



**HAL**  
open science

# “ Face à ce qui se dérobe ” : figures de la distance dans l’oeuvre d’Henri Michaux

Élise Tourte

► **To cite this version:**

Élise Tourte. “ Face à ce qui se dérobe ” : figures de la distance dans l’oeuvre d’Henri Michaux. Philosophie. Université de Strasbourg, 2021. Français. NNT : 2021STRAC004 . tel-04209302

**HAL Id: tel-04209302**

**<https://theses.hal.science/tel-04209302v1>**

Submitted on 17 Sep 2023

**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 STRASBOURG



ÉCOLE DOCTORALE 520  
UR 2326

**THÈSE** présentée par :  
**Élise TOURTE**

soutenue le : **16 septembre 2021**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'Université de Strasbourg**  
Discipline/ Spécialité : Philosophie & Littérature

**« Face à ce qui se dérobe » :**  
**figures de la distance**  
**dans l'œuvre d'Henri Michaux**

**THÈSE dirigée par :**

**M. ROGOZINSKI Jacob**  
**M. WERLY Patrick**

Professeur, Université de Strasbourg  
Maître de conférences HDR, Université de Strasbourg

**RAPPORTEURS :**

**Mme MACÉ Marielle**  
**M. MILON Alain**

Directrice de recherche, E.H.E.S.S – C.N.R.S.  
Professeur, Université de Paris Nanterre

**AUTRES MEMBRES DU JURY :**

**Mme FLÉCHEUX Céline**  
**Mme GODFROY Alice**

Maître de conférences HDR, Université Paris Diderot  
Maître de conférences, Université Côte d'Azur



# Remerciements

Ma profonde reconnaissance va tout d'abord à mes deux directeurs de thèse. Merci à Jacob Rogozinski de m'avoir fait confiance dès le début du chemin sur cette ligne de crête entre poésie et philosophie. Merci à Patrick Werly pour sa bienveillance si rare. Cette thèse doit beaucoup à tous deux, ainsi qu'à quelques professeurs de philosophie et de littérature dont les enseignements ont jalonné mon parcours scolaire et universitaire. Par leur finesse de vue, ils m'ont aidée à affirmer que cette « vie double » pouvait être la mienne, que je n'avais pas à renoncer à l'une ou l'autre de ces directions. Qu'ils trouvent ici l'expression de mes plus vifs remerciements. J'adresse mes salutations respectueuses aux deux membres de mon comité de suivi, Jean-Michel Maulpoix et Mickaël Labbé, qui ont donné quelques belles impulsions à ce travail.

Merci également aux collègues et aux étudiant-es du département Techniques de commercialisation de l'IUT Robert Schuman. Cette expérience d'enseignement a quelque chose du grand écart, mais c'est une gymnastique plus que bienvenue pour une doctorante. Merci plus particulièrement à Nathalie, que je ne regrette pas d'avoir rencontrée un jour devant la machine à café de la Faculté, et qui m'a aidée à apprivoiser ce domaine du commerce.

Ma gratitude va ensuite à quelques ami-es. Camille, toi la si flamboyante, que je suis heureuse de compter parmi mes proches dans l'espace et dans le cœur. Caroline, pour avoir écouté avec attention et jugé sans flatterie le récit des cinq moments de la thèse, et pour m'avoir toujours aidée à garder les pieds sur terre. Clément, pour les promenades passionnantes et le déboulonnage patient et déterminé des statues de la littérature. Elise, ma chère homonyme, avec cette joie de pouvoir t'appeler et que nous nous pardonnions immédiatement de ne pas l'avoir fait depuis longtemps, et avec l'enthousiasme des collaborations à venir. Merci à Jean-Yves pour la traduction et pour les villages. Madeleine, merci de m'avoir fait ce très beau *présent* quelque temps avant de partir à l'autre bout du monde. Merci à Myrtille de croire en moi de manière tellement émouvante depuis plus de dix ans. Merci à Rémi d'être un adepte de ma petite philosophie. Sihem, un très grand merci de m'avoir confortée dans cette idée de commencer une thèse, en trouvant les mots justes pour éteindre mon angoisse de ne pas avoir les ressources nécessaires, et en me livrant par là même quelques précieux outils pour cette ascension périlleuse. Votre présence me comble et m'honore.

Ces travaux sur la distance s'appuient aussi sur quelques collectifs essentiels qui n'ont cessé de me donner de l'élan depuis quelques années. J'ai eu de la chance de jouer de la flûte dans deux fanfares, dont la bien nommée Fanfare de proximité, superbe contrepoint. Ma pensée reconnaissante va vers toutes et tous mes camarades musicien-nes. Aux membres de la Petite République autonome de l'Atelier Le Faubourg, communauté sans pareille en période de distanciation sociale généralisée, mes très chaleureux remerciements. Je pense également aux ami-es de Plus d'une voix et de la Mironde. Au nombre de ces compagnes et compagnons de route, je vous inclus bien sûr Marie, vous qui avez rendu cette thèse *soutenable*. Merci.

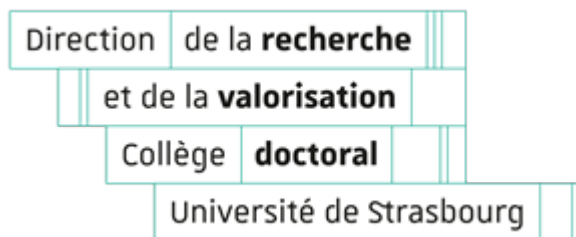
Comment pourrais-je ne pas me réjouir d'avoir autour de moi de si puissant-es allié-es ?

Plus d'une fois ces dernières années j'ai pensé à toi, Vincent, mon cher grand-père. Comme Michaux, tu détestes la médiocrité autant que le snobisme. Pour une raison que je ne m'explique pas très bien, tu refuses aussi catégoriquement de lire certains termes. Alors, je te promets que cette thèse ne comprend pas les mots oxymore ou oxymoron – sauf ici même. Isabelle, que je remercie infiniment pour sa lecture qui me touche plus que je ne saurais le dire, pourra d'ailleurs l'attester.

À ma sœur Adèle, contre les 6000 km toujours, mais aussi pour Ta Nuit, pour les cahiers Canada, pour l'inspiration et la fierté, pour ce champ de force que nous avons créé autour de nous en dépit de la distance, mille mercis. Je remercie mes parents d'avoir favorisé l'émergence de ces possibles. Merci plus spécialement à ma mère pour sa relecture ô combien encourageante et à mon père pour ses suggestions de style comme toujours avisées.

Enfin, mon amour continu et illimité va vers Thomas.  
Car tu m'apprends à dire *nous* – et plus qu'à le dire, à le vivre.





## Déclaration sur l'honneur

### *Declaration of Honour*

J'affirme être informé que le plagiat est une faute grave susceptible de mener à des sanctions administratives et disciplinaires pouvant aller jusqu'au renvoi de l'Université de Strasbourg et passible de poursuites devant les tribunaux de la République Française.

Je suis conscient(e) que l'absence de citation claire et transparente d'une source empruntée à un tiers (texte, idée, raisonnement ou autre création) est constitutive de plagiat.

Au vu de ce qui précède, j'atteste sur l'honneur que le travail décrit dans mon manuscrit de thèse est un travail original et que je n'ai pas eu recours au plagiat ou à toute autre forme de fraude.

*I affirm that I am aware that plagiarism is a serious misconduct that may lead to administrative and disciplinary sanctions up to dismissal from the University of Strasbourg and liable to prosecution in the courts of the French Republic.*

*I am aware that the absence of a clear and transparent citation of a source borrowed from a third party (text, idea, reasoning or other creation) is constitutive of plagiarism.*

*In view of the foregoing, I hereby certify that the work described in my thesis manuscript is original work and that I have not resorted to plagiarism or any other form of fraud.*

**Nom :** Tourte **Prénom :** Élise

**Ecole doctorale :** ED 520

**Laboratoire :** CRePhAC

**Date :** 07/10/2021



# Sommaire

<b>Liste des abréviations</b> .....	<b>9</b>
<b>Introduction : Penser la distance</b> .....	<b>11</b>
<b>Premier moment : Se préserver</b> .....	<b>35</b>
Introduction.....	37
I. Contre la colle.....	41
II. La gêne .....	59
III. Stratégies de distance.....	67
Conclusion du premier moment.....	87
<b>Deuxième moment : Se diluer, se disloquer</b> .....	<b>89</b>
Introduction.....	91
I. Face à celle qui s'est dérobée.....	93
II. Les adresses .....	107
III. La dislocation.....	115
Conclusion du deuxième moment .....	135
<b>Troisième moment : Affluer, refluer</b> .....	<b>137</b>
Introduction.....	139
I. Inventaire des pertes.....	141
II. Paysages mescaliniens .....	169
III. Entre immersion et dérobée .....	187
Conclusion du troisième moment.....	211
<b>Quatrième moment : Sillonner le gouffre</b> .....	<b>215</b>
Introduction.....	217
I. Le gouffre.....	219
II. Passages du sillon .....	245
III. Pratique du sillon .....	279
Conclusion du quatrième moment.....	303
<b>Cinquième moment : Être fidèle</b> .....	<b>305</b>
Introduction.....	307
I. Suivre.....	309
II. Fidèle à soi.....	331
III. Fidélité à plus d'un.....	363
Conclusion du cinquième moment .....	385
<b>Conclusion</b> .....	<b>387</b>
<b>Annexes</b> .....	<b>397</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>403</b>
<b>Index des figures</b> .....	<b>415</b>
<b>Table des matières</b> .....	<b>417</b>





# Liste des abréviations

La plupart des titres des ouvrages de Michaux cités seront abrégés, et les mentions seront suivies du numéro de la page au sein des *Œuvres complètes*. Voir la bibliographie pour les références des trois volumes.

- A : *Ailleurs* (O.C.II)
- BA : *Un Barbare en Asie* (O.C.I)
- CC : *Chemins cherchés, chemins perdus, transgression* (O.C.III)
- CPG : *Connaissances par les gouffres* (O.C.III)
- DD : *Déplacements dégagements* (O.C.III)
- E : *Ecuador* (O.C.I)
- ÉE : *Épreuves, exorcismes* (O.C.I)
- ÉR : *Émergences-résurgences* (O.C.III)
- ERPÉ : *En rêvant à partir de peintures énigmatiques* (O.C.III)
- FD : *Face à ce qui se dérobe* (O.C.III)
- FEFÉ : *Façons d'endormi, Façons d'éveillé* (O.C.III)
- FV : *Face aux verrous* (O.C.II)
- GÉE : *Les Grandes Épreuves de l'esprit* (O.C.III)
- IT : *L'Infini turbulent* (O.C.II)
- JE : *Jeux d'encre* (O.C.III)
- LHL : *Lectures de huit lithographies de Zao Wou-Ki* (O.C.II)
- LI : *Lointain intérieur* (O.C.I)
- MM : *Misérable miracle* (O.C.II)
- M : *Moments, traversées du temps* (O.C.III)
- NDE : *Nous deux encore* (O.C.II)
- NR : *La nuit remue* (O.C.I)
- P : *Peintures* (O.C.I)
- Pl : *Plume* (O.C.I)
- Pa : *Passages* (O.C.II)
- PB : *Paix dans les brisements* (O.C.II)
- PÉ : *Premiers écrits* (O.C.I)
- PH : « *Portrait d'homme* » (O.C.I)
- Pl : *Plume* (O.C.I)
- QHC : *Quatre cents hommes en croix* (O.C.II)
- QJF : *Qui je fus* (O.C.I)
- QR : « *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence* » (O.C.I).
- S : *Saisir* (O.C.III)
- VC : *Vigies sur cibles* (O.C.II)
- V&P : *Vents et poussières* (O.C.III)
- VP : *La Vie dans les plis* (O.C.II)
- VPI : *Une Voie pour l'Insubordination* (O.C.III)



**Introduction :**  
**Penser la distance**



Pourquoi la distance ? Il y a une première manière de répondre à cette question qui est personnelle, justifiant que je recoure ici au « je », pour le dissimuler ensuite en partie. Dans le cadre de mon mémoire de Master, j'avais déjà traversé l'œuvre de Michaux, cherchant à y déceler les modes de rapport entre dedans et dehors, intériorité et extériorité. J'avais déterminé des passages de frontières entre ces deux espaces. S'il y avait frontières, il fallait donc bien qu'il y ait changement d'ordre, non-coïncidence. Au moment de choisir un thème de recherche pour un doctorat, j'ai parcouru le mémoire dans sa forme finale. Une des premières pages était une dédicace à mes parents et ma sœur. Je remerciais mon père et ma mère, respectivement « pour le regard » et « pour le paysage ». À ma sœur, qui vit à Montréal, je choisissais de dédier le travail, non « pour » ce qu'elle y avait apporté – même si elle m'avait effectivement beaucoup aidée, mais « contre », en dépit de, et dans un mouvement de révolte dirigé vers, ce fait qui nous concerne toutes deux : la distance qui nous sépare, six mille kilomètres, sept heures d'avion au moins. Jean-Louis Chrétien a écrit dans un article ces lignes qui disent mieux que moi ce que cette distance me fait vivre, une « tension entre proche et lointain » :

Qu'ils ne soient pas des régions fixes est d'épreuve quotidienne. Auprès de ceux que j'appelle mes proches, je ne cesse d'être présent par l'inquiétude et l'affection, quand bien même ils seraient à l'autre bout du monde, et cette distance fait brûler la proximité d'un éclat plus ardent encore<sup>1</sup>.

J'en parle ici comme d'un fait, parce que cette distance est concrète, l'océan qui me sépare de ma sœur n'est pas symbolique. Néanmoins à l'époque ce terme de « distance » m'a aussi sauté aux yeux comme problème. Je voyais ce que Jean-Louis Chrétien nomme une « épreuve quotidienne » se dessiner, quoiqu'encore confusément, comme *sujet de thèse*. J'avais l'impression qu'un poisson frétilant s'accrochait à mon fil de pêche. Dans l'urgence d'une préparation de concours pour le contrat doctoral, j'ai en effet ressenti la satisfaction d'un pêcheur à la ligne qui voit ce fil se tendre. Ce n'est que peu à peu que j'ai pris la mesure de ma prise. La distance était partout chez Michaux. C'était un écosystème que je découvrais, élaboré par quelqu'un qui avait attaché son œuvre et son existence à ce thème. Comme si j'avais tiré davantage qu'un gros poisson, les algues, la vase, et toute la vie de l'étang. Le terme d'« écosystème » est employé par Franck Leibovici à de multiples reprises dans sa thèse de doctorat<sup>2</sup>. Cette expression lie l'œuvre de Michaux et le cadre de la recherche, en l'occurrence les Archives Michaux qui constituent le terrain. Je la reprends à mon compte pour penser cette contiguïté entre l'œuvre et la vie de Michaux d'une part, et les problématiques personnelles, pratiques, matérielles, qui se sont fait jour dans le temps de ce travail doctoral. L'idée qu'avance Leibovici selon laquelle il faudrait rendre visible l'écosystème, à savoir les conditions matérielles, financières, humaines dans lesquelles se fait tout travail, les

---

<sup>1</sup> J.-L. CHRÉTIEN, « Note furtive sur la présence », S.E.R., « Études », 2001/9, tome 395, pp. 187-195, p. 188.

<sup>2</sup> F. LEIBOVICI, *Henri Michaux : voir (une enquête)*, Paris : Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2014.

« changements dans les manières de ‘nourrir’ une recherche au quotidien », me guide ici<sup>3</sup>. Lors d’une réunion du comité de suivi de thèse, Jean-Michel Maulpoix m’a avertie quant à la nécessité d’une circonscription du concept de distance, en remarquant que les titres des ouvrages de Michaux s’y rattachent tous plus ou moins explicitement, de *Qui je fus* à *Déplacements dégageants*, en passant par *Passages* ou *Face aux verrous*. Il s’est alors agi, plus que de travailler sur un thème, d’être travaillée par lui, à la manière dont Michaux lui-même avait été préoccupé par la distance. C’est pourquoi j’ai choisi d’abandonner le vocabulaire du « sujet » ou du « thème » pour parler de « drame ». Le drame de la distance, c’est d’être coupée du monde et des autres, par un voile plus ou moins épais, incapable d’être proche, et redoublant cette incapacité par l’éloignement de l’écriture. C’est une maladie dont ce qui pourrait se présenter comme la cure, à savoir le langage, est aussi le facteur aggravant.

Pourquoi la distance ? En posant cette question, j’en contourne une autre, la question du choix de Michaux. Quelques années auparavant, j’avais découvert son recueil *Épreuves, exorcismes*. Je me souviens précisément du lieu de son achat : un des bouquinistes de la Vieille-Bourse à Lille. Sur la couverture du livre, dans la collection *Nrf* de Gallimard, le visage de Michaux apparaît à droite d’une photo de peau en noir et blanc. Ce visage dur m’avait sans doute impressionnée. Regard perçant d’oiseau de proie<sup>4</sup>. Le titre, deux mots au pluriel séparés par une virgule, indiquait un processus en apparence simple : comme si à chaque épreuve répondait un recours. Je me souviens que cette solution, que je pressentais déjà dans le titre, était reconfortante. Un des poèmes qui m’avait marquée en particulier était le dernier, « La mer » (ÉE 821). Quand je suis revenue à ce texte en première année de master pour le projet de mémoire, j’avais juste l’âge de HM dans le poème : vingt et un ans. C’est un texte assez court, très simple, d’une certaine fadeur, comme celle que Jean-Pierre Richard trouve chez Verlaine<sup>5</sup>. Cette alternance curieuse que Michaux exprimait entre savoir et absence de savoir m’interrogeait. En l’examinant à présent, je me rends compte qu’il y a beaucoup de distance dans ce texte, plus précisément un mélange énigmatique entre distance et proximité – s’appropriier les choses tout en s’en sentant détaché. Un doute entre ce qui est intérieur et ce qui est extérieur, un trouble, s’y manifeste également : « la mer en moi » et la « mer éternellement autour de moi » (*Id.*) pourraient être une seule et même mer.

---

<sup>3</sup> Voir F. LEIBOVICI, G. CASTERA, « Formes de vie et écosystème des œuvres d’art », sur le site de Franck Leibovici, <http://www.desformesdevie.org/fr/page/entretien-franck-leibovici-par-gr-gory-cast-ra>.

<sup>4</sup> Ce que j’écrivais en ignorant complètement que Le Clézio, encore étudiant, avait produit une description similaire dans son mémoire : « la tête aiguë de rongeur ou d’oiseau de proie ». C’est qu’il y a quelque chose de saillant dans la figure de Michaux qui peut frapper et intimider les jeunes lecteurs. J.-M. G. LE CLÉZIO, « Le thème de la solitude dans l’œuvre d’Henri Michaux », mémoire, Université de Nice, 1964.

<sup>5</sup> J.-P. RICHARD, « Fadeur de Verlaine », dans *Poésie et profondeur*, Paris : Seuil, 2002.

Mais n'allons pas trop vite. La distance, en 2016, ce n'était pas cela. C'était six mille kilomètres, c'était l'impression vague et quotidienne de ne pas vraiment y être. Concept à deux faces, à la fois quantité et qualité. La distance, dont l'origine latine *distare* signifie « se tenir loin », a une définition métrique. C'est alors une position ou une situation localisable. Elle a aussi une définition psychologique. C'est alors une décision, ou quelque chose qui s'éprouve. Dans sa première définition, elle est l'intervalle mesurable qui sépare deux objets, deux points dans l'espace. Mais d'emblée, cette définition se ramifie. Je sais bien que cet intervalle n'est pas le tout de la distance. La distance devient très rapidement symbolique, puisqu'on la mesure au moyen de conventions. Dans un taxi, elle se transforme en coût et le client voit le prix augmenter de manière exponentielle. Par cette expérience, la distance qui sépare deux points de la ville rejoint ce qu'on nomme l'affordance. Je n'irai pas plus loin que ce que je peux me permettre (*to afford* en anglais). La distance se jauge d'emblée à l'aune de mes potentialités. C'est en raison de ce lien intime entre proximité et pouvoir d'atteinte que la distance peut être une marque de déférence d'un côté, de dédain de l'autre. Si je reste à distance d'une personne, j'exprime ainsi ce qu'elle représente pour moi d'impénétrable. Celui qui se distance, à l'inverse, se veut intouchable. Comme l'exemple du taxi nous le fait encore pressentir, la distance a une inscription sociologique importante. Tout le monde ne peut pas être à distance, ne peut pas l'être dans les mêmes conditions, la distance est donc un privilège. Et à l'inverse, tout le monde ne peut pas franchir la distance, cette traversée étant elle aussi onéreuse. La distance englobe aussi les êtres et les choses, les saisit dans sa formulation. Elle ne peut être pensée que comme mise en rapport, puisqu'elle appelle toujours la préposition « entre » à sa suite.

### *Drame de la distance*

La conception de la distance comme drame a pour point de départ une lecture, entreprise à Montréal justement, au printemps 2017, celle de Patočka<sup>6</sup>. Il y eut d'abord cette phrase qui conclut le chapitre « L'espace et sa problématique » :

Nous avons tenté de concevoir l'espace lui-même en tant qu'action, événement, drame, partie du drame du monde dans lequel les êtres se rencontrent, se rapprochent, s'ajointent réciproquement... afin d'y créer leur chez-soi, toujours aussi profondément désiré et aimé, tout précaire et provisoire qu'il soit<sup>7</sup>.

Je voulais considérer, avec Patočka, que la distance était plus qu'une mesure donnée entre deux êtres ou deux objets, en centimètres, mètres ou kilomètres, et qu'elle était un protagoniste, qui dictait sa loi, jouait son rôle, pesait en tant que tel dans la relation. Qu'il n'y avait pas seulement

---

<sup>6</sup> J. ПАТОЧКА, *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*, trad. E. Abrams, Grenoble : Jérôme Millon, 2002.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 89.



une distance comme fait, cette distance mesurable des géographes ou des géomètres, mais également une distance *se faisant*, une distance comme processus. N'étant pas uniquement objective, la distance ne fait pas toujours l'objet d'une perception particulière. Quelques pages avant l'extrait cité, Patočka considère que la dichotomie proximité/éloignement n'est pas nécessairement sensible. Il en veut pour preuve la persistance dans notre esprit de certaines choses malgré nos tentatives concrètes pour nous en séparer :

L'opposition proximité-éloignement, fondée dans le dedans originaire, a une signification qui dépasse les bornes du sensible. Il y a aussi une proximité plus originaire qui se manifeste très nettement là où nous sentons la présence d'une chose 'absente' en dépit de tous nos efforts pour l'éloigner et nous en délivrer, ou bien, s'il s'agit d'une chose désirée, malgré tous les obstacles qui s'opposent à sa présence sensible<sup>8</sup>.

C'est là que se joue en fait le drame. Si la distance était uniquement une métrique, du temps ou de l'argent suffiraient pour la résorber. Si elle était un objet, elle n'apparaîtrait pas à ce point comme entrave. Et les obstacles qui s'opposent à la présence seraient vraiment des obstacles qui empêcheraient toute proximité. C'est bien que les barrières qui me séparent des choses ou qui se lèvent pour que j'en sois proche ne sont pas objectivables. Patočka fait également apparaître que le drame de la distance touche à celui de l'absence, et que le drame de la proximité, car il y en a aussi un, les deux ne cessant de s'envelopper, rencontre celui de la présence. Jean-Louis Chrétien revient sur l'étymologie de ce mot de « présence », dans le verbe latin *praesse* : « être en avant, à l'avant, au devant, diriger, commander, conduire<sup>9</sup> ». Cette étymologie rejoint d'ailleurs celle du problème, qui en grec est le promontoire (πρόβλημα). Il estime que toutes ces actions supposent une « anticipation<sup>10</sup> ». La distance aide également à se préfigurer, puisqu'elle retarde la confrontation ou renforce le saut – c'est cette distance qu'on utilise pour prendre son élan. Si, d'après le phénoménologue, la distance est « d'épreuve quotidienne<sup>11</sup> », il me fallait regarder ses modalités d'apparition. Très rapidement, j'avais vu qu'elle n'était pas un thème comme un autre, quelque chose qui se thématise facilement. La thématiser serait la dominer, mais cela s'est révélé comme fantasme, celui d'une abolition de la distance, d'un contact plus direct avec les choses. C'est à raison que Renaud Barbaras lie dans un de ses titres le désir et la distance<sup>12</sup>. Le désir est toujours désir de traverser un certain écart vis-à-vis de l'objet désiré, et la distance n'est éprouvée que dans cette recherche de la proximité. C'est là qu'il y a drame, parce que le drame me préoccupe. Je n'éprouve la distance que dans la mesure où je suis rivée à elle, d'une certaine façon proche d'elle. Sans cesse, je reconnais à la fois ce que j'appellerais la distance de la lumière et la distance de l'ombre, la distance comme jonction et la distance comme obstacle.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>9</sup> J.-L. CHRÉTIEN, *art.cit.*, p. 187.

<sup>10</sup> *Id.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>12</sup> R. BARBARAS, *Le désir et la distance. Introduction à une phénoménologie de la perception*, Paris : Vrin, 1999.

## Distance de l'ombre

La distance de l'ombre est celle qui rend mélancolique. Elle est bien connue des artistes. C'est elle qui arrive quand « l'âme est distante de tout<sup>13</sup> », impression de Philippe Jaccottet. C'est aussi celle qui donne le sentiment « d'être un personnage vague, un peu flou, mal situé<sup>14</sup> », impression d'Alberto Giacometti. Celles et ceux qui s'éprouvent à distance sentent parfois le brouillard autour d'eux, ils sentent que leur voix ne porte pas dans ce qui est pourtant une grande étendue désertique. Et cette impression d'être inaudible est désespérante. La plainte est au cœur de la poésie : « Comment m'entendez-vous ? Je parle de si loin<sup>15</sup>. » Dans la question de René Char et sa réponse, je comprends que la distance provoque une perte de sens – tout à la fois de sensorialité, de signification et de direction. S'il n'est pas audible, il n'est pas plus visible. Il se situe dans cet « espace incirconscrit » dont parle Michaux :

Quand je ne souffre pas, me trouvant entre deux périodes de souffrance, je vis comme si je ne vivais pas. Loin d'être un individu chargé d'os, de muscles, de chair, d'organes, de mémoire, de desseins, je me croirais volontiers, tant mon sentiment de vie est faible et indéterminé, un unicellulaire microscopique, pendu à un fil et voguant à la dérive entre ciel et terre, dans un espace incirconscrit, poussé par des vents, et encore, pas nettement (VP 194).

Dans cet espace, les contours sont mal assurés<sup>16</sup>. Le mouvement d'errance lui-même n'est pas clair. Il y a dans ce texte une incertitude qui affecte jusqu'au mouvement de distance, qui se dérobe lui aussi. La mélancolie de celui ou celle qui regarde sans être partie prenante, Michaux la décrit très tôt. Dans *Ecuador*, ce sont les « spectacles qui nous rendent totalement étrangers, comme si nous venions de naître, et malheureux. » (E 152) Alors que voir les choses comme pour la première fois est une expérience souvent recherchée par la phénoménologie<sup>17</sup>, ce qui domine ici est un sentiment affligeant d'irréalité. Néanmoins, la distance est aussi une condition de visibilité. Peu à peu, cette force et cette faiblesse conjointes du regard à distance se disent. En regardant les choses de loin, on leur donne une densité tout autant qu'on rompt avec elles. Ainsi, la mélancolie ne va pas sans orgueil. Celui qui dit « je parle de si loin » comme René Char a quelque chose de suffisant. Il se revendique comme « être des lointains<sup>18</sup> », s'intéressant davantage à ce qui est loin qu'aux proches, et cette attitude le fige dans une posture qui est hautaine ou condescendante. Il semble que le mélancolique se satisfasse parfois de ne pas s'approcher, sa vue de loin lui conférant du pouvoir. Julien Gracq oppose les myopes et les presbytes parmi les

---

<sup>13</sup> P. JACCOTTET, *Observations et autres notes anciennes 1947-1962*, Paris : Gallimard, 1998, p. 40.

<sup>14</sup> A. GIACOMETTI, *Carnets* [1963], dans *Écrits*, Paris : Hermann, 2007, p. 228.

<sup>15</sup> R. CHAR, « Feuilles d'Hypnos », *Fureur et mystère*, Paris : Gallimard, 1948, p. 106.

<sup>16</sup> Voir A. MILON, *Cartes incertaines, regard critique sur l'espace*, La Versanne : Encre marine, 2012, p. 75.

<sup>17</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris : Gallimard, 2001, p. 54.

<sup>18</sup> M. HEIDEGGER, *De l'essence de la vérité* [1931-1933], dans *Questions I et II*, trad. A. De Waelhens et W. Biemel, Paris : Gallimard, 1968.

écrivains<sup>19</sup>. Qu'il en parle en termes de pathologies n'est pas sans conséquence, notamment quant à la distance. Le presbyte, incapable de voir ou de considérer ce qui est sous ses yeux, se réfugie dans un lointain éthéré. Le drame était donc lié à un désir inassouvi, autant qu'à l'identification d'un privilège. Et la philosophie était intervenue, accentuant, je le crois, cet effet. Avec ce choix d'étudier la philosophie, j'avais sans doute aggravé ma presbytie. C'était pour éviter cette maladie du regard que j'ai commencé à observer la distance comme rapport, et non à regarder, toujours et en tout temps, ce qui est à distance de moi. Je me suis mise à essayer en quelque sorte de regarder cette opération en elle-même. Je dis « essayer », car reporter son intérêt vers l'outillage de la distance n'allait pas sans difficulté. J'étais vraiment face à la distance comme *face à ce qui se dérobe*. Rapidement, ce titre d'un recueil de Michaux (1975) s'est en effet imposé comme point de convergence de mes réflexions. Il comprend la position ou la posture du sujet, le *face-à*, autant que le mouvement des objets ou des êtres, de *ce qui se dérobe*. De plus, il renvoie à ce mouvement lui-même autant, voire plus, qu'aux choses qui se distancent. Comment on fait face compte sans doute davantage, dans la formulation, que ce à quoi on fait face. J'ai été aussi face à la distance comme face à ce qui *me* dérobe les êtres, les choses que je voudrais saisir. Parmi les conditions de la perception, il y a ce fameux triangle perspectif que Michaux blâme dans un texte nommé « Combat contre l'espace », parce que, dit-il, il « se perd au loin avec les choses que nous désirions voir » (Pa 311). Et pourtant, ce « frêle et dur triangle » (*Id.*) tient, résiste, s'étant imposé comme fait du réel et non seulement de la représentation. La conceptualisation de la distance est nécessairement affectée par le fait de la distance : cette dernière se présente dans son déjà-là, comme un axiome. Qui se confronte à ce concept rencontre des problèmes à peu près équivalents à ceux auxquels se heurte celui ou celle qui veut expliquer le temps. De surcroît, dans la mesure où toute explication demande un certain écart vis-à-vis de son objet, expliquer la distance l'obscurcit. Comme une multiplication qui aboutirait à télescoper le concept, à l'envoyer dans des régions reculées de la pensée, voire dans d'autres galaxies. Il y a certes la distance spatiale, géométrique. Mais dès que d'autres distances viennent à l'esprit, distance psychologique, distance vécue, distance critique, distance sociale, un brouillage s'opère. En outre, la *distance se faisant* dont je veux ici parler est à la fois spatiale et temporelle. Dans le souvenir, nous nous distançons aussi sûrement des objets ou des êtres que dans d'autres lieux. Il faut dire aussi que la distance n'est pas toujours l'objet d'un regret. La quête d'un espace à soi, à distance, protégé, est très présente dans la société contemporaine<sup>20</sup>, dans le temps même où de nombreuses personnes veulent venir à bout des écarts physiques. Jean-Louis Chrétien écrit sur cette deuxième volonté,

---

<sup>19</sup> J. GRACQ, *Lettrines* [1967], dans *Œuvres complètes* vol. II, Paris : Gallimard, 1995, pp. 160-161.

<sup>20</sup> Voir M. CHOLLET, *Chez soi. Une odysée de l'espace domestique*, Paris : La Découverte, 2015.

très actuelle, sur cet « effort infatigable pour supprimer les distances<sup>21</sup> ». Le téléphone d'abord, la radio, la télévision puis Internet ensuite sont venus comme moyens de lutter contre l'éloignement. Georges Perec voit aussi dans la multiplication des voyages internationaux une « illusion d'avoir vaincu la distance, d'avoir effacé le temps<sup>22</sup> ». Le sentiment de distance pourrait même être interprété comme l'une des conséquences d'une réduction apparente des distances spatiales. Michaux perçoit aussi ce mirage lorsque, dans *Ecuador*, il diagnostique une « crise de la dimension », « maintenant que nous avons fait à satiété le tour de la terre » (E 155). Il craint d'être raillé, tel un « esprit de quatrième ordre » (*Id.*). Aller dans le sens de l'histoire, c'est accepter cet amenuisement des distances. Progrès : il est possible d'aller souffrir à peu près n'importe où. Qui souhaite se retrouver dans le voyage retrouvera sûrement sa douleur, simplement délocalisée. Michaux est bien conscient de cette fausse promesse d'un voyage qui susciterait providentiellement la rencontre avec soi-même. La terre entière trouve le sujet à distance de lui-même, éclaté : « Il n'y a plus moyen de vivre, nous éclatons, nous faisons la guerre, nous faisons tout mal, nous n'en pouvons plus de rester sur cette écorce. » (*Id.*) C'est le constat d'une double-crise qui, au même titre que la double-contradiction, risquerait de rendre fou. Crise de la proximité au profit de la mondialisation, avec la disparition progressive de tout ce qui donne à l'ici et maintenant de la saveur, ce qui est loin paraissant toujours plus digne d'être regardé que le coin de la rue, et crise de la distance du fait de cette même mondialisation, tout devenant identique à un bout et à l'autre du monde. Ce qu'on appelle confusément contexte sanitaire a fait éprouver que ce qui est en apparence le plus loin est parfois aussi le plus proche, un virus né à des milliers de kilomètres étant susceptible d'affecter directement mon mode de vie et, à l'inverse, que le plus proche peut devenir inaccessible – elle a fait éprouver une élasticité des distances. Tout à coup, le problème s'est réveillé, ranimé. La distance devenait la préoccupation de tous. Effet du virus, ce problème a contaminé tout le monde.

### *Distance de l'éclat*

Deux états de la distance ont été mentionnés : la distance comme ombre et la distance comme lumière. Le deuxième état peut être investigué dans sa portée philosophique. D'après Michel Henry, avec les *Objections aux Méditations métaphysiques* de Descartes de Gassendi, un certain rapport à la distance se pose. C'est dans ce texte que surgit pour la première fois l'idée phénoménologique selon laquelle la distance serait nécessaire pour voir. Mais cette distance n'est pas réelle, n'est pas réductible à celle qui sépare l'œil du miroir – qui fait que je peux voir mon œil. Henry avance ainsi le concept de « distance phénoménologique », comme condition du

---

<sup>21</sup> J.-L. CHRÉTIEN, « Note furtive sur la présence », p. 193.

<sup>22</sup> G. PEREC, *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée, 1974, p. 153.

phénomène. La distance phénoménologique n'a, pour lui, rien à voir avec l'espace mesurable. C'est un pouvoir, une distance « en un sens actif et transitif<sup>23</sup> » : un éloignement se faisant et intensifiant ce qu'il éloigne. La distance est souvent entendue comme ce qui écarte les choses de nous<sup>24</sup>. Mais c'est le contraire qui se produit avec la distance phénoménologique : « La distance phénoménologique est le pouvoir ontologique qui nous donne accès aux choses, elle est cet accès lui-même, un accès dans et par le lointain<sup>25</sup>. » C'est en cela qu'elle est comparable à la lumière de l'astre solaire qui rend visibles les objets et les êtres. Michel Henry ne fait pas de distinction entre le lointain et la Proximité, il fait même du premier l'essence de la seconde, laquelle arbore une majuscule indiquant que son statut a changé<sup>26</sup>. Pour lui, la Proximité, donc la « distance phénoménologique », est en un sens ce qui est le plus loin de nous. Elle n'est jamais l'objet de notre souci : « L'orientation soucieuse à l'être éloigné nous cache l'éloignement comme tel<sup>27</sup>. » Une proposition de reformulation, plus accordée au vocabulaire qui se propagera dans ce travail : « *L'à distance nous dérobe la distance.* » Les verbes « cacher » ou « dérober » indiquent que derrière ce qui est à distance, il y a encore quelque chose qui se dissimule. Ce qui est éloigné masque la manière de l'éloignement. Penser la distance, ce serait donc revenir à elle. Elle, que tout ce qu'elle éloigne de nous dissimule dans son distancement. Elle, que tout ce que nous regrettons, ou dont nous sommes heureux d'être préservés, cache en se dérobant. Ce serait éclairer ce qui se masque pour que la perception d'objets et d'êtres distants ait lieu. Heidegger avant Michel Henry appuie l'idée selon laquelle la distance est la lumière, selon laquelle elle ne nous ravit pas les choses, mais au contraire leur permet de se dévoiler<sup>28</sup>. Pour lui, ce sont ces choses qui apparaissent grâce à la distance, les étants, qui masquent la distance, l'être. Curieux renversement par lequel le plus proche devient le plus loin et réciproquement, si bien que nous avons de plus en plus de mal à dire ce qui est loin et ce qui est proche. Si la distance est un problème, c'est qu'elle est à la fois la face que je donne au monde et le promontoire qui me fait accéder à ce dernier. Face à ce qui se dérobe encore, ce titre comme mise en mouvement de la pensée, titre qui donne l'idée d'être au-devant, de montrer sa figure, d'une certaine poésie (de *poeien*, « faire ») de la face. « Faire face » renvoie aussi à l'idée de se fabriquer une façade, avec la dissimulation que cela peut impliquer. On enjoint souvent celui qui a perdu à faire face, à ne pas se démonter. Face à ce qui se dérobe, face à ce qui se distance de moi, la question de la réparation, du ressaisissement et du courage se pose aussi. Penser la distance consiste donc à penser une relation, se loger au cœur de cette relation et

---

<sup>23</sup> M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit* [1927], Halle : Max Niemeyer, 1941, p. 105, *Être et temps*, trad. E. Martineau, 1986, p. 99, cité par M. HENRY, *L'essence de la manifestation*, Paris : PUF, 1963, p. 76.

<sup>24</sup> M. HENRY, *op. cit.*, p. 76.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>28</sup> M. HEIDEGGER, *Être et temps*, p. 99.

non dans l'un des deux pôles à partir desquels elle s'institue. Partant, on s'installe dans le lien plutôt que dans les parties liées, on se demande ce qui se passe, et aussi ce qui passe à cet endroit du lien. Au cours de ce travail, j'ai compris que s'inquiéter du lien c'était parfois faire abstraction des parties. Aller travailler au cœur de ce qui nous relie ou nous sépare plutôt que dans les entités liées ou séparées. Michaux est d'ailleurs sensible à la notion de rapport, puisqu'il indique dans la postface de *Plume* : « Mes images ? Des rapports. » (Pl 664) Pour lui, circonscrire des éléments, leur donner des contours, est moins important que de voir ce qui circule entre eux. Travailler à même le lien ne l'effraie pas, c'est l'objet de ce qu'il nomme bien plus tard des « exercices de relation entre moi et mon corps » (FD 886). En parlant d'« exercices », Michaux renvoie d'ailleurs à la dimension pratique de la distance. La pensée de la relation nous fait à présent passer à un autre pronom que « je », « nous ». Lorsque nous considérons la distance comme drame, nous savons bien qu'elle n'est pas quelque chose que nous pourrions éviter – si nous voulions l'éviter, ce qui reste à prouver – en utilisant la première personne. Après avoir hésité, nous croyons le « nous » plus opportun pour dire la distance, pour se situer dans la noue<sup>29</sup>, au cœur du rapport. L'accorder au féminin est une manière, sans doute, de préserver un reste de ce qui se dérobe pour que ce travail puisse se réaliser.

