du monde hostile* » (EE,9).

¹ Les citations sont suivies du titre abrégé du livre et du numéro de la page. Quand plusieurs citations d'un même texte se suivent, seule la première est référencée. Sauf mention contraire, les textes sont ceux des éditions Gallimard. Abréviations utilisées : A (*Ailleurs*), AF (*Affrontements*), B (*Un barbare en Asie*), CC (*Chemins cherchés, Chemins perdus, Transgressions*), CG (*Connaissance par les gouffres*), DD (*Déplacements, Dégagements*), E (*Ecuador*), ED (*L'Espace du dedans*), EE (*Épreuves, Exorcismes*), ER (*Émergences, Résurgences*, Flammarion, 1987), FD (*Face à ce qui se dérobe*), FE (*Façons d'endormi. Façons d'éveillé*), FV (*Face aux verrous*), GE (*Les Grandes épreuves de l'esprit*), IT (*L'Infini turbulent*, Mercure de France, 1964), MM (*Misérable miracle*), NR (*La Nuit remuée*), P (*Passages*), PA (*Poteaux d'angle*), PB (*Paix dans les brisements*, Flinker, 1959), PL (*Plumè*), PT (*Par des traits*, Fata Morgana, 1984), QJF (*Qui je fus*), S (*Saisir*, Fata Morgana, 1979), VI (*Une voie pour l'insubordination*, Fata Morgana, 1980), VP (*La Vie dans les plis*).

² Robert Bréchon, « Vers la sérénité », in *Europe* n°698-699, juin 1987, p.29.

³ François Trotet, *Henri Michaux ou la sagesse du Vide*, Paris, Albin Michel, 1992, p.13.

L'impression suraiguë du malaise de moi

À l'origine, une faiblesse cardiaque (un souffle au cœur) qui incite Michaux, pour qui l'humour a toujours été salvateur — « *en cas de danger, plaisante* », disait-il (PA,41) — à l'autodérision : à ses yeux, son corps n'est qu'une « *carcasse de poulet* » qui abrite — qui *désabrite* une « *maudite pompe à sang mal construite* » (P,107), « *sans allant, sans mordant* », sur laquelle jamais il ne pourra se reposer. S'il a porté une telle attention aux moindres mouvements de son être, se tenant constamment à l'écoute de ce cœur suspect, profitant d'un « *bras cassé* » (FD) pour donner la parole à « *l'homme gauche* », ce double brimé que chacun porte en soi, c'est parce que très tôt s'est enracinée en lui cette « *impression suraiguë du malaise de moi* » (PB,36) qui ne va pas sans « *la peur de perdre, avec l'intégrité du corps, l'intégrité de son être* »⁴.

La question du souffle, plus encore de son manque toujours menaçant, s'inscrit donc au cœur de ses préoccupations. Elle apparaît dès 1929 dans *Ecuador* où, après s'être lancé un défi destiné à éprouver la résistance de cette douteuse carcasse, et surpris qu'elle ait si bien tenu le coup, Michaux s'exclame : « *qui se serait attendu à une si forte respiration de la part d'une si étroite poitrine ?* »⁵ Peu après, en Grande Garabagne cette fois, c'est encore la respiration malaisée qui retient son attention lorsqu'il consigne les mœurs, pour le moins singulières, des habitants de l'Emangle : « *quand un Emanglon respire mal, ils préfèrent ne plus le voir vivre. Car ils estiment qu'il ne peut plus atteindre la vraie joie* » (A,21). Doit-il définir l'ennui ? c'est encore et toujours, telle une obsession, à la respiration, au manque d'air qu'il fait appel : « *Qu'est-ce que l'ennui ? C'est étouffer, ne plus pouvoir respirer [...] manquer d'air* » (FE,94). La poésie ? « *elle permet à qui étouffait de respirer [...] elle va à nous rendre [...] respirable l'irrespirable* »⁶.

Affligé d'une « *désolante nature* » (VP,48), d'une « *corps générateur de médiocrités* » (FD,111), Michaux se sent floué. Son rythme vital particulièrement lent l'expose au « *mal [...] le rythme des autres* » (P135). Et le rythme est, pour l'auteur de *La Ralentie*, ce qui symbolise probablement le mieux son oeuvre, qui témoigne de sa constante recherche d'un rythme neuf, entrevu sous mescaline, cette grande accélératrice qui ne fera cependant qu'accroître le malaise par le rythme effréné qu'elle imposera à celui qui « *a pris d'un coup pour toujours l'idée implacable de son insuffisance* » (PL116).

⁴ R. Bréchon, *Michaux*, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque Idéale », 1969, p.44.

⁵ P.42. Octogénaire, Michaux aura encore la témérité d'éprouver son cœur et son souffle (cf. Diana Grange-Fiori, « Présence-absence d'Henri Michaux », *Europe, op.cit.*, pp.3-16.

⁶ Conférence de 14 sept. 1936 au XIVe Congrès des PEN Clubs à Buenos Aires, in *Magazine littéraire* n°74, mars 1973, pp.41-42.