### *Schème, motif, figure*

Le drame de la distance est un problème auquel nous faisons face. Posons-le sous la forme d'une question, qui reprendra les mots des analyses qui précèdent. *La distance est-elle vraiment un obstacle qui nous empêche d'accéder aux êtres et aux choses qui nous entourent, n'est-elle pas au contraire une voie privilégiée d'accès ?* C'est un problème qui dicte lui-même ses modalités de saisie. Chez Michaux, les « figures de la distance » affleurent directement, en deux catégories : celles qui font lien, celles qui entravent le lien. Dans le cadre de notre mémoire de Master, nous avons volontiers utilisé le mot de « schème » pour ces images auxquelles Michaux recourt : la fenêtre, la plaine, le voile, l'horizon, le barrage et tant d'autres. Ce mot est employé en philosophie, notamment kantienne, pour décrire la figuration imaginaire d'un concept de l'entendement. On phénoménalise un élément qui, sans cette opération, serait difficile à appréhender. Grâce au schème, « la pensée se ressourcement constamment dans le sensible<sup>30</sup> ». Ou comme le dit Natalie Depraz à propos de Merleau-Ponty : « Le conceptuel, loin d'être aboli, trouve son impulsion et son rajeunissement dans les ressources offertes par les mots les plus concrets<sup>31</sup> ». Il faut insister sur cette ressource du

---

<sup>29</sup> Marielle Macé renvoie poétiquement à cet espace naturel ou aménagé, fossé d'herbes, qui accueille les eaux et préserve les terres, et au nous qui recueille les liaisons et les déliaisons. M. MACÉ, *Nos cabanes*, Lagrasse : Verdier, 2019, pp. 9-25.

<sup>30</sup> M. COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris : PUF, 1989, p. 12

<sup>31</sup> N. DEPRAZ, *Écrire en phénoménologie*, La Versanne : Encre Marine, 1999, p. 130.

sensible, ce « besoin de schèmes<sup>32</sup> », parce que la distance prise par la philosophie provoque parfois une singulière anesthésie. L'idée que la vie concrète est une source à laquelle le philosophe doit s'abreuver paraît d'autant plus vraie que ce désir fonctionne aussi entre littérature et pensée. Jules Supervielle dit ainsi, par rapport à Michaux :

Il ne s'agit pas pour un poète d'être un penseur, mais de donner la soif anxieuse, la nostalgie de la pensée [...] Michaux donne toujours à réfléchir, et je ne connais pas de meilleur éloge pour un créateur<sup>33</sup>.

Philosophie et poésie se trouvent donc dans une relation d'interdépendance inquiète, où l'une veut se gorger de l'autre et réciproquement, chacune ressentant son manque constitutif. Il apparaît que cette tension réciproque est elle aussi affaire de distances : la distance que l'une et l'autre entretiennent dans leurs relations, car il ne faut pas se noyer dans la source à laquelle on boit, distance que l'on pourrait qualifier de respectueuse, mais également la distance dont chacune dispose face au monde. Les poètes sont ainsi plus « en avant<sup>34</sup> », rivés au sensible, alors que la philosophie récolte les fruits de l'expérience de ces derniers, et s'en saisit au moyen des concepts. Plus exposés, les poètes sont également plus vulnérables, alors que la philosophie se protège par ses outils d'analyse. Les poètes sont ceux qui restent « pris à ce qui est présent et immédiat », pris « à ce qui tremble à force de proximité<sup>35</sup> » et les fait trembler. La philosophie, quant à elle, se caractérise par un « refus de la promiscuité<sup>36</sup> ». Tous les exercices philosophiques ne se confondent certes pas, non plus que les démarches poétiques. Cette inscription dans un espace symbolique est assez caricaturale. Et Michaux nous tire habilement de ce schéma. Si nous prêtons à la poésie une pensée, nous pouvons aussi voir un double mouvement dans ce penser poétique : « Quelqu'un, pensant, s'éloigne/ Quelqu'un, pensant, se rapproche<sup>37</sup> ». En deux vers, Michaux nous libère ainsi du poncif qui identifie la pensée à une prise de distance. Mais dans le contexte qui nous occupe, cette conception a aussi la vertu de délimiter même provisoirement les domaines de la poésie et de la philosophie. Dans cette configuration, le schéma est cette fois impropre, puisqu'il est davantage à considérer comme un outil auquel le philosophe recourt dans un souhait de toucher à l'évidence poétique. Le terme de « motif » s'est présenté alors. Il a la pertinence de rappeler l'œuvre pictural de Michaux, et de souligner qu'à plus d'un titre on construit des textes comme des tableaux, en disséminant des signes. C'est également le terme auquel Jacob Rogozinski choisit de recourir dans l'étude qu'il consacre à Artaud, afin de lui

---

<sup>32</sup> C. FLÉCHEUX, *L'horizon, des traités de perspective au Land art*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 192.

<sup>33</sup> J. SUPERVIELLE, « Poète visionnaire et studieux » [texte inédit, 1957], cité par R. BRÉCHON, *Michaux*, Paris : Gallimard, 1959, pp. 10-11.

<sup>34</sup> A. RIMBAUD, Lettre dite du « voyant » à Paul Demeny, 15 mai 1871, dans *Œuvres complètes. Correspondance*, Paris : Laffont, 1992, p. 236.

<sup>35</sup> M. ZAMBRANO, *Philosophie et poésie* [1939], trad. J. Ancet, Paris : José Corti, 2003, p. 20.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>37</sup> H. MICHAUX, « Quelque part, quelqu'un », *Textes épars 1936-1938*, O.C.I., p. 552.

accorder, dit-il, une « philosophie entièrement neuve à partir de ses motifs<sup>38</sup> ». Ce qui est intéressant dans ce terme est le registre musical qu'il apporte. On parle ainsi des motifs d'une pièce, qui se déclinent au long de cette dernière. D'après Philippe Jaccottet, dans la *Vita nuova* de Dante, les « motifs de la distance, de la peine, du passage » interviennent « comme dans une fugue<sup>39</sup> ». Mais la coloration de « motif » par les idées de motivation, d'intentionnalité, de décision empêche en partie de concevoir la passivité et l'épreuve. Pour penser cette confrontation à la distance, ce « face à » qui nous occupe, le mot de « figure » est alors apparu plus adéquat. Ce terme est prodigieusement polysémique, ce qui rend difficile son analyse. Les travaux de Mathieu Bouvier présentés sur son site tracent les contours de la figure : « La figure n'est jamais strictement un signe ou une forme, mais plutôt leur vie rêvée, leur latence ou leur puissance, leur réserve de désir ou de sens, leur virtualité<sup>40</sup>. » Manière de dire que la figure est elle-même à distance du signe ou de la forme. Mais la figure est également proche de ce qu'elle donne à voir. Marianne Massin l'écrit :

Loin d'être un objet inerte, la figure est vecteur d'une transmission, mais aussi manière d'appréhender ce qui échappe ou sidère, mouvement créatif qui apprivoise l'ineffable, voire d'invention<sup>41</sup>.

Appréhender ce qui échappe, apprivoiser l'ineffable, c'est bien faire face à se qui se dérobe. Les figures de la distance nous font donc saisir cette dernière, nous font l'apprivoiser, autant qu'elles nous la masquent. Ce n'est pas par hasard qu'elles se sont révélées des outils si précieux dans nos recherches. Le critique allemand Erich Auerbach s'est livré à une importante philologie de la figure<sup>42</sup>. De cette dernière, nous pouvons restituer certaines lignes de force. La figure est une forme plastique, qui est en mouvement et qui est perceptible. La figure évoque d'abord un tracé géométrique, et rappelle en cela le schème. Elle est délimitée par un contour, qui la distingue d'un fond. En musique, la figure est un ensemble mélodique ou rythmique qui revient et peut constituer un thème. Il s'agit d'une forme simplifiée. Elle est parfois gestuelle. Michaux loue le geste comme source d'émancipation et d'attachement à la fois. C'est ce qui lui fait dire : « Je ne peux m'associer au monde vraiment que par gestes. » (Pa 288) La figure, comme le geste, lie et délie. La distance s'opère en une série de mouvements subjectifs que nous nommerons des « postures de distance ». Figures et postures disent une fabrique. Nous pourrions également mentionner à cet égard la figure de style ou de rhétorique qui contribue à créer un mode. Marielle Macé fait de cette dernière le « 'geste' de la parole<sup>43</sup> ». La figure est la représentation sensible, audible, visible ou palpable, d'une abstraction. Être figuré, c'est aussi apparaître, avec toutes les

<sup>38</sup> J. ROGOZINSKI, *Guérir la vie : la passion d'Antonin Artaud*, Paris : Le Cerf, 2011, p. 25.

<sup>39</sup> P. JACCOTTET, *La Seconde saison. Carnets (1980-1994)*, Paris : Gallimard, 1996, p. 115.

<sup>40</sup> M. BOUVIER, « Petite philologie de la figure (figura) », [www.pourunatlasdesfigures.net](http://www.pourunatlasdesfigures.net).

<sup>41</sup> M. MASSIN, *Les figures du ravissement*, Paris : Grasset, 2001, p. 16.

<sup>42</sup> E. AUERBACH, *Figura* [1938], trad. M.-A. Bernier, Paris : Belin, 1993.

<sup>43</sup> M. MACÉ, « 'Faire monter dans l'arche toutes les figures' : littérature et formes de vie », dans D. VIART, L. DEMANZE, *Fins de la littérature*, Paris : Armand Colin, 2012, pp. 141-152, p. 147.



équivoques auquel ce verbe peut renvoyer, à savoir l'aspect extérieur, mais aussi parfois la duperie. Il suffit pour le comprendre de penser à l'expression « faire bonne figure » qui suggère une composition qu'on affecte pour ne pas montrer sa véritable humeur, donc une certaine inauthenticité. Mais la figure est dans un même temps le paradigme de l'authenticité, puisqu'elle se donne telle qu'elle est. Grâce à elle, on se distingue des autres. Elle est une « force de distinction, de tact<sup>44</sup> », ce qui la lie à la distance. La figure est un masque qui est porté lors du drame et qui l'exécute en tant que tel. Sans figures, pas de drame. C'est en cela que le terme renvoie à une fixation, davantage que celui de « motif », qui suggère une certaine dissémination. C'est dire donc que c'est par les figures, dans leur sensibilité, leur concrétude, leur répétition, que Michaux incarne le drame de la distance. Dans un drame au cinéma ceux qu'on appelle les « figurants », même s'ils ne sont pas forcément considérés, accordent une intensité supplémentaire à l'action représentée, ou lui confèrent davantage de réalisme. Il n'en reste pas moins que parler de « figures de la distance » relève d'un paradoxe. La distance est justement ce qui *a priori* empêcherait de se figurer. La figure est ce qui est proche, ou ce qui se manifeste comme s'approchant. C'est ce qui suscite une méfiance de Michaux vis-à-vis des figures, entendues au sens de visages : « Comme on détesterait moins les hommes s'ils ne portaient pas tous figure. » (FV 449) Si les hommes ne présentaient pas au monde ce promontoire d'eux-mêmes, peut-être que leur présence ne serait pas aussi envahissante. Mais la figure est aussi ce qui accorde la distance, ce qui permet à l'homme de faire front. De même que les « personnages-tampons » (Pa 350) dont Michaux parle<sup>45</sup>, la figure est ce qui encaisse les chocs.

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). À toi maintenant ! (*Id.*)

Car se figurer, c'est aussi placer face à soi, dans le futur ou dans un certain écart vis-à-vis de sa propre personne, et donc se disposer à mieux encaisser les heurts éventuels. Erich Auerbach note que dès Quintilien, la figure se détache, se décolle, assume un certain rapport de distance avec ce qu'elle représente, et pour autant tend vers ce contact. C'est que la figure évolue sans cesse entre deux catégories : celle du dynamisme et celle de l'institution. Auerbach intègre ainsi la figure à l'idée « de mouvance au sein d'une essence qui se maintient<sup>46</sup> ». La figure est l'objet chez Michaux d'émergences et de résurgences - *Émergences résurgences* est un autre recueil (1972). La figure, c'est à la fois ce qui surgit et ce qui revient. C'est bien un « parti-pris » que nous avons choisi, celui du

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>45</sup> Voir le **premier moment** (III, 2).

<sup>46</sup> E. AUERBACH, *Figura*, p. 54.

figural<sup>47</sup>, alors que d'autres ont insisté sur la défiguration, ce « mouvement de déstabilisation qui affecte la figure<sup>48</sup> » dans les textes. Le recours à ce terme de figure semblait d'ailleurs pertinent pour dépasser certaines ornières de la critique, héritées d'une lecture de son œuvre comparée avec celle d'Artaud. Représentation d'une œuvre désœuvrée, défigurée, disloquée. À l'inverse, nous préférons regarder l'une des fins de la littérature chez Michaux : celle de « faire monter dans l'arche toutes les figures<sup>49</sup> ». Il y avait une urgence à figurer pour ne pas se sentir désespérément seul, pour ne pas devenir fou, pour être heureux tout de même. Ce parti-pris du figural ne va pas sans risque. En montrant à l'œuvre des logiques de figuration chez Michaux, il est possible que soit reniée une différence essentielle entre philosophie et littérature, dans la propension à faire agencement. Qui se propose d'aborder un poète<sup>50</sup> philosophiquement doit évidemment se garder de la tentation de le capturer, de produire un rapt par le concept. Lorsque Gilles Deleuze écrit sur les idées cinématographiques, il considère qu'il faut « extraire des pensées sans les abstraire<sup>51</sup> ». Face à Michaux, c'est prélever des figures sans chercher à en faire les éléments de structures bien arrangées. Cela correspond à une formule souvent prononcée aujourd'hui : « j'ai capté ». Ne pas pouvoir dire « j'ai capté Michaux », mais au contraire se prémunir de cet orgueil en notant, en persistant à noter le vacillement des textes. Que la distance de la philosophie quant à la poésie ou à la littérature ne soit jamais une distance à travers laquelle on jauge ou l'on juge. Partant, la position à tenir est complexe : « Il ne faut refuser ni le vertige de la distance, ni celui de la proximité : il faut désirer ce double excès où le regard est chaque fois près de perdre tout pouvoir<sup>52</sup>. » Ne pas capter, ne pas capturer, c'est aussi ne pas traduire. De ce refus émerge une forme de prudence face à ce qui se joue, à ce qui se trame, dans une œuvre poétique. Cette prudence se rencontre d'ailleurs dans de nombreuses recherches philosophiques quand elles se rapportent à la littérature. Notamment chez Derrida, invitant à ne pas même tenter de transcrire. D'un motif d'Artaud, il dit en effet : « N'essayons pas de le traduire en philosophèmes ou en théorèmes<sup>53</sup>. » Traduire en philosophèmes ou théorèmes, nous croyons nous en garder en parlant de figures. Dès lors, penser l'œuvre de Michaux par figures impose une méthodologie de recueil, d'exploration, celle de ces carnetistes qui crayonnent ce qui se présente sous leurs yeux.

<sup>47</sup> J.-F. LYOTARD, *Discours, figure*, Paris : Klincksieck, 1971, p. 9 sq. Voir également M. DEGUY, « Vers une théorie de la figure généralisée », *Critique*, n° 269, octobre 1969, pp. 841-861.

<sup>48</sup> E. GROSSMAN, *La Défiguration – Artaud, Beckett, Michaux*, Paris : Minuit, 2004, p. 9.

<sup>49</sup> Selon l'expression de Michel Deguy. M. DEGUY, *À ce qui n'en finit pas. Thrène*, Paris : Seuil, 1995, n.p. Voir M. MACÉ, *art.cit.*

<sup>50</sup> Qu'il nous soit permis de considérer Michaux, avec Claude Fintz, comme une « espèce de poète », et de prendre assez peu position quant à ce débat épineux : poésie ou non ? Voir C. FINTZ, « Henri Michaux, cette espèce de poète. Quelques notes sur l'activité générique/génétique de l'œuvre », *Littérature* n°46, 2002, pp. 173-192.

<sup>51</sup> G. DELEUZE, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris : Minuit, 2002, p. 194.

<sup>52</sup> J. STAROBINSKI, « Le Voile de Poppée », *L'Œil vivant I. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris : Gallimard, 1961, p. 27.

<sup>53</sup> J. DERRIDA, « Forcener le subjectile », dans P. THEVENIN, J. DERRIDA (dir.), *Antonin Artaud, Dessins et Portraits*, Paris : Gallimard, 1986, p. 92.

Traversant le territoire de Michaux, nous nous intéressons à ces figures, nous faisons des listes, nous récoltons, nous reconnaissons. De fait, la délimitation d'un corpus a été souvent repoussée lors de ce travail. Pour nous justifier par avance de la diversité temporelle, générique et thématique de l'ensemble ici présenté, posons d'abord que le travail ne se mène pas à même les textes. Dans notre parcours des figures, sélectionner quelques textes et s'y dédier paraissait moins pertinent. Il fallait montrer la cohérence d'ensemble d'une œuvre où des échos, des résurgences, se font entendre en permanence. Tous les textes de Michaux font corps et hacher dans cet organisme menaçait d'altérer l'un des effets les plus fascinants de sa lecture, celui de la rencontre, à des décennies de décalage, d'un vocabulaire et d'une atmosphère communs. C'est souvent ce que nous avons voulu montrer dans les pages qui suivent, lorsque, après l'appel d'un mot, nous retrouvions des occurrences anciennes ou ultérieures. Michaux, dans une belle image sur laquelle nous reviendrons<sup>54</sup> parle ainsi de « cortège » qu'il charrie à travers « l'infini moutonnement des possibles » (Pa 289). Il est judicieux de le suivre sur cette voie. Différentes solutions ont été envisagées successivement. À chaque fois, la période mescalinienne (1955-1965) de Michaux était prise comme pivot. C'est en effet comme telle qu'elle apparaît souvent dans la critique. La première idée qui nous est venue était de travailler uniquement sur les textes antérieurs aux expériences de drogue. Ces derniers ont néanmoins été abondamment étudiés, notamment dans un ouvrage de référence, signé par Jean-Pierre Martin<sup>55</sup>. En fait, ce qui nous a bientôt guidée est l'hypothèse de recherche selon laquelle les textes de drogue, dont l'étude figure dans les troisième et quatrième parties, rejouent des figures très anciennes chez Michaux. Ainsi, si nous suivons un fil chronologique jusqu'à ces textes dans un premier temps, comme pour faire droit à un effet de suspense théorique, nous bouleversons ensuite cette chronologie, en mettant tout texte ultérieur aux expériences en regard de textes antérieurs. Michaux n'aurait pas approuvé cette démarche. Si elle avait été entreprise de son vivant, nous aurions cru bon de l'avertir. Il nous aurait alors sans doute opposé quelque chose de similaire à ce qu'il dit à Robert Smadja, voire quelque chose de moins aimable encore :

Votre regard observateur et critique voit et reçoit l'ensemble de mon œuvre en sa totalité et comme d'un seul tenant. Je ne suis pas à ce mirador. Pour moi, elle est et reste un parcours. Des années, des décennies séparent les parties et les livres<sup>56</sup>.

Michaux est décédé en 1984, nous autorisant par cette disparition à nous situer à ce mirador. Il est possible de se tenir en vis-à-vis, étrangère face à son œuvre – étrangère parce qu'incapable de devenir effectivement familière de Michaux, étrangère aussi parce que femme, situation qui doit

---

<sup>54</sup> Voir le **quatrième moment** (III, 1).

<sup>55</sup> J.-P. MARTIN, *Henri Michaux : écritures de soi, expatriations*, Paris : José Corti, 1994.

<sup>56</sup> H. MICHAUX, Lettre à Robert Smadja du 5 avril 1981, *Donc c'est non*, Paris : Gallimard, 2016, pp. 159-160.

rester à notre esprit au lieu qu'elle disparaisse dans la neutralité scientifique. Ainsi, dans *Face aux verrous*, l'étranger parle-t-il :

Du haut de notre Mirador, nous observons l'effet, le premier effet, attentifs, décidés.  
Même bon, on ne le laisse pas aller, on le tient en « observation ». On est toute tension.  
Incomparable émotion de l'ordre que nous apprécions le plus, celle des « conduites »  
(FV 504)

Cet examen depuis le mirador concentrera l'essentiel de nos efforts et de notre tension dans les pages qui suivent. L'œuvre est achevée, il est possible à présent de jeter sur elle un regard d'ensemble rétrospectif, d'y lire des moments, des gestes, des conduites qui se reproduisent à des années d'écart. De même, les références à la philosophie et à d'autres champs des sciences humaines pourraient déconcerter par leur pluralité. Ces citations se font, la plupart du temps, sans grand souci pour les écoles et les courants. À titre d'exemple, Deleuze et la phénoménologie se trouvent convoqués dans la confrontation avec Michaux, parce que ce dernier peut s'adresser, pensons-nous, autant aux deleuziens qu'aux phénoménologues. La conflictualité qui traverse et occupe la philosophie en son sein nous paraît moins importante que les ponts qui sont à construire entre les concepts qu'elle invente et les figures de Michaux. Les philosophes sont nos alliés pour appréhender ces figures, et Michaux notre intercesseur pour réveiller certains concepts, ou du moins les animer différemment.

### *État de l'art*

Les études littéraires consacrées à Michaux sont très abondantes. Nous nous contenterons de baliser ici quelques travaux. D'abord ceux de Marianne Béguelin. Son ouvrage<sup>57</sup>, datant de 1974, a été particulièrement éclairant pour nous parce qu'il se livre, similairement à ce que nous souhaitons développer, à une investigation de différentes figures de l'œuvre, en prenant le risque de la collection. À cette investigation, le thème de la domination/subordination sert quasiment de prétexte. Robert Bréchon<sup>58</sup> procède de la même manière, la lecture de l'écrivain suscitant souvent l'envie d'une telle exploration. La quinzaine d'années qui a suivi la mort de Michaux en 1984 a vu la multiplication des productions universitaires consacrées à son œuvre. De manière évidemment non exhaustive, nous pouvons penser à l'ouvrage de Jean-Michel Maulpoix<sup>59</sup>, à ceux de Jean-Pierre Martin<sup>60</sup>, d'Anne-Élisabeth Halpern<sup>61</sup> ou de Jérôme Roger<sup>62</sup>. Les textes de Bernard Noël<sup>63</sup> ou de Michel Butor<sup>64</sup>, s'ils n'appartiennent pas à la littérature scientifique, mais plutôt au registre

---

<sup>57</sup> M. BÉGUELIN, *Henri Michaux, esclave et démiurge*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1974.

<sup>58</sup> R. BRÉCHON, *Michaux*, Paris : Gallimard, 1959.

<sup>59</sup> J.-M. MAULPOIX, *Henri Michaux, passager clandestin*, Seyssel : Champ Vallon, 1984.

<sup>60</sup> J.-P. MARTIN, *Henri Michaux : écritures de soi, expatriations*, Paris : José Corti, 1994.

<sup>61</sup> A.-E. HALPERN, *Henri Michaux : le laboratoire du poète*, Paris : Seli Arslan, 1999.

<sup>62</sup> J. ROGER, *Henri Michaux : poésie pour savoir*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2000.

<sup>63</sup> B. NOËL, *Vers Henri Michaux*, Draguignan : Unes, 1998.

<sup>64</sup> M. BUTOR, *Le sismographe aventureux : improvisations sur Henri Michaux*, Paris : La Différence, 1999.

de l'hommage, ont conduit notre regard vers certaines figures – par exemple celle du tremblement de terre dont l'écrivain intercepterait les mouvements et les répliques. Notons enfin l'ensemble de l'appareil critique présent dans les trois volumes en Pléiade, comme outil précieux pour s'orienter dans toute cette littérature secondaire. Au cours de cette thèse, nous nous référons la plupart du temps à cet appareil en citant Raymond Bellour, par commodité. Mais Ysé Tran, comédienne et cinéaste, a joué un rôle d'importance dans l'établissement de cette édition de plus de trois mille pages. La contribution inestimable de Micheline Phankim, exécutrice testamentaire de Michaux, décédée en 2018, à la connaissance de la personne et à la dissipation de certaines énigmes, est également à souligner<sup>65</sup>. L'intérêt pour Michaux ne se tarit pas. Une brève recherche sur la plateforme française des thèses montre pas moins de soixante-quatorze thèses achevées ou en cours qui sont consacrées à lui, et encore de nombreux autres travaux ont précédé le recensement. Parmi celles que nous avons pu consulter, beaucoup des thèses se consacrent aux voyages de Michaux, donc aux thèmes de l'exotisme, du déplacement, de l'ailleurs, et parfois de la distance dans sa dimension géographique, mais aussi de la distance ironique qui le fait se dissocier des événements vécus à l'étranger<sup>66</sup>. Quelques travaux notables considèrent une éthologie de la distance, en lien avec une poétique du geste chez Michaux<sup>67</sup>, ou la fascination de ce dernier pour les lointains que la peinture chinoise présente<sup>68</sup>. Une thèse qui a particulièrement retenu notre attention, assez tôt dans nos recherches, est celle d'Alice Godfroy<sup>69</sup>. Chez cette dernière, plusieurs formes de distances sont présentées. La distance est ici l'écart entre le corps qui danse et l'esprit qui pense, c'est aussi celui entre le verbe et le monde. Alice Godfroy a su repérer ce qui travaille les textes de Michaux, la tension entre consentement à la distance et volonté de court-circuiter cette dernière<sup>70</sup>. Le vocabulaire du « court-circuit », emprunté à Michaux<sup>71</sup>, stimule nos réflexions sur la disjonction, avec ce sentiment qu'au bout du contact, se trouve en réalité le plus d'écart. De surcroît, la sensibilité qui s'exprime dans cette thèse, passionnée et rigoureuse, a contribué à faire de sa lecture un moment très important de ce parcours doctoral. Plus en demi-teinte a été la confrontation avec la thèse de Seli Arslan<sup>72</sup> qui, si elle traite de thématiques très proches des nôtres, a paru ne pas approfondir suffisamment ces

<sup>65</sup> Nous n'avons pas eu malheureusement l'opportunité de la rencontrer.

<sup>66</sup> A. NANTOIS, *Henri Michaux : déplacements et mutations de l'ailleurs poétique*, thèse de doctorat, Université de Tours, 2009. A.N. YAO, *La création poétique chez Henri Michaux : formes, langages et thèmes*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris Cité, 2016.

<sup>67</sup> M.-A. VILLARD, *Poétique du geste chez Henri Michaux : mouvement, regard, participation, danse*, thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2012.

<sup>68</sup> Q. DONG, *Les vingt-et-un plis de H.M : la question du dedans et du dehors dans l'œuvre de Henri Michaux*, thèse de doctorat, Université de Paris VIII, 1997.

<sup>69</sup> A. GODFROY, *Écrire, danser : prendre corps et langue. Étude pour une « dansité » de l'écriture poétique*, thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2013.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 128-135.

<sup>71</sup> « Attention au bourgeonnement ! Écrire plutôt pour court-circuiter. » (FV 445)

<sup>72</sup> S. ARSLAN, *L'œuvre du dégageant : la création dans les textes sur la drogue de Michaux*, thèse de doctorat, Paris III, 2000.

dernières. Ainsi, le dégagement aurait pu être opposé à l'engagement, cette action de mettre en gage quelque chose, au risque de le perdre. La profusion des recherches antérieures peut être paralysante. Parfois, le découragement nous a gagnée, synthétisé dans une question comme celles que les doctorant-es ont l'infortune d'entendre souvent : y a-t-il *encore* des choses à dire sur cet auteur ? Mais aucun de ces travaux précédents n'avait comme point de départ le même que le nôtre, à savoir la philosophie. Michaux n'a pas été ignoré par les philosophes. Nous ne le voyons certes pas revenir avec la même régularité qu'Artaud, Beckett ou Kafka<sup>73</sup>. Néanmoins, le fait qu'un philosophe deleuzien, Raymond Bellour, ait édité les œuvres complètes en Pléiade est l'expression la plus évidente de cet intérêt philosophique. À la manière dont Léa Veinstein l'a constaté de Kafka, nous pourrions dire : *les philosophes lisent Michaux*<sup>74</sup>. D'abord parce que Michaux a été lu, qu'il est lu encore, par des philosophes. Il faut alors se questionner davantage. Comment le lisent-ils ? Qu'est-ce qui revient de Michaux, et qu'est-ce qui revient à Michaux dans leurs ouvrages ? Quelle dette apparaît ? Sans y consacrer des études approfondies, tous se laissent imprégner par cette œuvre. C'est Deleuze notamment qui fait le plus mention de l'écrivain, dans presque chacun de ses livres écrits seuls ou en collaboration avec Félix Guattari<sup>75</sup>. Plus ponctuelles sont les références à Michaux chez Bachelard<sup>76</sup> ou chez Merleau-Ponty<sup>77</sup>. Dans le cas de Bachelard, la référence a ceci d'intéressant qu'elle offre l'occasion d'une réflexion sur la manière dont on traite philosophiquement un texte littéraire : il n'hésite pas à parler de « leçon philosophique » quant au poème « L'Espace aux ombres », qui ouvre une « porte étroite<sup>78</sup> » d'angoisse, à travers laquelle le philosophe n'est certes pas obligé de s'engouffrer. Mais pour son compte, Bachelard dit recevoir « l'image du poète comme une petite folie expérimentale, comme un grain de haschich virtuel sans l'aide duquel on ne peut entrer dans le règne de l'imagination ». La vertu de la littérature, précise-t-il, est d'« exagérer », ce qui sert à sortir d'une tendance proprement phénoménologique à la réduction<sup>79</sup>. Quant à Merleau-Ponty, c'est son ancien élève Claude Lefort qui articule plus fermement son lien avec Michaux, en nommant d'après une formule d'*Ecuador* un recueil de textes hommages au phénoménologue<sup>80</sup>. Ce que lui apporte l'approche philosophique tient d'après nous précisément dans cet éclaircissement des figures de

<sup>73</sup> Il faut signaler la thèse de Léa Veinstein réalisée à l'Université de Strasbourg qui traite spécifiquement de cette question. L. VEINSTEIN, *Penser la métamorphose : quatre lectures de Kafka dans la philosophie allemande (Benjamin, Adorno, Arendt, Anders)*, thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2014.

<sup>74</sup> L. VEINSTEIN, « Les philosophes lisent Kafka. La question de la foi, du motif au concept », *Cahiers philosophiques de Strasbourg*, 33 | 2013, pp. 9-15.

<sup>75</sup> Voir l'index réalisé par Dominique Drouet, à la fin de l'ouvrage collectif suivant : B. GELAS, H. MICOLET (dir.), *Deleuze et les écrivains*, Nantes : Cécile Defaut, 2007.

<sup>76</sup> G. BACHELARD, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris : PUF, 1961, p. 195 sq.

<sup>77</sup> Le phénoménologue cite l'expression de Michaux à propos de Klee : « laiss[er] rêver une ligne ». M. MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, 1964, p. 74.

<sup>78</sup> G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 197.

<sup>79</sup> *Id.*

<sup>80</sup> C. LEFORT, *Sur une colonne absente : écrits autour de Merleau-Ponty*, Paris : Gallimard, 1978.

son œuvre. Roger Dadoun<sup>81</sup>, Serge Champeau<sup>82</sup>, Max Bense<sup>83</sup>, Max Loreau<sup>84</sup>, plus récemment Alain Milon<sup>85</sup>, sont parmi les philosophes qui ont étudié Michaux, lui donnant une réelle pertinence pour voir et saisir certains concepts. Les philosophes font en effet parfois de l'écrivain un complice pour épanouir leur pensée. C'est le cas de Marie-José Mondzain, qui cite le poème « Contre » au terme de son ouvrage consacré à la recherche d'une nouvelle radicalité<sup>86</sup>, ou de Gérard Bensussan, qui fait souvent usage de quelques phrases fortes de Michaux<sup>87</sup>. Loin de circonscire abruptement les champs disciplinaires, ces personnes s'intéressent à ce devenir philosophique de la poésie – un devenir qui n'est pas une voie toute tracée, mais au contraire un chemin aux nombreuses bifurcations.

*« Souvenez-vous qu'il y a la Philosophie »*

De l'autre côté du chemin bifurquant entre philosophie et littérature, un article de Pierre Vilar sur lequel nous reviendrons précise le rapport de Michaux à la philosophie<sup>88</sup>. Les influences sont nombreuses : la mystique de Ruysbroeck, le naturaliste Ernst Haeckel, Ernest Hello, Diogène, Épictète, Aristote, Pascal. Du fait de son éducation jésuite et d'une curiosité naturelle, Michaux a pu s'intéresser à certains concepts qui sont aussi des schèmes philosophiques : la *table rase*<sup>89</sup> par exemple, qu'il évoque dans les premiers écrits (PÉ 16, 53) et dans des textes bien plus tardifs (GÉE 313). Il faut souligner que le jeune Michaux déprécie la poésie pensante, saturée d'idées de Valéry (BA 321). Dans un texte de 1938, il fantasme un philosophe qui danserait plutôt que de parler :

Qui n'a rêvé d'un philosophe qui ne s'exprimerait qu'avec la danse de son corps ? Il ferait quelques mouvements. On saurait tout de suite à quel stade de nourrissante et transformante compréhension du Monde il est arrivé et chacun voudrait devenir son disciple<sup>90</sup>.

Nourri par sa rencontre avec la pensée orientale, Michaux imagine des philosophes occidentaux déniaient moins leur corps, pensant à travers des gestes. Dans un texte plus tardif, l'écrivain fait référence au membre fantôme et cite la *Phénoménologie de la perception* (GÉE 390), ce qui indique la fréquentation de quelques textes philosophiques. Mais la plupart du temps, les objets

<sup>81</sup> R. DADOUN, « Ténuité de l'être », dans M. COLLOT, J.-C. MATHIEU, *Passages et langages de Henri Michaux : actes de la troisième rencontre sur la poésie moderne [Passages et langages]*, Paris : José Corti, 1987, pp. 13-29.

<sup>82</sup> S. CHAMPEAU, *Ontologie et poésie : trois études sur les limites du langage*, Paris : Vrin, 1995.

<sup>83</sup> M. BENSE, « Esthétique et métaphysique d'une prose », *Cahiers de l'Herne* n°8 « Henri Michaux » [*Cahiers de l'Herne*], Paris : Éditions de l'Herne, 1966, pp. 241-250.

<sup>84</sup> M. LOREAU, *La peinture à l'œuvre et l'énigme du corps*, Paris : Gallimard, 1980.

<sup>85</sup> A. MILON, *Cartes incertaines, regard critique sur l'espace*, La Versanne : Encre Marine, 2012.

<sup>86</sup> M.-J. MONDZAIN, *Confiscation : des mots, des images et du temps*, Paris : Les Liens qui libèrent, 2017, pp. 213-214.

<sup>87</sup> G. BENSUSSAN, « Parler politique. Note sur la traduction impossible et la trahison nécessaire », *Lignes*, 2007/2 n°23-24, pp. 121-133, p. 121 ; *Le Temps messianique. Temps historique et temps vécu*, Paris : Vrin, 2001, p. 151 ; « Nietzsche et la justice » *Les Cahiers philosophiques* n°40, 2016, pp. 169-188, p. 187.

<sup>88</sup> P. VILAR, « Henri Michaux, la philosophie tirée par les cheveux », *Littérature*, vol. 120, n°4, 2000, pp. 89-104.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>90</sup> H. MICHAUX, « Danse », *Textes épars 1938-1939*, O.C.I., p. 699.

philosophiques sont aussi bien abordés que sabordés<sup>91</sup> par lui. Pierre Vilar évoque ainsi un conseil ironique, lancé avec une « forme peut-être nostalgique de cruauté attentive<sup>92</sup> » :

S'il veut des victimes, le tortionnaire devra les accueillir, secundo, les protéger. Le reste, sa nature le lui indiquera suffisamment. Si toutefois il veut encore des conseils, c'est qu'il n'est pas suffisamment doué. L'aiguiller plutôt côté charité, ou justice, ou s'il demande encore des conseils, du côté mécanique, si arrivé là il pose encore des questions, souvenez-vous qu'il y a la Philosophie (FV 463-464).

La philosophie, qui se dote ici d'une majuscule moqueuse, est le dernier recours pour le bourreau. C'est bien une relation de proximité distante qui apparaît. Michaux n'est pas philosophe, mais il aurait pu l'être, suivant une autre trajectoire, un autre aiguillage. Un de ses premiers livres, *Les Rêves et la jambe* (PÉ 18), est ainsi présenté comme « essai philosophique et littéraire », quand *Qui je fus* s'achève par ces mots : « On a le désir d'écrire un roman et l'on écrit de la philosophie. » (QJF 79) L'hésitation entre la littérature et la philosophie est sans fin.

### *Moments pour une traversée*

À partir de cette conception de la distance comme drame, et de l'éclaircissement de figures de ce drame, plusieurs questions se sont posées, qui avaient trait à la méthodologie à laquelle recourir. Pour dire au mieux ce drame, comment procéder ? S'agissait-il de circonscrire le corpus à quelques textes, ceux dits « textes de drogue » ? Aussitôt qu'elle fut prise, le tranchant de la décision fut émoussé. D'autres textes seraient utiles pour éclairer ces derniers, voir comment ils servaient de clefs de voûte, comment des figures anciennes s'y jouaient. Il faut préciser également que l'intérêt pour ces textes n'a rien d'une fascination pour la folie mescalinienne ou les hallucinations. Voir émerger de nouveau des figures antérieures au sein des textes de drogues fait au contraire se départir de l'idée selon laquelle ils auraient bouleversé l'écriture de Michaux. Peu à peu, l'intérêt de cette généalogie des figures se présenta, et en vint à constituer une partie importante du travail. Loin d'être anecdotiques, ces surgissements constituaient une trame suffisante en elle-même. À ces questionnements concernant le plan à suivre s'en ajoutait un autre : faut-il procéder par figures ou par époques ? Dans la première voie, nous aurions élucidé diachroniquement chaque figure, en constatant des inflexions au cours du temps quant à la manière dont Michaux les conçoit et les anime. Dans la seconde, des figures auraient été brassées en suivant le cours du temps. Les modulations que la première voie mettait en lumière seraient alors également révélées, mais sur un autre mode, tissées à la trame d'ensemble de l'œuvre. Il y avait dans ces deux méthodologies deux esthétiques différentes : soit procéder par tableaux, soit par détails. En lien avec le recours au terme de figure, qui est plutôt un choix du détail, nous avons choisi de suivre les figures de manière diachronique *et* toutes ensemble. D'une certaine

---

<sup>91</sup> P. VILAR, *art.cit.*, p. 90.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 104.



manière, de ne pas faire de choix, en étant d'abord attachée à une chronologie, dans les trois premiers moments, puis un peu moins disciplinée, dans les deux suivants. Cette thèse comprend, on l'aura compris, cinq parties qui sont pensées comme « moments ». Inspirée par la démarche d'Alice Godfroy, qui a intitulé les trois parties de sa thèse « mouvements<sup>93</sup> », nous avons choisi ce terme de « moments » pour signifier différentes manières de phraser la distance. Il ne s'agit pas de renvoyer par là à une continuité. Les moments ne sont pas séparés les uns des autres, dans une succession bien ordonnée. Ils ne sont pas concomitants, ils supposent parfois un saut. Ils s'emboîtent les uns dans les autres, superposés comme les couches terrestres et remuant parfois de fond en comble, si bien qu'on ne sait jamais distinctement quel moment on rejoint, celui le plus en profondeur où l'air manque, mais où l'on touche au cœur, ou celui le plus en surface où l'on est présent et vivant. Un poème des années 1970 présente cette hésitation entre les moments :

Un moment repasse, abandonne, s'aligne, un moment après, un moment s'enfonce, un moment parent, un moment à revoir.  
Un moment encore.  
Un moment sur place, un moment du commencement, du déplacement de soi, un moment remue de fond en comble, découvrant un moment noir (M 754).

Le terme de « moment » pose en outre la distance comme un problème temporel autant que spatial. Les moments sont saisis sur cette voie de la distance. Chacun est associé à un verbe. Le verbe ne transcrit pas seulement des activités du sujet, la distance étant aussi éprouvée passivement. Nous ne sommes bien sûr pas dupe sur la possibilité de tenir fermement opposées les catégories de l'activité et de la passivité. Le premier moment est celui que décrit le verbe « **se préserver** ». Il suppose donc des postures de repli, de refuge, mises en jeu pour se protéger d'un contact envisagé comme outrancier, gênant. Le deuxième moment est « **se diluer, se disloquer** ». C'est le surgissement du Réel dans la vie de Michaux, avec la mort tragique de sa femme en 1948, cette épreuve qui met en crise les structures imaginées pour se préserver du dehors. Mais ces structures étaient déjà atteintes auparavant, le sujet étant déjà disloqué intérieurement, ou en loques. Il apparaît que les deux premiers moments usent de verbes pronominaux réfléchis dans leur intitulé, ce qui donne l'idée de processus accomplis au sein de la subjectivité. Ils ne doivent pas faire ignorer la distance qui traverse d'emblée celle-ci, cette gêne intérieure, ni le fait qu'on n'entre pas en contact avec soi comme on le ferait avec un autre objet. Le troisième moment est « **affluer, refluer** ». Il porte sur les expérimentations liées aux drogues, et la manière dont elles configurent un discours sur la sensation à deux facettes : invasion sensorielle et anesthésie. Le quatrième moment est « **sillonner le gouffre** », c'est-à-dire :

---

<sup>93</sup> Un « glissement sémantique » qui avait pour but de « faire entendre [qu'elle] ne disséquer[ait] pas [son] sujet, mais le développer[ait] selon des directions à la fois différentes et complémentaires qui participent d'un tout, à la façon dont un corps dansant construit son propre phrasé. » Voir A. GODFROY, *Écrire, danser : prendre corps et langue*, p. 50.

s'approcher du gouffre, et dans le geste et la geste de cette approche le transformer en sillon. Enfin, ces quatre moments, qui semblent faire alterner passivité et activité, conduisent au seul verbe qui renvoie à une durabilité, à un moment qui pourrait renfermer tous les autres, « **être fidèle** ». Non que ce moment soit un soulèvement ou un dépassement des précédents. Il s'agit plutôt de considérer qu'il était pressenti, comme la série plus ample que les figures dessinaient dans leur apparition.



**Premier moment :**

**Se préserver**



## INTRODUCTION

La première distance que nous voulons ici décrire est une distance active, et même réactive. Il s'agit d'une distance de protection. Elle est la plus évidente parce qu'elle coïncide avec une image d'Épinal : Michaux l'ermite, le solipsiste<sup>1</sup>, ou même le misanthrope. Eddy Devolder, poète belge, raconte sa rencontre avec l'écrivain :

À l'heure convenue, un samedi après-midi, je sonne à sa porte, elle s'entr'ouvre, s'entrebâille à peine... Il ne m'accueille pas. Il se cache, c'est sa façon de me recevoir. Me scrute-t-il, caché derrière la porte ? [...]  
... Je marmonne : « Rendez-vous »... Pas de réponse.  
Puis-je entrer ?  
Je risque. J'avance d'un pas, je franchis le seuil...  
Où est-il ? Je ne le vois pas<sup>2</sup>.

Cette description met en scène le « phénomène » Michaux : le premier moment est celui de l'esquive. L'apparition qui suit est celle d'un fantôme intimidant. À celles et ceux qui ont eu l'opportunité de le rencontrer, l'auteur est souvent apparu comme spectral, ni tout à fait ici ni tout à fait ailleurs. Ce qui doit bien être décrit comme fantasme de lecteurs et de lectrices<sup>3</sup> n'en révèle pas moins une caractéristique importante de l'écrivain. Prendre ses distances : le geste se fragmente en une série de postures, postures de retrait, de repli, de refuge. Dans ces mots, le préfixe re- marque un mouvement en arrière. Ce mouvement s'énonce dans un adverbe, « contre ». Nous pourrions dresser un inventaire des nombreux « contre » de Michaux. Un recueil de correspondances publié en 2016 par Jean-Luc Outers est ainsi intitulé *Donc c'est non*<sup>4</sup>, reprenant par ce titre l'opposition frontale de Michaux à toute forme de publicisation de sa personne : demandes d'entretien, propositions de mises en scène ou de lectures de ses textes, portrait qu'il barre d'un trait rageur. La prise de distance intervient chez lui dans une sorte de chorégraphie intime. Il faut remonter un peu dans le temps pour comprendre ce qui décide de la distance, ce qui fait d'elle une « posture privilégiée » (DD 1363). Un préambule est donc nécessaire, autour de la figure de la boule.

---

<sup>1</sup> Voir L. DURRELL, *Henri Michaux, poète du parfait solipsisme ?*, trad. F.-J. Temple, Montpellier : Fata Morgana, 1990.

<sup>2</sup> E. DEVOLDER, *Henri Michaux*, Bruxelles : auto-édition, 2005, p. 5.

<sup>3</sup> David Vrydaghs, dans son essai, désamorce ce fantasme en envisageant l'esquive comme stratégie et en la réinscrivant dans un contexte socioculturel, établissant ce qu'il nomme une « socioanalyse » (voir D. VRYDAGHS, *Michaux l'insaisissable : socioanalyse d'une entrée en littérature*, Genève : Droz, 2008).

<sup>4</sup> H. MICHAUX, *Donc c'est non*, Paris : Gallimard, 2016.

## La boule

Au premier temps de la danse, le sujet est seul. Pour Michaux, au commencement, on est une boule, autosuffisante, imperméable au dehors. L'écrivain suit cette idée lorsqu'il relate l'enfance du personnage de A., dans un texte qui peut à bon droit être qualifié d'autoportrait<sup>5</sup> :

Jusqu'au seuil de l'adolescence il formait une boule hermétique et suffisante, un univers dense et personnel et trouble où n'entraient rien, ni parents, ni affections, ni aucun objet, ni leur image, ni leur existence, à moins qu'on ne s'en servît avec violence contre lui (LI 608).

La boule a un caractère grossier, primaire, brut. On dit familièrement « il a perdu la boule » pour raconter l'entrée en folie de quelqu'un – elle désigne alors métaphoriquement la tête. Alors que la sphère est vide, la boule est remplie, dans un bourrage qui paraît dès lors nier toute possibilité de boule-versement. Nous nous autorisons à jouer avec le signifiant, car, nous le verrons plus tard, la disparition de la boule coïncide avec une percée et une coulée. En attendant, le personnage de A. et la boule sont coextensifs. A. ici décrit n'est qu'une initiale, certes, mais pas n'importe quelle lettre : la première de toutes, celle que l'enfant apprend avant les autres. Cependant, vivre comme boule ne dure qu'un temps. Il y a dans l'extrait cité une première concession (« à moins que »). Il s'agit de comprendre ce que peut la boule. Dans le lieu qu'elle construit, les objets et les êtres du dehors ne pénètrent pas, à moins de devenir des armes utilisées à ses dépens. Si elle maintient hors de ses frontières la famille, les affects, les objets externes, la boule ne préserve donc pas de la violence qui, lorsqu'elle survient, force tous les barrages. Dans le texte de Devolder et dans l'extrait de Michaux cité ci-dessus, un mot est revenu. Il éclaire un pivot essentiel du drame qui se joue : le « seuil ». C'est au moment où les limites de la boule deviennent des seuils qu'elle disparaît. La chronologie mythique du portrait de A. voit la fin de ce mode d'existence comme boule au moment du passage à l'adolescence. Elle est évidemment survenue bien plus tôt, par une coalition de forces naturelles qui « disloque[nt] la boule » (*Id.*). Le « froid et le vent du nord » qui la transpercent, puis, la boule déjà perdue, l'alimentation et le discours : « À l'âge de sept ans, il apprit l'alphabet et mangea. » (609) Nous retrouvons ce froid perçant, qui désagrège, dans de nombreux textes de Michaux. La tentative de protéger son intimité autarcique pousse A., comme l'auteur le relate, à refuser les contacts et la nourriture. Il s'en préserve pour rester intact. À partir du moment où on entre dans le monde, ce dernier entre aussi en nous, compromettant notre identité et notre intégrité. Il est difficile de déterminer si cette allusion à l'anorexie relève d'un fait autobiographique ou si elle ne participe pas de l'élaboration d'un personnage. Quoi qu'il en soit, cette grève de la faim évoque une ascèse, un refus de s'alimenter en vue d'une purification. Ne plus avoir faim (satiété) est alors un signe d'autosuffisance (aséité). La nourriture terrestre est le

---

<sup>5</sup> Voir R. BELLOUR, Notice de *Plume précédé de Lointain intérieur*, O.C.I, p. 1247 et *Introduction*, O.C.I, p. XIII.

paradigme de la pesanteur. Il faut se libérer de la faim de ce genre de nourriture pour parvenir à une forme de grâce<sup>6</sup>. Se priver de nourriture est une manière de se préserver du dehors, et surtout de la relation. La lourdeur que provoque l'excès de nutrition, pour Michaux, s'incarne dans la mentalité belge. Le Belge est pour lui ripailleur, goinfre (PÉ 51). L'idée de la dénutrition et celle de la boule paraissent au premier abord contradictoires. Mais dans le portrait qui est proposé de A., la boule est plus simplement emblématique d'une plénitude originaire : il n'est pas nécessaire de la remplir, elle se suffit à elle-même. D'après Laurent Jenny, la boule n'est ni pleine ni vide, elle est plutôt un paradigme de « l'irréalisé<sup>7</sup> ». Nourriture et langage sont chez ce personnage de A. les deux éléments externes qui achèvent la destruction de la boule, en trouant définitivement ses limites et en les transformant du même coup en passages. Par elle, la boule entre en rapport, et sort de cet état absolu. Il nous faut maintenant mieux saisir la nature de ces agressions du dehors, lesquelles appellent le pas de côté que constitue la prise de distance. On peut les fondre dans une figure, celle de la colle. Le sentiment du collant ou du gluant suscite un affect en particulier, celui de la gêne. Pour contrer cette dernière, le sujet met en œuvre de nouvelles ressources, des substituts de la boule. Pour éclairer ce repli stratégique, nous nous focalisons dans cette partie sur les textes antérieurs aux expériences de drogues, sur un corpus qui va donc des années trente au début des années cinquante. En effet, même s'il peut être tentant de faire des bonds plus amples dans le temps, ce corpus esquisse les premiers traits d'un personnage littéraire, promis à de multiples métamorphoses par la suite.

---

<sup>6</sup> Voir M.-C. CADEAU, « Simone Weil, savoir qu'on a faim », *Journal Français de Psychiatrie*, vol. 32, n°1, 2009, pp. 22-24, p. 23. Notons qu'en 1911, le mot « autisme » est utilisé pour la première fois par le psychiatre Eugen Bleuler, pour qualifier un trait de la schizophrénie : « Les schizophrènes les plus graves, qui ne cultivent plus aucune relation, vivent dans un monde en soi ; ils sont enfermés dans leur chrysalide avec leurs souhaits qu'ils considèrent comme exaucés, ou avec les souffrances de leurs persécutions et ils limitent le contact avec le monde extérieur autant que possible. » Voir E. BLEULER, *Dementia Praecox ou Groupe des schizophrénies* [1911], Paris : EPEL, 1993, p. 112.

<sup>7</sup> L. JENNY, « Styles d'être et individuation chez Henri Michaux », *Fabula-LHT* n°9 « Après le bovarysme », mars 2012, URL : <http://www.fabula.org/lht/9/jenny.html>, page consultée le 6 avril 2020.





## I. CONTRE LA COLLE

La première figure que nous devons étudier dans cette perspective est celle de la colle. Si la boule est menacée, c'est que l'expérience vécue se présente comme souffrance. On est collé aux autres, irrémédiablement, et ce depuis le début de l'existence. La naissance insère le sujet dans un ensemble composite, gluant : celui du genre humain. Il faut se représenter HM<sup>1</sup> dans une tentative permanente, exténuante, pour s'extraire de ce mélange. S'extraire pour survivre comme individu, pour ne pas se perdre, pour résister. Cet effort de dégagement est d'autant plus intense que, comme le promet un aphorisme en forme de réclame, il est des adhésifs surpuissants : « Colle tout, même le vent. » (FV 456) Après avoir détaillé les apparitions de cette figure dans deux textes de Michaux, l'expression sociale de la colle sera relevée, dans l'expérience de la foule. Puis il s'agira de comprendre comment la colle révèle un mécanisme plus ancien, celui d'une mainmise exercée par l'autre sur le moi.

---

<sup>1</sup> L'ambiguïté entre personne et personnage se conserve dans toute l'œuvre et ne doit pas être dissipée. Les différents personnages de Michaux seront donc souvent nommés de cette façon.



## 1. Tout ce que je déteste

Deux textes peuvent nous aider à mieux comprendre ce que désigne cette figure de la colle chez Michaux : « En pensant au phénomène de la peinture » (1946) et « Mouvements » (1951). En s'appuyant sur le premier texte de cette paire, on doit faire un détour par la pratique de Michaux en arts plastiques. Lorsqu'il décide de recourir à la peinture à l'huile, il a d'abord des réticences. La matière en est pour lui trop pâteuse. Il l'adopte néanmoins, ayant l'impression qu'il va « en tirer quelque chose » (Pa 331). Toutefois, il insère dans le texte par un jeu de parenthèses une note : « (tout ce que je déteste dans les choses et les hommes et les femmes : la colle) » (*Id.*). Cette parenthèse revêt une grande importance. La remarque ne concerne pas seulement la teneur du produit, mais par extension ce qu'il symbolise. Les propriétés de la colle contaminent d'autres choses et êtres que le collant proprement dit. Si nous observons d'un peu plus près cette formule, nous voyons que la préposition « dans » peut signifier « au sein de », mais également « entre ». Dans ce deuxième sens, la colle est le matériau d'une mise en lien forcée. Collé, on n'est plus fluide, on ne peut plus se dérober. De fait, la colle finit par représenter l'écueil de toute confrontation avec un objet ou un autre être. Henri Maldiney relate ainsi le cas d'un patient schizophrène de Roland Kuhn, Georges, qui avait « horreur du '*Leim*', de la glu, de la colle, horreur de tout ce qui est glischroïde. » Ce patient détissait les toiles pendues aux murs, les tapis, pour défaire les liens de ce qui était collé<sup>1</sup>. Quel péril y a-t-il plus précisément dans cette adhésivité de la relation que Michaux réproouve lui aussi ? Celui de ne plus réussir à se distinguer. Or, la distinction est primordiale pour un être en quête d'identité. Elle est l'opération d'un sujet qui crée des seuils autour de lui, derrière lesquels il peut se cacher. La figure se distingue ainsi d'un fond lorsqu'elle affermit ses limites. Prendre de la distance, chez Michaux, revient donc d'abord à opérer des distinctions. En se protégeant de la colle, le sujet se protège de l'amalgame. C'est face au risque d'une uniformisation que le sujet poétique lance une série de « Contre » au début d'un poème ultérieur, « Mouvements » :

Contre les alvéoles  
contre la colle  
la colle les uns les autres  
le doux les uns les autres (FV 435)

On constate dans ces vers l'élosion de certains syntagmes. Voici ce que pourrait donner leur restitution : « la colle [*qui colle*] les uns [*avec*] les autres ». Le fait qu'ils soient supprimés formalise les propriétés de la colle, qui réduit toute spécificité. L'unité sémantique « les uns » est précisément collée à l'unité sémantique « les autres ». Il n'est alors plus possible de séparer les uns des autres :

---

<sup>1</sup> « Entretien entre Henri Maldiney et Jean Oury, le jeudi 28 janvier 1988 au Centre Pompidou », dans J. OURY, *Création et schizophrénie*, Paris : Galilée, 1989, p.194. Voir également H. MALDINEY, « L'homme dans la psychiatrie », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 2001/1, n°36, pp. 31-46, p. 45.

cette confusion est source d'une anxiété dans l'expérience de la lecture elle-même. Le poème développe ensuite tout un panel d'images pointues, « cactus », « dagues », « sagaie », « harpon », « crêtes », « piquants », « ciseaux » (435, 436, 437), qui ont pour enjeu la définition de l'homme. Pour s'opposer à la colle, il faudrait être pointu. Se démarquer se fait au moyen d'un affûtage. Il n'est ensuite pas anodin que la colle voisine avec les alvéoles dans ce texte. Celles-ci évoquent la ruche, composée de fragments serrés les uns aux autres. Elles indiquent une répétition infinie, fractale. La distinction se fait au contraire en soutirant une différence à cette répétition. Les alvéoles renvoient en outre aux abeilles, masse obscure et industrielle. Or, c'est précisément la masse qui a nui à la boule étudiée plus avant, lorsqu'elle a dû accomplir une « anastomose » (LI 608). Ce terme physiologique correspond à une connexion effectuée naturellement ou chirurgicalement, entre deux structures, organes ou espaces. L'anastomose renvoie à une idée de communication. Si l'on revient au personnage de A., on voit que le passage est forcé. Une suture est établie là où A. ne la souhaitait pas. La boule se perd par la confrontation avec une foule, grossière, vulgaire, « la foule étrangère de petits gredins de paysans puants » (*Id.*) Le mépris apparaît clairement dans cette expression par l'allitération de [p]. À sept ans, Michaux est envoyé dans un pensionnat à Putte-Grasheide, où il doit apprendre le flamand, langue barbare pour lui. Cet internat devient un « lieu maudit<sup>2</sup> ». Tout ce qui rappellera ce lieu dans la suite de son existence, il devra s'en extirper. Le passage de la boule à la foule, ou de la boule dans la foule, constitue une crise violente, que toutes les crises ultérieures raviveront. La distance intervient dans ces crises comme ressource afin de se protéger de l'anastomose.

---

<sup>2</sup> J.-P. MARTIN, *Henri Michaux* (biographie), Paris : Gallimard, 2003, p. 38.

## 2. Foule en folie

Les récits de voyages peuvent permettre de saisir comment HM se situe vis-à-vis de la foule. Cette situation est à la fois concrète et symbolique. Plus que de situation, nous parlons de « posture ». Le terme de « situation » donne en effet l'idée d'une passivité, la situation étant quelque chose qui nous échoit, alors qu'avec Michaux le registre est celui de la décision : celle de se dérober. De plus, le terme de « posture » fait signe vers un vocabulaire présent en sociologie de la littérature<sup>1</sup>. Au sujet de ce choix sémantique, nous pouvons constater que HM et Michaux comme écrivain s'intriquent, et dès lors qu'il n'est plus possible de démêler ce qui appartient à l'un ou à l'autre. David Vrydaghs, dans un essai récent, a bien souligné le caractère construit de cette « énigme Michaux » : l'auteur « s'est progressivement inventé en écrivain insaisissable dans et par ses textes littéraires, ses interventions dans la presse et ses comportements<sup>2</sup> ». Vrydaghs concentre son inspection sur les premiers textes de Michaux, jusqu'au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Il dévoile ainsi le contexte d'élaboration des postures dont nous voulons parler ici. Si l'on se représente une foule, on inscrira HM à l'écart, en observateur, détaché corporellement autant qu'affectivement. Dans les exemples suivants, le personnage est distant à deux titres : au titre de voyageur d'abord, face à des scènes dont tout un pan lui échappe culturellement, et suivant une disposition personnelle. Très tôt, HM éprouve une folie dans la foule contre laquelle il s'efforce de lutter.

### Foules brésilienne & indienne

Dans *Ecuador*, il décrit ainsi une messe au Brésil, que de jeunes gens perturbent, en lançant des paris pour une foire qui jouxte l'église. HM n'est pas vieux lui-même à cette époque, mais il semble se positionner loin de ce flux, en spectateur, à distance. Dans le chaos, décrit-il : « On [est] collés les uns aux autres, une houle constante [meut] tous les corps » (E 231). Cette image maritime pour qualifier la foule rappelle le début du récit de voyage, quand Michaux se plaignait de la monotonie de la mer et de son « anticalendrier » (E 142). Comme la houle procède avec les vagues, la foule embrasse les êtres et dissout leurs singularités. Les jours dans le calendrier se confondent comme les individus dans la masse. Cette houle provoque la nausée. L'étude psychologique des masses est récente lorsque Michaux décrit cette scène. Gustave Le Bon l'a inaugurée en 1895<sup>3</sup>. Il s'agit d'une expérience que la modernité entraîne. Être mêlé aux autres existait auparavant, mais n'était pas l'objet d'une mise à distance particulière. Les mouvements de

---

<sup>1</sup> Elle y est la manière dont les écrivains apparaissent dans le champ médiatique, et se positionnent vis-à-vis de lui. Voir J. MEIZOZ, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève : Slatkine, 2011, p. 87.

<sup>2</sup> D. VRYDAGHS, *Michaux: l'insaisissable : socioanalyse d'une entrée en littérature*, p. 24.

<sup>3</sup> G. LE BON, *Psychologie des foules* [1895], Paris : PUF, 2013.

masse tels qu'ils s'intensifient à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle mettent au défi le sujet moderne. Écrire sur la foule peut alors constituer une tentative pour s'en extraire. Élias Canetti<sup>4</sup> évite de moraliser son approche de la foule. Son analyse est plus judicieuse que celle de Le Bon, parce qu'elle désamorce une lecture négative de la masse. La distance que Michaux met en œuvre est assez comparable : il ne juge pas moralement la foule, mais il sait que cette dernière ne peut pas entrer dans l'élaboration de sa forme. Il faut nous expliquer sur ce choix de vocabulaire. Si nous parlons ici de forme, c'est en lien avec la posture, ou la chorégraphie précédemment évoquée. Ces mots renvoient à une activité consciente du sujet qui détermine ce que Marielle Macé nomme une « stylistique de l'existence<sup>5</sup> ». L'expression nous semble pertinente pour penser la distance comme décision. Jeté dans une situation insupportable, HM prend la résolution de s'en sortir. Il met en place les moyens d'une extraction. Ainsi, il observe la foule à l'aune des affects qu'elle suscite chez lui. Et cette position d'observateur constitue une première mise à distance. Comment sortir de la masse, puisqu'elle-même n'a de cesse de dépasser son périmètre ? Dans un lieu tel qu'une église, des frontières, une stabilité, une répétition sont conférées à l'entité<sup>6</sup>. La masse s'y ritualise. Mais toute masse fermée tend à s'ouvrir. Dans son essai, Canetti analyse les phénomènes de « rage destructrice » qui peuvent s'emparer d'elle. Elle va alors s'attaquer aux interfaces : les portes, les fenêtres vont être brisées, dans le vacarme. Pour Canetti, toute masse veut en effet abolir les limites, celles qui lui sont imposées de l'extérieur ainsi que celles qui lui sont internes : « L'individu lui-même a le sentiment qu'il franchit dans la masse les limites de sa propre personne<sup>7</sup>. » Cette appétence pour le dehors et cette tendance de la masse, de fermée qu'elle est d'abord, à s'ouvrir sur le dehors, paraissent bien opposées au mode d'être de HM. La boule, dans la masse, ne peut rester telle. Le risque alors envisagé est la dissolution de l'individualité, avec la perte de ses limites. Dans la masse, les gens se frôlent, s'entrechoquent, s'agacent. L'agacement est ce que provoque la foule chez HM au Brésil, qui est comme au milieu d'une nuée de mouches qu'il voudrait chasser de la main. Il y a bien chez lui une « haptopathie<sup>8</sup> » ou une « phobie du contact<sup>9</sup> », mais ce mot même de phobie renvoie à une peur incontrôlée. La modalité pluri-sensorielle d'appréhension du monde que constitue le contact – qui, s'il renvoie au toucher (*tactus*), fait aussi signe vers tous les autres sens, est refusée par HM dès l'origine. Les récepteurs proximaux en particulier – goût, toucher, sont l'objet de son dégoût. À l'inverse, la vue, qui est

<sup>4</sup> E. CANETTI, *Masse et puissance* [1960], trad. R. Rovini, Paris : Gallimard, 1986.

<sup>5</sup> M. MACÉ, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris : Gallimard, 2016, p. 11.

<sup>6</sup> E. CANETTI, *op. cit.*, p. 14.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>8</sup> Ce terme a été employé par Nathalie Piégay lors du colloque « Éthiques de Michaux » organisé par le CRAL (Centre de Recherche Art et Langage, EHESS) à l'Université de Genève du 3 au 5 mars 2016, dans une communication intitulée « L'Idiot intérieur ».

<sup>9</sup> E. CANETTI, *Masse et puissance*, p. 11. Élias Canetti reprend cette expression à S. FREUD, « Le tabou et l'ambivalence des sentiments », *Totem et tabou* [1913], trad. D. Astor, Paris : Flammarion, 2015, p. 102.

l'un des « sens à distance<sup>10</sup> », et qui permet de se tenir relativement séparé de son objet, est très valorisée dans cette œuvre. Ce sens permet de rester plus ou moins intact, de garder son intégrité. On peut regarder la foule du dehors, sans s'y plonger. Enfant, Michaux regardait les foules de fourmis industrielles et leurs « combats [...] dans le jardin » (QR CXXX). Mais dès qu'on entre dans la foule, dès qu'elle nous entoure, qu'elle nous chahute, il n'est plus possible de la tenir à distance de regard. La submersion pose problème à Michaux. Il faut préciser cependant que la réprobation vis-à-vis du toucher ne s'accompagne presque jamais d'une condamnation morale ou d'une haine. Le mal s'éprouve plus comme souffrance qu'il ne se réproche comme tort. Toute expérience déplaisante de ce type offre en fait l'occasion d'un retour sur soi, et non d'une généralisation. Comprendre la foule comme nuisible moralement, ce serait revenir à son échelle, être dans un raisonnement à proprement parler massif, ce que Michaux évite. Nous trouvons un deuxième exemple de cette angoisse liée à la promiscuité dans *Un Barbare en Asie*. Vivre serré est pour Michaux le comble de la misère. En Inde, il est ainsi surpris par les hôtels. Il compare les chambres au tonneau de Diogène, avec cette différence que celui-ci y vivait seul, qu'il ne devait pas le partager :

Eh bien ! dans un hôtel indien, on vous donne une chambre où il y a place seulement pour une paire de pantoufles. Un chien qu'on y logerait étoufferait. Mais l'Hindou n'étouffe pas. Il s'arrange avec le volume d'air qu'on lui donne (BA 315).

Si cette particularité de la culture indienne est décrite d'une manière drolatique, et apparaît même comme ascèse, il ne faut pas se méprendre : l'irritation provoquée par la proximité forcée n'en est pas moins vive. D'autant que cette fois, ce n'est pas de foule qu'on peut parler, mais d'entassement dans une résidence qui devrait être pour un individu seulement. L'Inde est de ces pays où on est perpétuellement collé aux autres. Pour peu que l'on appartienne au peuple et non aux classes élevées, on sera dans la colle. L'expérience que décrit Michaux est aujourd'hui très courante dans toutes les villes du monde : métros bondés, rues où l'on se frotte aux autres, trottoirs où l'on se heurte. Elle est aussi très différenciée socialement. La distance se monnaie. Le sociologue Erving Goffman l'a montré, le rang social détermine l'extension des « territoires du moi » et le degré de « contrôle de leur accès<sup>11</sup> ». La position de Michaux se présente comme un mélange complexe de méfiance à l'égard de classes inférieures et d'irritabilité réelle. Pour quelqu'un dont le « sang n'est pas fou d'oxygène » (QR CXXIX), l'asphyxie est un risque très concret de cette proximité. Quelques pages auparavant, Michaux décrit la traversée d'une foule hindoue comme « agaçant[e] ou odieu[se] » (BA 285). L'agacement est provoqué par la

---

<sup>10</sup> Cette distinction est élaborée par C.S. Sherrington dans son ouvrage *Integrative action of the Nervous System* [1906], elle est citée et critiquée par E. STRAUS, *Du sens des sens* [1935], trad. G. Thinès et J.-P. Legrand, Grenoble : Jérôme Millon, 2002, p. 452.

<sup>11</sup> E. GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public* [1956], trad. A. Kihm, Paris : Minuit, 1973, p. 54.



bétonisation des masses indiennes. Même dans les mouvements, elles sont figées. Et les individus ont l'air de respirer sans problème en dépit de cette fixation. Ne plus pouvoir se distinguer, ne plus pouvoir respirer, être compressé, être englué, être englouti, ou encore être ensablé<sup>12</sup> : toutes ces menaces se rejoignent.

### Foule gluante

La masse peut également être le lieu d'une fusion sensuelle ou érotique. Dans la dystopie des Émanglons, la partie fine à plusieurs est valorisée, le célibat et la chasteté réprouvés : il faut s'introduire dans une « immense partouse » (A 15) sous peine d'être exclu. Le nom même de cette peuplade donne l'idée d'une colle, avec le phonème [gl], groupe très présent chez Michaux, assorti de cet « Éman- » qui pourrait bien être une forme phonétique du participe présent du verbe « aimer ». Les Émanglons constituent des résurgences de l'Émanglom, créature imaginaire de *La nuit remue* (NR 492). Cette dernière, informe, portait déjà la menace de la dévoration dans son nom (« et mange l'homme »). Les monstres à qui le visiteur de la Grande Garabagne a affaire suscitent quant à eux l'effroi d'un engloutissement dans le groupe. Nous pourrions le nommer « *englutissement* », la menace d'être absorbé étant similaire à celle de la colle. Dans la guerre dont parle à demi-mot le poème « La marche dans le tunnel », tout se trouve également mélangé dans une masse informe : « Là, si dense était la boue qu'elle engluait les canons, les hommes, les chevaux, dans un écœurant et gigantesque empêchement. » (ÉE 802) De leur côté, les Émanglons seraient les créatures qui jouissent de la glu, qui aiment à se confondre. Alors que chez Michaux, la proximité avec le monde est vécue sur un mode anxigène, elle est précisément élément de jouissance chez Jean Giono. Dans son roman autobiographique, ce dernier relate certains souvenirs de sensualité suscitée par la communion avec le monde :

Le ciel pesait sur mon dos, touchait les oiseaux qui touchaient les arbres ; les sèves venaient des rochers, le grand serpent là-bas dans le mur se frottait contre les pierres. Les renards touchaient la terre ; le ciel pesait sur leurs poils. Le vent, les oiseaux, les fourmilières du fond de la terre, les villages, les familles d'arbres, les forêts, les troupeaux, nous étions tous serrés grain à grain comme dans une grosse grenade, lourde de notre jus<sup>13</sup>.

Ce texte énonce les possibilités d'union primitive avec le monde par l'entremise de la sensibilité. Tout se voisine, et plus encore, tout se touche. Au contraire du « gl » utilisé par Michaux, la structure qui se dégage de l'extrait, surtout dans sa fin, est le « gr », plus chaleureux. Ce contact universel n'a pas d'équivalent chez Michaux en dehors des drogues, dans une configuration sur laquelle nous reviendrons plus loin<sup>14</sup>. Chez Jean le Bleu, la proximité se déguste. Entre Michaux et Giono, les modalités d'appréhension du monde sont diamétralement opposées. D'une part, un

---

<sup>12</sup> H. MICHAUX, *Comme un ensablement*, O.C.III.

<sup>13</sup> J. GIONO, *Jean le Bleu* [1932], dans *Œuvres complètes* vol. II, Paris : Gallimard, 1972, pp. 99-100.

<sup>14</sup> Voir le **troisième moment** (II, 1).

écrivain qui trouve la proximité savoureuse puisqu'elle réveille les liens qui unissent toutes les créatures. De l'autre, celui qui redoute que ces liens deviennent une matière visqueuse. Il faut noter que Michaux parle d'un monde social, d'emblée socialisé, alors que Giono évoque un monde naturel. C'est à partir du moment où tout lien s'inscrit dans une socialité que la glu guette. De fait, face à ces risques, la distance critique ne suffit pas. Il faut également parvenir à destituer la foule de tout pouvoir, à réduire ses effets magiques. Le refus de la masse entreprise par Michaux trouve ainsi parfois une expression violente, et finalement haineuse : « Je CRACHE dans la bouche de la foule<sup>15</sup>. » Cracher dans cette bouche qui avale les individus apparaît alors comme une forme de réponse à la peur de la perte. Cracher, d'autant plus que ce verbe est écrit en capitales, signale une révolte. Dong Qiang, qui analyse cette forme du crachat chez Michaux, explique qu'il s'agit de la forme ultime du sacrilège<sup>16</sup>. Michel Leiris, lui aussi, fait du crachat « le symbole même de l'*informe*, de l'invérifiable, du non hiérarchisé<sup>17</sup> ». En crachant contre cette foule, on applique les mêmes forces qu'elle, on lui impose la matière visqueuse de la salive pour contrer ses effets gluants. Nous pouvons suggérer que ce crachement est celui du serpent avec son venin. Les animaux prédateurs sont en effet des modèles pour HM, parce qu'ils savent se dispenser d'un lien avec les autres individus de leur espèce. Ils se focalisent sur leurs proies ou leurs ennemis. L'écrivain surréaliste André Pieyre de Mandiargues s'autorise d'ailleurs, dans le texte-hommage qui apparaît au sein du volume des Cahiers de l'Herne consacré à Michaux, à comparer ce dernier au cobra<sup>18</sup>.

### Amenuisement de la distance vécue

Nous détaillerons plus loin la palette des sentiments négatifs suscités par le contact. Par ce biais, nous continuerons à appréhender la distance comme privilège ou comme luxe qu'un rien peut compromettre. Cette compromission n'est ni anecdotique ni ponctuelle. *La colle les uns les autres* est pour Michaux une proximité exacerbée, déjouant tout écart. Elle entrave ce que Merleau-Ponty nomme l'« ampleur de la vie », ou la « distance vécue<sup>19</sup> ». Le phénoménologue emprunte ces notions à Eugène Minkowski, dans *Le temps vécu*<sup>20</sup>. Cette conceptualisation fait passer au premier plan un aspect structural qui est l'expérience vécue de la distance, laquelle suscite un complexe idéo-affectif. Plus simplement, nos représentations et nos affects dévoilent un rapport global à l'espace et au temps. Minkowski émet ainsi une distinction entre l'*espace clair* et l'*espace noir*. Le

<sup>15</sup> H. MICHAUX, « J'ai pris la boule pour faire la bête », *Textes épars 1942-1945*, O.C.I., p. 753.

<sup>16</sup> Q. DONG, « Acérer la plume, 'lacérer le vide'. Une lecture d'*Idéogrammes en Chine* », *Littérature*, vol. 115, n° 3, 1999, p. 68.

<sup>17</sup> M. LEIRIS, « Crachat », *Documents*, n°7, décembre 1929, pp. 381-382, p. 382, cité par N. BARBERGER, *Le réel de traviole : Artaud, Bataille, Leiris, Michaux et al.*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2002, p. 11.

<sup>18</sup> A. PIEYRE DE MANDARGUES, « H.M », *Cahiers de l'Herne*, p. 26.

<sup>19</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. 331.

<sup>20</sup> E. MINKOWSKI, *Le temps vécu : études phénoménologiques et psychopathologiques* [1933], Paris : PUF, 1995, p. 377.

premier est un espace dans lequel les choses sont visibles, mais également distinctes les unes des autres. Dans l'espace clair, il y a perception des distances et des écarts qui séparent les éléments, et qui assurent du même coup leur nivellement. C'est un espace de partage, un espace d'emblée social, où je vais pouvoir interagir avec les autres. Il est naturel, simple, limpide. L'espace noir est beaucoup plus « étoffé », a beaucoup plus de densité. L'obscurité « ne s'étend pas devant moi, mais me touche directement, m'enveloppe, m'étreint, pénètre même en moi, me pénètre tout entier, passe au travers de moi...<sup>21</sup> ». Dans la nuit, les limites disparaissent. Merleau-Ponty l'exprime : « La nuit est sans profils », elle est « sans distance d'elle à moi<sup>22</sup> ». Des distinctions peuvent être considérées au sein même du nocturne, telles que celles que propose Jaccottet, en parlant des « deux nuits » : une nuit « transparente, vaste, magique » et une autre, « la prison dont on ne sort pas », « image de la mort<sup>23</sup> ». Nous pourrions dire que s'opposent chez Michaux la nuit qui remue (NR) et la nuit qui colle comme de la poix, qui empêche le mouvement. Nous verrions se dessiner un parallèle entre l'expérience de la foule et l'expérience de cette deuxième nuit : deux expériences qui désorientent parce qu'elles confrontent à des environnements dans lesquels les distinctions disparaissent. Si la foule des corps serrés les uns contre les autres peut avoir une bouche, c'est une bouche d'ombre, qui engloutit. Toute possibilité de lien disparaît dans la masse. L'espace de la masse, comme l'obscurité, n'est, de fait, pas un espace social, mais « désocialisé<sup>24</sup> ». Arthur Tatossian élabore également un concept de distance vécue, en pensant, comme Minkowski, sa défection dans le délire<sup>25</sup>. Cette distance est une métrique singulière, non-universalisable, qui fait que l'individu n'est pas directement immergé ou englué dans le monde. Tout individu pouvant être considéré comme « sain » est doté d'une capacité de mise à distance, de distinction entre le propre et l'impropre. Dans la configuration habituelle de la sensation, cette dernière comprend un « aller-vers » le monde et un « s'éloigner » du monde<sup>26</sup>. Cette distance fluctue selon les moments, les étapes de l'existence. Alors que certains instants donnent l'impression d'un resserrement extrême, d'autres produisent un sentiment de dilatation. Dans le délire, cette deuxième possibilité n'est néanmoins pas donnée. L'objet du délire atteint directement le sujet délirant, dans une « pression hostile<sup>27</sup> ». La distance vécue constitue en définitive l'indice d'une liberté. Dans la colle, la fluctuation entre distance et proximité n'est également plus possible. Ce qui est attaché est maintenu dans la proximité. En conjuguant les analyses de Merleau-Ponty, Minkowski et Tatossian, nous mettons l'accent sur la nécessité d'une

---

<sup>21</sup> *Id.*

<sup>22</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. 328.

<sup>23</sup> P. JACOTTET, *La Semaïson. Carnets (1954-1979)*, Paris : Gallimard, 1984, p. 241.

<sup>24</sup> A. TATOSSIAN, *La phénoménologie des psychoses* [1979], Puteaux : Le Cercle Herméneutique, 2002, p. 183.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>26</sup> *Id.*

<sup>27</sup> *Id.*

distance dans l'expérience sociale. D'après nous, l'épanouissement des individus dans la communauté demande une marge de manœuvre. Mais, Michaux l'exprime, cette distance est sans cesse menacée. Toute relation mord sur elle. Le sujet lutte en permanence pour se protéger de l'envahissement, non seulement dans la relation à la foule, mais également dans d'autres relations.



### 3. Emprise de l'autre

Avant même d'envisager la colle comme figure d'une communauté aliénante, Michaux la décele dans la relation intersubjective, au sein du couple notamment. Il se façonne un personnage littéraire rétif aux attachements. La prise de distance apparaît alors comme déprise. Michaux s'oppose notamment à la femme-liane. Ce motif végétal est présent dès 1933. La femme chinoise est pour HM toujours avide d'enlacer, « comme le lierre qui ne sait pas s'isoler », ce qui le mène à quelques réflexions sur un art du « *mitschlafen* » (dormir-avec) (BA 362).

Comment fait la femme chinoise ? Je ne sais ; une sorte de sens de l'harmonie, subsistant dans son sommeil, la fait, par des mouvements appropriés, ne jamais se détacher, toujours se subordonner à ce qui serait tout de même si beau : être harmonieusement deux (*Id.*).