Prisonnier de son être et de ses manques, Michaux est bien cet « *excentré [qui] cherche constamment à sortir de son orbite* »⁷, qui rêve de s'arracher à soi. Dès *Qui je fus* il clame qu'il « *est possible de sortir de soi* »⁸, annonçant ainsi les expériences de dédoublement réalisées sous drogue, en particulier celle, ô combien mémorable ! — l'apparition des « *MILLIERS DE DIEUX* » — où, n'occupant plus son corps, il pourra s'exclamer, enfin soulagé : « *étroitesse n'est plus* » (IT,78). Sous l'action du chanvre indien, il lui sera donné de vivre la « *merveilleuse invisible lévitation* » (GE,116), mais évanouis les effets du chanvre, « *reviennent les attachements* », et l'on retombe « *sur le sol dur de [sa] patrie* » (PL,127).

Constamment, à l'instar de son « frère portugais » Fernando Pessoa⁹, Michaux vivra dans *l'intranquillité*, cette rare impossibilité de trouver en soi le repos¹⁰. Et comment diable ne serait-elle pas *intranquille*, cette « *carcasse de poulet* » née dans un « *pays triste et surpeuplé* »¹¹, pays étroit, dépourvu d'espace, « *étouffant quoique ouvert à tous les vents* » (CC,79) ? Car si le corps est pour le jeune Michaux la première et terrible prise de conscience que tout est carcéral en cet univers au sein duquel il est sommé de se débattre, elle n'est cependant que la première d'une impressionnante série ! À peine sorti du ventre de la mère, le voici *face aux verrous* d'un monde dont il lui faudra un jour « *essayer l'autre bout* » (PL,115) pour, sinon en sortir — qui le pourrait ? « *le vase est dos* » (A, préf.) —, du moins en recenser les barreaux et les portes fermées : « *prison montrée n'est plus une prison* » (P,146). Voire !

Le faible à jamais récalcitrant

*Un jour, à vingt ans, lui vint une brusque illumination.
Il se rendit compte, enfin, de son anti-vie, et qu'il fallait
essayer l'autre bout. Aller trouver la terre à domicile et
prendre son départ du modeste. Il partit. (PL,115)*

L'anti-vie de Michaux, c'est « *l'ensevelissement de l'enfance* » (VP,91) de son double Tahavi. Comme lui, l'étudiant en médecine répudie la bourgeoisie parentale et devient ce « raté » qui, un jour de 1920, « *embarque comme matelot sur*

⁷ « Portrait d'homme », *Mesures* n°2, avril 1936, repris in *L'Hème* n°8, 1983, pp.334-339.

⁸ « Technique de la mort au lit », p.29. Cf. aussi, sur le même thème et dans le même ouvrage, « Partages de l'homme », p.25 sq.

⁹ Cf. *Le Livre de l'intranquillité*, Paris, Ch. Bourgois, 1988. Un second volume a paru chez le même éditeur en 1992.

¹⁰ Michaux a souvent utilisé ce vocable apparu dans *Les Grandes épreuves de l'esprit*, qui revient dans *Emergences-Résurgences, Une voie pour l'insubordination*, ou encore *Jours de silence*, vocable qui n'a qu'une très lointaine parenté avec la simple et banale inquiétude.

¹¹ Confiance à René Bertelé in *Henri Michaux*, Paris, Seghers, éd. 1975, p.16.

un cinq-mâts schooner»¹², destination : « *l'autre bout* », loin du modeste. Premier arrachement.

Arrachement, envol, mouvement « *vers le haut / vers toujours plus haut* », quête de la « *merveilleusement simple inarrêtable ascension* » (PB,47), telle se présente l'œuvre de ce « *fou de dégagement et de rébellion contre toute obstruction ou limitation* » (IT,234). Un rapide survol chronologique en témoigne. Dans « *Chaînes* » (1937), il est le fils qui se libère de l'emprise paternelle¹³. Peu après, il affirme qu'un jour il arrachera « *l'ancre qui tient [son] navire loin des mers* » et boira alors « *l'espace nourricier* » (ED,249). Aux prises avec « *Les Travaux de Sisyphe* », il ne peut accepter cet « *entassement de murs [...] qui vous limitent* » (VP,64) : comme les Meidosems, il subit « *l'appel de l'échelle* ». Mais pourquoi appelle-t-il ? « *pour crever [son] plafond* » (P,122). Pourquoi compose-t-il ? « *pour briser l'étau* ». Pourquoi peint-il ? « *pour repousser, [et] repousser c'est également se dégager, briser les chaînes, recouvrer sa liberté, c'est l'envol* » (ER,58) par lequel on devient « *un défenestré [...] un arraché de partout / un arraché jamais plus rattaché* » (FV,10). Enfin, en 1968, la galerie Le Point Cardinal expose une série de toiles intitulées « *Arrachements* », préfiguration de cet « *arrachage par les traits* » (PT) de 1984.