L'exotisme de cette promesse du sommeil commun est marqué par le conditionnel et l'adversatif (« ce qui serait *tout de même* si beau » (*Id.*)). La fascination exercée par cette propension féminine à s'attacher se double alors d'un certain dédain. Il est difficile de ne pas entendre l'ironie d'une telle formulation à ce stade du parcours biographique de Michaux. Et ce même si l'idée d'un *mitschlafen* qui servirait d'indice d'un être-avec épanoui est séduisante. HM ne croit pas dans le couple comme union harmonieuse. Ce « tout de même » semble relever de ce que Jean Starobinski appelle « l'ironie de la fausse candeur<sup>1</sup> ». Dans un texte contemporain, le malheur du personnage de Plume est d'ailleurs dû à des lianes qui l'enserrent terriblement (PI 668). Quelques années plus tard, HM continue de voir dans la présence féminine une greffe malvenue. Pour lui, la femme est un homme avec « des façons de liane » (ÉE 792). La relation compliquée avec sa compagne Marie-Louise Termet dans les années 1930-1940 voit d'après son biographe l'exacerbation d'une « phobie de l'emprise<sup>2</sup> » de l'écrivain. Il confie dans une lettre à son amie Aline Mayrisch, utilisant le nom de son personnage à son propre compte : « Plume, comme vous le voyez par l'adresse, est *en fuite*. Toujours à cause de cette femme-lierre qui s'imagine que je suis un arbre<sup>3</sup>. » Face aux textes de Michaux, nous parlerons peu de caractères figés, davantage de formes ou de modes d'existence singuliers. Nous pouvons aussi voir dans ces manières des régimes, ce qui n'est pas sans intérêt si l'on pense que HM a d'abord refusé de s'alimenter. Les façons de liane ou la femme-lierre suggèrent que le féminin se joue dans ce mode du rapprochement, dans ce désir sans cesse renouvelé de se serrer contre l'autre, et même de le parasiter. Et ce que HM identifie comme un mode d'être féminin, ce mode végétal, vient d'abord se heurter à son mode à lui, à son propre style qui exige réserve et retrait. Ce qui dérange HM chez ces femmes est la possession. Se

---

<sup>1</sup> Cité par J.-M. MAULPOIX, *Une histoire de l'élegie*, Paris : Pocket, 2018, p. 67. Il n'a malheureusement pas été possible pour nous de retrouver l'origine exacte de cette citation.

<sup>2</sup> J.-P. MARTIN, *Henri Michaux* (biographie), p. 294.

<sup>3</sup> H. MICHAUX, Lettre à Aline Mayrisch, 1937, Citée par J.-P. MARTIN, *op. cit.*, p. 299.

mêlant à lui, l'enserrant, elles le forcent à se dégager, ce qui lui demande un grand effort, elles le contraignent à s'extraire de son terrain. Ce que l'autre provoque peut alors être qualifié d'expropriation.

### Les propriétés

Un texte de 1935 en rend particulièrement bien compte, « Mes propriétés » (NR 465). Notons que le terme même de propriétés confond deux registres : l'avoir et l'être. Le narrateur habite en elles en tant que territoire, et elles sont en lui en tant que possessions. Les propriétés, plus que des lieux à cartographier, sont des traits distinctifs du sujet. Comment cet ensemble de traits est-il caractérisé ? Il s'agit d'un territoire « plat », où « rien ne bouge » (NR 465). Bien qu'il n'ait pas de plafond, on y marche « courbé comme dans un tunnel bas » (*Id.*). Ce qui frappe d'emblée est la pauvreté de ce terrain. En raison de cette pauvreté, le narrateur a des rêves grandioses d'aménagement. Mais son intériorité ne peut lui fournir les ressources suffisantes pour mener à bien ses projets. Il lui faut donc collecter des éléments du dehors – les animaux, les paysages, les êtres. Cette collecte s'effectue selon un principe cosmétique : « Ça, ça ferait bien dans mes propriétés » (*Id.*) C'est le mode d'être de ce personnage : arranger son intérieur. De fait, si ses projets échouent, il se débat. Il y a comme une obstination à trouver la bonne forme, en dépit des déceptions qui ne manquent pas de survenir. Le territoire propre consacre l'effort de l'individu pour marquer une distance vis-à-vis d'autrui. La nécessité d'un tel espace, avant d'être observée en psychologie, a été notée en éthologie, par Heini Hediger<sup>4</sup>, directeur d'un zoo dans les années 1950. Ce n'est pas un hasard si les postures dont nous parlons sont des gestes associés à des animaux, comme nous le verrons plus tard<sup>5</sup> : le hérisson ou l'épervier par exemple. Heini Hediger distingue au sein des vertébrés les animaux de contact et les animaux de non-contact. Les premiers (les ours, les chouettes, la plupart des primates) cherchent la proximité avec leurs congénères et avec d'autres espèces, alors que les seconds (les chats sauvages, les flamands roses, les colombes) l'évitent. Tous mettent en place différents types de distance : la distance personnelle, la distance sociale, la distance critique et la distance de fuite. Dans la proxémie de Edward T. Hall<sup>6</sup>, cette typologie trouve une transposition anthropologique. Selon les cultures et selon les situations d'interaction, les humains instituent des normes de distance spécifiques, délimitent leur territoire différemment. Traditionnellement, il y a quatre sortes de distance d'après Hall, quatre cercles concentriques qui entourent l'être humain. La première est la distance intime, à quarante-cinq centimètres ou moins. C'est celle qui est à l'œuvre dans l'étreinte charnelle et

---

<sup>4</sup> H. HEDIGER, *Les animaux sauvages en captivité. Introduction à la biologie des jardins zoologiques*, Paris : Payot, 1953, pp. 46-60.

<sup>5</sup> Voir **ce moment** (III,1).

<sup>6</sup> E. T. HALL, *La Dimension cachée* [1966], trad. A. Petita, Paris : Points, 2014.

dans la lutte : à cette distance, le rythme de l'autre, sa chaleur, son odeur ont un impact sur moi, vont déterminer mon engagement dans la relation. La distance dite « personnelle » est plus grande : de quarante-cinq à cent vingt centimètres environ. Elle est une sphère constituée par l'individu et son champ d'appropriation avec une sorte d'interface parfois poreuse qui sépare le propre de l'impropre. Il apparaît rapidement que cet espace n'est pas identifiable avec celui de la peau. Des objets qui ne font pas partie de mon corps peuvent ainsi s'inscrire dans ce champ. Par exemple, étudiant dans une bibliothèque, je dissémine autour de moi des livres qui sont à portée de main pour signaler mon « territoire de possession<sup>7</sup> ». Au-delà de ce cercle, nous trouvons encore la distance sociale, de cent vingt à trois cent soixante centimètres, dans laquelle le toucher demande un effort, et la distance publique, au-delà de laquelle les individus pourront ne pas se sentir concernés par ce qui se passe autour d'eux. Cette dernière distance est un seuil qui, une fois franchi, nous décharge d'une responsabilité. La localisation du sujet dans un espace aussi clairement délimité aurait de quoi rassurer. Mais la sphère n'est pas, d'après le sociologue Erving Goffman, la figure la plus appropriée pour décrire cet espace qui environne le sujet. Celui qui marche dans la rue éprouve souvent, par exemple, que la distance devant lui est plus importante, plus nécessaire à préserver, que celle qu'il a derrière lui<sup>8</sup>. De surcroît, la distance – ici la création d'un espace à soi – est sans cesse mise en défaut, dans des « épreuves de proxémie<sup>9</sup> », et ce même si des mesures tentent de la fixer. Dans un contexte de crise sanitaire, la difficulté à estimer cette distance au-delà de laquelle on est protégé de l'autre s'est accentuée. Elle a nourri des débats aussi étranges en apparence que décisifs. Un mètre cinquante ? Trois mètres ? Sept ? Dans toute tentative de rationalisation de la marge qui environne ou doit environner le sujet s'immisce le caractère symbolique de cette dernière. Elle n'est pas objectivable comme une circonférence. Elle rappelle ce que Jacques Garelli nomme les « entours<sup>10</sup> ». Et ces entours sont sans cesse perturbés. De manière significative, ce qui est de l'ordre de « l'entour » disparaît souvent dans les œuvres picturales de Michaux. Les limites qui permettraient d'identifier des figures distinctes sont absentes<sup>11</sup>. Cette absence de limite se retrouve dans l'expérience quotidienne : même lorsqu'on est à un écart jugé raisonnable d'un objet ou d'un être, écart qui devrait nous autoriser à ne pas nous sentir impliqués dans la relation, l'objet ou l'être peut posséder ou envahir. Les cas d'action à distance et d'envoûtement sont nombreux dans les textes<sup>12</sup>. L'exorcisme a précisément pour but

---

<sup>7</sup> E. GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne*, p. 52.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>9</sup> R. BARTHES, *Comment vivre ensemble ? Cours et séminaires au Collège de France*, Paris : Seuil, 2002, p. 157.

<sup>10</sup> J. GARELLI, *Artaud et la question du lieu*, Paris : José Corti, 1982, p. 10.

<sup>11</sup> F. LEIBOVICI, *Henri Michaux : voir (une enquête)*, p. 45.

<sup>12</sup> Voir M.-A. GERVAIS-ZANINGER, « Emprise et possession dans l'œuvre de Henri Michaux », dans C. MARTIN (dir.), *Raconter d'autres partages*. *Littérature, anthropologie et histoire culturelle : Mélanges offerts à Nicole Jacques-Lefèvre*, Lyon : ENS Éditions, 2017, n.p. URL : <http://books.openedition.org/enseditions/8327>.



de désensorceler un esprit pénétré par des forces lointaines. L'esprit est comme une surface d'inscription sur laquelle les événements ou les objets peuvent avoir une incidence de nombreuses années après, ou à des lieues de leur zone effective. La puissance des voix qui se font entendre dans le tunnel (ÉE 799) réside dans le fait qu'elles sont détachées de leur propriétaire, et peuvent continuer de résonner sans que ces derniers soient présents, peuvent exercer leurs effets destructeurs, transformant le soleil en « souvenir », en « vieux paillason mis derrière une porte qu'on ne franchira plus » (*Id.*). En supprimant ainsi toute clarté, elles font éprouver un rétrécissement de l'espace vécu. La distance physique qui peut être prise échoue parfois à diminuer l'impact. Toute tentative d'objectivation, de métrique, achopperait dès lors face à une expérience vécue qui déplace parfois le sujet dans un tunnel. Dans ces conditions, la localisation des propriétés est particulièrement ardue. Le champ qu'elles donnent est un espace abstrait, à la topographie imprécise. Le narrateur de « Mes propriétés » rappelle les personnages de Beckett, qui sont situés dans des espaces froids et impersonnels et sont obsédés par leurs minuscules objets : la série des cailloux de Molloy, des biscuits de Murphy, des petits objets de Malone. Deleuze l'évoque dans *Différence et répétition*<sup>13</sup>. Cette jouissance de la propriété est envisagée avec ironie, mais aussi avec une certaine tendresse par Beckett comme Michaux. HM fait le tour d'un espace à soi, dont il dresse une sorte d'état des lieux. Cet espace est aisément identifiable avec ce que Michaux nomme ailleurs un « espace du dedans<sup>14</sup> ». Les personnages de Beckett, à l'instar de ceux de Michaux, ont des objets à eux qu'ils gardent jalousement, des petites spécificités, leur minuscule zone de distinction, selon l'adage : « on n'est que ce qu'on a<sup>15</sup> ». Ces propriétés sont pour Deleuze le fait d'une contemplation, d'une synthèse qui contracte tous les éléments disposés autour du sujet, pour déduire d'une répétition une particularité. L'emploi par Deleuze du terme de « contraction » est marquant. Il faut comprendre comment l'organe de la perception absorbe le réel, absorbe « ce dont nous procédons », comme une pompe. Nous contractons dans de nombreux cas : lorsqu'une habitude est fortifiée, lorsque nous questionnons, lorsque nous nous remplissons orgueilleusement du dehors. La contraction et la contemplation s'équivalent chez Deleuze : « À partir de nos contemplations se définissent nos rythmes, nos réserves, nos temps de réaction, les mille entrelacements, les présents et les fatigues qui nous composent<sup>16</sup>. » Dans le cas des propriétés, on peut faire jouer l'autre sens du verbe « contracter », qui consiste dans le fait de signer un contrat. HM s'est engagé à faire fructifier ses possessions. Deux conceptions du dehors se dégagent alors. La première est celle d'un dehors collecté, intégré dans le moi, qui lui serait adéquat. Ce dehors est le dehors saisissable. Mais il y a également un dehors inassimilable.

---

<sup>13</sup> G. DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris : PUF, 1968, p. 108.

<sup>14</sup> Il s'agit du nom d'un recueil assemblé pour la première fois par Michaux en 1944. Voir O.C.I., p. 767.

<sup>15</sup> G. DELEUZE, *op. cit.*, p. 107.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 106.

Ce dehors est sans nom. L'étranger en est la figure. Il vient comme perturbation. Ici, il est incarné par « une femme du dehors » (467), celle dont le personnage tombe amoureux – nous notons l'indistinction du pronom. Le mouvement qu'elle conduit à faire est celui qui consiste à s'extraire de ses propriétés, à sortir de soi. Précisément, elle exproprie. L'emprise de l'autre se joue à la fois spatialement et temporellement. L'autre impose son espace et son rythme. La « femme du dehors », archétype de l'altérité, lorsqu'elle advient, « emmène dans beaucoup de fois le tour du monde » (*Id.*). Cette formule conjugue les deux dimensions du temps et de l'espace, dans un dynamisme qui est la source de la déstabilisation du sujet. L'amour arrache l'individu à ses possessions. Dans un même temps, la femme peut aussi le déloger en s'introduisant dans la sphère propre. L'expropriation se fait par l'expulsion ou par l'occupation indue.

### *Deux formules de la distance*

Deux formules brèves de Michaux se font écho, parce qu'elles fonctionnent comme des définitions, tout en se rapportant à des situations précises et singulières. En raison de leur généralité, elles ont pu être lues très différemment. Cependant, la connaissance que nous avons du contexte de leur écriture peut orienter notre interprétation. La première figure dans les « Idées de traverse », ensemble publié dans la revue *L'Arbalète* au printemps 1942. Pendant la guerre, Michaux, en tant qu'étranger, est assigné à résidence dans une villa du Lavandou, avec sa compagne Marie-Louise Termet. Sa colère d'être obligé de rester dans cette maison s'exprime dans de nombreuses lettres de l'époque<sup>17</sup>. Le 4 janvier 1943, il écrit ainsi à Jean Paulhan : « J'en fais de plus en plus de crises de rage contre mes quatre murs<sup>18</sup>. » L'enfermement concret s'associe à la banalité dans laquelle le couple s'installe. C'est sans doute un an plus tôt, mais dans la même atmosphère, qu'il jette sur le papier cette phrase : « L'amour, c'est une occupation de l'espace. » (Pa 289). L'amour prend de la place dans le dedans. Il s'étale également dans les marges, sur les pages d'écriture. Il n'est pas un lieu qu'il laisse vierge de son empreinte. Cette omniprésence est pour HM insupportable. L'occupation, en ces années de conflit, a également un sens bien précis, celui d'une coercition. Jean-Pierre Martin a montré que l'expérience de la guerre et celle du voyage s'équivalent en fait chez Michaux : ce sont celles d'un « *hic et nunc* contraignant<sup>19</sup> ». Au début d'un poème du même recueil *Passages*, dans un texte plus tardif (1949) qui décrit les émotions suscitées par la pratique de la musique, Michaux fait figurer en italique une autre définition : « *Le mal, c'est le rythme des autres.* » (Pa 342) L'axiologie est peu présente chez lui. Ici, il s'agit davantage d'une souffrance provoquée par cette rythmique à laquelle on est tenu d'obéir. Le

---

<sup>17</sup> J.-P. MARTIN, *Henri Michaux* (biographie), p. 341.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>19</sup> J.-P. MARTIN, *Henri Michaux : écritures de soi, expatriations*, p. 413.

rythme est équivalent de la cadence. Les autres vont exercer une domination du sujet en l'entraînant dans leur propre vitesse. L'épreuve est dans l'adaptation à une cadence déterminée pour plusieurs. Michaux n'est pas réactionnaire dans le sens où ce n'est pas uniquement la vitesse de la modernité qui suscite sa réprobation. La lenteur peut également être oppressive : il l'a bien constaté dans l'expérience de l'assignation à résidence. Sur ce terrain, il est proche de Roland Barthes, qui considère le couple, « l'immuable chambre à coucher, la clôture et la légalité, la légitimité du désir » comme entrave à la découverte de son rythme singulier<sup>20</sup>. L'imposition d'un rythme est la marque du pouvoir répressif. Le sémiologue donne également l'exemple de la mère qui traîne son enfant dans la rue, le forçant à suivre sa propre cadence<sup>21</sup>. Barthes ajoute à l'oral : « C'est en mettant ensemble deux rythmes différents que l'on crée de profondes perturbances<sup>22</sup>. » Dans ces deux modalités de relation, couple et maternité, le rythme est l'instrument principal de l'asservissement. Dans la suite du texte, Michaux précise de son côté qu'il joue du tam-tam, et trouve *son* rythme « [p]our cesser de [se] confondre avec la ville avec EUX avec le pays avec hier » (Pa 342). La conquête de ce rythme propre se fait dans la distance. Cette dernière soustrait au rythme commun et rompt avec le pouvoir. Elle est par conséquent un profond vecteur d'émancipation. Du moins peut-elle apparaître, à ce stade, comme préalable à toute révolte du sujet contre ce qui l'emprisonne et le restreint<sup>23</sup>. Michaux rejoint également Kafka tel que le décrit Élias Canetti :

[R]edoutant comme il le fait le pouvoir sous toutes ses formes, le véritable but de sa vie consiste à s'y soustraire, également sous toutes ses formes, il le pressent, le découvre, le nomme et se le représente partout où d'autres l'accepteraient comme allant de soi<sup>24</sup>.

Reconnaître le pouvoir, le débusquer là où il se présente sous la forme trompeuse de l'évidence, c'est ce que nous nommons « se dérober ». « [O]n se dérobe aux autres qui à cause de leur écœurante habitude ne veulent pas vous lâcher », confirme Canetti<sup>25</sup>. Dans *Masse et puissance*, le penseur parle également de « masses rythmiques » qui contaminent le rythme propre, puisque tous sont appelés « au renfort », par exemple dans le piétinement commun destiné à accroître la puissance grégaire<sup>26</sup>. À distance, on sort de l'emprise, on n'est plus importuné par le bruit des autres, par leur cadence, ou par ce qu'ils émettent comme force par leur présence. La confusion et le brouillage des limites entre moi et la ville, moi et eux, moi et le pays, moi et hier suscite en effet une gêne

---

<sup>20</sup> R. BARTHES, *op. cit.*, p. 39.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>22</sup> *Id.*

<sup>23</sup> Nous reviendrons sur cette recherche du rythme propre dans un **dernier moment** (III, 2).

<sup>24</sup> E. CANETTI, *L'autre procès. Lettres de Kafka à Felice* [1976], trad. L. Jumel, Paris : Gallimard, 1989, p. 110.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>26</sup> E. CANETTI, *Masse et puissance*, p. 29 sq.

## II. LA GÊNE

Une lecture de l'ensemble de l'œuvre fait apparaître près d'une centaine de mentions de ce terme de « gêne » et de ses dérivés (gêné, gêneur, sans-gêne), en faisant l'un des signifiants les plus présents dans le texte global<sup>1</sup>. Il s'agit chez Michaux d'une véritable *Stimmung*, à savoir un mode fondamental de l'être-au-monde. La traduction de ce terme allemand de *Stimmung* n'est pas aisée, mais Michel Haar propose cet échantillon : « vocation, résonance, ton, ambiance, accord affectif subjectif et objectif<sup>2</sup> ». C'est également ce commentateur de Heidegger qui cite Michaux<sup>3</sup> pour expliquer le processus par lequel le sujet baigne dans différentes *Stimmungen* successives, un « changement ruisselant des humeurs » (Pa 338) auquel le moi assiste comme à un spectacle. Or, dans toutes ces significations, la possibilité d'une *Stimmung* de désaccord est quasiment évincée. Sans aller jusqu'à parler d'une *Verstimmung*, une opposition plus franche, l'être-au-monde peut renvoyer à un léger décalage. Être au monde c'est aussi, parfois, *ne pas y être* – comme lorsqu'on dit à quelqu'un « tu n'y es pas ! » pour lui signaler qu'il n'a pas compris ce qu'on lui disait. Le problème est bien d'entente, HM ne comprend pas ce que le monde veut lui dire. Ne pas comprendre, c'est également ne pas être compris ou enveloppé dans le monde. Pour Merleau-Ponty, c'est précisément parce qu'il y a engluement de la conscience dans le monde sensible qu'il y a décalage<sup>4</sup>. Par l'engluement, la conscience constate qu'elle n'est pas constituante<sup>5</sup>, que le monde n'est pas de son fait. C'est là toute l'énigme de ce que le phénoménologue nomme « chiasme ». Le chiasme est une figure de style par laquelle deux éléments opposés se croisent dans une phrase. Cet entrelacement sépare autant qu'il rassemble. Dans le temps même où il y a union, il y a également « déhiscence », et les deux mouvements se confondent<sup>6</sup>. Peut-être que cette inadéquation est nécessaire, comme l'estime Jean-Pierre Charcosset en analysant la *Stimmung* chez Heidegger : « N'habitera vraiment le monde que celui qui n'arrive pas à s'y habituer<sup>7</sup>. » Cette réflexion sur une paradoxale habitation dans l'inhabitable devrait être prolongée par la suite. Pour le moment, constatons simplement que la gêne est chez Michaux une brèche dans laquelle les autres, par malice ou par inadvertance, ne cessent de s'introduire. Dans ce malaise constant, persistant, compris depuis toujours dans les plis de son être, ils s'engouffrent et occasionnent plus de malaise encore. La gêne a partie liée avec la souffrance. Elle signifie, au XIII<sup>e</sup> siècle, la

---

<sup>1</sup> Voir **annexe 1**.

<sup>2</sup> M. HAAR, « Stimmung et pensée », dans *Heidegger et l'idée de la phénoménologie*, *Phaenomenologica* 108, Dordrecht : Kluwer Academic Publisher, 1988, pp. 265-283.

<sup>3</sup> M. HAAR, « Le primat de la 'Stimmung' sur la corporéité du 'Dasein' », dans *Heidegger Studies*, 1986, vol.2, pp. 67-80.

<sup>4</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. 275.

<sup>5</sup> Voir le **troisième moment** (I, 3).

<sup>6</sup> Voir M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible* [1964], Paris : Gallimard, 2001, p. 311.

<sup>7</sup> J.-P. CHARCOSSET, « Y. Notes sur la *Stimmung* », dans *Exercices de la patience* nos3-4, « Heidegger », 1984, pp. 60-61.

machine de torture utilisée pour obtenir un aveu : la gehine. La philosophie qui soumet à la question est parfois assimilée par Michaux à un instrument de bourreau (FV 464). Ce n'est qu'à partir du XVI<sup>e</sup> siècle qu'on attribue ce terme de « gêne » à un tourment moral. C'est sans nul doute avec cet arrière-plan du signifiant en tête que Michaux parle des « gêneurs ». Ces derniers l'empêchent de vivre, le mettent au supplice. La colle, cette figure que nous avons analysée précédemment, suscite la gêne parce qu'elle révèle l'inadaptabilité entre les éléments qu'elle amalgame. Il faut bien saisir ce décalage inscrit dans tous les textes. Il fait entendre une tonalité majeure : je ne suis pas à ma place, je m'excuse d'être là. Mais avant de l'endosser lui-même, le sujet fait porter le chapeau de la gêne par l'objet ou l'autre être. Il est plus facile en effet de dire que c'est lui qui est intrus que de se reconnaître soi-même comme surnuméraire dans le monde. Il peut être utile alors de comparer gêne, dégoût et honte si l'on se focalise ainsi sur l'objet gênant, celui, individu ou objet, que Michaux appelle « gêneur ». Les analyses ici présentées sont volontairement succinctes. Elles se donnent pour enjeu de baliser le terrain, afin que l'on se figure simplement ce que signifie cet affect dans l'œuvre. Ses propriétés sont, en effet, plus faciles à décrire, pour commencer, que celles du « gêné » qu'est HM dans de nombreuses situations.

## 1. Gêne & dégoût

« À chaque siècle sa messe. Celui-ci, qu'attend-il pour instituer une grandiose cérémonie du dégoût ? » (FV 457) Michaux identifie le dégoût comme mal du siècle, auquel il s'agirait de consacrer une prestigieuse cérémonie. Cet affect a cependant chez lui moins de place que la gêne, comme s'il se refusait à célébrer la messe lui-même. Si nous détaillons cet affect de la gêne, nous comprenons qu'il est tout à fait spatial, et par suite qu'il a bien à voir avec la distance ou plutôt avec l'absence de distance. La gêne est suscitée par le passage ou le séjour d'un être dans l'espace propre. Je suis gênée lorsqu'un intrus s'introduit dans ma maison sans y avoir été invité, ou fait preuve de manières qui ne sont pas en accord avec les miennes. Je suis gênée par un autre « régime » que le mien, pour reprendre ce terme précédemment évoqué. La gêne peut également être l'inconfort dû à un vêtement trop étroit. Elle entre en relation sémantique avec la contenance, ou encore la consistance. Celui qui est gêné perd contenance, perd ses enveloppes. Elle est donc bien l'épreuve d'un amenuisement de la distance vécue. Et, de fait, le dégoût se vit également dans la proximité. Une théorie très éclairante du dégoût est formulée par Aurel Kolnai dans un court texte édité en France au sein du recueil *Les Sentiments hostiles*<sup>1</sup>. L'enquête que Kolnai consacre au dégoût est phénoménologique, en ce qu'elle porte sur les deux pôles d'une structure de l'apparaître. Il confère aux objets dégoûtants ce que nous pourrions nommer une « contre-intentionnalité ». Si la sélection des propriétés peut être considérée comme une activité consciente du sujet, faite de synthèses fructueuses, de contraction et de contractualisation, les gêneurs résistent à cet effort de synthétisation, et l'empêchent. Ils renversent la constitution, cette opération qui consiste à donner du sens au monde<sup>2</sup>. Ils fonctionnent ainsi similairement aux objets du dégoût. D'après Kolnai, ceux-ci se caractérisent en effet par « une proximité essentielle, un vouloir être proche, une ouverture [...], une façon de s'ouvrir éhontée, quasi frénétique<sup>3</sup> ». Et plus loin : « il semble même que l'objet intentionne le sujet affecté, qu'il en fasse l'objet de ses soins<sup>4</sup> ». Cette phénoménologie du frénétique raccorde les deux figures de la femme-liane et de la « colle les uns les autres ». Il y a une folie dans la foule qui dissout les individus et dans la femme qui se serre contre son amant maladivement : les deux vont provoquer des haut-le-cœur. Si cette « contre-intentionnalité » est présente tant qu'on s'intéresse à une catégorie d'objets gênants, elle est moins visible dès lors qu'on porte son regard sur ce qui gêne de manière immanente – ce qui devra nous occuper plus loin. Pour l'instant, dégoût et gêne sont difficiles à distinguer, car ils

---

<sup>1</sup> A. KOLNAI, « Le dégoût » [1929], *Les Sentiments hostiles*, trad. O. Cossé, Paris : Circé, 2015.

<sup>2</sup> Nous consacrerons une étude plus détaillée à cette opération au moment d'aborder les effets de la mescaline. Voir le **troisième moment** (I, 3).

<sup>3</sup> A. KOLNAI, *art.cit.*, p. 33.

<sup>4</sup> *Id.*

partagent beaucoup de caractéristiques. Avançons encore quelques hypothèses. Le dégoûtant, s'il n'est pas directement en contact avec lui, tend à s'approcher du « tégument<sup>5</sup> » : il s'attaque à la surface du corps, à ce qui le recouvre. Si le dégoût est tégumentaire, la gêne est souvent plus intérieure. Nous l'entendons d'ailleurs bien dans l'expression de « gêne intestinale ». Alors que l'expérience de dégoût a lieu par le rapport entre un stimulus et une réaction, par une relation de cause à effet clairement dessinée, la gêne est souvent plus fonctionnelle, sans source précise. Suggérons que ce qui dégoûte est l'obscène, étymologiquement ce qui est devant la scène, qui se manifeste, alors que ce qui gêne est, en première analyse, souvent plus caché ou souterrain. Le dégoût assume une certaine ambivalence : je suis dégoûtée au premier niveau par l'objet dégoûtant, et parfois au second niveau par mon dégoût lui-même. Je ne devrais pas être dégoûtée, et pourtant je le suis, ce qui m'écœure de surcroît. Dans la gêne, une doublure est également présente. Je peux être gênée d'être gênée : la gêne devient une seconde peau que je voudrais gratter afin de m'en débarrasser. Cette doublure est une distance séparant celle que je veux être, l'ouverture sur les autres et le monde dont je souhaite faire preuve, de celle que je suis effectivement, facilement indisposée. Dans la gêne, la plus grande proximité suscite alors la plus grande distance. L'intrication de ces deux niveaux se retrouve d'ailleurs dans l'affect de la honte.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 35.

## 2. Gêne & honte

Une distinction peut être établie entre la honte et la gêne sur le plan de la reconnaissance de leur source par le sujet. Alors que dans la honte je m'identifie clairement à ce qui me fait honte, et je reconnais que cette part de moi est intégrée au moi, la gêne crée de la distance. Pour mieux saisir cette distinction, nous pouvons revenir à Jean-Paul Sartre, dans l'analyse de la honte qu'il propose<sup>1</sup>. Dans le texte qu'il consacre à cet existentiel, Sartre considère une structure intentionnelle de celui-ci. Mais s'il y a intentionnalité, visée, vers quoi tend-elle ? Pour Sartre, on peut avoir au premier abord le sentiment que c'est le moi qui est visé, et en conséquence qu'il y a une relation intime qui se manifeste dans la honte. Néanmoins, la réflexion n'est pas originaire dans ce phénomène de la honte. J'ai toujours honte devant autrui. Je m'identifie alors à un objet, car je suis tel dans le regard de l'autre. Dans la honte, il y a reconnaissance ou consentement à l'image pour-autrui : « je reconnais que je *suis* comme autrui me voit<sup>2</sup> ». À cet égard, le sentiment de la gêne, très peu étudié en philosophie<sup>3</sup>, est subtil. Le fait qu'il puisse être identifié comme une forme faible de la honte, moins digne d'être étudiée, plus tiède, suscite d'ailleurs notre intérêt. Si la honte est criante, violente, la gêne demeure dans le trouble et l'indéfini. Elle a de surcroît plusieurs facettes. Un premier niveau de gêne est la gêne devant autrui. Je peux être gênée qu'on m'ait vu pleurer. Cet aspect peut sembler assez proche de la honte, néanmoins la gêne est plus insidieuse. Être gênée qu'on m'ait vu pleurer différerait d'en être honteuse. La gêne est davantage liée à l'exposition d'une intimité, moins au sentiment de culpabilité. Je suis gênée qu'on m'ait vu pleurer, même si pleurer n'est pas moralement condamnable ou honteux en soi, simplement parce que je me suis révélée à l'autre. Cette gêne est bien intentionnelle : elle vise expressément l'autre et les jugements qu'il peut élaborer sur moi. Un autre niveau est la gêne par autrui. Le poème « À l'hôpital » (ÉE 818-819) en rend compte : HM a été placé dans une chambre à côté d'une femme qui ne cesse de tousser. Cette proximité l'excède :

Mais pourquoi, pourquoi m'a-t-on mis une tousseuse qui me dilacère mes rarissimes moments de paix et effiloche désastreusement le peu de continuité que j'arrive encore à garder en ce terrible harcèlement du mal ? (818).

Ce récit dramatise avec une cruauté rare la vie aux côtés d'une femme tuberculeuse, Marie-Louise Termet<sup>4</sup>. À l'époque, Michaux décrit à son amie Aline Mayrisch sa situation de gêne : « empêtré dans la vie médiocre à deux, je veux dire à trois, avec une maladie plus encombrante qu'un bébé

---

<sup>1</sup> J.-P. SARTRE, *L'Être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris : Gallimard, 1943, p. 259 sq.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>3</sup> Tardivement, nous découvrons qu'un ouvrage a été consacré à l'affect proche de l'« *awkwardness* ». A. KOTSKO, *Awkwardness*, Alresford : John Hunt Publishing, 2010.

<sup>4</sup> Voir R. BELLOUR, Notice de *Tu vas être père*, O.C.I., p. 1317.



et beaucoup moins humaine<sup>5</sup>. » L'encombrement exprimé doit être distingué de la honte. Si je dis qu'une personne me gêne, que sa présence me déplaît, cette formulation se distingue de celle qui consisterait à dire « elle me fait honte ». Il n'y a pas honte sans reconnaissance d'un lien avec autrui, d'une responsabilité partagée de lui à moi. À l'inverse, dans la gêne suscitée *par* autrui, il y a une part de rejet que la honte ne comprend pas. Dans l'expérience de la gêne, en effet, l'autre est rejeté *en bloc*. Aucune corrélation entre sa présence et la mienne n'est établie. Par la gêne, j'exprime la volonté plus ou moins consciente d'annihiler toute liaison possible. Dans la lettre à Mayrisch, c'est le désir de meurtre qui rend compte de cette volonté<sup>6</sup>. C'est donc bien que c'est « la colle les uns les autres », comme la nomme Michaux, qui gêne : une colle qui est aussi un obstacle à la relation. Coller n'est pas lier, mais contraindre le lien. Gêner, dans un troisième sens, peut en effet signifier « entraver ». Les gêneurs sont aussi ceux qui font obstruction chez Michaux. Il est révélateur que dans le passage de son essai qui traite de la honte, Sartre commence par estimer qu'une action peut susciter ce sentiment *a posteriori*, dans la mesure où je constate que quelqu'un m'a vu. Auparavant, l'action adhérerait à ce que j'estime être moi. « Je viens de faire un geste maladroit ou vulgaire : ce geste *colle* à moi, je ne le juge ni ne le blâme, je le vis simplement, je le réalise sur le mode du pour-soi<sup>7</sup>. » Avant la honte, il n'y a pas de distance d'après Sartre. Le sens qu'a le verbe « coller » dans cette phrase est assez différent de celui que nous lui donnons ici. Coller, pour lui, signifie ici être en adéquation. Pour nous, la « colle les uns les autres » ne fait au contraire que marquer l'inadéquation entre les êtres. La colle est le symptôme d'un défaut de lien. C'est pourquoi dans la gêne, indépendamment du concours d'autrui, la cohérence interne n'a, nous commençons à le voir, pas lieu. Ce n'est pas comme si l'autre venait après coup sanctionner le caractère gênant d'une action accomplie. C'est moi-même qui suis gênée, troublée, indisposée, avant toute entrée en relation. C'est dire que la gêne signale un écart à l'œuvre dans l'immanence de la conscience elle-même, une non-coïncidence originaire. À ce trouble de l'identité répond la figure de la boue, une eau mêlée de terre. En allant au fond de lui-même dans son tour du propriétaire, HM ne découvre que cette matière visqueuse (NR 465). Mais nous devons différer encore le moment de s'engager dans les profondeurs de la gêne, et demeurer pour le moment sur les couches superficielles de cet affect, autour de la plus élémentaire bipolarité gêneur/géné. Dans cette configuration, la gêne peut finalement être une protection. On la met en place pour se préserver. Elle entre alors en jeu dans une stratégie de distance. Nous parlons de stratégie en lien avec la définition qu'en donne Michel de Certeau. Dans des contextes plus étendus que celui de la seule subjectivité, à savoir ceux de l'entreprise, de

<sup>5</sup> Lettre du 19 juin 1946, citée par R. BELLOUR, *art.cit.*, p. 1317.

<sup>6</sup> « Un crime eût libéré. Mais les devoirs sont ce qui perd. », écrit Michaux dans la même lettre.

<sup>7</sup> J.-P. SARTRE, *L'Être et le néant*, pp. 258-259.

la ville ou de l'institution, ce dernier indique que la stratégie part du postulat d'un lieu propre qui sert de « base d'où gérer les relations avec une extériorité de cibles ou de menaces ». Certeau explique que c'est un « geste cartésien » : « circonscrire un propre dans un monde ensorcelé par les pouvoirs invisibles de l'Autre<sup>8</sup> », ce qui légitime de considérer cette analyse comme pertinente pour définir les relations entre le moi et le non-moi. Comme le dégoût qui sert à recracher l'élément ingéré par mégarde, la gêne pourrait être un exorcisme pour tenir à distance, et du même coup, « en échec », les « *puissances environnantes du monde hostile* » (ÉE 774). Il s'agirait, par la distance instituée suite à l'épreuve d'une gêne, de conjurer. À la façon dont on conserve une pudeur pour éviter que le regard de l'autre ne nous pénètre, on serait gêné pour éviter l'invasion. On créerait ainsi autour de soi une sorte de champ de force protecteur par lequel l'intrus est dissuadé d'entrer en contact. La gêne signalerait un reste de subjectivité dans le temps même de la cohabitation avec l'autre. On sait l'importance qu'a cette fonction d'exorcisme dans la poésie d'après Michaux. Un recueil entier en forme l'espoir, dans un temps de guerre extérieure et intérieure, « année maudite/ année collée/ année-nausée » (ÉE 778). Un poème, moins étudié que ceux, célèbres et célébrés, d'*Épreuves, exorcismes*, s'intitule justement « À distance<sup>9</sup> ». Dans ce texte, HM conjure violemment une femme qui le persécute et le harcèle<sup>10</sup> :

Reste à distance, toi  
à distance  
à distance

sans pouvoir lancer jusqu'ici la longue lance téléphonique (*Id.*)

À l'appui de ce texte, nous pouvons constater une aversion de Michaux vis-à-vis du téléphone et plus fondamentalement de cette possibilité d'être joint. Les télécommunications n'ont alors pas atteint les performances qu'on leur connaît aujourd'hui – prétendant aboutir à leur objectif de réduction voire d'abolition de la distance<sup>11</sup>. Cependant Michaux fustige cette autre liane : le fil de téléphone. Ce dernier est une arme que la femme, comme une sorcière ou une amazone, emploie. L'exorcisme vise à repousser les effets de cette « lance téléphonique ». Le peintre Edgar Degas s'indignait, dit-on à propos du téléphone et de la domestication<sup>12</sup> qu'il produit : « On vous sonne et vous y allez ? » HM, comme l'aristocrate, met tout en place pour ne pas être joignable. Les mots, habituellement associés à une communication, sont ici utilisés dans une fonction performative de disjonction. Deux gestes sont à comprendre parallèlement : celui qui consiste à tenir à distance et celui qui consiste à *se* tenir à distance.

<sup>8</sup> M. DE CERTEAU, *L'invention du quotidien vol. 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1987, p. 59.

<sup>9</sup> H. MICHAUX, « À distance », *Textes épars 1951-1954*, O.C.II, p. 426.

<sup>10</sup> Sans qu'on puisse rigoureusement identifier de quelle femme il s'agit.

<sup>11</sup> Voir l'**introduction**.

<sup>12</sup> Anecdote rapportée par P. VALÉRY, *Degas Danse Dessin* [1936], dans *Œuvres* vol.II, Paris : Gallimard, 1960, p. 1217. Voir également F. SCHUEREWEGEN, *À distance de voix*, Lille : Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 67.



### III. STRATÉGIES DE DISTANCE

Reprenons étape par étape la chorégraphie du sujet, découpons sa gestuelle. Au premier temps, nous l'avons vu, il est seul, il est boule. Mais cette boule se perd par la confrontation avec l'autre, principalement dans deux configurations : foule ou couple. Ces deux ensembles interviennent comme gêneurs, en ce qu'ils compromettent le « processus d'individuation<sup>1</sup> », brouillant les frontières entre le moi et le non-moi. Ils entravent l'effort pour habiter dans ses propriétés, suscitent un malaise. Que lui reste-t-il alors, à ce moi bousculé, perturbé ? Il peut mettre en place une dernière stratégie de repli, dépasser l'invasion, reprendre le contrôle. Cette stratégie s'accomplit grâce à un panel d'images de l'intériorité qui sont autant de substituts de la boule. C'est une stratégie de figuration. L'imagination, en créant de telles figures, est conforme à la définition qu'en donne Jean Starobinski. Elle se révèle bien dans cette activité pour ce qu'elle est : « pouvoir d'écart grâce auquel nous nous représentons les choses distantes et nous nous distançons des réalités présentes<sup>2</sup> ». Imaginer est certes se mettre à distance des choses trop proches, mais c'est aussi faire apparaître en soi des choses lointaines, c'est une opération magique : « Il y a dans cet acte, toujours quelque chose d'impérieux et d'enfantin, un refus de tenir compte de la distance, des difficultés<sup>3</sup>. » Un mode de la distance complexe se manifeste alors. Elle est à la fois vigilance à ce qui vient du dehors et enchantement par lequel la conscience somme les choses de se présenter, par lequel elle les *intime* de venir à elle. Mais de nouveau, un problème se profile. Ce poste de vigie est en effet fragile, il ne peut être tenu en tout temps.

---

<sup>1</sup> De nombreux critiques (P. Pachet, C. Fintz, M. Macé, L. Jenny) emploient cette expression à propos de Michaux, sans renvoyer explicitement à Carl Jung qui a conceptualisé ce processus le premier. Voir notamment P. PACHET, *Un à un, de l'individualisme en littérature (Michaux, Naipaul, Rushdie)*, Paris : Seuil, 1993, p. 113.

<sup>2</sup> J. STAROBINSKI, « Jalons pour une histoire du concept d'imagination », *L'Œil vivant II. La Relation critique*, Paris : Gallimard, 1970, p. 205.

<sup>3</sup> J.-P. SARTRE, *L'Imaginaire* [1940], Paris : Gallimard, 2005, p. 239.



## 1. La concentration

Il est une forme de compacité que HM ne semble pas refuser, au contraire de celle de la colle, et plus précisément dont il se met en quête. Sartre le faisait entendre : si un geste est reconnu comme le mien, il « colle à moi<sup>1</sup> ». Nous constatons que ce verbe a chez lui le sens d'une adhésion – avec également tout le registre politique impliqué par cette dernière. N'est-il pas possible d'obtenir une telle adéquation, d'adhérer à soi-même ? Chez Michaux, il faudrait en passer pour cela par l'élaboration d'un lieu à soi, insubstituable, à la faveur d'une prise de distance qui tient de la réduction. Les deux gestes, celui qui consiste à se mettre à distance du dehors en s'écartant et celui qui consiste à mettre à distance le dehors en le repoussant, fusionnent. La mise en suspens de la question de l'existence du monde a lieu simultanément à un retour à son propre intérieur, ce noyau dense et insubstituable. La réduction se ferait au prix de deux efforts conjugués : réduire le monde à du phénoménal, et faire apparaître derrière toute perception un ego, force vive qui donne du sens à cet ensemble de phénomènes. Au sein de l'espace subjectif conquis dans la distance, rien, précisément, ne sera à distance. Michaux formule là le réquisit d'un espace séparé et homogène, qui tiendrait davantage du lieu. L'opposition entre espace et lieu est donnée par Aristote au travers d'une distinction *chora/topos*<sup>2</sup>. Alors que la *chora* est un espacement sans frontière, le *topos* est délimité et ponctuel. C'est dans l'authenticité de ce lieu propre que l'on retrouve la boule.

### Matelassé

À la faveur de quelques rares moments d'intense concentration, dans les deux sens du terme – attention et repli, le sujet parvient à ressusciter la boule :

J'ai peine à croire que ce soit naturel et connu de tous. Je suis parfois si profondément engagé en moi-même en une boule unique et dense que, assis sur une chaise, à pas deux mètres de la lampe posée sur ma table de travail, c'est à grand-peine et après un long temps que, les yeux cependant grand ouverts, j'arrive à lancer jusqu'à elle un regard. Une émotion étrange me saisit à ce témoignage du cercle qui m'isole. Il me semble qu'un obus ou la foudre même n'arriverait pas à m'atteindre tant j'ai de matelas de toutes parts appliqués sur moi (LI 560).

Toute la formule de la prise de distance est ici énoncée. Le sujet poétique est intégralement replié sur lui-même. Ce repli est décrit comme une faculté originale, singulière de HM. Il est en effet difficile pour le narrateur d'imaginer qu'une telle demande de préservation soit formulée par d'autres. En effet, il faut bien le comprendre, les autres sont nécessairement des envahisseurs. Dans le dispositif de Michaux, le transfert a rarement lieu. Le sujet n'envisage pas que l'autre

---

<sup>1</sup> J.-P. SARTRE, *L'Être et le néant*, p. 259.

<sup>2</sup> ARISTOTE, *Physique* IV, trad. H. Carteron [1926], Paris : Les Belles Lettres, 1966. Sur cette distinction, voir l'analyse du géographe Augustin Berque. A. BERQUE, « Logiques des lieux de l'écoumène », dans *Communications* n° 87, 2010. Autour du lieu, pp. 17-26.

puisse éprouver les mêmes sentiments que lui-même, se sentir enserré, collé à son tour. Le système égologique exclut, pour le moment, cette possibilité. Ce qui se dessine dans ce texte est un être replié, résolument concentré dans les limites de son propre intérieur – un être du dedans. Dans ces conditions, la perception même d'un extérieur est ardue. L'intentionnalité qui dirige le regard vers l'objet externe n'a plus cours. Tout ce à quoi l'être peut avoir accès est la représentation qu'il s'est lui-même formé du dehors. Pour Georges Poulet, se faire boule relève d'une « pétrification défensive<sup>3</sup> ». Cette opération demande d'après lui moins d'effort que la colère ou l'amour, sentiments actifs et dynamiques. Le critique, signalons-le en passant, donne de la définition par Michaux de l'amour comme « occupation de l'espace » (Pa 289) une interprétation différente de la nôtre. Occuper l'espace suppose d'après lui une énergie. Il centre cette définition sur le sujet amoureux, lequel va s'ingénier à envahir l'être aimé<sup>4</sup>. Pour nous, cette phrase indique davantage une passivité : c'est le sujet qui est occupé et non l'objet de l'amour. L'image formulée par Michaux de « matelas appliqués de toutes parts sur [lui] » (*Id.*) donne l'idée d'un capitonnage. Il semble pertinent de confronter cette formulation aux œuvres de Joseph Beuys (1921-1986). Pendant la guerre, Beuys était pilote de la Luftwaffe. Son avion s'est écrasé en Crimée. Des Tatars l'ont recueilli, nourri de miel, enduit de graisse et recouvert de feutre. Ce sauvetage appartient à la mythologie personnelle de Beuys, et nourrit ses œuvres. L'installation « Plight (1958-1985) » consiste dans une pièce tapissée de feutre. L'expérience du spectateur est celle d'une coupure du monde, d'un retrait. Semblablement, Michaux se confronte dans toute son œuvre à une alternative : rester en dedans ou s'exposer au dehors hostile. La réduction est une manière de répondre, de « s'en sortir sans sortir » pour reprendre Ghérasim Luca<sup>5</sup>. La prise de distance s'effectue par un principe de retranchement en soi ou de réduction. Immergé dans un monde social hostile, qui le révulse, ou dans une situation gênante, HM met en jeu une opération qui consiste à se concentrer en soi, à se barricader. D'après un extrait du texte « Idées de traverse » (1942), c'est un « retirement de soi hors des choses », une « soustraction » (Pa 285). Conformes aux caractères de la boule, qui est concentrée, ramassée, délimitée et homogène, des ersatz de celles-ci vont être trouvés au cours de l'existence : tout ce qui est rond intéresse HM, parce qu'il peut s'y réfugier des assauts du dehors. Les figures de la rondeur ont pour enjeu une immunisation du sujet. Le concept d'immunité est emprunté au domaine de la biologie. Son application à un autre champ est entreprise par Derrida. Il rappelle<sup>6</sup> que la racine *immun* comprend le *munus* de communauté : il s'agit de la charge. S'immuniser consiste à se délester de

---

<sup>3</sup> G. POULET, *Entre moi et moi : essais critiques sur la conscience de soi*, Paris : José Corti, 1977, p. 249.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>5</sup> G. LUCA, *Comment s'en sortir sans sortir*, récital télévisuel réalisé par Raoul Sangla, La Sept/FR3 Océaniques/CDN, 1988.

<sup>6</sup> J. DERRIDA, *Foi et Savoir*, Paris : Seuil, 2001, p. 67.

cette dernière. Chez HM, le poids de la relation, sa pesanteur gluante, exige une réaction défensive. Des structures sont élaborées qui n'ont pour unique but que d'obtenir cette indemnité : « La réaction immunitaire protège l'indemnité du corps propre en produisant des anticorps contre des antigènes étrangers<sup>7</sup>. » L'immunité consiste alors dans la production de la cure par le corps lui-même. Pour Derrida, les possibilités d'immunisation sont cependant altérées par un mouvement paradoxal par lequel les défenses du corps se retournent contre lui. Mais comme en ce qui concerne la gêne, nous devons différer ici le moment d'envisager ce retournement. Nous devons retarder l'examen de la phase automatique du mouvement et en rester à la première phase qui est la réaction, contrôlée et raisonnée, à un stimulus externe. On parle en effet de réaction immunitaire : c'est dire que cette étape vient après coup. Il s'agit d'une prise de forme que Roger Dadoun nomme la « Posture du Hérisson<sup>8</sup> ». En l'appelant ainsi, il renvoie à deux propriétés du hérisson : l'animal qui se replie et qui en même temps pique, montrant bien le rapport intrinsèque qui unit ces deux actions de se tenir à distance et de tenir à distance. Les masques, comme les piques des hérissons, sont des objets qui assument ces deux fonctions en même temps : se protéger des autres et exclure ces derniers de sa sphère intime, par un effet de repoussoir. Ils fonctionnent à la manière de l'« insoulevable écorce » qui couvre les visages des vieillards (Pa 357) et éloigne d'eux les jeunes – dans ce texte, l'effet est cependant tragique puisque les premiers se retrouvent seuls.

### *La glu des mots*

Nous pourrions penser que le langage est aussi un masque qui peut jouer ce rôle défensif. Dans certaines théories psychanalytiques, le discours est ainsi considéré comme une enveloppe apaisante. Didier Anzieu relate par exemple le cas d'un patient qu'il dénomme Marsyas. Chez ce dernier, la fonction de *holding* (contenance<sup>9</sup>) n'a pas été assurée par la mère. Elle se détournait de lui pour s'occuper d'un autre enfant malade, et le laissait au soin d'une nurse. Ne se préoccupant pas de lui, elle l'a fait baigner dans ce qu'Anzieu appelle un « bain de paroles négatif<sup>10</sup> ». Le discours mis en œuvre dans l'échange psychanalytique élabore alors une carapace que le sujet va pouvoir revêtir. Mais ce substitut par le discours d'un support non assuré par la mère n'est pas présent chez HM. Depuis le début, la mère démoralise le sujet, ne lui offre aucune stabilité, lui assure plutôt un fond d'insécurité : « Mère m'a toujours promis la plus grande pauvreté et

---

<sup>7</sup> *Id.*

<sup>8</sup> R. DADOUN, « Poétique du peu ou la puissance des faibles, des petits et des maigres », dans P. KUENTZ, R. DADOUN (dir.), *Ruptures sur Henri Michaux*, Paris : Payot, 1976, p. 22.

<sup>9</sup> Didier Anzieu reprend ce concept au psychanalyste Donald Winnicott. Il s'agit d'une fonction par laquelle l'enfant est soutenu physiquement et psychologiquement. (D. W. WINNICOTT, *Processus de maturation chez l'enfant* [1962], trad. J. Kalmanovitch, Paris : Payot, 1970, pp. 12-13).

<sup>10</sup> D. ANZIEU, *Le moi-peau* [1985], Paris : Dunod, 1995, p. 186.



nullité. » (NR 469) Mais les mots ne viennent pas comme ressource, au contraire ils étouffent. Dans le premier texte où la figure de la boule apparaissait, « Le Portrait de A. », l'alphabet et la foule venaient rompre l'intégrité du corps originaire (LI 340). Par la suite, ils ne peuvent immuniser le sujet qu'ils ont ainsi exposé. « J'étouffais. Je crevais entre les mots. » (Pa 340), se souvient Michaux en 1949 au moment où il débute une pratique musicale. La préposition « entre » fait écho à la critique de la colle exprimée par Michaux à propos de la peinture à l'huile en 1946 : « tout ce que je déteste *dans* les choses et les femmes et les hommes : la colle. » (Pa 331). Nous insistions sur cette polysémie de la préposition « dans », qui peut à la fois renvoyer à une propriété intrinsèque et à un rapport externe. Cette fois, toute équivoque est levée. Lorsqu'on est « entre les mots », on est comme entre les murs. Dans ses fonctions mêmes d'enveloppement, le langage se retourne contre le sujet, l'asphyxie. Les mots ne forment pas une nouvelle boule. Ils sont de « collants partenaires » (FV 599). Non seulement ils asphyxient celui qui les emploie, mais leur poisse s'abat également sur les choses qu'ils sont censés envelopper. En amalgamant, en produisant une colle du concept, ils réduisent les particularités. C'est le « péril de glu philosophique<sup>11</sup> » qui serait un frein au développement des singularités, aux mouvements. Pierre Vilar reprend une critique adressée par Michaux à la philosophie occidentale, laquelle provoquerait la calvitie (BA 287), des résidus de cheveux collant sur le crâne du philosophe. Dans « Cas de folie circulaire », une voix angoissée se demande si les poils de la jambe ne risquent pas de monter vers le visage (PÉ 5), comme si les poils s'étaient transférés vers d'autres régions, se diffusant sur toute la peau. Jean-Pierre Martin estime qu'un tel « système pileux, à la fois collant et contagieux, métaphorise, en même temps que l'état du conformisme adulte, la glu verbale, l'emprise d'un langage préfabriqué<sup>12</sup> ». Le critique convoque dans son analyse la notion de contagion, qui nous semble primordiale pour penser la figure de la colle. Tout ce qui colle menace de contaminer, de faire perdre sa singularité. Les mots se répandent comme une maladie. Dans un de ses premiers textes, HM réclame certes : « mais bon Dieu ! qu'on me donne donc un substantif un maître qualificatif/ où je puisse me coller à jamais mais halte-là ! » (QJF 112). Le désir d'avoir une identité fixe, comme une étiquette adhésive, est cependant rapidement battu en brèche – halte-là !, donc, ce désir. Il y a une certaine manière de faire de la philosophie qui consiste à se laisser cantonner aux définitions. On se trouve alors serré dans le concept, sous-pression dans cette case du système, dans cet « odieux compartimentage du monde » (LI 589). Comment dire l'affect singulier qui nous étreint, avec des mots si généraux ? À la crainte de la promiscuité dans l'espace social répond en fait la crainte d'un mélange dans l'espace du signifiant. Les effets de la colle sociale se retrouvent dans la glu de la glose (de γλωττα, le grec pour langue

<sup>11</sup> P. VILAR, « Henri Michaux, la philosophie tirée par les cheveux », p. 91.

<sup>12</sup> J.-P. MARTIN, *Henri Michaux : écritures de soi, expatriations*, p. 120.

ou mot). On est serré dans un compartiment de tramway comme dans un concept, serré aux autres hommes et serré à *l'homme*. Dans cette colle conceptuelle, celle que Jean-Pierre Martin nomme la « glu verbale<sup>13</sup> », la philosophie vient s'enfourir. Par la philosophie, on fabrique de la colle. Michaux l'écrit dans *Braadbakar*, la spontanéité se perd alors : « qu'on ne me parle pas des jeunes ! Les espoirs en science, philosophie, on croit sentir quelque chose en eux et déjà à trente ans c'est dans la glu, on n'y peut rien. » (PÉ 263). Michaux considère donc que le concept est collant. Cette intuition répond à l'étymologie du terme : *concapere*, c'est « prendre avec ». Le concept est lui-même gêneur, puisqu'il empêche d'approcher les choses comme telles. Il leur appose des étiquettes, lesquelles ne peuvent ensuite être aisément enlevées. Mais la colle n'est pas le fait du philosophe seul. L'écrivain est également susceptible de coller. Cette tendance est opposée par Michaux à celle qui consiste à « faire du jeu », dans les deux sens que peut recouvrir cette expression. Jouer, c'est à la fois créer une marge de manœuvre et s'amuser. Seul celui qui sait s'amuser avec la langue au lieu de la pétrifier suscite l'intérêt de Michaux. L'expérience ludique est peu présente dans l'œuvre, mais elle apparaît lors du voyage en bateau vers l'Amérique du Sud : « Je viens de jouer... comme ça dilate... Excellent contre la pétrification qui est tout l'écrivain. Il y a quelques minutes, j'étais large. Mais écrire, écrire : tuer, quoi. » (E 144). Le mot est brutal pour Michaux, puisqu'il arrête le mouvement, alors que jouer permet d'envisager ce dernier dans son amplitude. Un problème se dessine ici. La poésie peut en effet être associée à une condensation. L'allemand fait bien entendre cette particularité, dès lors que le mot *Verdichtung* (condensation) comprend le syntagme *Dichtung* (poésie). L'image poétique condense, parce qu'elle rassemble dans un même signifiant plusieurs effets de sens. Michaux lui-même recourt à une telle concentration du sens, obtenant la densité d'un « poème-martèlement<sup>14</sup> ». La figure ainsi obtenue aurait-elle alors les mêmes attributs que la colle conceptuelle ? Non, résolument, car condenser relève d'une tout autre industrie que coller. En condensant, on rend une pensée plus riche. On la densifie. Tout l'enjeu semble consister en réalité à condenser sans pour autant amalgamer ou dissoudre les spécificités. Un style tel que celui de Lao-Tseu, notamment, est enviable pour Michaux, en ce qu'il crée de petites unités de sens, d'abord énigmatiques, mais vouées à être décortiquées et dépliées par le lecteur :

Rien n'approche du style de Lao-Tseu. Lao-tseu vous lance un gros caillou. Puis il s'en va. Après, il vous jette encore un caillou, puis il repart ; tous ses cailloux, quoique très durs, sont des fruits, mais naturellement le vieux sage bourru ne va pas les peler pour vous (BA 381).

Il y a quelque chose de turbulent dans ce geste. La sagesse orientale a pour Michaux accompli un travail dont la philosophie occidentale n'est pas capable : elle est parvenue à concentrer sans

---

<sup>13</sup> *Id.*

<sup>14</sup> M. BÉGUELIN, *Henri Michaux, esclave et démiurge*, p. 67.

résorber les individualités. La langue chinoise en est l'exemple parfait, puisqu'en un seul mot, elle peut unir deux mondes : la montagne et l'eau, par exemple, dont la fusion crée « montagne-eau » (*sanshui*), le mot chinois pour « paysage<sup>15</sup> ». Ce qui en résulte n'est pas une colle, mais une immersion de l'observateur dans cet entrelacement atmosphérique que forme le mot, entre le tellurique et l'aquatique. Entrelacement qui n'empêche pas la distance. La danse en est évoquée dans le texte, alternance entre lancers (« [il] vous lance », « il vous jette ») et esquives (« il s'en va », « il repart »). Mais dans un monde occidental empesé, les mots ne sont pas ces instruments qui permettraient de se distancer. Dans la mesure où ce sont les mots des autres, ils participent de l'étouffement qui doit être combattu. La reconstitution de la boule est dès lors plus gestuelle que textuelle, elle emploie les forces motrices de l'imagination sans apparemment en passer par le langage. Il faut notamment s'enrouler sur soi, comme une quenouille.

Il y a des jours où je vois tout aplati comme sur une toile, et à distance, et qu'on me dise alors « viens », d'abord un personnage d'une toile parle-t-il, et puis, attendez, attendez donc, mon âme est en quenouille autour de ma colonne vertébrale, et se dérouler ne peut se faire d'un coup. Il me faut plusieurs heures (QJF 92).

Comme dans le texte où HM disposait des matelas autour de lui, cet enroulement est laborieux, complexe autant que le déroulement. Cette morphologie de quenouille évoque la pelote, figure également présente chez Michaux. Le personnage de A., déjà cité en introduction, « pelote » sa vie, « l'orienté » (LI 607). Peloter sa vie signifie lui donner la forme adéquate. Chez Eugène Minkowski, cette image de la pelote est employée pour décrire le syndrome d'un sujet schizophrène qui pense que tous les événements du monde lui sont destinés personnellement, qui ramasse tout « en une seule pelote<sup>16</sup> ». Pas de bain de paroles, donc. Nous rencontrons cependant dans les textes de Michaux une certaine « enveloppe olfactive<sup>17</sup> ». L'atout du domaine olfactif est qu'il maintient une distance, tout en offrant protection. Il faut en effet réussir à trouver un substitut de la boule qui n'enserme pas le sujet. C'est non dans la langue d'ici, mais dans un « pays lointain » que ce substitut peut être trouvé. Le lointain est dans l'imaginaire du poète un espace atmosphérique, dilué. Lorsqu'il emploie ce mot, il pense, nous venons de le voir, à la Chine, et à ce qui lui a tant plu dans la peinture de ce pays : les « lointains préférés aux proches » (ER 548). Si Michaux utilise le pluriel, c'est parce qu'en fait de lointain (« *yuan* »), le peintre chinois en a trois auxquels il doit faire droit dans sa perspective : le « haut-lointain » (« *gao yuan* »), le « profond-lointain » (« *slang yuan* ») et le « plat-lointain » (« *ping yuan* »)<sup>18</sup>. Le lointain s'inscrit donc dans trois dimensions de hauteur, de profondeur et de planéité qui rendent cette perspective « légère et aérienne », comme l'écrit Michaux à propos de Zao Wou-Ki (JE 1410). Pour commencer à cerner

<sup>15</sup> F. JULLIEN, *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, Paris : Gallimard, 2014, pp. 44 sq.

<sup>16</sup> E. MINKOWSKI, *Le temps vécu : études phénoménologiques et psychopathologiques*, p. 370.

<sup>17</sup> D. ANZIEU, *Le moi-peau*, pp. 183-190.

<sup>18</sup> Q. DONG, « La perspective du dedans », *Le Magazine littéraire* n° 364, « Henri Michaux », janvier 2004, p. 59.

cet espace intrigant, il faut un discours venu d'ailleurs, celui d'une femme qui dans une lettre parvient à nimer d'étrangeté les choses les plus quotidiennes. Elle évoque une atmosphère apaisante, par les parfums arborés : « L'odeur des eucalyptus nous entoure : bienfait, sérénité, mais elle ne peut préserver de tout, ou bien pensez-vous qu'elle puisse réellement préserver de tout ? » (LI 591) Nous voyons ici la préservation questionnée, puisque la femme interroge anxieusement ses destinataires. Si le proche se présente dans le lointain, avec ce milieu réconfortant ménagé au sein d'un pays étranger, où nous avons notre place puisque celle qui écrit la lettre nous y convie, le lointain s'immisce de nouveau dans le proche. Il le fait ici à travers cette question qui approfondit un doute, creuse une distance, là où nous pouvions commencer à nous sentir en sécurité. L'odeur agréable ne peut sans doute pas diminuer les sensations éprouvées dans la confrontation avec les gêneurs. Il est possible que ses effets bénéfiques soient limités pour faire barrage.



## 2. Le barrage

Depuis ce registre sensoriel, nous pouvons nous engager vers une étude du propre et de l'impropre – distinction qui n'est pas si éloignée, nous l'éprouvons, de celle qui oppose le propre et le sale. Le fait même de parler de corps propre ouvre la voie d'une opposition pur/impur. Il y aurait d'une part un corps propre, de l'autre des corps impropres, exogènes, qui menaceraient de s'introduire dans le premier. C'est en phénoménologie que la spécificité de ce corps qui est le mien est approchée, alors qu'auparavant aucune différence qualitative n'était faite entre celui-ci et les autres. Ce corps phénoménal, que Husserl appelle « corps propre » ou chair (*Leib*), est opposé au corps objectif, physique. C'est de la perception de mon corps propre que se déduit tout ce que je vais considérer comme mien. Comme l'explique le phénoménologue Didier Franck :

[A]ucune propriété, proximité, mienneté ne sont en général pensables avant la chair et rien de ce qui se fonde sur une précompréhension du propre, du proche ou du mien ne saurait être pensé avant que ne le soit la chair, c'est-à-dire leur origine<sup>1</sup>.

C'est parce que tout se passe à partir de lui que le corps propre est le « pivot du monde<sup>2</sup> ». Michaux l'exprime ainsi : « Il y a mon terrain et moi, puis il y a l'étranger » (NR 467). Dans certaines circonstances, la plus grande extension peut aussi être ramenée à la mienneté, comme si le moi rapatriait tout ce qui l'entoure. Ce geste de « rapatrier l'horizon » n'est possible que lorsque ce dernier est une projection de l'imaginaire, pensé après la mienneté<sup>3</sup>. « Ce que je sais, ce qui est mien, c'est la mer indéfinie. », ainsi débute le dernier poème d'*Épreuves exorcismes* (ÉE 821). Dans d'autres cas, une telle rétrocession se heurte à une extériorité irréductible. Car contrairement à ce que l'analyse de Didier Franck citée ci-dessus pourrait laisser penser, si la chair est originaire, elle n'est pas pour autant immédiate. Elle s'obtient au terme d'une réduction. Ce n'est qu'une fois mis en suspens tous les éléments qui tirent leur source de l'altérité, et de fait sont susceptibles d'être trompeurs ou même infectieux, que je rejoins ce qui est le plus intimement mien, cette chair sans distance. Ce corps propre a ses contours, ses délimitations précises – notamment, mais pas seulement, la peau. Par ces surfaces, il entre en contact avec l'altérité, dans une relation placée sous le signe de la différence. Le corps qui est le mien n'est pas celui de l'autre, je le sais, je le sens, car j'en ai la maîtrise, comme de celle d'un terrain que je posséderais. Mon corps recouvre également, de fait, un domaine d'appropriation. Je suis autorisée à le revendiquer, à le défendre. Tout ce qui dépasse ses limites est soumis à évaluation, pour être ou non intégré dans la sphère du moi. Nous avons déjà mentionné ce principe cosmétique qui préside à l'établissement de tout

---

<sup>1</sup> D. FRANCK, *Chair et corps. Sur la phénoménologie de Husserl*, Paris : Minituit, 1981, p. 13.

<sup>2</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. 97.

<sup>3</sup> Voir C. FLÉCHEUX, *L'horizon, des traités de perspective au Land art*, pp. 226-228.

être du dehors au sein de l'espace du dedans. Le narrateur estime ainsi : « Ça, ça ferait bien dans mes propriétés. » (NR 465)

### La zone tampon

Cette fonction d'évaluation rappelle le concept de « pare-excitation » chez Freud<sup>4</sup>. Ce concept s'inscrit dans une définition du plaisir, dans ses enjeux économiques. Il faut comprendre comment et pourquoi le moi évite au maximum de se confronter à des situations de malaise. Alors que le plaisir répond à une baisse des excitations venant de l'extérieur, le déplaisir correspond à leur hausse. Mais dépassant la caricature qui consisterait à considérer que l'individu cherche toujours et en toute circonstance à maximiser son plaisir, Freud envisage des situations plus ambiguës : la « compulsion de répétition » (*Wiederholungszwang*), mécanisme qui consiste à répéter ce qui nous fait souffrir en dépit même de cette souffrance. Ce que le moi vise – et l'état auquel la cure peut l'aider à parvenir – est davantage la stabilité<sup>5</sup>. Dans la topique freudienne, l'organisme est représenté de manière très simple : « comme une petite boule indifférenciée de substance stimulable<sup>6</sup> ». Freud imagine alors le système psychique en permanence choqué par des stimuli qui atteignent sa surface externe, la couche corticale, laquelle est à vif. À force d'être atteinte, cette couche s'est cependant différenciée en « pare-excitation<sup>7</sup> », une protection anti-stimuli<sup>8</sup>. Le pare-excitation est part d'une organisation schématique perception-conscience. Grâce à lui, le psychisme filtre les excitations et les transforme en représentations apaisantes. Freud s'intéresse au parcours de l'excitation, depuis le dehors vers le dedans. Il mentionne également l'existence d'excitations internes : mais ces dernières sont projetées vers le dehors puis traitées comme des excitations venant de celui-ci<sup>9</sup>. Si l'appareil psychique dans la conception freudienne est protégé des stimuli par le dispositif du pare-excitation, le monde de Michaux a ses propres protections. Il les nomme souvent des « barrages ». Par exemple, c'est un barrage qui évite de ressentir la peur de la nécrose, et qui à la fin paralyse les membres :

Ma peur pensant les nécroses des extrémités, aussitôt mes pieds se glacèrent et, la vie les quittant, se trouvèrent comme tronçonnés de mon corps. Un barrage catégorique m'en tenait désormais éloigné (VP 173).

Il est suggéré ici que le barrage peut se retourner contre celui qui l'a édifié, en le privant du contact et en lui ôtant toute vitalité. Michaux l'analyse, il s'est doté d'efficaces moyens de ne pas ressentir les « heurts », les « personnages-tampons » : Émanglons, Mages et Hivinizikis jouent d'après lui ce rôle (Pa 350). Les pays inventés servent aussi d'« États-tampons » (*Id.*), puisque,

---

<sup>4</sup> S. FREUD, *Au-delà du principe de plaisir* [1920], trad. J.-P. Lefèbvre, Paris : Points, 2014.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>8</sup> *Id.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 111.

comme dans le cadre géopolitique, ils évitent aux deux pays qu'ils séparent de se confronter directement. Dans l'œuvre, ils servent à ne pas entrer en contact avec un pays que HM ne comprend pas et dans lequel il n'est pas compris. Un pays avec lequel il dit n'avoir eu aucun point d'accroche est le Brésil. Faisant écho à la foule de jeunes gens qui envahissent une messe, décrite dans *Ecuador* (E 231), Michaux explique que les mages du *Pays de la magie* (VP) ont été créés le lendemain de l'arrivée à Rio. Ils ont pu l'éloigner « de ces Brésiliens avec qui [il] ne trouvai[t] pas le contact (leur intelligence caféinée, tout en réflexes, jamais en réflexions) » (Pa 351). C'est à peine, confesse-t-il, s'il a rencontré des habitants, tant les barrages immédiatement déployés ont été efficaces. Une xénophobie similaire s'exprime vis-à-vis de la mentalité japonaise et du Japon en général (BA). Michaux revient sur cette première impression dans une nouvelle préface un peu consensuelle quelques mois avant sa mort : « Il est clair à présent qu'à l'autre bout de la planète, l'Europe a trouvé un voisin » (BA 387). Loin de tout angélisme, il y a pourtant dans les premières œuvres une hostilité de principe vis-à-vis de l'étranger. Plutôt que d'être ainsi corrigée rétrospectivement, elle pourrait être débusquée. Cette aversion vient de la conception du moi comme espace originaire – un pivot à partir duquel le reste se trame : « Il y a mon terrain et moi, puis il y a l'étranger » (NR 467), justifiait HM. En investissant la zone tampon où le contact a lieu, cette zone ici circonscrite par l'adverbe « puis » qui sépare et distingue temporellement, on se donne une chance d'interroger ce contact. Dans le voyage au Brésil comme lors de l'escale à Kobe en 1931 où Michaux joue le « bloc barbare<sup>10</sup> » en se réfugiant dans un bar, le rapport entre l'espace du dedans et l'espace du dehors est régulé par un espace intermédiaire, qui évite un affrontement direct entre les deux.

---

<sup>10</sup> Voir J. ROGER, « L'œil au travail, l'œil en partage. Bouvier et Michaux au Japon, ou le vacillement du voyage », *Fabula/Les colloques*, Usages de Nicolas Bouvier, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4383.php>, page consultée le 17 février 2021, n.p.





### 3. À distance d'épervier

Pour que cette zone tampon soit efficace, il faut aussi une instance de veille. Celui qui est heurté par le dehors doit encore décider de repousser ces excitations hostiles dans la zone intermédiaire pour qu'elles puissent être traitées ou filtrées. Ce rôle de garde-frontière est assumé chez Michaux par une figure animale, celle de l'épervier. Comme dans le jeu d'enfants, c'est lui qui décide si l'on peut passer. Dans le *Chou-King*<sup>1</sup>, il est dit que c'est un épervier et une tortue qui enseignèrent à Kouen, le futur empereur, la construction des digues destinées à éviter le déluge. La parenté entre l'homme (ou peut-être l'écrivain) et l'épervier a été soulignée poétiquement par Guillevic : « Il n'y a pas d'oiseaux/ Plus éperviers que nous<sup>2</sup> ». Dans son œuvre, Michaux fait quelques références à cet oiseau. Il semble l'intéresser en particulier, car il est solitaire. Depuis sa position surplombante, en plein vol, il veille. Il observe le monde avec méfiance, à la façon du locuteur d'une des « Idées de traverse », « du coin de l'œil, et du recoin de l'âme » (Pa 289). La méfiance est à conserver en permanence. Le mot d'ordre est donné pour le sujet dans le titre d'un texte d'*Épreuves, exorcismes* : « Épervier de ta faiblesse, domine ! » (ÉE 779). Être épervier de sa faiblesse, cela revient à se distancer de celle-ci, à la regarder sous un autre jour, pour enfin la maîtriser. Il s'agit de parvenir à surmonter son manque et à en faire une force. La posture de distance mise en jeu dans l'épervier est double : distance cognitive et distance psychologique. Lorsqu'on est épervier, on voit mieux, donc on connaît mieux, et on se domine mieux. On peut également attaquer de manière plus efficace. Dans une lettre à Jean Paulhan, Édith Boissonnas dit avoir perçu cette position singulière de Michaux. D'après elle, il « habite une zone élevée où il est bien seul de son espèce<sup>3</sup> ». Nous avons déjà mentionné<sup>4</sup> l'intérêt de Michaux pour les serpents, qui se dispensent de liens, mais se focalisent sur leurs ennemis. HM se voit volontiers du côté des « grands carnivores et oiseaux de proie » (LI 563), jouissant du plaisir de dominer. L'épervier est de ces animaux. Il vit dans les hautes sphères, ne s'embarrasse d'aucune sociabilité. Chez le personnage de Sapo inventé par Malone dans le roman de Beckett, une fascination comparable s'exerce quant au rapace :

Mais il aimait le vol de l'épervier et savait le reconnaître entre tous. Immobile il suivait des yeux les longs vols planés, l'attente tremblante, les ailes se relevant pour la chute à

---

<sup>1</sup> Le *Chou-King* est un texte clef du confucianisme, datant du V<sup>e</sup> siècle avant notre ère. Nous ne sommes pas parvenue à déterminer si Michaux l'avait lu et si sa figure d'épervier a été vraiment inspirée par ce livre, mais nous n'écarterons pas cette hypothèse. Voir article « Épervier », dans J. CHEVALIER, A. GHEERBANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Laffont, 1982, p. 409.

<sup>2</sup> GUILLEVIC, « Magnificat », *Trouées*, Paris : Gallimard, 1981.

<sup>3</sup> É. BOISSONNAS, Lettre à Jean Paulhan du 10 juin 1954, cité dans M. PIC (éd.), *Mescaline 55*, Paris : Éditions Claire Paulhan, 2014, p. 117.

<sup>4</sup> Voir **ce moment** (I, 2)

plomb, la remontée rageuse, fasciné par tant de besoin, de fierté, de patience, de solitude<sup>5</sup>.

Dans cet éloge de l'épervier par Beckett s'expriment déjà les deux mouvements de l'animal : le surplomb et la chute pour saisir. Il y a plus. Comme nous l'avons rappelé auparavant, le concept a deux attributs : il est collant, et il est un coup de griffe (*Begriffe*). Mais le déplacement qu'accomplit Michaux par la prise de distance est celui qui consiste à devenir la source de cette saisie, l'origine de cette prise sur le monde, à être celui qui capture et non plus celui qui est capturé ou exproprié. La suite confirme cette revendication : « Je pénètre en père, / J'enfante en mère. » (ÉE 779). Ce soulèvement, un « très plaisant soulèvement » (Pa 286) par lequel il quitte à tire-d'aile le monde, a en fait pour finalité une reprise du pouvoir, un retour incisif. Nous prendrons ici le parti de nommer cet écart la « distance d'épervier ». Nous avons repéré par hasard l'expression chez le poète surréaliste égyptien Georges Henein, ami de Michaux : « La beauté ne se contente plus / De tenir ses assaillants / À distance d'épervier<sup>6</sup> ». Tenir à distance d'épervier, c'est donc s'éloigner pour mieux conquérir ensuite. Une telle position de distance est assez comparable à ce que Jean Starobinski, au sujet de Valéry, appelle la « distance de loge<sup>7</sup> », cette position de surplomb dont l'écrivain a pu bénéficier grâce à son statut social. Elle révèle son caractère aristocratique. En étant ainsi opérateur des distances, le sujet parvient à manœuvrer son rapport au monde. Néanmoins, chez Michaux, la position de l'épervier est une position qui est souvent spéculative. Au même titre que l'*époque* phénoménologique, qui est cette posture de suspension de la croyance dans l'évidence du monde, elle ne peut être véritablement tenue sur la longueur. Envisager qu'une telle position de surplomb soit possible, c'est penser que le monde est un spectacle qui peut se regarder d'en haut, comme si le cours des événements n'avait pas de prise sur celui qui les observe, et comme si ce regard non plus n'affectait pas leur tournure. C'est considérer en outre que le survol peut avoir lieu dans un autre temps que le temps intramondain, ou que le monde peut attendre le sujet.

### Une distance utopique

Cette distance idéale s'énonce d'ailleurs au conditionnel, dans un texte de 1952 qui prend pour titre la désinence « ... Rait » :

Je voyagerais à nouveau, plus comme avant, mais brûlant toutes les stations ou à peu près, m'arrêtant le temps de demander du feu et encore pas toujours, simplement pour voir des gestes, tandis que moi je resterais muet, mais regardant, regardant intensément, et réfléchissant, et regardant. Ça me suffirait, non ça ne me suffirait pas, mais le dégoût que j'ai à communiquer, à chercher à entrer dans ce qu'on me communique, à être pris dans le piège des communications, m'empêcherait de descendre (FV 482).

---

<sup>5</sup> S. BECKETT, *Malone meurt*, Paris : Minuit, 1951, p. 27.

<sup>6</sup> G. HENEIN, « La fin de presque tout », *Discordance* n°1, 1978, p. 32.

<sup>7</sup> J. STAROBINSKI, « Je suis rapide ou rien », *La Beauté du monde*, Paris : Gallimard, 2016, p. 593.

C'est par haine de la communication que HM refuse de rencontrer le monde. Il aimerait réussir à garder cette distance d'épervier, pour mieux voir, mieux connaître, moins souffrir. Dans cet extrait, une ambivalence se dessine entre désir de rentrer en contact et volonté de se préserver. Demander du feu, cette activité très banale qui initie un rapport entre deux individus qui ne se connaissent pas, est ici mise en doute. Elle serait même évitée s'il le pouvait, ou alors seulement pour la beauté du geste, pour le plaisir du regard plutôt que pour avoir vraiment du feu. Cette tendance à regarder de HM est remise en question, lorsqu'il se corrige : « Ça me suffirait, non ça ne me suffirait pas » (*Id.*). Dans cette autocorrection qui reviendra au cours de notre travail apparaît un douloureux calcul des pertes et des gains. Peut-on vraiment se résoudre à être perpétuellement en l'air ? Être tout le temps en vigie comme l'épervier paraît impossible. Comme l'atmosphère paisible des eucalyptus dans la lettre du pays lointain (LI 591), la posture du rapace qui regarde de loin est envisagée à l'aune d'une puissance autant que d'une défaillance. Le rapace même est pris au piège souvent, rattrapé par son besoin de s'approvisionner. La posture est en partie irréalisable, et la flexion « ...rait » est ce que Raymond Bellour nomme à propos de ce texte un « signe clair-obscur d'utopie<sup>8</sup> ». C'est peut-être cette impossibilité d'être comme l'épervier qui provoque l'attrait pour cet oiseau, comme l'incapacité à passer sa vie en télésiège donne du charme à cette expérience, racontée dans un texte plus tardif dont la fin se formule elle aussi au conditionnel :

Il est vrai que j'ai peur, ou aversion, ou malaise, car il y a partout – et je ne dois pas l'oublier – en quelque pays où l'on pénètre une sorte de tension superficielle qu'il faut forcer. Désagréable ! désagréable ! Vous avancez et la résistance et là, contre vous, ne cédant pas, comme le public d'un bar, où vient d'entrer un buveur d'eau ou un pasteur. J'ai pourtant tellement besoin de voyager. Ah, si je pouvais vivre en télésiège, toujours avançant, toujours en de nouveaux pays, progressant sur des espaces de grand silence (V&P 177).