Survol au demeurant trop rapide qui n'a pu dévoiler l'essentiel, à savoir que, non seulement ces innombrables tentatives d'arrachement échouent, mais que, bien pis, dès le départ les accompagne la certitude de l'Échec ! Ainsi, le fils qui brise les chaînes familiales fonce, tête baissée, et sous le regard ironique du père — « *Déjà repris !/ Pauvre petit !* » (PL,194) —, dans celles, non moins contraignantes, de l'amour. Qui prétendait, en 1939, être un jour maître de son navire, entend bientôt s'élever la voix terrible du Maître de Ho (Maître de Ho, HM !) : « *tout enfonce, rien ne libère [...] La prison ouvre sur une prison / Le couloir ouvre un autre couloir [...] Rien ne débouche nulle part* » (EE,57) ! Si un Meidosem, du haut de son échelle, aperçoit des terrasses, « *ce ne sont jamais que des terrasses [desquelles] il faut tôt ou tard redescendre* » (VP,166), si bien que l'on demeure « *Meidosem inscrit dans le polygone barbelé du Présent sans issue* », et si l'on persiste cependant à appeler, c'est parce que « *quel étranglé ne parle un jour de se libérer ?* » Le défenestré « *jamais plus rattaché* » n'est en réalité qu'un « *cerf-volant [...] qui ne peut couper sa corde* » : sous la traction de « *ceux d'en bas [sa] fusée retombe [...] à nouveau la terre aux pieds* » (FV,118). Enfin, qui cherchait à se « *dégager par des traits* » cherche toujours « *LA SORTIE DU TERRIER* » (PT). Quant à certaines substances miracles, mieux vaut les oublier : ceux qui, par elles, « *se croyaient désentravés de tout [...] sont encore sur des rails [...] ces libérés sont des prisonniers* » (GE,131). « *Rien ne débouche nulle part* », professait le Maître de Ho ;

¹² « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence » in Bréchon, *op.cit.*, p.12

¹³ in *Plume*, p.77 sq.

« *le vase est clos* », constate amèrement le Michaux revenu de ses escapades dans l'Ailleurs.

La soumission dans l'opposition

Vase clos ou non, il importe de ne pas accepter, d'être celui qui « *repose en révolte* » (VP, 93). Dès la « *boule hermétique et suffisante* » (PL,108) de l'enfance, Michaux adopte une attitude qui lui permet de faire front : — *la soumission dans l'opposition*, attitude dont jamais il ne se départira, même sous le rouleau compresseur de certaines drogues où, « *secoué, cassé* » (MM,15), il aura le souci constant de s'opposer : « *je me soumettais, restant en opposition* » (AF,260).

Homme du *contre* par excellence, Michaux sait que son « *salut est dans l'hostilité* » (P,105), mais il sait aussi que, en vertu de cette Loi qui veut l'Échec des tentatives d'arrachement, l'issue du combat est jouée d'avance, ce que dit, avec humour et violence, « Mon roi » :

*Dans ma nuit, j'assiège mon Roi, je me lève
progressivement et je lui tords le cou.*

.....
*Dans le secret de ma petite chambre, je pète à la figure de
mon Roi. Ensuite j'éclate de rire.*

.....
*Je le gifle, je le gifle, je le mouche ensuite par dérision
comme un enfant.*

*Cependant il est bien évident que c'est lui le Roi, et moi
son unique sujet. (NR, 14-19).*

On s'est beaucoup interrogé au sujet de ce roi bousculé, ridiculisé, mais en définitive toujours vainqueur : que recouvre-t-il réellement ? René Bertelé et Raymond Bellour, l'un en suggérant la figure du juge ou celle du père¹⁴, l'autre en évoquant clairement le double « *ennemi dans la vie bifide* »¹⁵, ont cerné au plus près ce roi d'ailleurs explicitement désigné par Michaux lui-même en tant que double, ennemi qui a grandi en lui, non pas à son insu, mais à cause de son incurie¹⁶.

Double protéiforme appelé à reparaître sous d'autres noms dans l'œuvre de Michaux, ce roi est sans conteste l'un de ces nombreux *moi*, « *un moi pervers, mal pensant, observateur féroce* » (IT,176), « *un double qui le hait* » (CG,19), en somme un « *malhonnête individu appelé honnête homme à bonne*

¹⁴ Henri Michaux, *op.cit.*, p.46.

¹⁵ Henri Michaux, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1986, pp. 96-97.

¹⁶ « La vie double », in *Épreuves, Exorcismes*, pp.106-107.

conscience», un Michaux sociable en conflit avec le Michaux rebelle. C'est l'homme de nuit du « Rideau des rêves » (FE,22), ce contradicteur qui ne peut admettre la « réussite » du « raté » et qui, au besoin, prendra visage de femme, en l'occurrence celui de la mère : portée par accumulation de haine, la voilà qui se réveille « *d'entre les morts* » pour venir hanter les nuits d'un Michaux presque octogénaire et l'empêcher, « *lui le fainéant, propre à rien qui leur donna tant de soucis et de honte* » (PA,74), d'accéder à une nouvelle vie symbolisée par un palace situé au sommet d'une montagne à ... New York ! Et longtemps Michaux acceptera « *la stable insignifiance* » (FE,22) imposée par le « *retardataire de nuit* », cette voix « *d'autosurveillant, de pion [...] voix pour l'accomplissement des devoirs médiocres* ». Elle est semblable à ces « *Voix d'opposition* » qui déstabilisent l'aliéné « *d'une heure ou de dix mille [...] le bafouent* », mais que « *l'homme fort* » (CG,205) parvient à dominer, et l'homme fort, chez Michaux, c'est l'homme qui crée, celui qui, dans « *les rêves éveillés* », retrouve le chemin de la soumission dans l'opposition : « *après les rêveries, plus besoin de rêves. Nuits calmes, profondes* » (FE,41). Victoire de l'homme de jour sur l'homme de nuit, victoire par exorcisme, — « *catharsis de prodige* ».

L'utilisation énergétique du milieu hostile

La ville dose s'ouvre alors, celle-là même qui le retenait prisonnier. Mais elle va lui devenir nécessaire. La prison, il ne pourra plus s'en passer. L'habitude, la volupté assurée de périodiquement pouvoir l'abîmer, l'éliminer, la détruire et la ridiculiser, le tient à présent. Prisonnier ? Pas Prisonnier ? Autrement prisonnier.¹⁷

La soumission dans l'opposition peut aussi s'entendre de cette manière : se soumettre à « *la situation irritante, [au] milieu hostile* » tout en s'opposant par « *l'utilisation énergétique* » (P,207) qui en sera faite. Dans l'un des plus beaux poèmes qu'il ait écrit — « Je suis né troué », millésimé 1929 —, Michaux confesse : « *j'ai besoin de haine, et d'envie, c'est ma santé / Une grand ville, qu'il me faut / Une grande consommation d'envie* » (E,94). Et ce besoin vital ne diminuera pas avec les ans, comme en témoignent ces lignes de *Poteaux d'angle* : « *Entoure-toi d'un insatisfaisant entourage [...] Jamais de cercle parfait, si tu as besoin de stimulation. Plutôt demeure entouré d'horripilant, qu'assoupi dans du satisfaisant* ». Parmi les villes qui sont donc nécessaires à Michaux parce qu'elles suscitent en lui la colère — et la stimulation, il en est une qui, plus que toute autre, excelle en la matière : *Anvers*.

¹⁷ *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, Fata Morgana, 1972, p.69. Les toiles dont il est ici question sont de Magritte, ce qui conforte notre propos.

Ville dans laquelle, confie-t-il à Jean Paulhan, il a « *toujours tout raté* »¹⁸, Anvers cristallise toutes les rancœurs de Michaux. D'abord, ville portuaire, elle est « *un hublot ouvert sur un des quatre points cardinaux* » (QJF,48), symbole de l'évasion toujours possible, *et cependant impossible*. Ensuite, elle occupe une position nodale dans l'univers étriqué du jeune Michaux : la boule que les médecins envoient « *au loin, dans la foule étrangère de petits gredins de paysans puants* » (PL,109), va, cinq années durant, connaître l'enfermement dans ce « *hameau démuné, boueux, triste, à l'odeur de fumier* » (PA,84) qu'est Putte-Grasheid, à quelques encablures de la cité des diamantaires. Cette « *ville close [qui] s'ouvre alors* » ressemble fort à Anvers, ville tout à la fois de l'enfermement et de l'évasion entrevue, non par la mer, couloir vers une autre prison, mais par l'Imaginaire.

Pourquoi Michaux, en 1936, éprouve-t-il le besoin de retourner à Anvers pour y achever son *Voyage en Grande Garabagne* ? Parce qu'un « *écrivain est un homme qui sait garder le contact, qui reste joint à son trouble, à sa région vicieuse jamais apaisée. Elle le porte* » (P,148). Anvers a tout pour être cette « *région vicieuse jamais apaisée* » : en témoigne ce « *Voyage qui tient à distance* » effectué près d'un demi-siècle plus tard, séjour dans la ville où l'on « *voudrait, impuissant, que ce qui fut n'ait pas été* » (DD,17-24).

Il suffit de parcourir les étranges contrées de la Garabagne pour se rendre compte de l'imprégnation du Réel. Ainsi, « *Chez les Hacs* », ce ne sont que combats entre proches parents « *afin que la combativité soit plus grande* », combats durant lesquels « *la vieille haine venue de l'enfance* » (A,12-13) remonte en celui que l'on détestait, dont « *on disait qu'il ne serait jamais homme* » (PL,108). Les Emanglons ont tout de Michaux : ils détestent être observés et dérangés, ne supportent pas les fenêtres par lesquelles s'engouffre « *la file des intrus* » ; ils « *répugnent à se mettre en avant* », n'aiment ni les braillards ni les durs d'oreille « *qui les forcent à parler fort* » quand la « *grande offense a toujours été de rompre le silence* » (A,35-43). Emanglon, ce Michaux au parler bas et rare qui ne cessa de dénoncer « *l'émetteuse parole* » (FD,120), les « *violateurs du silence [...] les violateurs à la parole fluente* » (VP,189), se réjouissant le jour où, à Poddema-Ama, il lui fut donné de voir « *un homme tué par ses paroles* » (A,197). Emanglon, Michaux est aussi membre de la tribu des Orbus, « *lents de nature [...] petits mangeurs [pourvu d'] un regard [...] qu'on ne peut prendre, qui se défend par ubiquité* », Orbus « *philosophes au goût nostalgique de la sagesse et de l'en deçà de la vie, croyant que l'homme n'est pas un être mais un effort vers l'être* ».

¹⁸ Lettre du 15 juillet 1928, citée par B. Ouvry-Vial, *Henri Michaux*, La Manufacture, 1989, p.81.

Michaux a un secret : « *je mets une pomme sur ma table. Puis je me mets dans cette pomme. Quelle tranquillité !* » (PL,9). Ainsi, reculant dans la boule hermétique, dans la pomme ou encore dans ses personnages-tampons, il peut faire front, supporter sans trop de mal la situation irritante, secret qu'il nous livre dans ses « Observations » de 1950 :

Mes pays imaginaires : pour moi des sortes d'Etats-tampons, afin de ne pas souffrir de la réalité. En voyage, où presque tout me heurte, ce sont eux qui prennent les heurts, dont j'arrive alors, moi, à voir le comique, à m'amuser.

.....