L'exemple de l'entrée dans un bar fait écho à l'action de demander du feu. Ces gestes de la quotidienneté sont aussi associés à la vie populaire. Il est impossible, HM en est conscient, de se dispenser tout à fait de ces activités, de se préserver en tout temps de la vie et de la résistance qu'elle oppose à l'imaginaire. Nous savons ainsi que le rapace lui-même doit souvent descendre, à pic, pour saisir ses proies, ou pour s'abreuver. De surcroît, s'échapper du monde est illusoire. En effet, comme Michaux le précise dans *Ailleurs* : « Il traduit aussi le monde, celui qui veut s'en échapper. Qui pourrait s'en échapper ? Le vase est clos. » (A 3) Les figures élaborées pour se distancer, les gestes effectués étant *du monde*, ils ne peuvent soustraire véritablement de ce dernier. La distance apparaît alors comme stratégie, déployée contextuellement. C'est en ce sens que nous parlons d'évaluation, parce que chaque objet, chaque être, est passé au crible d'une rationalité exigeante. Un calcul est établi : cela *vaut-il* que je descende ? Cette évaluation peut être soumise à

---

<sup>8</sup> R. BELLOUR, « '...rait', signe d'utopie », *Rue Descartes* 2001/4, n°34, pp. 37-44, p. 37.

différents critères : ce que l'objet ou l'être va m'apporter, ce qu'il m'inspire, son attrait. Chez Michaux, cette dernière catégorie est importante. HM s'intéresse à ce qui « ferait bien dans [s]es propriétés » (NR 465). Petit à petit dans l'œuvre, la distance d'épervier va être présentée comme tragique. Les lignes qu'Erwin Straus a consacrées au tableau clinique de la mélancolie rappellent d'ailleurs la figure de l'épervier :

Le mélancolique sait ce que signifie perdre le contact avec le paysage. Nous ne possédons le paysage qu'en nous développant avec lui. Le déprimé figé dans le temps est éloigné du paysage, il voit le monde de haut, comme s'il se plaçait dans la perspective des oiseaux, il le voit comme une carte géographique, il plane au-dessus du sol<sup>9</sup>.

Cette description concentre tout le problème de la distance. S'élever au-dessus du monde est autant un privilège qu'une faiblesse. Celui qui se distance ainsi rompt avec le commun et la communication – rappelons-le, la charge partagée (*munus*) contre laquelle on veut s'immuniser. Pour Erwin Straus, l'homme qui travaille et la femme aux fourneaux, images de la banalité – la figure étant parfois très proche du stéréotype – sont observés avec détachement par le mélancolique :

[T]out cela lui apparaît comme s'il s'agissait d'une maison de poupée, avec cette différence que non seulement le malade jette un regard sur toute cette activité, sans le sourire et la supériorité de l'adulte qui regarde la cuisine d'une maison de poupées, mais éprouve un désir ardent et torturant pour les petites choses de la vie quotidienne, et même un désir de douleur corporelle qui pourrait lui rendre le sentiment de ce monde<sup>10</sup>.

L'accent est mis sur le regard comme vecteur de la distinction. Cette dernière n'est pas ici vue comme l'indice d'une supériorité, mais plutôt comme le signe d'un malaise, ce « désir ardent et torturant<sup>11</sup> » de retrouver le contact. Ce que le sujet distant fait par moment, mais en souffrant dans le cas du mélancolique morbide, ou en sélectionnant ce qui prétendument vaut la traversée dans le cas du poète-épervier. Le sujet qui survole le monde se condamne à ne plus entrer en lien qu'avec ce qui l'intéresse, dans un rapport utilitariste aux êtres et aux choses. De plus, l'intégration dans la sphère du propre a pour extrémité la résorption de toute altérité. Le sujet est ainsi conduit à une situation étrange. Les barrages ou les digues deviennent parfois les lieux où le plus de vie se concentre. En 1949, Michaux, par la voix de Pollagoras, s'exclame à propos de ces protections : « Combien n'en bétonnai-je pas au temps de ma défense folle, dans mes années effrayées » (VP 233). La difficulté qui se surimpose est celle de barrages devenus l'essentiel de la vie intérieure, d'un pare-excitation qui ne se distingue plus de ce qu'il est censé protéger. Des barrages, Pollagoras dit : « Il faut que je les dépiste tous à présent, recouverts de fibres vivantes. » (*Id.*) En faisant usage de ce verbe, « dépister », Michaux renvoie à l'idée d'un virus qu'il faudrait

---

<sup>9</sup> E. STRAUS, *Du sens des sens*, p. 388.

<sup>10</sup> *Id.*

<sup>11</sup> *Id.*

détecter. Tout se passe comme si ce qui était prévu pour éviter la maladie devenait la maladie elle-même. La mélancolie liée à l'absence de contact émerge en effet des dispositifs de protection contre le contact – une émergence qui fera résurgence dans les moments qui suivront.



## CONCLUSION DU PREMIER MOMENT

Ce premier moment avait pour enjeu de décrire une distance active, décomposée en différentes postures : retrait, repli, refuge. La prise de distance est apparue comme une réaction, un geste de distinction. La distance comme moyen d'immunité renvoie à l'idée d'une agression qui aurait déjà eu lieu, d'une première crise contre laquelle il faudrait se prémunir pour éviter qu'elle se reproduise. Il s'agit d'une distance décidée pour trancher un lien social ou affectif vécu comme invasif, collant, trop liant. La colle, qui amalgame l'individu et son milieu, a été décrite comme origine d'un décalage plus grand encore entre ces deux éléments. La gêne se révèle alors comme contiguïté d'un écart : elle manifeste le fait que les parties collées ne tiennent pas ensemble. Nous avons montré cette distance comme privilège aristocratique : tout le monde ne peut pas se détacher. C'est non seulement un luxe, mais également un signe de santé de l'esprit que de pouvoir se soustraire à cette colle. Dans ces stratégies de conjuration, de vigilance, des substituts de la boule originaires interviennent – écran, voile, barrages. Par la distance, on cherche à atteindre des lieux sans distance, compacts, concentrés. Mais ces lieux sont tragiquement lacunaires. La boule est remplie, ils ne protègent que la surface. Ils sont poreux, la plupart du temps unidimensionnels. De plus, ils sont eux-mêmes collés, relèvent d'un bricolage. La distance décidée pour HM ne veut pas d'un traficotage, qui ne ferait que parodier l'unité de la boule. Non seulement la distance ne peut être maintenue, mais les ressources qu'elle prétend constituer se révèlent précaires, toujours en voie de dislocation.





**Deuxième moment :**  
**Se diluer, se disloquer**



## INTRODUCTION

Certaines directions qui ont été esquissées précédemment devraient ici se prolonger. Nous avons rapidement éclairé<sup>1</sup> HM comme spectral, sa première modalité d'apparition étant le retrait. Nous avons choisi de nous intéresser à une distance active, choisie, exprimée en gestes et en postures. Cette distance est occasionnée par la gêne du contact, dans tout ce qu'il implique de compromission. Elle répond au risque constant d'une « anastomose » (LI 618) entre le moi et le dehors, qui dissout la singularité du premier et le livre sans merci au second. Deux formes d'expropriation se distinguent alors : occupation ou expulsion. La figure de la colle, qui suscite une défiance chez Michaux, a fait l'objet d'une analyse détaillée. Pour contrer cette menace, dirigée vers les limites du moi, un impératif de concentration intervient. Concentration qui s'accompagne d'une vigilance accrue envers toutes les entités qui défient les frontières, qui défient ma forme, et d'une activité du moi qui se barricade. Mais, avec l'épreuve de la fuite, la possibilité d'une telle construction s'épuise. En effet, nous cherchons dans un deuxième temps à révéler une autre distance, vécue sur un mode passif par le moi, mais qui se déroule néanmoins dans ses limites. Elle tire son origine d'une incapacité à retenir. Nous proposons de la nommer « dérobée ». En utilisant ce mot, et non celui, plus courant, de « dérobadé », nous voulons accentuer le caractère passif de l'épreuve. Le deuxième terme évoquerait davantage une activité de celui qui se dérobe, une feinte. C'est cette activité que nous avons décrite dans un premier moment. Par les attitudes caractérisées dans un premier temps, HM s'est placé dans une position de distance et de surplomb. Mais que se passe-t-il si ce qu'il a voulu fuir disparaît à son tour ? Il perd alors ce dont il n'a pas su ou voulu jouir quand il le possédait. Pour aborder cette situation dans laquelle le sujet est placé – à laquelle il *fait face*<sup>2</sup>, il faut se concentrer sur l'épreuve que constitue la dérobée, qui est tout à la fois la disparition et la perte. Tentons une analyse sémantique de ce terme. « [Se] dérober » a deux formes, ici mises en évidence par les crochets : une forme pronominale et une forme non pronominale. Dans la forme non pronominale, dérober peut signifier voler furtivement. L'épreuve de la dérobée prend par surprise, sans qu'on puisse la prévoir. Cette épreuve de voir disparaître devant soi les choses auxquelles on tenait est une épreuve d'impuissance. Les postures de distance analysées dans un premier moment étaient des postures dominantes. Au contraire, la dérobée confronte à un passé sur lequel par nature il n'est plus possible d'agir. Elle renvoie à cette distance inexorable et irréversible du « trop tard ». C'est l'épreuve d'une « misère métaphysique<sup>3</sup> » ou d'une « mauvaise conscience<sup>4</sup> ».

---

<sup>1</sup> Voir le **premier moment** (*La boule*).

<sup>2</sup> Comme l'**introduction** de ces travaux l'a rappelé, *Face à ce qui se dérobe* est le titre d'un recueil de Michaux (1975).

<sup>3</sup> V. JANKELEVITCH, *L'irréversible et la nostalgie* [1974], Paris : Flammarion, 2010, p. 184.

C'est ainsi que, faute de matière, la mauvaise conscience selon Nietzsche travaille sur elle-même et se travaille elle-même et se dédouble au-dedans : comme elle ne trouve aucune prise dans le passé, toute l'énergie dont elle est capable se trouve drainée par le regret<sup>5</sup>.

La dérobee suscite le regret, et comme lui elle « subdivise et subtilise<sup>6</sup> ». Subdivision parce que la dérobee supprime un terme de la relation, entravant celle-ci, et subtilisation parce qu'elle s'empare de cet élément pour l'emmenner dans un autre espace que nous chercherons à caractériser. Cette fois, il ne s'agit plus de mettre en jeu des possibilités de distancement ou de repli – de se dérober, donc –, mais de prendre acte de la disparition. Cette épreuve de la dérobee pourrait pousser Michaux à l'élégie. C'est en effet l'« activité inactive<sup>7</sup> » qu'il reste au sujet désœuvré. Or, d'après Jean-Pierre Martin, le poète évite soigneusement de s'y livrer, comme il évite presque tous les genres<sup>8</sup>. La question se présente néanmoins : comment parler de sa douleur sans s'épancher, à quelle forme recourir ? En s'épanchant, on prendrait en effet le risque d'une nouvelle fuite. On n'a pas su retenir, mais il faut encore et toujours se retenir. L'un des genres élaborés par Michaux, que nous trouvons notamment dans *La nuit remue*, est celui que Martin propose de nommer le « nocturnal<sup>9</sup> ». Ce genre est pour lui « celui d'un *je* évanescent, insomniaque, en rupture avec le *je* lyrique et autobiographique, qui chercherait à émerger d'une autobiographie fantasmatique, indéfinissable<sup>10</sup> [...] ». Il semble que le mode de la dérobee, qui est la manière dont les choses apparaissent en se soustrayant en même temps à la vue, est l'expression de ce nocturnal, en ce que la nuit en elle-même dissimule et dérobee au regard. Toutes les activités et tous les efforts du sujet pour ne pas se soumettre, pour se dérober, se confrontent alors à une passivité dans l'épreuve de la dérobee. Cette dernière a deux formes principales : la dilution et la dislocation.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> *Id.*

<sup>7</sup> *Id.*

<sup>8</sup> J.-P. MARTIN, *Henri Michaux : écritures de soi, expatriations*, pp. 284-285. Il n'est d'ailleurs pas surprenant que dans le récent essai que Jean-Michel Maulpoix consacre à l'élégie, Michaux ne fasse pas l'objet d'une étude détaillée. (J.-M. MAULPOIX, *Une histoire de l'élégie : poétique, histoire, anthologie*, Paris : Pocket, 2018).

<sup>9</sup> Il reprend ce terme à Hellens, qui fut un ami de jeunesse de Michaux avant qu'une violente dispute ne les sépare. F. HELLENS, *Nocturnal* précédé de *Quinze histoires*, Bruxelles : Cahiers indépendants, 1919.

<sup>10</sup> J.-P. MARTIN, *op. cit.*, pp. 284-285.

## I. FACE À CELLE QUI S'EST DÉROBÉE

Un événement d'une importance considérable exprime cette modalité de la dérobée. Un soir de janvier 1948, dans l'appartement de la rue Séguier où Michaux vit avec sa compagne Marie-Louise T.<sup>1</sup>, mais dont il est absent, la robe de chambre de celle-ci prend feu. Brûlée au troisième degré, elle décède deux mois plus tard d'une embolie pulmonaire. Dans ce drame, les dérobées sont multiples. Il y a d'abord celle des interfaces protectrices. Marie-Louise T., dans la chambre, quand elle a vu que son habit (*sa robe*) commençait à se consumer, a ouvert la fenêtre. C'est par ce geste qu'elle a fait entrer l'air qui attiserait le feu. Ce qui a ensuite été dérobé, ce sont les ressources corporelles que le sujet HM s'imaginait posséder, son sentiment d'autosuffisance et d'autonomie. L'incendie les a réduits en cendres. La mort crée une coupure qui ne peut plus être suturée. Précisons cette perte. Nous avons déjà évoqué précédemment une phobie du contact de HM. Pour pallier ce risque, des stratégies sont déployées. Elles visent à une « immunisation<sup>2</sup> » du sujet. L'immunisation consiste à se délester de la charge (*munus*) que le contact fait peser sur le sujet. Or cette immunisation peut se retourner en « auto-immunisation<sup>3</sup> » : les remèdes internes qui avaient été trouvés pour endiguer la violence extérieure se transforment alors en poison. Derrida précise ce processus biologique qui conduit à détruire et rendre inopérante son autoprotection comme pour se protéger d'elle. Ce processus se rencontre également dans le problème qui nous occupe, celui de la distance. Chez Michaux, cette dernière, de recours qu'elle était pour se préserver, devient une fêlure. La distance comme solution apportée à l'épreuve du contact se transforme en dissolution – absence de contact qui pourrait aller jusqu'à faire perdre le sentiment de la vie.

---

<sup>1</sup> Marie-Louise Termet et Henri Michaux se marient en novembre 1943. Dans ces travaux, nous l'appellerons par son prénom suivi de son nom de jeune fille ou au moins de l'initiale de celui-ci. Il nous paraît en effet gênant de la nommer uniquement « Marie-Louise » comme le font certains critiques, puisque nous ne disons jamais simplement Henri pour Michaux. Marie-Louise T. n'est pas qu'une « figure de femme », mais une femme qui a effectivement existé.

<sup>2</sup> J. DERRIDA, *Foi et Savoir*, p. 67.

<sup>3</sup> *Id.*



## 1. « Collé par la présence de l'absence »

*Nous deux encore* paraît en 1948 à 750 exemplaires. Michaux n'a jamais voulu qu'il soit réédité, et il l'a seulement été de manière posthume au sein des *Œuvres complètes*, de telle sorte que le commentaire exige la plus grande prudence. Au même titre que d'autres textes de deuil qui seront l'objet d'une commune analyse dans les pages qui vont suivre<sup>1</sup>, *Nous deux encore* se situe toujours aux frontières du dicible. Comment se garder d'un rapt par le langage de cette dérobée qui est précisément l'épreuve d'une capture de l'autre ? Nous proposons de nommer cette position que tient l'écrivain dans ce type de texte : il est *face à celle qui s'est dérobée*. C'est une position et non une posture. Comment vit-il ce face-à-face ? Tout à fait différemment du face-à-face réel ou de la rencontre. En perdant toute possibilité de rendre autre, il a perdu également toute possibilité d'ajustement. Avec l'autre vivant, rencontré, il pouvait se modeler. La mort, insistons-y, n'est pas uniquement la disparition d'un être, mais aussi la disparition d'une altérité à laquelle notre représentation de la personne pouvait se confronter. La mort a fait la nuit sur l'autre. Cette expression, « faire la nuit sur », apparaît dans un texte de Michaux consacré à la musique, dans une acception positive. D'après lui, les ondes savent « faire la nuit sur l'objet » (Pa 364), car elles le libèrent de sa pesanteur, de ses volumes. Mais dans la mort de l'autre, le sentiment nocturnal est tout à fait différent. Délestée de toute présence effective, l'altérité n'est plus. Si l'expérience de l'autre consiste à « coller les morceaux » avec ce dernier, à associer son sentiment interne à une perception actuelle, dans une relation souvent conflictuelle, mais toujours amendable, lorsque l'autre disparaît, ces assemblages ne peuvent plus avoir lieu. À quoi est-on collé alors, si l'autre qui se collait à vous disparaît ? Pour répondre à cette question délicate, Roland Barthes peut être convoqué : « Froid, nuit, hiver. Je suis au chaud et cependant seul. Et je comprends qu'il *faudra* que je m'habitue à être *naturellement* dans cette solitude, y agir, y travailler, accompagné, *collé* par la 'présence de l'absence<sup>2</sup>. » Dans ces notes qui, parmi d'autres, en viendront à composer le *Journal de deuil*, Barthes renvoie à l'expérience de la mort de sa mère selon trois modalités : le froid, la nuit, l'hiver. On voit également chez Michaux comme ces modalités se déploient. L'épreuve de l'absence est chez lui aussi d'abord celle d'un grand froid. Depuis toujours, ce dernier a su mieux que toute autre atmosphère faire perdre contenance au sujet. Rappelons que, dans « Le Portrait de A. », c'est le froid et le vent du Nord qui « disloqu[ent] la boule » (LI 608). Chez Michaux, le froid joue un rôle important. Il ne gèle pas ou ne comprime pas ; il fragmente en de multiples éclats. Éclatée est aussi l'autre lorsqu'elle disparaît. Dans la dédicace de *Nous deux encore* que

---

<sup>1</sup> M. DEGUY, *À ce qui n'en finit pas. Thrène*, Paris : Seuil, 1995 ; J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, Paris : Gallimard, 2001 ; R. BARTHES, *Journal de deuil*, Paris : Seuil, 2009.

<sup>2</sup> R. BARTHES, *op. cit.*, p. 79.



Michaux fait pour son amie Adrienne Monnier s'énonce cette douleur : « Quelque chose qu'on ne peut/ se pardonner de n'avoir/ pas mieux réalisé<sup>3</sup>. » Le verbe « réaliser » peut d'ailleurs s'entendre dans deux sens : il renvoie à la fois à une prise de conscience et à une effectuation. Dans cette dédicace, l'identité du « quelque chose » est incertaine. Ce quelque chose pourrait aussi bien être la relation entre HM et Marie-Louise T., que le texte que Michaux envoie à sa destinataire. La mauvaise conscience qui s'exprime ici découle de deux fautes : au passé, n'avoir pas su goûter la présence effective de l'autre, et, au présent, ne pas parvenir à trouver les mots justes pour la dire. Pour Myriam Watthee-Delmotte, la culpabilité est un affect constant dans les textes de deuil. Les écrivains

[Ils] témoignent invariablement d'un sentiment d'insuffisance à parler du défunt d'une manière qui puisse rendre justice à son aura au moment où l'on est précisément confronté à l'étendue de la perte<sup>4</sup>.

Cette culpabilité découle d'après Freud de deux éléments : d'une part d'un clivage, commun à la mélancolie et au deuil, qui fait qu'une instance critique juge les actions du moi<sup>5</sup>, d'autre part de l'évaluation des pertes et des gains libidinaux suscités par la disparition de la personne, dans un calcul économique qui peut en effet donner mauvaise conscience<sup>6</sup>, avec la « prime de rester en vie<sup>7</sup> » obtenue sans mérite. Cette doublure rappelle l'affect de la gêne, qui de même peut se feuilleter. En effet, je suis non seulement gênée par la présence de l'autre, mais également gênée d'être gênée. Ainsi, comme le moi a bénéficié de cette prime de vie, il peut se sentir débiteur à l'égard de la personne disparue. Il peut se sentir en devoir de lui faire honneur, tout en ne parvenant pas à le faire convenablement. La psychanalyste Maria Torok reprend à ce titre un échange épistolaire entre Freud et Nicolas Abraham. Le second demande à son maître ce qu'il pense de l'accroissement libidinal qu'il a pu constater chez certains patients dont un proche est décédé. Torok, à la suite d'Abraham, observe que l'endeuillé a parfois le sentiment d'avoir commis un « péché irréparable<sup>8</sup> », de tirer parti de la mort. C'est d'après elle le « noyau » du deuil<sup>9</sup>. Si le terme de noyau nous fait envisager une figure serrée, compacte, ce sentiment nous semble plutôt de nature à diviser le sujet intérieurement. « Collé par la présence de l'absence<sup>10</sup> », le sujet est aussi acculé à cette subdivision. La culpabilité peut également s'appliquer par rétrospection au temps où la personne disparue était vivante. *Nous deux encore* verbalise cet échec à saisir. Je n'ai pas saisi, je n'ai pas compris : le poème scande ces phrases. Elles sont les spectres qui hantent HM.

<sup>3</sup> Cité par R. BELLOUR, Note sur *Nous deux encore*, O.C.II, p. 1094.

<sup>4</sup> M. WATTHEE-DELMOTTE, *Dépasser la mort. L'agir de la littérature*, Arles : Actes Sud, 2019, p. 19.

<sup>5</sup> S. FREUD, « Deuil et mélancolie » [1917], trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Sociétés* n° 86 – 2004/4, pp. 7-19, p. 10.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>8</sup> M. TOROK, « Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis », dans N. ABRAHAM, M. TOROK, *L'Écorce et le noyau*, Paris : Flammarion, 2001, p. 232.

<sup>9</sup> *Id.*

<sup>10</sup> R. BARTHES, *Journal de deuil*, p. 79.

## 2. Le spectre

C'est ce retournement qui constitue la dérobée. La distance hante le sujet à plus forte raison qu'il ne peut s'y soustraire. Cette tension entre réaction et passivité est à l'œuvre dans le phénomène du spectre, qui se manifeste comme évanescence. Ce qu'il y a à signaler est l'inconsistance du spectre. Le spectre est ce à quoi on ne peut se rapporter. Le spectre reste à distance. Veut-on le toucher, aussitôt il s'évanouit. Néanmoins, dans cette distance qui est la sienne, il se rapproche dangereusement, et il empêche de se détacher de lui. Myriam Watthee-Delmotte parle à raison de l'« aura<sup>1</sup> » du défunt, mais nous reviendrons sur ce thème particulier de l'aura plus tard dans notre parcours<sup>2</sup>. Disons pour le moment que le paradoxe est le suivant : on ne peut entrer en contact avec le spectre, mais on ne peut *qu'*entrer en contact avec lui. C'est le sens du titre du texte *Nous deux encore*, avec cet adverbe « encore » qui évoque la persistance d'un lien qui aurait pu disparaître avec la mort de la personne. Pour éclairer davantage cette figure du spectre chez Michaux, nous pouvons en passer par la philosophie qui lui a donné le plus de consistance théorique, si l'on peut dire, qui est celle de Derrida. Chez lui, cette figure est élaborée notamment dans le texte très dense qu'il consacre à Marx<sup>3</sup>. Il repère de nombreuses occurrences du terme dans l'œuvre du philosophe allemand. Il n'est pas pertinent pour nous d'accomplir un détour par Marx, ce qui constituerait un trop grand écart relativement à Michaux. C'est le discours spécifique que Derrida élabore quant au spectre, la « hantologie », qui est visé ici. Il est certain que dans la quête entreprise par Michaux d'une émancipation, le fantôme joue un rôle important. Il est ce qui met au défi cette libération. Le spectre fait valoir de manière persistante sa mainmise - d'autant plus forte, paradoxalement, qu'il n'a pas de corps. Derrida interroge cette présence. Il la définit par son caractère « furtif<sup>4</sup> ». Dans sa furtivité même, le spectre invite à dépasser la dialectique de la présence et de son autre. Comment se lie-t-on au spectre ? Le spectre n'est pas à exorciser ou à conjurer<sup>5</sup>. En lien avec Michaux, nous pouvons dire qu'il est tout différent du gêneur extérieur. Ce dernier, rappelons-le, se caractérisait par une frénésie, à laquelle il fallait répondre au moyen d'une franche mise à distance. Or, toutes ces tentatives d'arraisonnement échouent face au spectre. Le mode de contact avec le spectral est absolument singulier : d'après Derrida, il ne relève d'aucun « *socius* », d'aucun « être-avec<sup>6</sup> ». La relation au spectre fait sortir du cadre social. Des fantômes, on hérite sans rentrer dans un rapport institué avec eux. Cette particularité

---

<sup>1</sup> M. WATTHEE-DELMOTTE, *op. cit.*, p. 19.

<sup>2</sup> Voir le **troisième moment** (I, 1).

<sup>3</sup> J. DERRIDA, *Spectres de Marx*, Paris : Galilée, 1993.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 27.

pourrait réduire l'aliénation. Mais il n'en est rien. Un certain mode de relation, même désocialisé, demeure :

Compagnons, tous mes compagnons, fantômes aux corps de verre.  
Fantômes tremblants parcourus de coliques,  
C'est vous qui êtes mes hommes, c'est Vous (NR 501).

Il faut rappeler que cette rupture de tout *socius* était aussi le propre de l'espace nocturne ou de la foule pour les phénoménologues Minkowski et Merleau-Ponty<sup>7</sup>. Dans ces deux cas, Michaux nous fait envisager une forme de société désocialisée du fait d'une frénésie ou d'une furtivité. D'après Derrida, il faut « vivre avec<sup>8</sup> » le spectre. Et c'est aussi vivre *sans* la personne. Ici, cette mélancolie s'exprime dans la mutation de la femme-liane. Le texte *Nous deux encore* voit ainsi resurgir cette figure, avec une tonalité tout à fait nouvelle. Jusqu'ici, la femme était cette présence véhémente, qui se liait irrésistiblement au sujet, occupait son espace. Mais une fois celle-ci disparue, lorsque Michaux s'adresse à Marie-Louise T., il écrit : « Tes grands efforts de liane en moi, tu vois, ont abouti. » (NDE 153). C'est paradoxalement au moment où, dans sa présence, la femme-liane a disparu que sa liane est la plus résistante. Le « nous deux encore » s'énonce, tragiquement, dans un temps où il n'est plus possible d'incarner un « nous ». L'adverbe « encore », en lui-même, est surprenant : quand avons-nous été deux, en effet ? Cela n'a-t-il pas toujours été une utopie ? Si nous nous souvenons de la première mention de la liane dans le récit du voyage en Chine (BA 362), nous voyons que l'harmonie du couple y était déjà suspectée, sous une forme que nous avons interprétée comme une « ironie de la fausse candeur<sup>9</sup> ». Dans ce sens, HM n'est-il pas dans la nostalgie d'un état qui n'a jamais été ? De cette nostalgie terrible, nous pouvons dire deux choses. D'abord qu'elle est le contrepoint de l'ironie, « figure tragique de la négation<sup>10</sup> ». Au moment où la femme était présente, ses gestes pour se lier étaient en effet souvent tournés en dérision ou repoussés cruellement. Ensuite, que cette nostalgie est indissociable de la spectralité, suivant la formule de Derrida : « Être hanté par un fantôme, c'est avoir la mémoire de ce qu'on n'a jamais vécu au présent, avoir la mémoire, au fond, de ce qui n'a jamais eu la forme de présence<sup>11</sup>. » Rien ne peut donc être résolu dans une opposition entre présence et absence, puisque dans le temps de la présence le sujet se décolle parfois par la pensée, alors qu'il renoue au contraire dans l'absence.

---

<sup>7</sup> Voir le **premier moment** (I.2).

<sup>8</sup> J. DERRIDA, *Spectres de Marx*, p. 15.

<sup>9</sup> J. STAROBINSKI, cité par J.-M. MAULPOIX, *Une histoire de l'élégie*, p. 67. Comme indiqué précisément, nous ne sommes pas parvenue à retrouver la référence exacte.

<sup>10</sup> J.-C. ROLLAND, « Une figure tragique de la négation : l'ironie », *Tribune psychanalytique*, n°5, 2004, pp. 83-99.

<sup>11</sup> Réplique de Jacques Derrida dans Ken Mc Mullen, *Ghost Dance* [film indépendant], 1983.

### 3. Une matière de la distance

Il y a une texture particulière de l'absence, une « matière de la distance » comme le considère Georges Didi-Huberman à propos des œuvres de Claudio Parmiggiani<sup>1</sup>. L'opposition entre présence et absence se révèle dès lors artificielle. Dans le temps de la présence de l'autre, une certaine méfiance vis-à-vis du lien creusait un gouffre avec elle, accentuait l'absence. L'amour était déjà « tissé de cruauté<sup>2</sup> », indique Dominique Carlat quant à Michel Deguy. Cette expression renvoie à une texture du présent, lorsqu'il est doublé par le distancement qui s'insinue dans ses plis. La distance qui traversait la relation amoureuse, cette ironie qui mordait le vécu, cette doublure, tout cela ne doit pas être nié parce que l'autre est morte : « Le récit de deuil n'aura de chance de sonner juste qu'à la condition de ne pas distordre la représentation du lien matrimonial qui a précédé<sup>3</sup>. » Sonner juste semble compter à plus forte raison dans le texte de deuil. Et sonner juste, c'est aussi ressentir la présence de l'absence, comment cette dernière se manifeste singulièrement. Encore une fois, l'absence ne déleste pas le sujet. Elle lui fait simplement vivre une autre forme de pesanteur.

#### Le poids de la pensée

Dans « L'Espace aux ombres », Michaux donne voix à une femme, devenue fantôme, qui erre dans un domaine désolé, séparé du monde : « Et tous ces morts lourds, tellement plus lourds que moi, quoique je le sois beaucoup trop, 'pesant' malgré moi vers la terre ? » (FV 518-519). Vivre avec un fantôme, cela ne signifie pas en être déchargé : il faut porter son poids. Le spectre pèse son poids. Cette relation du deuil au poids est effectuée par Derrida : « Pour Freud, le deuil consiste à porter l'autre en soi<sup>4</sup>. » Le philosophe pense ici aux concepts d'introjection (*Introjektion*) et d'incorporation (*Inkorporation*). Le premier concept a été créé par le psychanalyste Sandor Ferenczi dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, pour faire pendant à celui de « projection » dont parlait Freud dès 1896<sup>5</sup>. L'introjection est « un mécanisme permettant d'étendre au monde extérieur les intérêts primitivement auto-érotiques, en incluant les objets du monde extérieur dans le *Moï* ». Le traitement des éléments du dehors et leur assimilation au propre dans le texte relève d'une telle tentative d'inclusion, selon un principe cosmétique : « Ça, ça ferait bien dans mes propriétés. » (NR 465). Abraham et Torok opposent ce mécanisme à l'incorporation, le premier étant d'après

<sup>1</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris : Minuit, 2001.

<sup>2</sup> D. CARLAT, *Témoins de l'inactuel*, Paris : José Corti, 2007, p. 81.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>4</sup> J. DERRIDA, *Béliers*, Paris : Galilée, 2003, p. 75.

<sup>5</sup> Voir S. FREUD, « Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense » [1896], dans *Névrose, psychose et perversion*, trad. J. Laplanche, Paris : PUF, 1973, pp. 1-14.

<sup>6</sup> S. FERENCZI, « La définition de la notion d'introjection » [1912], cité par M. TOROK, « Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis », *art.cit.*, p. 233.

eux un « processus », et la seconde un « fantasme<sup>7</sup> ». Face à la perte d'une personne, le consentement à l'introjection plutôt qu'à l'incorporation – c'est-à-dire à porter plutôt qu'à absorber, serait l'indice d'un deuil accompli. Pour Abraham et Torok, « [o]pérer ce passage, c'est réussir que la présence de l'objet cède la place à une auto-appréhension de son absence<sup>8</sup> ». Le fait que l'absence puisse être l'objet d'une appréhension tournée vers le moi traduit sa sensibilité. La pesanteur particulière de l'absence doit ainsi être notée. Il faut rappeler avec Derrida l'exemption de toute charge (*munus*) que représente l'immunité, et la confronter à ce « poids d'une pensée<sup>9</sup> » : celle du spectre. Alors qu'on se croyait immunisé, sans aucune charge à porter, celle ou celui qui se dérobe laisse dans sa dérobée un poids inattendu. Lorsqu'il rend hommage à l'éditeur Jacques Fourcade décédé en 1966, Michaux le constate : « Notre 'ensemble', je serai à partir de maintenant seul à le porter<sup>10</sup>. » Dans le temps d'une vie commune ou d'une amitié, le poids de la relation est réparti entre les deux êtres, dans une « égalité<sup>11</sup> » de la charge. Avec la disparition de la personne, ce poids se concentre sur celui qui reste. Derrida, insistant comme Jean-Luc Nancy sur le lien étymologique entre pensée et pesée, fait quant à lui appel à cette parenté quant au spectre : « Le spectre pèse, il pense, il s'intensifie, il se condense au-dedans de la vie, au-dedans de la vie la plus singulière (ou si l'on préfère, individuelle)<sup>12</sup>. » Le philosophe fait résonner ce qu'il appelle l'*examen*, qui est l'aiguille d'une balance<sup>13</sup>. Le spectre doit faire l'objet d'un examen, comme quelque chose qui a un certain poids. Lorsqu'on pèse quelque chose, on s'y réfère en effet en tant que matière. Celle qui a été perdue continue d'avoir une densité, comme dans ce poème bien antérieur au deuil, mais qui accuse déjà le coup d'une certaine perte – lors d'une rupture amoureuse<sup>14</sup>. S'adressant à la mère de la jeune femme, qui a refusé la relation, Michaux la rassure ironiquement : « Madame, soyez sans crainte, elle ne disparaîtra pas toute. Je ne peux la tuer. Même avec 2 kilogrammes et demi elle continuera à vivre. » (NR 478) L'activité de pesée se fait aussi quand, dans le deuil, on porte quelqu'un. Derrida a ainsi été marqué par une formule de Paul Celan, « *Die Welt ist fort, ich muss dich tragen*<sup>15</sup>. » Il propose pour restituer ce *fort* une série de traductions :

<sup>7</sup> N. ABRAHAM, M. TOROK, « Deuil ou mélancolie. Introjecter – incorporer », dans *L'Écorce et le noyau*, p. 259.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>9</sup> J.-L. NANCY, *Le poids d'une pensée, l'approche*, Strasbourg : La Phocide, 2008, p. 9.

<sup>10</sup> H. MICHAUX, « Diagonales », *Critiques, hommages, déclarations*, O.C.III, p. 1403.

<sup>11</sup> *Id.*

<sup>12</sup> J. DERRIDA, *Spectres de Marx*, p. 177.

<sup>13</sup> J. DERRIDA, *Béliers*, p. 29.

<sup>14</sup> Ce poème se lie à ceux dédiés à la mystérieuse By ou Banjo, qui pourrait être Gabrielle Friedrich, une femme que Michaux a aimé avant de partir en Équateur. Voir R. BELLOUR, Notes et variantes de *La nuit remue*, O.C.I, p. 1214. Voir également le **cinquième moment** (II, 2).

<sup>15</sup> P. CELAN, « Grande voûte incandescente » [*Große glühende Wölbung*], cité notamment par J. DERRIDA, *Béliers*, p. 27 sq. Il est à noter que Paul Celan a traduit en allemand *Nous deux encore* pour « réduire les distances, cerner le vague, sortir de l'à-peu-près ». En un mot, *s'ajuster* (Lettre à Michaux datée du 6 février 1959). Cette traduction n'a pas été publiée. Voir R. BELLOUR, Note sur *Nous deux encore*, O.C.II, p. 1095.

le monde s'en est allé, déjà, le monde nous a quittés, le monde n'est plus, le monde est au loin, le monde est perdu, le monde est perdu de vue, le monde est hors de vue, le monde est parti, adieu au monde, le monde est décédé, etc<sup>16</sup>.

Cette liste omet une traduction qui nous semble pertinente : « Le monde s'est dérobé ». La phrase de Celan devient alors : « Le monde s'est dérobé, il faut que je te porte ». Le monde dont il s'agit ici n'est pas la totalité. Tout au plus est-il *une* totalité pour une personne. C'est le monde de la personne, *chaque fois unique*<sup>17</sup>, qui se dérobe avec elle. À ce mouvement de dérobee, Michaux trouve un centre de gravité : « Dans la pompe horrible/ qui t'espace jusqu'à je ne sais quelle millième dilution » (NDE 152). Si le recours au verbe « se diluer » dans le titre de ce deuxième moment pouvait sembler énigmatique, il acquiert ici son sens. Dans *Nous deux encore*, la dilution est l'opération chimique par laquelle la dérobee s'accomplit. Ce qui est dilué perd consistance. En toute rigueur, il faudrait opposer dilution et dissolution. Lorsqu'un solide ou un gaz disparaît dans un liquide, on nomme cela dissolution. Lorsqu'on liquéfie encore plus un liquide par l'ajout d'un autre liquide, c'est la dilution. Quand Michaux parle de la dilution de l'espace dans la mort de Marie-Louise T., il considère d'après nous que le monde était déjà liquide, qu'il s'est liquéfié davantage. Dans sa cosmogonie, le monde est un vase<sup>18</sup>. Celle qui meurt affronte une dilution du liquide que renferme ce vase qui la repousse au bord du monde, contre ses parois. Déportée vers ces limites, l'absente cesse de pouvoir se rapprocher ou s'éloigner, comme les vivants sont susceptibles de le faire. Les vivants peuvent faire varier leurs distances, alors que la morte ne le peut plus : elle n'est plus susceptible d'aucun mouvement. Pour autant, dans cette absence de mouvement, dans ce « lointain à tout autre irréductible », sa présence demeure une « inéloignable proximité<sup>19</sup> ». Les bords du monde sont nommés, dans « L'Espace aux ombres », les Zones (FV 517-527). Raymond Bellour considère que « [l]a Zone est par excellence l'univers des hantises<sup>20</sup> ». Il rappelle à cet égard les différentes Zones circonscrites dans le texte de Michaux : « zones fortes, zones faibles, zones F., zones J., zones d'attente ou de refuge, zones à n'en plus finir<sup>21</sup> ». Mourir ne fait pas sortir de la vie au sens strict, mais condamne à errer dans les limbes, dans la banlieue de la vie. Cet espace est celui que Derrida nomme au sujet de Blanchot<sup>22</sup> la « demeure<sup>23</sup> », celui où l'on demeure non-mort et non-vivant. Le spectre, figure pathétique

---

<sup>16</sup> J. DERRIDA, *Béliers*, p. 46.

<sup>17</sup> J. DERRIDA, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris : Galilée, 2003.

<sup>18</sup> « Il traduit aussi le monde, celui qui veut s'en échapper. Qui pourrait s'en échapper ? Le vase est clos. » (A 3).

<sup>19</sup> J.-L. CHRÉTIEN, « Note furtive sur la présence », p. 189.

<sup>20</sup> R. BELLOUR, *L'Entre-images 2 : mots, images*, Paris : P.O.L., 1999, p. 44.

<sup>21</sup> *Id.*

<sup>22</sup> M. BLANCHOT, *L'instant de ma mort*, Montpellier : Fata Morgana, 1994.

<sup>23</sup> J. DERRIDA, « Demeure », dans M. LISSE (dir.), *Passions de la littérature*, Paris : Galilée, 1996, pp. 45-46. Voir J. ROGOZINSKI, « Feu la mort : deuil, survie, résurrection », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* n°39 « Jacques Derrida entre France et Allemagne », 2016/1, pp. 77-90.

d'une banalisation, est la victime de cette dilution du monde, il est relégué, peut-être comme nul autre, sur ses limites. Michaux élabore une image pour décrire ce statut incertain des morts :

Les mites de la chambre quand elles trouvent un habit, quelle fête ! Quelle fête ! Et même dans une pouilleuse armoire quelle fête ! Mais si un curieux s'emparait de la mite, c'était seulement un peu de soie évanescence et les doigts s'ensablaient du doux cadavre. Voilà ce que nous sommes devenues, mites, mais la fête perdue, trop légère dans nos mémoires étouffées (FV 518).