Quand il m'arrivait autrefois un coup dur, je n'étais embarrassé que le temps très court où j'avais à faire face, seul. Dès que j'avais trouvé un personnage (que j'avais "reculé" en lui), j'étais tiré d'embarras, de souffrance (du moins du plus gros, du plus intolérable.) (P,153-154).

Mais que survienne un incident qui empêche le recul, tel celui dont il fut victime lors d'une prise accidentelle de mescaline, et c'est la catastrophe :

Plongeant, je m'étais rejoint, je crois, en mon fond, et coïncidais avec moi, non plus observateur-voyeur, mais moi revenu à moi, et là-dessus en plein sur nous, le typhon.

.....

Dans ma vie j'essaie (voulant observer), d'approcher le plus possible de moi, mais sans coïncider, sans me laisser aller, sans me donner. Je veux qu'il reste une marge, qui est comme une marge de sécurité.

.....

Or donc [...] le terrible cyclone nous attrapa moi et moi [...] et dès lors tous les coups, au lieu de les observer, je les reçus. (MM,124)

Horrible plongeon pour celui qui, au rebours de Pessoa dont la quête inlassable aura été d'atteindre à la parfaite coïncidence avec soi, s'il cherche à s'approcher de son centre, ne souhaite en aucune manière la fusion des *moi* qui fait se désagréger la marge de sécurité sans laquelle il n'est plus de recul possible, ce qui expose à tous les dangers : « *tout arrive dans la folie parce qu'on n'a pas de recul* ».

À Anvers, ville-tampon dans un État-tampon, Michaux est sauvé, qui peut reculer dans ces personnages-tampons que sont, entre autres, les

Emanglons ou les Orbus. S'il se soumet à cette « *région vicieuse* », il en fait une « *utilisation énergétique* » et lui oppose sa Grande Garabagne. « *Catharsis de prodige* », encore !

La nostalgie pré-babélique

Parce que la littérature n'est pas moins carcérale que la vie, Michaux, face à elle, ne variera pas de méthode : soumission dans l'opposition, toujours.

Il commence par se débarrasser « *de la tentation d'écrire, qui pourrait le détourner de l'essentiel. Quel essentiel ?* »¹⁹. Peut-être bien « *l'accomplissement du pur, fort, originel désir, celui, fondamental, de ne pas laisser de trace* » (PA,57), car « *qui laisse une trace, laisse une plaie* » (FV,64). Ensuite, parce que la lecture de *Maldoror*, en 1922, réveille « *en lui le besoin, longtemps oublié, d'écrire* », il se soumet : il écrira, donc, « *mais toujours partagé* »²⁰.

Pas question cependant de se soumettre sans résistance, sans opposition. Dès *Qui je fus*, Michaux entreprend « le Grand combat » qui sera le sien : s'il n'a pu s'insoumettre au besoin d'écrire qui allait à l'encontre de ses desseins, du moins peut-il s'opposer en récusant les genres littéraires, ces « *ennemis qui ne vous ratent pas ; si vous les avez ratés, vous, au premier coup* » (QJF,56), de même qu'il est en son pouvoir de malmener la langue, de la tordre en tous sens et de lui imposer ses refus sous forme de néologismes. L'attitude constamment critique de Michaux envers les mots participe pour une large part de cette volonté de s'opposer à ce qui l'avait contraint à la soumission.

Néanmoins, la virulence de cette opposition n'est jamais gratuite, mais repose sur une intelligence claire des faiblesses du Verbe, ce que Michaux n'est d'ailleurs pas le seul à dénoncer, non plus que le premier. Sa supériorité, son mérite, c'est de l'exprimer sur un mode poétique qui n'hésite jamais à recourir à l'humour pour se faire entendre : « *la parole, si vite qu'elle soit, n'est pas à la vitesse de la pensée. C'est un express poursuivant une dépêche* » (QJF,16), ou encore « *j'étais une parole qui tentait d'avancer à la vitesse de la pensée* » (QJF,22), illustrent admirablement ce qu'à la même époque son ami André Rolland de Renéville, entre autres, définit de manière théorique quand il évoque le fossé existant entre « *le mental immobile* » (l'Idée) et « *le mental mobile* » (la Parole), fossé qui fait que « *les mots qui affleurent à la surface de l'esprit perdent une partie de leur rayonnement*

¹⁹ « Quelques renseignements... », p.11.

²⁰ *Ibid.*, p.12-13.

lorsque les poète les prononce»²¹. Et Michaux de renchérir : « *au fond, écrire est une faiblesse car aussitôt qu'on écrit, on trahit ce qu'on a de meilleur en soi. Il faudrait tout garder* »²², parce que « *tout ce qui est rare perd 90% dans la parole* » (IT,55).

Quand on sait que « *la phrase la plus mobile n'est autre qu'un truquage des éléments de la pensée* » (P,184), on comprend qu'il faille recourir à des moyens autres pour sortir du cercle vicieux et rendre au mieux les voix du *lointain intérieur*. Peut-être à ce synthétiseur de voix dont Michaux, en 1942, pressent l'invention prochaine, instrument grâce auquel « *l'inspiré pourra, la voix qu'il entend en lui, la jeter toute crue, toute "comme elle est" [...] enfin il émettra ses voix* » (P,21). Plus besoin, en ce cas, de recourir aux néologismes qui ne sont jamais que le masque de l'impuissance fondamentale des mots. Comment des mots pourraient-ils donc restituer l'infinitude de *l'Espace du dedans*, quand ils se révèlent déjà incapables de rendre des odeurs ? « *Il est vain d'essayer. C'est d'un autre art* » (P,84). Tout aussi vaine l'espérance de vouloir, par eux, décrire l'amour : seule la « *peinture des tempéraments* », parce qu'elle ne s'embarrasse pas de « *cet immobile emballage qu'est [la] peau* » (S), peut y parvenir. Comme cette peinture, qui fait abstraction des visages — « *LE FANTOMISME* » (P,93) —, convient bien à Michaux, cet homme qui, horrifié par « *la visagophagie* » (CC,25) de ses dissemblables, est devenu *visagophobe*!