L'insecte qui tombe en poussière sous les doigts est une figure de la dérobée. Il faut en effet imaginer une double modalité dans cette métaphore : la mite se déroboe et elle est dérobée par une main vile, celle de la mort, ici métaphorisée par le « curieux », qui est pour Michaux à l'origine d'un « rapt d'âme » (524). Dans le texte de deuil de Roubaud, le passé qui ne passe pas est représenté dans le rituel matinal du petit-déjeuner. Le poète se sert un café : « Je l'avale et je reste un moment immobile à regarder, au fond du bol, la tache noire d'un reste de poudre mal dissoute<sup>24</sup>. » Ce reste de poudre qui ne se dissout pas, c'est le spectre qui reste là, dans le fond. La dissolution et la dilution sont les principales forces chimiques auxquelles Michaux s'est confronté lorsque Marie-Louise T. était hospitalisée. Comme il le relate dans *Émergences-résurgences*, il rentrait chez lui chaque soir et regardait des flaques de couleurs qui se dispersaient dans l'eau de l'aquarelle (ÉR 562). Dans cette technique, les deux processus sont actifs. La matière picturale est dissoute dans l'eau, et par l'ajout d'eau on dilue cette solution. Nous pouvons rappeler à cet égard le refus du collant dans la peinture à l'huile que Michaux expliquait (Pa 331). La peinture à l'eau est une technique qui d'après lui exprime mieux le ravage : « Toujours à la dissolution, comme à un préalable nécessaire, je dois avoir recours. » (ÉR 573). Michaux envisage que Marie-Louise T. cherche une place, une place pour le nous, dans la pompe : « Dans la pompe horrible/ qui t'espace jusqu'à je ne sais quelle millième dilution/ tu cherches encore, tu nous cherches place. » (NDE 152). Cette précision nous semble importante : c'est « dans la pompe » qu'elle cherche place – à savoir dans l'outil qui opère la distance et non dans ce qui est à distance. Ce n'est pas dans la banlieue, dans les bords du monde, que la place pourra être trouvée pour le nous. Cet espace de relégation n'est pas habitable. C'est plutôt dans l'espace où se noue le rapport que le nous doit se loger. Une fois le monde dilué, l'autre reste donc à proximité, comme charge et comme destinataire – dans les modes de son rapport au moi. Le texte de Michaux renvoie à une responsabilité : il faut que je porte maintenant ta présence, ou plutôt la présence de ton absence, que j'en sois témoin. Porter l'autre, c'est aussi lui dire « tu ». Le monde s'est dérobé, et il faut porter l'autre en soi. Pourquoi ce poids est-il plus puissant que tout autre ? Parce qu'il est infini. Il s'agit d'une responsabilité sans réponse.

---

<sup>24</sup> J. ROUBAUD, « Dès que je me lève », dans *Quelque chose noir*, pp. 27-28.

## L'idiome du deuil

Il faut trouver les mots les plus singuliers pour dire cette responsabilité. Mais il faut aussi résister mélancoliquement à ce deuil en reconnaissant que l'autre qu'on porte en soi n'est pas ou n'est plus l'autre. En effet, le deuil « normal » renvoie à une « 'norme' qui n'est autre que la bonne conscience d'une amnésie », qui « nous permet d'oublier que garder l'autre au-dedans de soi, *comme soi*, c'est déjà *l'oublier*<sup>25</sup> ». Dans les textes derridiens – et *Nous deux encore* semble proche d'eux en ce sens – s'invente alors ce que Marc Crépon nomme un « idiome du deuil<sup>26</sup> ». L'idiome est une langue singulière, qui appartient à soi seul. Une langue toujours unique dans laquelle il s'agit de dire celle qui est à distance, dans une distance inexorable. Pour résister aux lieux communs dans lesquels la douleur s'assèche, Michaux donne naissance à des figures vraiment idiomaticques, celles des Meidosems (VP). Leur portrait s'attache à cette peuplade d'êtres filandreux et diaphanes. Pour se représenter les Meidosems, nous pouvons penser à l'expérience optique que constitue le fait, les yeux fermés, de voir les formes transparentes qui traversent l'humeur vitrée. Expérience optique de la dérobée : dès qu'on les regarde, elles disparaissent de la vue, se gîtent au bord de l'œil. Jean Starobinski décrit bien cette tentative optique autant qu'intellectuelle de retenir ce qui se dérobe. D'après lui, Michaux parvient à « projeter devant nous les figures qui dans la profondeur hantent les bords marginaux de notre champ de conscience<sup>27</sup> ». Par ces figures, Michaux replace face au lecteur ce qui s'était dérobé et se trouvait aux limites du champ. Le champ de conscience est aussi bien ici un champ de vision. Le moment pendant lequel ces Meidosems sont apparents est un laps de temps : c'est l'espace de quelques pages qui en font le portrait écrit et peint. Comme Jean-Luc Steinmetz l'écrit, avant que d'être éclairés par ce portrait, ils « errent à la limite de l'indifférencié » ou « la limite de la présence<sup>28</sup> ». Ils se logent dans cet interstice très étroit entre présence et absence. La fin du texte, note encore Steinmetz, voit d'ailleurs la « dissolution de ces êtres translucides<sup>29</sup> » : ils retournent hanter les bords. Ce texte, « Portrait des Meidosems », peut être mis en lien avec les aquarelles élaborées par Michaux dans le tremblement du deuil. La fluidité est l'élément principal de l'ontologie<sup>30</sup> alors établie par le poète. Un Meidosem fait l'objet d'une description :

Des coulées d'affection, d'infection, des coulées de l'arrière-ban des souffrances, caramel amer d'autrefois, stalagmites lentement formées, c'est avec ces coulées-là qu'il marche, avec elles qu'il appréhende, membres spongieux venus de la tête, percés de

---

<sup>25</sup> J. DERRIDA, *Béliers*, p. 74.

<sup>26</sup> M. CRÉPON, *Langues sans demeure*, Paris : Galilée, 2005, pp. 83-84.

<sup>27</sup> J. STAROBINSKI, « Témoignage, combat et rituel », *La Gazette de Lausanne*, 14 janvier 1967.

<sup>28</sup> J.-L. STEINMETZ, « Le passage de la ligne », *Passages et langages*, p. 227, p. 229.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>30</sup> C'est Jean-Michel Maulpoix qui entend dans *Meidosems* le mot *eidōs*, l'espèce et l'essence en grec. (J.-M. MAULPOIX, « L'Amour des Meidosems », *Europe*, n° 698-699, juin-juillet 1987, p. 60). Quant au –sems, il peut renvoyer au sème (la semence), ce qui fait de ces créatures imaginaires des projets d'êtres plutôt que des êtres achevés.



mille coulées transversales, allant jusqu'à la terre, extravasées, comme d'un sang crevant les artérioles, ce n'est pas du sang, c'est le sang des souvenirs, du percement de l'âme, de la fragile chambre centrale, luttant dans l'étaupe, c'est l'eau rouge de la veine mémoire, coulant sans dessein, mais non sans raison en ses boyaux petits qui partout fuient ; infime et multiple crevaion (VP 208).

Dans l'amplitude de cette phrase, nous lisons le saignement. Pour accentuer cet effet de flux, Michaux a remplacé le « vaine mémoire » originel par un « veine mémoire » plus singulier qui évite le stéréotype du souvenir douloureux<sup>31</sup>. La veine rappelle le caillot de sang qui a provoqué la mort de Marie-Louise T. Ce n'est plus d'« anastomose » qu'il s'agit, ni de communication, mais d'une fuite, d'une incapacité à retenir, d'un profond défaut de contenance. La chambre devient de plus en plus poreuse. Néanmoins l'idiome, dans sa porosité même, permet peut-être de contenir en partie. Le nom Meidosems participe d'ailleurs de la recherche d'une langue singulière. Cette entreprise de figuration a pour destination d'appeler à soi ce qui se dérobe. C'est l'idiome du deuil, sans doute, qui fait conserver dans cet extrait la formulation « veine mémoire », au lieu d'un « vaine mémoire » plus attendu ou, au sein de *Nous deux encore*, le « marais de sang » (NDE 149) au lieu de la mare. L'idiome est également destiné à contrer les « mots des autres », qui sont les plus douloureux dans l'épreuve du deuil, ces lieux communs qui ne s'ajustent pas à la personne dont ils sont supposés prendre soin. « Quelqu'un m'écrit que c'est toi, martyre, qui, va veiller sur moi à présent./ Oh ! J'en doute. » (NDE 153). Le discours de condoléances, se voulant rassurant, est frappé de soupçon. Quelques années plus tard, Michaux adresse à son amie Sylvia Beach, qui vient de perdre sa compagne Adrienne Monnier, une lettre qui renvoie aussi à cette idée :

Tout ce qu'on dit passe à côté du ravage de la peine. Soi seul sent ce qu'il a perdu et c'est de silence surtout qu'on a besoin et de rentrer dans son deuil loin des gâcheurs qui y mettraient les mains<sup>32</sup>.

Les autres souillent l'espace de recueillement que l'endeuillé ménage dans sa peine. Ils endossent ici le mauvais rôle, celui des gêneurs. Le gâchis qu'ils provoquent est semblable à celui du « curieux » qui touche du doigt le cadavre de mite (FV 518). De même, Michaux cherche à se distancer d'emblée des discours rationnels et de l'intérêt malvenu pour sa catastrophe. La rationalité n'a plus de sens : « Ça n'a plus beaucoup de sens, le réel, l'autre réel, le réel de distraction, qui n'a pas affaire à la Mort. » (ÉR 562) Dans le contexte de cette confrontation serrée avec la mort, ici accentuée par la majuscule, la propension ordinaire de Michaux au soupçon, ce que David Vrydaghs nomme une « éthique du soupçon<sup>33</sup> », s'intensifie. Soupçonner, c'est ici se mettre à distance des discours des autres, de leur hypocrisie. Une suspicion similaire, mais nous hésitons à faire s'équivaloir les deux, puisque l'épreuve à laquelle elles renvoient devrait au contraire les singulariser, se rencontre chez Barthes. Une personne, nommée AC par le

<sup>31</sup> Voir R. BELLOUR, Note sur *La vie dans les plis*, O.C.II, p. 1107.

<sup>32</sup> H. MICHAUX, Lettre à Sylvia Beach, s.d. [1955], cité par R. BELLOUR, Chronologie, dans O.C.II, p. XXXVIII.

<sup>33</sup> D. VRYDAGHS, *Michaux l'insaisissable : socioanalyse d'une entrée en littérature*, p. 98.

sémiologue – notons qu’une fois de plus l’identité est imprécise, dit « c’est ça, le deuil<sup>34</sup> » et provoque sa souffrance. Nommer l’épreuve « deuil », c’est déjà la réduire, donc « voler [le] chagrin<sup>35</sup> » ou, pourrions-nous dire, le dérober. L’épreuve de la dérobée de l’autre s’accroît d’une épreuve de la dérobée des mots par les autres. Quant au refus obstiné de se faire dérober son deuil, il pourrait être considéré comme un contact maintenu avec la dérobée. Dans l’exemple de Barthes, celui qui dit « c’est ça » désigne ce qui se dérobe. Il le pointe du doigt, tente de le saisir au lieu de le laisser s’échapper. C’est la raison pour laquelle Barthes cite Proust : « Je ne tenais pas seulement à souffrir, mais à respecter l’originalité de ma souffrance<sup>36</sup>. » Respecter cette fuite des mots, ne pas chercher à capter ou à saisir par le langage ce qui se dérobe : c’est l’éthique défendue par Michaux comme par Barthes. Un écart résolu vis-à-vis de toutes les injonctions sociales qui imposent de se ressaisir autant que de saisir. Le rythme particulier du deuil est en lui-même idiomatique : il s’agit d’un rythme qui résiste à tous les autres. Freud considère que le deuil comprend une composante essentielle de « rébellion<sup>37</sup> ». Il se présente comme un travail qu’on accomplit de son côté, sans se conformer à la cadence du quotidien. Un travail pour lequel on ne pointe pas, qui n’a pas de durée légale, sans employeur ni contrat. Freud s’attache à distinguer deuil et mélancolie, en opposant le « deuil normal » et le « deuil pathologique », ce dernier étant un deuil auquel la mélancolie s’est greffée<sup>38</sup>. Les deux peuvent cependant être rapprochés quant au ralentissement qu’ils provoquent. Jean Starobinski l’éclaire :

[L]a mélancolie se manifeste comme un ralentissement du rythme interne. Inhibé, le mélancolique vit à un *tempo* inférieur du monde environnant ; il se trouve dès lors incapable de communiquer « vitalemment » avec son milieu. Et c’est cette discordance entre le temps funèbre subjectif et la vie ordinaire qui donne à celle-ci l’allure d’une farce irréelle et dérisoire<sup>39</sup>.

La non-coïncidence entre le rythme du mélancolique et le rythme quotidien – rythme de ce monde qui s’affaire ou qui vaque, est ce qui exile le mélancolique, « rejeté sur la rive<sup>40</sup> ». De même, la personne en deuil est en marge. Dans les textes de deuil contemporains, la « misologie<sup>41</sup> » prend souvent le pas sur l’élégie : haine du discours, mais aussi haine de la raison. Le sentiment est celui d’un « quiproquo constant », ou d’une « mésentente<sup>42</sup> ». La personne défunte s’étant dérobée, le réel de personnes en chair est suspecté, considéré comme irréel. La dilution provoque un écart qui provoque lui-même une disjonction. Or, ce dont on est disjoint

---

<sup>34</sup> R. BARTHES, *Journal de deuil*, p. 81.

<sup>35</sup> *Id.*

<sup>36</sup> *Ibid.* pp.117-118.

<sup>37</sup> S. FREUD, « Deuil et mélancolie », *art.cit.*, p. 8.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 13. Nous discuterons davantage cette conception à la fin de ce travail. Voir le **cinquième moment** (II, 3)

<sup>39</sup> J. STAROBINSKI, « La mélancolie de l’anatomiste », *Tel Quel* n° 10, 1962, pp. 24-25. Cité par J.-M. MAULPOIX, *Une histoire de l’élégie*, p. 72.

<sup>40</sup> *Id.*

<sup>41</sup> D. CARLAT, *Témoins de l’inactuel*, p. 43.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 49.

est du même coup déréalisé. Ne plus comprendre le monde, n'être plus compris en lui : le mélancolique comme l'endeuillé vivent cette double distanciation. Nous avons vu que par l'invention d'un idiome, le poète tentait d'être ajusté à l'absente, et donc de franchir cette distance inexorable qui le sépare d'elle. Il faut à présent comprendre comment un lien entre le vivant et l'absente peut se créer, par l'adresse.

## II. LES ADRESSES

À quoi se joindre pour celui qui n'est pas compris et ne comprend pas ? Comment s'adresser à une morte ? Dans le cadre du poème de deuil, la question de l'adresse qui traverse toute la poésie<sup>1</sup> est posée à nouveaux frais. Chez Jacques Roubaud, l'impossibilité d'une rencontre à l'horizon de l'adresse est déclarée d'entrée de jeu : « Ce poème t'est adressé et ne rencontrera rien<sup>2</sup> ». Cette constatation dit une adresse qui ne souhaiterait pas rappeler l'autre dans la vie. Cette vie où l'on peut répondre, où l'on a du rappel, n'est pas la vie des morts. Dans *Nous deux encore*, l'adresse est cependant omniprésente, tournée vers des êtres matériels ou immatériels. Nous souhaitons suivre dans cette partie le déroulement du texte et les différentes figures qui sont convoquées. Ce poème est en effet ponctué de destinataires impossibles, et d'« adresses exorbitantes<sup>3</sup> ». Sur ce fil, nous verrons apparaître ce qui constitue l'enjeu de l'appel : se joindre à l'autre.

---

<sup>1</sup> « À qui parle donc le poète ? », s'interroge ainsi Mandelstam. O. MANDELSTAM, « De l'interlocuteur », *De la poésie*, trad. C. Mouze, Paris : Éditions La Barque, 2013, p. 21.

<sup>2</sup> J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, p. 124.

<sup>3</sup> Nous devons cette expression, et beaucoup d'autres idées de cette partie, à Marielle Macé, dans un cours auquel nous avons pu assister, à l'E.H.E.S.S., le 12 janvier 2018 : « L'adresse aux morts dans la poésie contemporaine ».



## 1. Trois airs

Michaux commence par choisir un autre interlocuteur que Marie-Louise T., qui lui permet de relater l'accident de cette dernière : « Air du feu, tu n'as pas su jouer » (NDE 149). L'air peut être saisi ici comme l'élément autant que dans une acception musicale. La transformation en air ou en mélodie est chez Michaux une forme de transfiguration. Comme les aquarelles, la pratique musicale est une ressource que le poète trouve pour surmonter la souffrance. Dans *Passages*, il décrit ainsi le moment de la journée où il commence à jouer du piano. L'instrument est personnifié : « J'approche. Il est prêt./ Je souffre. Il fait le chant » (Pa 340). Et plus loin :

J'apporte la situation sans remède, le vain déploiement de tous les efforts, le ratage de tout avec la mesquinerie, les précautions emportées par le vent, par le feu, par le feu, par le feu surtout : Il fait le chant (*Id.*).

La mauvaise conscience apparaît dans la condamnation de la mesquinerie qui a tout gâché. Le piano guérit aussi cette maladie de l'âme. Michel Collot trouve un écho de cette disposition de l'instrument dans un proverbe médiéval : « Qui chante son mal l'enchanté<sup>1</sup>. » Faire le chant revient donc à transfigurer la souffrance ou les maux. Nous pourrions dire que cette fonction magique prêtée au piano n'est pas présente dans le feu, qui n'a pas *fait le chant*. Dans le cas de l'accident de Marie-Louise T., il s'est simplement agi d'un feu sans musique, sans aucune possibilité de transfiguration. Quelques lignes plus loin, Michaux écrit d'ailleurs : « C'est le silence qui a fait taire mon chant. » (NDE 149). La première réaction qu'engendre la dérobée est la stupéfaction qui coupe la parole. Le verbe « taire » se lie immédiatement à « tarir », puisque Michaux parle d'un « ruisselet » d'espoir, qu'il n'a même pas eu. L'air du feu est personnifié comme une force maladroite, qui a tout « bousillé » (*Id.*). Le texte renvoie plusieurs fois à la fenêtre : celle qui a été ouverte, faisant entrer l'air et attisant le feu. Ou encore la limite corporelle qui est atteinte, lorsque le poète décrit la situation de Marie-Louise T. : « Défenestrée d'elle-même, elle cherche comment rentrer » (150). Ce qui est confirmé plus loin : « Le vide où elle godille ne répond pas à ses mouvements » (*Id.*). Godiller a deux sens qui peuvent être convoqués ici. C'est d'abord manœuvrer une petite embarcation au moyen d'une godille, rame unique. Le lecteur se représente alors le parcours de Marie-Louise T. au sein d'un espace désolé, à la force des bras, sans espoir. Mais godiller, c'est également faire de faux plis, ou froncer pour un vêtement. Ce verbe renvoie à un décalage entre le contenu et le contenant, source d'inconfort et de gêne. Bousiller, godiller, ces deux verbes qui ont la même désinence créent un sentiment d'inadéquation. Une fois à l'hôpital, la reconstruction cellulaire de Marie-Louise T. commence, « dans l'innommable boursoufflé » (151). Cet adjectif substantivé évoque quant à lui une peau

---

<sup>1</sup> M. COLLOT, « Poétique de la misère », dans *Passages et langages*, p. 53.

meurtrie qui ne peut plus accueillir aucune figure – comme si elle n’était plus une enveloppe adaptée pour ce qu’elle recouvre. Ce diagnostic d’une non-correspondance entre contenu et contenant est courant. Les constructions sont souvent présentées comme inconvenables, qu’elles collent trop ou qu’elles soient trop lâches. De surcroît, ce « boursoufflé » est « innommable », c’est dire que même le nom ne peut offrir d’enveloppe – rappel de la suspicion vis-à-vis du langage<sup>2</sup>. Soudain, comme un processus de reconstruction physiologique est néanmoins en cours, un « sot petit caillot obstrucateur » (151) se présente. Ce caillot apparaît comme un empêcheur, encore l’un de ces « gêneurs » de Michaux, entravant la fluidité du sang, et qui fait dire à l’écrivain : « Air du sang, tu n’as pas su jouer. » (*Id.*). Pour faire air, pour faire le chant, il faut en effet une fluidité. Le poème « Mon sang » (LI 596), avant l’épreuve de la mort de Marie-Louise T., était un poème où l’air du sang se faisait au contraire entendre :

Le bouillon de mon sang dans lequel je patauge  
Est mon chantre, ma laine, mes femmes.  
Il est sans croûte. Il s’enchante, il s’épand (*Id.*).

En y revenant, nous nous permettons de faire une remarque sur ce « mes femmes ». Deux critiques s’interrogent sur le pluriel auquel recourt Michaux. Pour eux, une piste d’interprétation peut être résumée comme telle : « Le poète aurait ‘ses femmes’ comme un chef a ‘ses hommes’<sup>3</sup>. » Cette représentation démiurgique est certes pertinente si l’on fait le lien entre HM et ses propriétés<sup>4</sup>. Mais les femmes ne sont pas dominées par le chef. Elles ne sont pas à l’intérieur de lui comme des propriétés sont dans un domaine, sous la législation de celui qui régit ce dernier. Elles l’habitent comme leur propre territoire. Nous lisons aussi dans ce texte une évocation distante mais notable du sang menstruel. L’analyse de Bertrand et Demoulin paraît d’une étonnante pudeur, qui renvoie à un « détour par un lien synecdochique entre l’individu de sexe féminin et une particularité physiologique féminine<sup>5</sup> ». Pour justifier notre interprétation, nous pouvons faire état de l’utilisation du sang des menstrues comme talisman dans certaines cultures, donc de la dimension rituelle et alchimique très forte attachée au sang<sup>6</sup>. Incapable quant à lui de chanter, le sang de Marie-Louise T. se voit entravé par un caillot qui bloque le mécanisme, vient gripper et faire dysfonctionner l’organisme. La fin du texte retrouve finalement le thème de l’adresse : « Ne me répondras-tu pas un jour ? » (NDE 155), sans qu’on puisse déterminer clairement à cet instant si cette question émerge de la morte ou du vivant.

---

<sup>2</sup> Voir le **premier moment** (III, 1).

<sup>3</sup> J.-P. BERTRAND, L. DEMOULIN, « ‘Mon sang’ d’Henri Michaux : Un art poétique en miniature », *Textyles*, 29 | 2006, pp. 62-66, p. 63.

<sup>4</sup> Voir le **premier moment** (I, 3).

<sup>5</sup> J.-P. BERTRAND, L. DEMOULIN, *art.cit.*, p. 63.

<sup>6</sup> Voir J.-P. ROUX, *Le sang. Mythes, symboles et réalités*, Paris : Fayard, 1988, pp. 60-61. Voir également « Cocktails et élixirs alchimiques », dans É. THIÉBAUT, *Ceci est mon sang*, Paris : La Découverte, 2017.

### Air de temps de neige

La présence d'une absence se manifeste puissamment dans les dernières lignes du texte. S'interrogeant sur la non-réponse de Marie-Louise T., Michaux en suggère une raison bouleversante :

Mais peut-être ta personne est devenue comme un air de temps de neige, qui entre par la fenêtre, qu'on referme, pris de frissons ou d'un malaise avant-coureur de drame, comme il m'est arrivé il y a quelques semaines. Le froid s'appliqua soudain sur mes épaules je me couvris précipitamment et me détournai quand c'était toi peut-être et la plus chaude que tu pouvais te rendre, espérant être bien accueillie ; toi, si lucide, tu ne pouvais plus t'exprimer autrement. Qui sait si en ce moment même, tu n'attends pas, anxieuse, que je comprenne enfin, et que je vienne, loin de la vie où tu n'es plus, me joindre à toi, pauvrement, pauvrement certes, sans moyens mais nous deux encore, nous deux... (155)

Beaucoup d'éléments se présentent à la lecture de cette fin, riche et condensée en quelques lignes. Elle ressaisit des figures du texte, les restitue dans une dernière lamentation. Nous voyons tout d'abord revenir l'« air » du début, cette fois plus dans le sens d'une atmosphère que dans celui d'un chant, ainsi que la fenêtre. L'envahissement d'une pièce par l'atmosphère extérieure est comparé par Michaux à la hantise qu'exerce la disparue. Cette hantise suscite des « frissons », un « malaise avant-coureur de drame » (*Id.*). L'idée d'une prévision du drame est pleinement liée à la distance dont nous voulons parler ici, puisque prévoir c'est se dissocier pendant un instant du présent, ou comme on peut dire également, se figurer, envisager ce qui pourrait se passer. Prévoir le drame, c'est faire enfler le présent, le charger d'avenir et de mauvais présages. L'atmosphère est alors dominante. Le froid, en particulier, s'applique sur les épaules comme une couverture. C'est considérer une texture de l'absence, une densité particulière de celle-ci. Dans le même texte, Michaux parle également de « vent du retrait » (154). Le retrait forcerait dans la vie comme un coup de vent qui fait claquer portes et fenêtres. Il tendrait les voiles. La poésie a souvent fait du vent un témoin du lointain. Philippe Jaccottet le décrit comme un messager qui « apporte les confuses nouvelles de la distance<sup>7</sup> », quand Marie-Claire Bancquart écrit à son propos :

Il sent le chien mouillé  
parce qu'il a suivi tous les convois d'âmes mortes

Ses aboiements  
célèbrent une sorte d'innocence  
issue de l'égarement général<sup>8</sup>

Si le vent transmet des nouvelles du lointain, dont il est le témoin comme le chien qui symboliquement est un psychopompe, une telle circulation n'a pas lieu dans le texte de Michaux. Indifférent, le vivant se détourne au lieu d'accueillir l'atmosphère pour ce qu'elle est peut-être – une rémanence de la personne morte. Il refuse d'être couvert par cette présence. Nouvel acte de

---

<sup>7</sup> P. JACCOTTET, *Paysage avec figures absentes*, Paris : Gallimard, 1970, p. 112.

<sup>8</sup> M.-C. BANCQUART, « Ville, et toi Mélodie très âpre », *Verticale du secret*, Sens : Obsidiane, 2007, p. 47.



distancement qui contraste avec la lucidité de Marie-Louise T. qui au contraire cherche encore à entrer en contact. Georges Didi-Huberman évoque ce thème :

Hantise : magie noire de l'air ambiant, son étrange 'vie' d'effluves propagées jusqu'au plus intime de nous-mêmes, de notre vie. Survivances qui passent, qui soufflent sur les vivants. Courants d'air. L'effet atmosphérique d'une disparition capable d'envahir tout l'espace, de le densifier<sup>9</sup>.

Plus loin, il contextualise ce courant d'air, qui est ce qui se passe « *lorsque l'atmosphère prend corps* et vient à la rencontre du nôtre pour l'embrasser, pour l'investir<sup>10</sup> ». Dans le texte de Michaux, le courant d'air est une forme de mise en demeure, de demande de considération. Il est suggéré que cet air est celui qu'a proposé la défunte, encore un air qui n'a pas su jouer puisqu'il n'a pas été identifié par HM comme un appel à se joindre. De nouveau, mais cette fois malgré lui, il s'est opposé à toute possibilité d'être joint. Michaux se figure l'attente de l'absente qui envoie ces signaux, espérant être comprise, dans ce « loin de la vie » (*Id.*). La situation de Marie-Louise T. est présentée comme tragique. Sortie de la vie, elle n'est également plus entendue. La distance qu'elle a prise malgré elle, du fait de la dérobée, est identifiée à une rupture de tout lien avec les vivants, une rupture de la possibilité de s'adresser à eux. Ce qui peut nous rappeler bien sûr la déréalisation que vit l'endeuillé. De ce côté-ci comme de l'autre, on godille.

---

<sup>9</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *Génie du non-lieu*, p. 123.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 146.

## 2. Nous deux en corps

Mais cette disjonction n'est pas le tout de ce poème. Il reste un espoir. En effet, c'est en imaginant chez la morte une dissolution comparable à la sienne que Michaux se joint à elle : « pauvrement certes, mais nous deux » (NDE 155). Puisque les deux sont déjà hors de la vie réelle, il fantasma leur rencontre dans une utopie. Derrida ne l'envisage pas : le deuil accentue pour lui une « disjointure<sup>1</sup> ». Michel Deguy et Derrida sont en ce sens plus proches, dès lors que le premier écrit : « Je ne crois à aucun commerce avec les morts hormis celui que j'entretiens avec toi en moi<sup>2</sup> ». Pour Deguy, il est impossible de se joindre à autre chose qu'au souvenir de l'autre, donc à l'autre introjectée. Au sujet de la distance qui sépare les morts des vivants, Jaccottet écrit : « Ici, considérez l'unique espace infranchissable<sup>3</sup>. » Cette distance incompressible qui doit faire l'objet d'une prise en compte, est plus ou moins tolérée. Dans le texte de Michaux se manifeste un certain désir de traverser l'espace. De fait, *Nous deux encore* et le thrène de Deguy ou certains textes de Jaccottet diffèrent dans le mode de l'adresse. Alors que les deuxièmes donnent matière à leur propre douleur, à leur propre désolation, Michaux se met suffisamment à distance de lui-même pour envisager la solitude de celle qui a quitté le monde. Inverser l'épigramme, se positionner du côté de celle qui s'est dérobée, fait droit à la singularité de la disparue. Cette « émouvante inversion<sup>4</sup> » est également un renversement du mythe d'Orphée : « Ainsi [']Eurydice [de Michaux] n'est pas passive ; dans les pensées qu'il lui prête, c'est elle qui prend les devants et l'invite à le rejoindre dans l'au-delà<sup>5</sup>. » Le renversement est d'autant plus troublant que Michaux avait auparavant fait de Marie-Louise T. une figure de femme faible, souffreteuse. Il l'investit à présent d'une voix à elle, d'une puissance. Le poète retrouve alors cette curieuse empathie avec les morts exprimée par Baudelaire : « Les morts, les pauvres morts, ont de grandes douleurs<sup>6</sup>. » Empathie qui lutte contre l'ingratitude de l'oubli, qui constitue une manière de se sortir du sentiment de dette non honorée. C'est par elle que Michaux exhume cette capacité à faire le chant qui avait été perdue au début du texte. Ce retour du chant se produit, par exemple, grâce à l'adverbe « encore » qui achève le texte. Il semble possible de lire, par homophonie, « Nous deux en corps ». Chez Michaux, le « encore » est une sorte d'adverbe opiniâtre, qui tient tête et qui donne corps. Dire « encore », c'est persister à penser qu'il n'est pas trop tard. Les efforts de Michaux, dans *Nous deux encore*, pour rejoindre la défunte sont aussi remarquables parce que la

---

<sup>1</sup> J. DERRIDA, *Spectres de Marx*, p. 48.

<sup>2</sup> M. DEGUY, *À ce qui n'en finit pas. Thrène*, n.p.

<sup>3</sup> P. JACCOTTET, *Leçons*, dans *À la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas*, Paris : Gallimard, 1977, p. 18.

<sup>4</sup> P. JACCOTTET, « L'Espace aux ombres », *Cahiers de l'Herne*, p. 132.

<sup>5</sup> M. WATTHEE-DELMOTTE, *Dépasser la mort*, p. 35.

<sup>6</sup> C. BAUDELAIRE, « La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse », *Les Fleurs du mal*, dans *Œuvres complètes* t. I, Paris : Gallimard, 1975, p. 100.

mort de Marie-Louise T. n'a fait que radicaliser un manque déjà à l'œuvre auparavant. Il faut alors comprendre sur quel arrière-fond s'inscrit la dérobée engendrée par cette mort. Comment l'épreuve du deuil arrive à un être qui, d'une certaine manière, était déjà en deuil de lui-même, parce qu'il était disjoint ou disloqué depuis toujours. Il est possible que ce deuil originaire soit une condition qui fait que HM effleure cette texture de la distance, ce reste non dilué. En allant à rebours dans le fil de l'œuvre, c'est à présent sous ce terme de « dislocation » et avec une proposition de néologisme, « *disloquation* », que nous voulons aborder cette situation de privation.

### III. LA DISLOCATION

Le concept de dislocation ouvre de multiples perspectives sémantiques. D'abord en raison du fait que « [se] disloquer » peut à la fois être un verbe pronominal réfléchi ou un verbe transitif –tout comme le verbe « [se] dérober ». Étant donné que la dislocation concerne le moi en propre, nous nous concentrerons sur deux formes du verbe : la forme pronominale (se disloquer) et la forme passive (être disloqué). Dans les deux cas, l'attention est dirigée vers la dislocation comme processus subi. Benoît Goetz, en esthéticien de l'architecture, s'est intéressé à ce concept de dislocation. Ses analyses se concentrent sur un des aspects, la « critique du lieu<sup>1</sup> », en considérant que la dislocation consiste à mettre le lieu *en crise*. Dans cette crise, l'être a quitté tout refuge, erre dans l'espace indifférencié. Sans écarter cet angle qui a toute sa pertinence, en choisissant d'ailleurs de reprendre le découpage opéré par Goetz dans le terme : « dis-location », nous dirigeons aussi pour notre compte le regard vers d'autres lieux mis en défaut par la poétique de Michaux, et notamment le lieu que HM pourrait être pour lui-même. De fait, la dislocation nous mène à considérer une fragilité de l'identité, une non-coïncidence originaire. C'est sur ce manque que se fonde le sentiment d'un décalage qui empêche l'habiter. Quelle forme établir alors ? Nous nous risquons à déchiffrer dans le terme de « dislocation » le mot « loque », les figures de loques, de lambeaux, de chairs déchirées, étant récurrentes dans les textes de Michaux.

---

<sup>1</sup> B. GOETZ, *La Dislocation, architecture et philosophie*, Paris : Les Éditions de la passion, 2001, p. 26.



## 1. La non-coïncidence

Une première manière d'envisager la dislocation la situe au cœur de l'identité. Cette dernière est difficile à unifier sous un nom, dans la mesure où ses frontières sont sans cesse éprouvées. Le sujet troué se confronte de surcroît à une gêne intérieure, et non pas extérieure comme celle, proche du dégoût ou de la honte, ressentie face à une femme-liane ou une foule irréprouvable<sup>1</sup>.

### *Je suis né troué*

Se disloquer peut d'abord être un processus généré par le moi lui-même. Le sujet formule ce « Je me disloque », mais contrairement à ce que le verbe pourrait faire penser, ce processus est vécu passivement. Plus exhaustive encore est l'expérience de l'inadéquation intérieure – état plutôt que processus. N'être pas rapiécé ni collé à l'intérieur, c'est n'être pas adéquat à soi-même. C'est le vécu originaire du manque. On éprouve le fait que l'identité n'est pas un sol stable sur lequel on pourrait s'appuyer. Ce sol était présent dans une archi-origine, située avant l'origine et inapprochable, dont le personnage de la Ralentie<sup>2</sup> garde la nostalgie : « Autrefois, quand la Terre était solide, je dansais, j'avais confiance. » (LI 578) L'idée apparaît deux fois dans *Ecuador*, articulée autour du pronom « je » : « Je suis né troué » (E 189) qui est le titre du texte, et plus loin : « Je me suis bâti sur une colonne absente. » (*Id.*). De ces deux formules, il ressort que le trou et l'absence de colonne ne sont pas des événements qui sont arrivés après moi. Que le moi a rencontré ces deux manques dès son origine, qu'il les a suivis. Le titre convoque une figure du trou également présente chez Lacan et Sartre. Pour le premier, le moi est un « trou béant<sup>3</sup> » : qui voudrait en faire une théorie rencontrerait cette place laissée vacante, il ne pourrait que constater que le moi s'est volatilisé. Il est possible que Lacan ait été inspiré dans cette formule par la phrase de Michaux. Yves Depelseñaire a en effet trouvé deux références au texte de Michaux « Entre centre et absence » (LI 571) chez le psychanalyste dans les années 1970<sup>4</sup>. Ce titre crée une situation étrange, celle de n'être pas entre centre et périphérie ni entre présence et absence, « centre » et « absence » n'étant pas antonymes<sup>5</sup>. De même, le moi troué n'a pas de centre, mais il n'est pas pour autant absent. Ce titre, confronté au moi troué d'*Ecuador*, pourrait permettre de rencontrer le moi comme un « n'espace<sup>6</sup> » – négation de l'espace qui n'est pas pour autant une absence d'espace. Il s'en passe en effet dans ce trou. La dislocation comme non-coïncidence à soi

---

<sup>1</sup> Voir le **premier moment** (I, 2-3).

<sup>2</sup> Nous reviendrons sur ce personnage dans le **cinquième moment** (III, 3).

<sup>3</sup> J. LACAN, *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 179.

<sup>4</sup> Y. DEPELSENAIRE, « 'Entre centre et absence' : une double référence de Jacques Lacan à Henri Michaux », *Ligeia* 2019/2, n° 173-176, pp. 101-112.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>6</sup> J. LACAN, « Radiophonie », dans *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 472, cité par Y. DEPELSENAIRE, *art.cit.*, p. 103.

ne signifie pas que le moi manque. Ce qu'elle fait éprouver est la présence d'une absence, la présence de ce trou au sein du moi. Sartre donne quant à lui dans ses *Carnets de la drôle de guerre* les soubresauts d'une phénoménologie du trou, dont le « vertige [...] vient de ce qu'il propose l'anéantissement, il dérobe à la facticité. » Pour lui, « il est sacré par ce qu'il recèle<sup>7</sup> ». Sartre associe le trou au féminin, et justifie la sexualité comme désir de répondre à cette pudeur. Il complète :

Mais en même temps, dans l'acte de pénétrer un trou, qui est viol, effraction, négation, nous trouvons l'acte ouvrier de *boucher* le trou. En un sens tous les trous sollicitent obscurément qu'on les comble, ils sont des appels : combler = triompher du plein sur le vide, de l'existence sur le Néant<sup>8</sup>.

De manière significative pour nous, Sartre fait du trou l'opérateur d'une dérobée. Le trou soustrait à ce qui est, aspire l'être hors de ce qui est. Mais tout en déployant cet imaginaire du trou chez d'autres auteurs, nous devons établir la spécificité du poème de Michaux ici étudié : l'être n'est pas un trou, il est « né troué » – le trou lui est arrivé au début. Michaux fait référence, sans doute, à sa malformation cardiaque congénitale, la douleur étant éveillée par l'atmosphère lourde de l'Équateur. Et de surcroît, ce trou ne demande pas qu'on le remplisse comme l'exigent tous les trous d'après Sartre – il n'est pas le « manque d'un désir impossible à combler<sup>9</sup> », au contraire vit-il d'être trou. Le trou est sensible en lui-même, et non en négatif. C'est un trou qui fourmille, trou dans lequel se glisserait le nez d'un tapir plutôt que trou de néant comme celui à propos duquel Sartre spéculait. Le poème de Michaux décrit une construction du moi en dépit de l'absence de centre et de l'absence de fondement. Claude Lefort reprend la formule, « Je me suis bâti sur une colonne absente », pour un regroupement de textes sur Merleau-Ponty<sup>10</sup>. Dans le contexte de la mort du philosophe, il est envisagé que le maître, qui structurait les échanges autour de lui, a disparu, et que ses élèves ou disciples se trouvent dès lors orphelins. Dans les textes de Michaux, c'est la colonne vertébrale, ou la « colonne d'être » qui est manquante. Dans une construction sans colonne, le risque est l'affaissement. Et le corps n'a en effet cessé de s'affaisser. L'absence de colonne est bien une dislocation puisqu'être disloqué, c'est se trouver privé d'articulation autour de laquelle les différents éléments qui nous composent puissent s'agencer. Le moi manque à lui-même, dire « je », c'est déjà accuser le coup de ce manque. La littérature psychanalytique consacrée au désir renvoie souvent à une spatialité et un mouvement possible pour se rejoindre soi-même. Le désir renvoie parfois à un éloignement du sujet qui va chercher son centre hors de lui-même, dans un objet qui, une fois qu'il s'y unira, lui fera retrouver l'unité perdue, dans la

---

<sup>7</sup> J.-P. SARTRE, *Carnets de la drôle de guerre* [1939-1940], Paris : Gallimard, 1983, p. 188.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>9</sup> R. BELLOUR, Notice d'*Ecuador*, O.C.I., p. 1082.