Mais cette insuffisance inhérente au Verbe ne serait encore qu'un moindre mal si elle ne se doublait de ce qui rend l'Écrit terriblement suspect aux yeux de Michaux : sa propension à régenter son homme. Ce que Michaux le rebelle ne peut tolérer, c'est la tyrannie d'une « *syntaxe bousculante et ordonnatrice* » (B,153), « *la soumission à une langue créée par d'autres [...] conventionnelle [...] utile et accablée de compromis* »²³. Et s'il lui advient de découvrir une langue qui se démarque quelque peu de ces « *langues de la contrainte [...] qui ont évolué loin du donné primitif, maintenant caché, pour s'adonner au discours* », la langue chinoise, quoique proche de la « *pensée visionnaire* », conserve cependant trop de contraintes en regard de la langue offerte par la transe mescalinienne d'où sortent des « *pensées en liberté* » (PB,29). Voilà qui donne à rêver à celui qui sait que « *la pensée parlée [...] fait des barreaux qu'il lui faudra un peu plus tard mettre en morceaux pour avancer vers un nouvel état [...] qu'elle [...] mettra encore entre les barreaux* » (P,186), car telle est la loi : « *une fermeture, pour créer une nouvelle ouverture* » (MM,35), mais « *toute ouverture [...] entraîne une fermeture* » (VI,60).

²¹ A. Rolland de Renéville, "La parole", *Le Grand Jeu* n°3, aut. 1930, repris in *L'Expérience poétique*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1948, pp. 25-42.

²² À René Bertelé, *op. cit.*, p.64.

²³ Article sur *Absence* d'Alfredo Gangotena, in *Cahiers du Sud*, fév. 1934, repris in *L'Herne*, *op.cit.*, p.340-342.

Et puis il y a « *le déshonorant cortège des mots* » (MM,36), mots qui sont « *des branchies, mais à toujours renouveler, si l'on veut qu'ils soient utiles, sinon on étouffe comme des poissons dans le fond d'une barque* »²⁴. Et Michaux, pris dans le « *piège de la langue des autres faite pour gagner contre vous* » (FV,18), une fois encore fait l'expérience de l'asphyxie : « *j'étouffais. Je crevais entre les mots* » (P,131). Alors faire front, dynamiter le langage par introduction de néologismes au point d'aboutir quelquefois à un véritable idiolecte, ou s'adonner à un déplacement (chez lui, toujours un *dégagement*) des activités créatrices, du verbal vers le pictural.

Michaux peintre ne diffère en rien du Michaux poète : s'il peint de plus en plus, c'est parce qu'à « *écrire on s'expose décidément à l'excès* » (VP,36), tandis qu'avec la peinture, comme d'ailleurs avec la musique, « *on peut aller jusqu'au bout sans ridicule* » (P,132). Non seulement l'exorcisme contenu dans l'acte d'écrire ne perd rien de son pouvoir lors du passage au pictural ou au musical, mais il y gagne même un surcroît de décence : on peut étaler ses émotions sans jamais verser dans l'exhibitionnisme. Michaux, en 1948, en fera la cruelle expérience après la mort atroce de sa femme, Lou, brûlée vive : par la musique ou la peinture, il peut exorciser le mal, hurler sa peine avec une pudeur que n'aura pas, cet admirable *Nous deux encore*²⁵ dont, après l'avoir fait paraître, il brûlera les pages. (Est-il besoin de souligner le double exorcisme que contient cet autodafé ?) Et lorsqu'il projette de l'eau sur des feuilles blanches préalablement maculées d'obscures couleurs²⁶, c'est encore la décence qui règne.

L'exorcisme est donc intact. La libération offerte par la peinture n'a rien à envier à celle ressentie lors de « *la séance de sac* » (VP,9). Et même il se pourrait (Michaux le dit implicitement) que le pictural, s'agissant de l'exorcisme, fût d'une tout autre pureté que ce verbal objet de constantes interventions de l'homme, de reprises, de réflexions qui naissent dans l'instant même où se forme la phrase toujours remodelable, donc pervertissable parce que séparée de la source. La pureté — et l'efficacité — d'un geste tel que la projection d'eau tient à sa spontanéité, spontanéité que Michaux, « *l'homme de la première fois* » (IT,62), recherche en toutes choses, spontanéité que son écriture, en acquérant un certain « savoir-faire », a inéluctablement perdu : « *souviens-toi. Celui qui acquiert, chaque fois qu'il acquiert, perd* » (PA,17).

Quand il découvre les dessins, Michaux reconnaît aussitôt en eux « *des libérateurs* » qui vont le libérer « *des mots, ces collants partenaires* »²⁷, et, en lui

²⁴ *Vents et poussières*, Paris, Flinker, 1962, p.64.

²⁵ J. Lambert, 1948. Publié sans autorisation dans *L'Autre Journal* n°1, 1er déc. 1984.

²⁶ *Émergences Résurgences*, p. 31.

²⁷ « Mouvements », postface, in *Face aux verrous*, éd. poche Poésie-Gallimard, 1992.

donnant accès à un « *support qui doit moins aux ancêtres* » (ER,66), l'arracher à cet « *immense préfabriqué qu'on se passe de génération en génération* ». C'est par le signe, dira-t-il une dernière fois dans un texte au titre explicite — « Des langues et des écritures. Pourquoi l'envie de s'en détourner » —, que l'on pourra échapper aux « *menottes des mots* » et retrouver cette notion de joie qui prévalait dans les « *avant-langues* », « *la pré-écriture pictographique* » qui régnait avant que « *des hommes portés à l'ordre, du type dirigeant [...] pour mieux se faire obéir* » (PT), réussissent à faire passer la langue pour un présent des dieux, quand ce n'était qu'un cadeau empoisonné, d'autant plus empoisonné après l'épisode babélien !

Nombreux dans l'œuvre de Michaux, les néologismes répondent à une double exigence. D'abord, et avant tout, ils ont pour tâche de suppléer aux insuffisances de la langue classique, de coller à l'idée. Il est d'ailleurs remarquable que Michaux ne les enferme pas dans une graphie définitive, figée. Ainsi, *toboggannant*, apparu dans *Qui je fus* où il désigne des étangs qui se désenprisonnent des terres et « *s'en vont roulant et toboggannant sur les routes* » (QJF,51), le voici qui, sous mescaline, signifiait alors « *un style instable, toboggannant* », perd un « n », lequel, au féminin, et dans le même ouvrage, retrouvera ses droits dans cette « *certitude [...] constamment toboggannante* »²⁸ : liberté totale du néologisme chargé de coller à la source. Ainsi encore, pris au hasard, ce beau *regardement* que l'on découvre dans *Passages*²⁹. Par ce vocable, Michaux veut signifier le regard à ce point prolongé qu'il parvient à pénétrer ce sur quoi il s'était posé : « *ces têtes, écrit-il, JE ME VAUTRE DEDANS* » (P,97). On aura compris que ce regardement n'a rien de commun avec le simple et superficiel regard qui, même s'il viole, glisse sur ce qu'il ne fait qu'entrevoir, quand le regardement réalise une véritable *captation* de l'être intime. D'un point de vue amoureux, le regardement serait une manière de faire l'amour du regard ; d'ailleurs, chez les Meidosems, « *pendant qu'il la regarde, il lui fait un enfant d'âme* » (VP,102). Ce regardement est à l'écriture ce que le fantomisme est à la peinture : le Michaux qui le pratique est le même que celui qui peint « *les traits du double* » (P,93) pour « *retrouver la danse originelle des êtres au-delà de la forme et de tout le tissu conjonctif dont elle est bourrée* » (S).

Mais le néologisme propre à Michaux répond aussi au besoin de dépasser cette lenteur constitutive dont il ne peut se dépêtrer. Sous l'action de

²⁸ *Misérable Miracle*, p.14 et 137. Souligné par nous.

²⁹ P.101. Michaux utilise volontiers tous les niveaux du néologisme, avec cependant, dans les textes du début, une prédilection pour le néologisme pur, totalement inventé (cf. « Le Grand combat » ou « Glu et Gli » in *Qui je fus*, ou encore « L'Avenir » in *La Nuit remuée*) ; après quoi, le néologisme par dérivation semble le retenir davantage (« regardement », « intranquillité », etc.)

certaines drogues, le *canabis indica* par exemple, bousculé par elles et alors qu'il faut parer au plus pressé pour rendre ce qui surabonde en soi, nulle autre solution que de recourir à la formation de mots nouveaux par agglutination. Fleuriront alors, entre autres, et comme une ressouvenance de la langue tamoule, « *langue agglutinante [dans laquelle] on soude tout ce qu'on peut* » (B,122), cet *anopodokotolotopadnodrome*, véritable « *tapis roulant de figures* » (MM,45), l'*émiettofatras* (MM,73) dans lequel pullulent des images, ou encore la redoutable invasion des superlatifs sous forme de « *pression maximomaniaque* »³⁰. Néologismes qui, un temps, défient la lenteur, le rythme vital insatisfaisant.

Il en va de l'idiolecte comme du néologisme : Michaux en fait une double utilisation. Il en use d'abord pour échapper à la langue des autres, ce qui répond à la fonction première de l'idiolecte, cette utilisation personnelle d'une langue par une seule personne. Par lui, le prisonnier s'extrait du milieu où il se trouve incarcéré et, dans un même mouvement, exclut l'autre, tous les autres puisqu'il est seul à posséder le code donnant accès à la compréhension de cet idiome, proche en cela de l'Imaginaire dans lequel chacun peut entrer, cependant qu'il y demeure seul. Pourtant, à bien y regarder, il semblerait que Michaux assignât une autre fonction à l'idiolecte, une fonction paradoxale, *contre nature*. Dans un texte de 1969, on peut lire ces lignes, surprenantes sous la plume de Michaux :

Enfant, je ne comprenais pas les autres. Et ils ne me comprenaient pas [...] l'impression qu'on ne se comprend pas réellement n'a pas disparu. Ah ! s'il y avait une langue universelle avec laquelle on se comprît vraiment tous, hommes, chiens, enfants, et non pas un peu, non pas avec réserve. Le désir, l'appel et le mirage d'une vraie langue directe subsiste en moi malgré tout. (FE, 38).

Et si, contrairement aux apparences — l'élitisme supposé de l'homme, l'hermétisme de sa poésie apparemment simple d'accès, etc. —, si, en réalité, bien loin de vouloir s'extraire de la langue dont usent les autres, bien loin de chercher à les exclure de la sienne, Michaux avait détourné l'idiolecte de sa fonction initiale et tenté, par lui, de créer une véritable langue directe, universelle, en somme un *nouvel esperanto*, « *une sorte d'esperanto lyrique* »³¹ ? Ce désir d'une langue directe apparaît déjà dans *Ecuador* lorsqu'il rêve aux « *siècles à venir* » (E,77) qui verront, il n'en doute pas, les hommes communiquer avec

³⁰ *L'infini turbulent*, p.17. Souligné par nous.

³¹ René Bertelé, *op.cit.*, p.12.

les chiens pour le plus grand profit des premiers ; et il se lamente, lui, « *doué dans ce siècle* » (PL,103), à la seule pensée qu'il n'y sera plus lorsque surviendra ce miracle.

Parce que né belge, Michaux, dès l'enfance, a souffert d'une double *incommunication* : dans sa famille d'abord, où il se *sent* étranger ; dans son pays ensuite, pays divisé, déchiré par la cohabitation non pacifique de deux idiomes auxquels il convient d'ajouter les restes d'hispanisme et de germanisme. Première vision de l'univers truffé de barreaux. Enfant, « *sa façon d'exister en marge, sa nature de gréviste fait peur ou exaspère. On l'envoie à la campagne* »³². C'est l'exil dans cette Campine flamande où, une fois de plus, il est un Étranger. Singulière prison que ce pays exigü rendu encore plus irrespirable par la désunion linguistique ! Et si l'idiolecte résolvait tout, manière de gommer la multiplicité pour retrouver l'unicité de la langue *pré-babélique* ? Dans un article consacré à sept peintres et sculpteurs belges, Luc de Heusch constate que tous sont « *à la recherche d'un langage nouveau [...] un langage apatride* »³³, sans doute parce que, fils de la bâtardise culturelle et géographique de ce pays, tous sont apatrides de naissance. Et, en effet, les avancées de Michaux dans la peinture (dans la musique aussi, mais plus timides) participent à coup sûr de cette quête d'une langue directe, universelle, donc apatride. Cependant, langage codé, la peinture ne livre pas ses clefs au premier venu : elle se mérite, comme Michaux ; et l'on retombe une fois de plus dans l'après-Babel, « *et l'avenir s'invagnera dans le Passé comme il a toujours fait* » (QJF,59).

Dans « Arriver à se réveiller »³⁴, Michaux dresse un surprenant catalogue de méthodes mises en œuvre chaque matin pour *s'arracher* à la nuit qui le « *laisse cadavre* ». Mille artifices, au bout du compte, finiront par triompher de cette paralysie : soulèvement par des moyens mécaniques (palans, grues gigantesques, mâts de charges, etc.) ; « *essais de dégagement par des sortes de butoirs énormes fourrés sous [sa] masse* », essais infructueux ; et enfin, la mécanique dévoilant ses limites, c'est aux pseudopodes qu'il confie le soin de le remettre sur pieds, ce qu'ils font. Le lendemain cependant, c'est un nouveau cadavre qui se présente au jour !

Sous un mode humoristique dont il a le secret, Michaux n'a-t-il pas livré là les clefs de son œuvre diverse, multiple, mais toujours *une* ? « Arriver à s'arracher » pourrait être le titre générique de l'œuvre d'un certain H.M. Les

³² « Quelques renseignements... », p.10.

³³ « Michaux, Ch. Dotremont, P. Alechinsky, R. Ubac, Reinhoud, Folon et Ensor », in *Ceci n'est pas la Belgique*, Complexe, « Le regard littéraire », 1992, p.49.

³⁴ in *Passages*, pp.73-82.

méthodes pour y parvenir ? « *Voyages d'expatriation* »³⁵, « *mitrailleuse à gifles* », « *fronde à hommes* » ; soulèvement par recours à des hallucinogènes, tel « *l'éther [qui] arrache l'homme de soi* » (E,101) ; dégagement par des mots, par des sons, « par des traits » ; déplacement par recul dans le « lointain intérieur », là où se tiennent Emanglons, Orbus, Ivizinikis, Omanbuls, pseudopodes qui, le temps d'un « rêve éveillé », l'arrachent à sa condition de prisonnier.

En 1984, à la veille de « *désertier l'odieux compartimentage du monde* », non plus l'espace d'un rêve éveillé, mais définitivement, Henri Michaux livre un ultime combat. Admirable, simplement admirable.

PAR DES TRAITS

.....
dégager par des traits

.....
Percer
pousser
cherchant
cherchant toujours LA SORTIE DU TERRIER

.....
Pour arriver à percer le mur invisible
qui toujours là, entoure

.....
Traits,
pour passer outre

.....
Traits : notre thérapie, notre hygiène,
notre périmètre de défense

.....
Contre les édits de l'Écrit
poteaux partout à renverser
pour renaissance

.....
Arrachage par les traits

.....
Négation, soustraction, RETRAIT PAR LES
TRAITS. (PT)

³⁵ « Quelques renseignements... », p.14.