<sup>10</sup> C. LEFORT, *Sur une colonne absente : écrits autour de Merleau-Ponty*, Paris : Gallimard, 1978.

satisfaction. Ce mouvement du désir évoque la quête des substituts de la boule<sup>11</sup>. Mais on considère alors le désir à l'aune de son accomplissement et de la satisfaction qui s'ensuit, comme Sartre qui fait de tous les trous des trous à combler. Le désir est montré dans une plus grande richesse chez Jean-François Lyotard :

Le désir est vraiment soulevé, institué par l'absence de la présence, ou l'inverse ; quelque chose qui est là n'y est pas et veut y être, veut coïncider avec lui-même, se réaliser, et le désir est seulement cette force qui tient ensemble sans les confondre la présence et l'absence<sup>12</sup>.

Il faut insister sur cette modalité du tenir-ensemble sans confondre. « Je suis né troué » et « Je me suis bâti sur une colonne absente » sont deux formules qui saisissent dans un même mouvement sans pour autant faire coïncider. Ce qu'elles tiennent peut être exposé plus précisément. Il y a d'une part la naissance comme venue au monde et l'activité de se bâtir soi-même, deux modalités de présence. Il y a d'autre part le trou et la colonne absente, deux figures de l'absence. Jamais présence et absence ne pourront fusionner. Elles se tiennent simplement ensemble dans la phrase. Cependant, lorsque le philosophe Lyotard considère un soulèvement par le désir, nous pouvons voir chez Michaux une représentation plus creuse de l'affect. D'autres analyses<sup>13</sup> donnent ainsi au contraire le sujet comme originairement absent à lui-même, et même en défaut de se rencontrer lui-même un jour. Le sujet, dans sa chair, éprouve ce que Renaud Barbaras nomme la « distance intérieure » :

[C]ette sorte d'affaissement intérieur, de nostalgie visible qui est prescience et attente d'une forme plus puissante de lui-même et qui ne peut avoir pour sujet qu'un être existant sur le mode de l'insatisfaction<sup>14</sup>.

La distance intérieure est ici l'expression d'un défaut de solidité. Nous pouvons remarquer qu'alors que le pressentiment emplit le sujet, le gonfle comme une voile, l'insatisfaction l'affaisse. Cette insatisfaction n'est pour le phénoménologue pas le contenu de l'épreuve, mais la modalité de celle-ci<sup>15</sup>. Elle n'est, en outre, pas tournée vers quelque chose qui a été. La colonne n'a jamais existé : elle a toujours été absente.

### Une gêne intérieure

C'est précisément cette insatisfaction qui porte dans nos analyses le nom de gêne. Gêne qui se situe dans une archi-origine, dans un temps d'avant la naissance, fondée sur le sentiment d'avoir dérangé par sa seule présence au monde, ce qu'Emil Cioran nomme « l'inconvénient d'être né<sup>16</sup> ». Chez HM, nous reconnaissons en effet une gêne d'avoir vu le jour, comme si cette venue à l'être,

---

<sup>11</sup> Voir le **premier moment** (III, 1).

<sup>12</sup> J.-F. LYOTARD, *Pourquoi philosopher ?*, Paris : PUF, 2012, p. 24.

<sup>13</sup> R. BARBARAS, *Le désir et la distance*, p. 153.

<sup>14</sup> *Id.*

<sup>15</sup> Voir R. BARBARAS, *Introduction à une phénoménologie de la vie*, Paris : Vrin, 2008, p. 307.

<sup>16</sup> E. CIORAN, *De l'inconvénient d'être né* [1973], dans *Œuvres*, Paris : Gallimard, 1995.



en soi, était déjà malvenue. C'est une sorte d'anathème qui pesait sur HM, que sa mère lui a apparemment fait porter, comme il le raconte dans « Maudit » : « Il y a neuf ans, mère me dit : 'je préférerais que tu ne fusses pas né' » (NR 485). L'embarras d'être né alors qu'on n'aurait pas du, qui provoque la gêne intérieure, est vif. Il n'y a pas épreuve parce qu'il y a gêne, la gêne est, en tant que telle, l'épreuve. Précédemment, nous avons envisagé ce qu'il en était d'une extériorité de la gêne<sup>17</sup>. Nous avons analysé cet affect dans son expressivité : être gêné s'éprouvait dans la relation entre un moi et un intrus, le gêneur extérieur : celui – plus souvent celle chez Michaux – qui se colle à vous, qui tousse, qui est trop présent. Nous avons ainsi différencié un parcours plus intérieur, plus engageant également : celui dans les profondeurs de l'affect. Ce parcours, nous devons l'accomplir à présent. Il s'agit de comprendre que le moi était déjà exproprié avant l'intrusion d'autrui, intrusion suivie d'une disparition, avant ce passage qui était aussi une trouée. Que même sans cette dernière, il aurait été mis en péril, du fait de sa dislocation originale. Par l'étude de l'affect de la gêne, nous avons envisagé la possibilité d'une *Stimmung* du désaccord, de la non-coïncidence. La colle exemplifie cette inadéquation entre un sujet et l'environnement auquel il se rapporte. Il est difficile de donner cette inflexion à la *Stimmung*, car elle est la plupart du temps associée à un enveloppement. Mais comme l'on s'avance dans les strates plus profondes de la gêne, à savoir le phénomène d'être gêné indépendamment du concours d'autrui, on commence à voir que la distance la plus originale est celle qui sépare le moi de formes étrangères, non assimilées, mais qui le constituent néanmoins comme tel. Chez Michaux, cette opposition est ancienne. Dès *Qui je fus*, le moi se sent destitué par d'anciennes formes de lui-même, qui lui font ressentir « une gêne, comme [s'il] étai[t] étranger » (QJF 73). Et en effet, les moi passés provoquent un sentiment d'étrangeté, puisque tout en étant constitutifs de l'identité présente, ils sont en décalage avec elle. Ils résistent à la synthèse nécessaire à la constitution de l'identité. C'est bien ce mélange d'identité et de différence qui constitue la gêne. Dans *Épreuves, exorcismes*, la gêne est le sentiment d'un désaccord formel entre les images suscitées par l'inconscient et les représentations conscientes. Les exemples sont nombreux. On trouve ainsi de la gêne face aux hommes en fil :

Parfois simplement, ils se tenaient devant moi, mais ma gêne n'en était pas dissipée, car je savais qu'ils devaient à nouveau me traverser bientôt, indifférents à la matière de mon corps, comme un banc de sardines franchit sans se presser les mers du Nord (ÉE 784).

Même déportés devant le regard, ces hommes annoncent de nouvelles migrations vers l'intérieur. La gêne est ici dans l'imprécision, dans la difficulté à nommer son mal. Ces hommes en fil ont des « contours mous » (785). Dès lors, ils sont susceptibles d'être dérobés à celui qui les possède si imparfaitement : « certains pouvaient même me les ravir, ce qu'ils faisaient avec l'insolence de

---

<sup>17</sup> Voir le **premier moment** (II).

leur force » (*Id.*). Le malaise est aussi éprouvé face à un monstre dans l'escalier, dont la vue est « gênante » (ÉE 816), même si on hésite aussi à la qualifier, face au plancher où apparaissent des « monstres exténués », plancher que le moi qui parle ici « contemple, gêné » (816), ou encore face à une difformité physique qui affecte le sujet, pourvu d'une double-tête, « affreuse gêne » (817). Ces gênes sont vécues au contact de monstres intérieurs. Le monstre est ce qui se montre (*monstrum* en latin<sup>18</sup>), ce à quoi l'on fait face. Mais il est aussi ce qui se dérobe. Ce qui se dévoile se dérobe aussi, car il enraye dans le temps de son apparaître sa propre saisie. Ces quelques exemples donnent à percevoir que la gêne se concentre dans l'apparaître de choses jusqu'ici refoulées ou ignorées, qui reviennent à l'esprit, envahissent les propriétés. Dans ces quelques textes, l'affect se concentre dans les limites de l'intériorité, ici figurée par la chambre. Cette dernière joue un rôle absolument décisif. Elle se présente d'emblée comme défaillante pour protéger de l'invasion. Le décalage qui suscite la gêne se présente selon diverses configurations : l'opposition entre passé et présent, surface et profondeur, centre et périphérie, ou encore centre et absence<sup>19</sup>. Le sujet poétique est gêné, embarrassé de ne pas trouver sa place, embrouillé qu'il est entre les différentes possibilités qui lui sont données. La question essentielle est : « comment se tenir ? » Elle se pose aussi au Meidosem qui « ne sait plus où se mettre, ne sait plus comment se tenir, comment faire face » (VP 202). Dans l'hypothèse d'un moi spatial, qui se déplacerait entre centre et absence, la gêne est aussi dans cette étendue. Et précisément ce moi se donne comme disloqué. La gêne, comme nous l'avons indiqué auparavant, renvoie à une torture : *gebine*, attesté en 1200, lui-même issu du grec γέβιννα, l'Enfer dans le Nouveau Testament<sup>20</sup>. Cet affect peut être torturant, car il désarticule des parties qui auraient dû être solidaires, mais aussi torturant, car il est imprécis. Jusqu'ici, nous avons pris comme quasi-synonymes moi et je<sup>21</sup>. Pour autant, il nous semble qu'une dislocation peut avoir lieu, par laquelle les deux se désarticuleraient. Dans un poème intitulé « N'oubliez jamais » (VP 174), Michaux s'intéresse au thermocautère. Cet instrument qui sert en médecine à cautériser devient chez lui l'outil des distinctions, entre le « Je-tu », le « Tu-moi » et le « Je-moi ». « Quel admirable sillon il va pouvoir creuser dans les chairs indéfendables qu'il va rencontrer ! » (*Id.*), s'exclame le narrateur, avant de détailler les séparations accomplies, jusqu'aux plus violentes, qui affectent un corps propre où rien n'était pourtant en trop. Dans les premiers clivages, entre le « Je » et le « tu », comme entre le « tu » et le « moi » l'outil est précieux et nécessaire : « N'y a de gênant qu'une odeur de roussi. » (*Id.*) « Je-

<sup>18</sup> Source : « Monstre » (CNRTL).

<sup>19</sup> Voir L. EDSON, « Henri Michaux : between center and absence », *French Forum*, vol. 7, n°1, 1982, pp. 58–69.

<sup>20</sup> Source : « Gêne », « Géhenne », *Portail lexical, lexicographie*, Nancy : Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL).

<sup>21</sup> Pour Jacob Rogozinski, les deux ne peuvent être dissociés. L'expression « je sans moi » de Blanchot a aussi peu de sens que « cercle carré ». J. ROGOZINSKI, E. GROSSMAN, « Deleuze lecteur d'Artaud, Artaud lecteur de Deleuze », *Rue Descartes*, 2008/1 n° 59, pp. 78-91, p. 88.

tu » : cette formule renvoie à un « fantasme du meurtre de l'autre, qui supprime tout objet dans la phrase même<sup>22</sup> ». L'autre est annihilé dans la construction syntaxique même. Mais ce meurtre n'est pas le seul que le thermocautère provoque. C'est lorsqu'il affecte la relation entre Je et moi qu'il est le plus dangereux, alors que cet instrument est apprécié pour établir les autres distinctions. Dans ce dispositif, en effet, « Je tue moi<sup>23</sup> ». Nous avons considéré plus haut que dire « je », c'était souligner un manque originaire. Dans ce texte, la portée donnée à cette déclaration de soi est un peu différente : dire « je », c'est tuer le moi. Cette idée rapproche encore une fois Michaux de Derrida<sup>24</sup>. Le « je » étant troué depuis la naissance, le proférer est également le perforer de surcroît. C'est remuer le couteau dans la plaie. Plus précisément, l'écriture de soi, moyen de préciser et de diviser, conduit à ce que le moi n'existe plus pour lui-même, qu'il ne soit présent qu'à travers sa forme linguistique. Alors, on aboutit à une figure déboîtée, déglinguée. Signifiant de manière très claire que le meurtre a eu lieu, HM s'adresse à lui-même à la deuxième personne : « Pantin disloqué, tu t'agites, maintenant, tu t'agites dans le lit du malheur, imbécile imprudent » (VP 174). Ce poème appelle à une prudence quant à l'écriture. Dire « je » pose en effet toujours le risque de se trouer, et de se décentrer encore plus qu'on ne l'est déjà. La dislocation se présente ainsi comme non-coïncidence. Mais si c'est le sens le plus profond et originaire qu'elle trouve chez Michaux, ce n'est pas le plus intuitif. Il faut en effet préciser ce que la dislocation fait du lieu extérieur.

---

<sup>22</sup> F. NEAU, « La souffrance dans les plis d'Henri Michaux », *Cahiers de psychologie clinique*, 2004/2, n°23, pp. 147-167, p. 126.

<sup>23</sup> R. BELLOUR, Notice de *La Vie dans les plis*, O.C.II, p. 1101.

<sup>24</sup> Voir J. DERRIDA, *Glas*, Paris : Galilée, 2004, p. 26 : « Quand je signe, je suis déjà mort. »

## 2. Dis-location

Un retour à l'étymologie du terme de « dislocation » donne l'idée d'un être chassé de son lieu (*delacotio*). Michaux est le poète par excellence pour qui cette chute hors du lieu survient. Le sujet est victime de multiples expropriations, celle qui le fait quitter le ventre de sa mère (« Elle ne vous garde pas. Elle vous chasse » (PH 435)), celle qui lui fait perdre la boule, jusqu'aux rencontres amoureuses qui forcent à sortir de soi pour rejoindre l'autre. Toutes ces dis-locations aboutissent à un espace particulier, que Michaux décrit par une expression dont la philosophie s'est emparée : « cet horrible en dedans en dehors qu'est le vrai espace » (FV 525)<sup>1</sup>. Mais, chez lui, cette perte du lieu s'accomplit aussi dans l'intérieur même de la subjectivité. Cette dernière n'est plus un lieu, elle n'est plus une demeure habitable. Ce sont les drogues qui inscrivent l'œuvre dans cette dimension de la dis-location, raison pour laquelle nous y reviendrons par la suite<sup>2</sup>. Mais la gêne, déjà, en donne les premiers indices. En faisant un bref inventaire des exemples de gêne présents dans *Épreuves, exorcismes*, nous avons constaté que HM y est gêné de manière immanente, sans intervention de l'altérité. Même s'il ne le reconnaît qu'avec une certaine mauvaise foi, c'est lui qui est la source de ces éléments qui traversent son intérieur. L'adjectif « immanent » est issu du latin *manere*, qui signifie « habiter ». Dans ce sens, l'immanence est le lieu où l'on demeure. Or, si la gêne se situe dans l'immanence, elle empêche de résider en celle-ci. Elle rend le moi inhabitable. C'est cet affect de la gêne, mais cette fois d'une gêne profonde, intérieure, qui rend la poésie de Michaux souvent inconfortable pour le lecteur. Elle provoque une sensation de trouble ou de malaise qui peut aller jusqu'à l'épreuve physique. Malaise dû en partie à l'absence de fondement sur lequel s'appuyer.

### La boue

En allant dans les couches les plus profondes du moi, en accomplissant ce travail de géologue, c'est pour Michaux de la boue qu'on découvre, « de la boue tout à fait ordinaire » (NR 465). Or, comme nous l'avons déjà signalé, la boue est un mélange : terre et eau. La boue est un symbole de médiocrité, un alliage misérable chez le poète<sup>3</sup>. Elle rappelle les propriétés de la colle, parce qu'elle est elle-même gluante. La boue se retrouve dans les marais, desquels on peut difficilement s'extraire. La boue fait écho au projet d'épilogue à la deuxième édition des *Fleurs du mal* : « Tu

---

<sup>1</sup> C'est la narratrice perdue dans cet espace loin de la vie qui prononce ces mots, tout en disant à ceux qui l'écoutent qu'il est impossible de le « concevoir », cet espace disloqué. De nombreux penseurs ont utilisé cette formule de Michaux, précisément pour figurer l'inconcevable de l'espace (Bachelard, Blanchot, Deleuze, Didi-Huberman, Merleau-Ponty,...).

<sup>2</sup> Voir le **troisième moment** (I, 1).

<sup>3</sup> Voir M. BÉGUELIN, *Henri Michaux, esclave et démiurge*, p. 34.

m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or<sup>4</sup>. » Cette transfiguration poétique est peut-être renversée chez Michaux : de tout, il fait de la boue. Franck Leibovici rappelle que la boue est le matériau propre à la création, mais qu'« assécher le marais » – donner forme à l'informe, constitue un programme que se fixe le sujet poétique dans « Mes propriétés », projet impossible à achever en raison de l'« éternel retour du marécage<sup>5</sup> ». Ce sont ces propriétés de la boue, suivant lesquelles rien ne peut s'y établir, qui poussent Michaux à envisager un nouveau rituel funéraire. Au lieu que les obsèques se déroulent sur un sol stable, le sol des vivants, il faudrait qu'elles aient pour fondement la boue, les difficultés des défunts s'avançant dans le monde brumeux, brouillé, dans l'opacité de la mort, devant être répétées dans le monde des vivants : « Il faudrait les funérailles dans les marais. N'est-il pas juste que les vivants, qui suivent le mort, soient eux aussi en difficulté ? » (FV 459) Cette interrogation, toute absurde qu'elle puisse paraître, pose néanmoins la relation entre les vivants et les morts (ici, le mort) en termes de justice ou de justesse. La poésie de Michaux inscrit sans cesse son lecteur dans des postures, des gestes, des mouvements difficiles, compliqués, empêchés. Elle figure très souvent des empêtements. Le poète a souvent été inspiré par Magritte, et on retrouve en effet dans la peinture de ce dernier des motifs similaires, ces figures qui au premier regard transportent celui qui les observe dans des lieux inconfortables. Il suffit par exemple de poser les yeux sur cette toile intitulée *La Grande Table*<sup>6</sup> pour ressentir intérieurement les douleurs que provoquerait le fait de mordre dans ces fruits géants en pierre que le peintre érige. Par ces figures figées dans la pierre, Magritte montre bien que toute représentation est fossilisation, ce dont Michaux était conscient lorsqu'il s'exclamait que la « pétrification » était le mot-clef de l'écrivain (E 144). La dis-location se précise comme mouvement permanent de l'humidité de la boue à la dureté de la pierre, sans pouvoir s'arrêter sur l'un ou l'autre de ces états.

### *Arythmie de l'habiter*

À ce titre, nous nous confrontons de manière critique aux thèses du théoricien de la littérature Jean-Claude Pinson. D'après lui, les poètes peuvent rendre la vie tolérable<sup>7</sup>. Il s'appuie pour le considérer sur une longue tradition qui donne à la poésie un pouvoir d'oxygénation. Michaux s'est lui-même prêté à une caractérisation de ce type, dans une conférence de 1936, la seule qu'il ait prononcée : « L'Avenir de la poésie<sup>8</sup> ». La poésie rend « habitable l'inhabitable, respirable

---

<sup>4</sup> C. BAUDELAIRE, Ébauche d'un épilogue pour la deuxième édition des *Fleurs du mal* [1861], dans *Œuvres complètes* t.I, p. 192.

<sup>5</sup> F. LEIBOVICI, *Henri Michaux : voir (une enquête)*, pp. 106-107.

<sup>6</sup> R. MAGRITTE, *La Grande Table*, huile sur toile, 54,3 x 65,4 cm, peint vers 1962-1963, coll. particulière.

<sup>7</sup> J.-C. PINSON, *Habiter en poète*, Seyssel : Champ Vallon, 1995.

<sup>8</sup> H. MICHAUX, « L'Avenir de la poésie », O.C.II, p. 967.

l'irrespirable<sup>9</sup> ». Cette profession de foi a de quoi surprendre, si l'on pense à d'autres formules de Michaux. En effet, il nous a semblé que pour lui, les mots ne diminuent pas l'asphyxie : entre eux, rappelons-le, on étouffe, on crève (Pa 340). Mais on peut comprendre cette affirmation si l'on saisit également que même le fait d'étouffer ou d'avoir la respiration bloquée peut être le signe, parfois, d'une bonne respiration. Dans la peuplade des Émanglons, c'est celui qui n'a pas une respiration chaotique qui est soigné, parce que la régularité est symptôme de maladie (A 21). La bonne respiration n'a, nous le voyons, rien à voir avec une respiration ample ou régulière. De même, habiter le monde ne se fait pas sans la conscience d'un décalage, d'une arythmie de l'habiter. Le grand penseur du rythme qu'est Henri Meschonnic<sup>10</sup> se prononce d'ailleurs vigoureusement contre cet idéal de l'« habiter poétiquement<sup>11</sup> » qui s'infuse patiemment dans toute la poésie contemporaine et dont Jean-Claude Pinson hérite<sup>12</sup>. Son entreprise vise à maintenir la guerre dans la poésie, plutôt que de réconcilier les forces qui s'y confrontent : le sujet et le rythme. Le titre *Célébration de la poésie* qu'il donne à son ouvrage est assurément ironique, puisque le texte se présente comme un pamphlet. Et ceux, tels que Jean-Claude Pinson, qui se revendiquent d'une « poétique », sont particulièrement la cible de Meschonnic. D'abord, il tient à leur rappeler que l'*ethos* chez Homère est la « bauge du porc<sup>13</sup> » - ce qui peut nous rappeler la boue de Michaux. Si ce dernier place le sujet dans un habitat, il est pauvre, précaire, instable par nature. Les textes de Michaux se rapprochent plus volontiers de ce diagnostic de Michel de Certeau quant à l'écriture :

L'écriture naît et traite du doute avoué, de la division explicitée, en somme de l'impossibilité d'un lieu propre. Elle articule un fait constamment initial, à savoir que le sujet n'est *jamais autorisé* par un lieu, qu'il ne saurait se fonder en un *cogito* inaltérable, qu'il reste étranger à lui-même et privé à jamais d'un sol ontologique, et donc toujours *en reste* ou *en trop*, toujours débiteur d'une mort, endetté par rapport à la disparition d'une 'substance' généalogique et territoriale, lié à un nom sans propriété<sup>14</sup>.

Si cette citation porte sur la manière dont il est possible d'écrire l'histoire, elle semble en effet pertinente également pour penser la dis-location, à la fois dans le deuil de l'autre et dans le deuil de soi-même. L'écriture émergerait d'une suspicion dans les pouvoirs du langage contre laquelle elle se retournerait. Elle se subdiviserait alors, à la façon dont la dérobée subdivise la relation à l'objet<sup>15</sup>, et se diviserait encore en faisant de cette dérobée l'objet de sa quête – en ne cherchant plus ce qui se dérobo, mais ce qui dérobo, en cherchant à lutter contre cette confiscation. Nous

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 969.

<sup>10</sup> H. MESCHONNIC, *Célébration de la poésie*, Lagrasse : Verdier, 2001.

<sup>11</sup> Voir M. HEIDEGGER, « ... L'homme habite en poète... » [1951], dans *Essais et conférences*, trad. A. Préau, Paris : Gallimard, 1980, pp. 224-245.

<sup>12</sup> J.-C. Pinson inscrit son essai, dès l'entrée, dans le haut patronage de Hölderlin et Heidegger. Voir J.-C. PINSON, *Op.cit.*

<sup>13</sup> H. MESCHONNIC, *Célébration de la poésie*, p. 72.

<sup>14</sup> M. DE CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard, 1975, p. 286.

<sup>15</sup> Voir l'**introduction** de ce moment.

pensons à l'expression « Ça ne fait pas un pli ! », utilisée pour renvoyer à un état de fait indubitable. L'écriture au contraire ferait des plis, se froncerait sans cesse. Par ces doublures répétées, qui peuvent être identifiées comme le signe de son soupçon, elle s'éloignerait indéfiniment du « lieu propre ». Michel de Certeau met cette idée en lien avec la légitimité qu'on hérite d'un lieu qu'on possède, légitimité dont le sujet disloqué est privé. Dans la dislocation, ce dernier est gêné : paradoxalement à la fois vacant, puisqu'il est troué (« *en reste* ») et surnuméraire (« *en trop* »). Le poète qui s'est disloqué cherche à changer de cadre pour retrouver le contact avec le dehors, trouver ce que Michaux appelle parfois de nouvelles branchies, mais à chaque halte il se prend à regretter le milieu précédemment quitté. Une certaine amertume se rencontre puisque ce sont les lieux et les états qui n'existent plus ou dont on est à distance qui sont investis de sens – comme notre analyse de l'épreuve du deuil nous l'a confirmé. À la façon de Jude Stefan qui « déshabite totalement en poète<sup>16</sup> », Michaux serait le déshabitant. Déshabiter signifie cesser d'habiter. Et on cesse d'habiter lorsqu'on est exclu ou lorsque le lieu n'est plus propice. Or, cette exclusion est ici archaïque. Comme nous l'avons dit auparavant, la langue n'est pas apte à créer des enveloppes chez Michaux, elle est en elle-même gênante. La langue n'est pas possédée comme un lieu qu'on investirait avec plaisir, ou dans lequel on se réfugierait. Si demeurer n'est pas possible, le déplacement pourrait être un moyen de se trouver. Se détacher, se décoller, se distancer : tous ces mouvements se présenteraient afin de se « déprotéger<sup>17</sup> », de travailler sur la recherche de préservation qui s'est montrée dans son caractère obsessionnel. À propos de cet effort de préservation, Roland Barthes parle d'ailleurs, avec affection, de « clôtures-dingues<sup>18</sup> ». Il montre ainsi comme la tentative de se garder de toute communication est désespérée. Mais l'idéal du voyage est instamment battu en brèche dans les textes de Michaux. Même le voyage est disloqué : « Mais où est-il donc ce voyage ? » (E 144), s'interroge ainsi HM dans le bateau qui l'emène en Équateur. Cette protestation sert de moteur à une réflexion de Thangam Ravindranathan dans le stimulant essai *Là où je ne suis pas*<sup>19</sup>. Même ailleurs, en déplacement, HM se retrouve empêtré. Lui qui voudrait raconter le voyage, il ne le trouve pas. Le voyage s'esquive : « La difficulté dit tout l'écart creusé entre un genre narratif (le récit de *voyage*) et un vécu, une suite d'actions inefficaces ne pouvant se rassembler sous son signe<sup>20</sup>. » Ce décalage suscite bien une gêne. On voudrait réussir à tirer parti du voyage pour se trouver une place, mais même cela échoue. Amertume, mélancolie, pointent encore. Thangam Ravindranathan cite ainsi Starobinski :

[D]ans le resserrement de la captivité, dans l'errance désorientée, la conscience n'est pas conciliée avec le lieu qu'elle occupe. Sans logis ou mal-logée, réduite à la cellule exigüe

<sup>16</sup> J. STEFAN, « La vie contre le livre », *Europe*, « Stéphane Mallarmé », n<sup>os</sup> 825-826, janvier-février 1998, p. 31.

<sup>17</sup> « Sortir, c'est se déprotéger : la vie elle-même ». R. BARTHES, *Comment vivre ensemble ?*, p. 96.

<sup>18</sup> *Id.*

<sup>19</sup> T. RAVINDRANATHAN, *Là où je ne suis pas*, Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 2012.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 10.

ou à l'espace sans bornes, elle ne peut connaître le rapport harmonieux du dedans et du dehors qui définit la vie habitable<sup>21</sup>.

L'absence de conciliation crée un sentiment d'hostilité universelle. L'alternance entre resserrement, ce que nous avons nommé auparavant pétrification, et errance, glissement dans la boue de l'indistinct, est cette dis-location. Starobinski dit encore :

Nous nous trouvons enfermés sans espoir d'issue, ou ballottés sans espoir d'accueil ; liés à une peine interminable, qui ne peut s'apaiser ou s'épuiser ni par la patience sédentaire ni par la fuite, s'il est vrai que dans cette fuite sans direction tous les lieux s'équivalent<sup>22</sup>.

La claustration et le ballotement rappellent la position de la défunte qui « godille » (NDE 150) dans le vide. Les manœuvres pour se distancer d'un lieu devenu inadéquat ont pour effet de propager partout cette inadéquation. En accomplissant ce bref inventaire des formes poétiques de la dis-location – cette fuite du lieu par lequel le lieu se dérobe aussi, nous voyons de nombreuses pistes pour appréhender l'œuvre de Michaux. Au sein de sa curieuse maison, qui n'est donc jamais une demeure, se trouve la chambre. Cette dernière représente le psychisme. Il n'est pas aisé d'ouvrir des perspectives quant à cette figure de la chambre sans aller jusqu'au bout, parce que les développements viendront pendant ou après les drogues<sup>23</sup>. Sans anticiper, il peut être signalé que cette figure est déjà présente dans les textes antérieurs à ces expériences, comme celle d'un lieu revendiqué par le narrateur. Ce lieu est cependant aussitôt menacé. Il est dans la nature de la chambre d'être compromise. C'est une « fragile chambre centrale, luttant dans l'étoupe » (VP 208) – l'espace comme amas de fibres textiles. Elle est comme un camp de fortune qu'on établit faute de mieux. La chambre est toujours chambre d'échos : elle a des fenêtres, elle communique. Le fait que ce soit en elle que s'établit le couple est ainsi révélateur. Elle ne permet pas vraiment de se mettre à distance. En outre, elle ne protège pas de l'extérieur, comme le drame de l'ouverture de la fenêtre par Marie-Louise T. l'a exprimé<sup>24</sup>. Le rêve d'écrire et de communiquer quelque chose se conserve en dépit de tous ces aveux d'échec. La poésie, pense Michaux, doit donner des frissons, donc transmettre des écarts ou des distances :

En poésie, il vaut mieux avoir senti le frisson à propos d'une goutte d'eau qui tombe à terre et le communiquer, ce frisson, que d'exposer le meilleur programme d'entraide sociale.

---

<sup>21</sup> J. STAROBINSKI, « L'encre de la mélancolie », dans J. CLAIR (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris : Réunion des musées nationaux/Gallimard, 2005, p. 27, cité par T. RAVINDRANATHAN, *op. cit.*, p. 12.

<sup>22</sup> *Id.*

<sup>23</sup> Voir le **troisième moment** (I, 2).

<sup>24</sup> Il est évidemment délicat de saisir un drame réel comme l'exemplification d'un thème de l'œuvre. Mais la fascination face aux prophéties des textes de Michaux existe à l'époque. Jean Paulhan écrit à Étiemble, à propos de Marie-Louise T. : « Quelle vie étrange, depuis que nous la connaissons : deux ans de suicide, huit ans de tuberculose, un mois de brûlure... (Tout cela fort bien écrit par avance dans l'œuvre de HM) ». Citée par J.-P. MARTIN, *Henri Michaux* (biographie), p. 442.



Cette goutte d'eau fera dans le lecteur plus de spiritualité que les plus grands encouragements à avoir le cœur haut et plus d'humanité que toutes les strophes humanitaires<sup>25</sup>.

En désinvestissant la poésie de son rôle social, Michaux lui confère tout de même un agir. Il s'agit d'écrire sur le frisson, d'écrire sur ce vécu de dislocation, de non-correspondance interne – comme celui de deux plaques sismiques qui se touchent, mais ne coïncident jamais l'une avec l'autre. Dans le texte de deuil de Michaux, nous avons vu que l'air du feu et l'air du sang ne jouaient pas (NDE 149). Mais y a-t-il un air de la terre, un air de cette terre disloquée qui constitue le moi ? Sans trop nous avancer sur ce point, qui doit faire l'objet de développements par la suite<sup>26</sup>, nous pouvons suggérer que la recherche d'un rythme propre, dans les battements singuliers du souffle et du cœur, est une première voie pour lutter contre l'arythmie. Si aucun espace ne peut tenir lieu de refuge, peut-être l'espace le plus intérieur le peut-il. Une autre voie est aussi musicale, il s'agit de la mélodie. Michaux pense celle-ci comme une solution « [s]ortie peut-être du drame du microséisme d'une minute ratée dans une après-midi difficile » (Pa 337) – une manière d'affronter la dislocation du séisme, son bousculement, pourrait être de lui accorder une musicalité.

---

<sup>25</sup> H. MICHAUX, *L'Avenir de la poésie*, O.C.I, p. 968.

<sup>26</sup> Voir le **cinquième moment** (III, 2).

### 3. Les loques

Rappelons que dans le texte *Nous deux encore*, tout était bousillé (NDE 149), fichu. La forme paradigmatique de ce gâchis nous semble être la loque. La dislocation représente en effet également un devenir-loque, un devenir-en lambeaux. Le mot « loque » n'a pas du tout la même origine étymologique que le verbe « disloquer », mais nous pouvons néanmoins considérer qu'en se disloquant, le moi se rapproche des loques, ces fragments de tissu dépareillés. Ceci nous autoriserait à élaborer le néologisme de « *disloquation* ». Se disloquer serait alors perdre son articulation, perdre son lieu, mais aussi devenir un tas de loques, se situer « dans l'étope » (VP 208), cet ensemble grossier qui peut être à la fois le brouillard et la filasse. La loque est un des belgicisms<sup>1</sup> que Michaux utilise. En français de Wallonie, elle désigne en effet la serpillière<sup>2</sup>. Le mot est issu du moyen néerlandais *locke* qui signifie la mèche de cheveux. Il a donné en ancien français *lok*, mèche de laine brute, et *locu*, ébouriffé ou hirsute. La loque est molle, retombe bêtement, tout comme la breloque, ce petit bijou de fantaisie que l'on suspend. La loque est une figure textile, qui se dé-robe, au sens où on ne fait pas une robe à partir de loques. C'est Jean-Luc Nancy qui nous invite à cette sémiotique :

Mais qu'arrive-t-il avec ce déroberment ? « Dérober », ce serait aussi ôter la robe. Là encore, ce ne serait qu'à demi un jeu. Car « robe » et « dérober » ont la même origine (en témoignent *to rob* ou *rauben* : la robe serait d'abord un vêtement dont un pillard s'est emparé<sup>3</sup>).

C'est précisément l'acception textile que trouve le terme dans un texte intitulé « Le manteau qui fend l'espace » (VP 193). Dans ce texte intrigant, on promet à HM un manteau qui divise l'espace. Le manteau est l'outil d'une mise à distance du sujet, puisqu'il délimite son territoire. Mais l'outil est incomplet, le manteau est troué : « Cependant, une loque à la main je m'en allais » (VP 193). Cette loque qu'il garde semble lui être de peu d'utilité, mais lui confère tout de même un certain prestige. Grâce à elle, il parvient à se dérober, et les « Grands » le jalourent pour cela (*Id.*), eux qui sont cantonnés à leur rôle de Grands. La figure de la loque ouvre tout le champ d'un imaginaire poétique très riche : celui des vêtements troués. Dans les poèmes de Rimbaud, les tissus dépenaillés apparaissent fréquemment : « mon unique culotte avait un large trou », les « haillons d'argent », le « trou de verdure<sup>4</sup> ». Le rapprochement avec le verbe *loquor* en latin qui signifie parler n'est pas légitime sur le plan linguistique, mais peut se justifier en lien avec Rimbaud. Le poète rencontrerait alors les loques des mots, qui sont miraculeux dans leur

<sup>1</sup> Sur les belgicisms de Michaux, lire T. MATSUMURA, « Sur quelques mots des premiers écrits d'Henri Michaux », *Philologica Jasyensia*, XII (1), 2016, pp. 69-75.

<sup>2</sup> On parle ainsi de « loque à reloqueter ». Source : « Loque » (CNRTL), d'après H. BAETENS, *Le français régional de Bruxelles*, Bruxelles : Presses Universitaires de Bruxelles, 1971, p. 355.

<sup>3</sup> J.-L. NANCY, « La pensée dérobée », *Lignes*, 2000/1 n° 1, pp. 88-106, p. 97.

<sup>4</sup> A. RIMBAUD, « Ma bohème », « Le dormeur du val », dans *Œuvres complètes. Correspondance*, p. 68, p. 65.

pauvreté, fabuleux tout en étant misérables. La poétesse argentine Alejandra Pizarnik, dans son journal, imagine les mots comme des fragments de tissu, « comme si c'étaient des haillons et que j'étais un clou<sup>5</sup> ». Elle dit les « abandonner à [s]on inconscient » pour les retrouver quelques temps plus tard sous la forme d'un « poème déjà fait<sup>6</sup> ». C'est considérer qu'il y a un devenir-poème des loques. Michaux parle ainsi de cet homme qui comme un paon arbore ses loques : « homme à huppe, galvanisant ses haillons » (FV 436) Dans l'épreuve du deuil, nous l'avons vu, les mots perdent de leur pouvoir. Face à l'horreur, ils sont impuissants. Lorsque sa femme est hospitalisée et qu'il lui rend visite tous les jours, Michaux trouve comme seule ressource l'aquarelle, technique qui évoque pour lui le mieux la défection, le « ravage » (ÉR 566). C'est que l'épreuve épouvantable donne des mots-loques, des parures sans pouvoir. En loques, on ne saurait être éloquent ni briller vraiment. Michaux écrit ainsi dans « Tranches de savoir » : « L'épouvante aussitôt tutoie. Plus de risque d'éloquence » (FV 463). L'horreur vient sans prévenir, et n'est pas polie. Le verbe « tutoyer » devient ici l'indice d'une proximité importune. Mais il y a néanmoins une puissance des loques pour ruser, pour s'en aller, contre le rapt des mots perpétré par les autres. La loque, image de l'affaissement, peut être une manière de se dérober.

### Loque de chair

Avant même l'épreuve que *Nous deux encore* décrit, la chair aussi a ce statut de loque : la chair est pitoyable. Un monstre peut ainsi apparaître comme un « amas de loques, où se trahissent deux bras, une sorte de jambe » (ÉE 815). Les monstres chez Michaux sont souvent plus lamentables qu'effrayants : ils ne font rien d'autre que se montrer, dans leur présence médiocre. Dans cette acception, la loque est associée à tout ce qui est ridicule, et devrait être ignoré. La médiocrité de la chair s'exprime pleinement dans un texte consacré à l'enfant à naître de HM. Résistant à l'enthousiasme ou à la responsabilité que pourrait impliquer cette paternité future, le narrateur tempère : « Mais n'allons pas si vite, je n'étais encore père que d'une loque de chair dans un ventre féminin<sup>7</sup> ». Cette loque n'est rien, à ce titre elle ne doit pas être considérée – même si le texte n'a de cesse de le faire, en faisant peser cette menace sourde qui forme son titre : « Tu vas être père<sup>8</sup> ». Si Deleuze et Guattari critiquent la psychiatrisation d'Artaud qui a fait de ce dernier une « loque<sup>9</sup> », le concept du « corps sans organe » (CsO) qu'ils construisent rappelle

---

<sup>5</sup> A. PIZARNIK, Écrit en date du 25 mars 1961, *Journaux 1959-1971*, trad. S. Baron Supervielle, Paris : José Corti, 2010, p. 80.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>7</sup> H. MICHAUX, « Tu vas être père », O.C.I, p. 748.

<sup>8</sup> *Id.*

<sup>9</sup> G. DELEUZE, F. GUATTARI, *L'Anti-Edipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris : Minituit, 1972, p. 26.

singulièrement cette figure. Les deux auteurs empruntent cette expression au poète<sup>10</sup>. Il faut remarquer que ce dernier compare également le langage à une loque : « Le mot-squelette lève sa robe, s'ouvre au-dessus de la robe-loque d'un langage tard désiré et tôt détruit<sup>11</sup>. » Le CsO, souvent présenté sous cette abréviation, est pour Deleuze et Guattari ce qui s'oppose à l'organisme, qui est son « ennemi<sup>12</sup> ». De même, la loque est la figure qui représente un mépris de HM pour tout ce qui est charnel. Mais ce mépris est ambivalent, puisqu'il peut être retourné, à la manière du crachat, cet amas de bave qui sert à désacraliser la foule en utilisant les attributs de celle-ci contre elle-même<sup>13</sup>.

### Une ville avec des loques

Nous rencontrons dans l'œuvre la fameuse formule : « Je vous construirai une ville avec des loques, moi ! » (NR 457) Elle apparaît dans un texte appelé « Contre », où Michaux crie sa rage vis-à-vis d'un impératif de constitution. Dans cette perspective, le CsO ou la loque peuvent aussi être des tentatives de réponse à l'impératif d'organisation systématique de l'identité. Deleuze et Guattari visent explicitement dans *Mille plateaux* le cogito cartésien. Ils opposent à ce dernier la « désarticulation<sup>14</sup> » – proche de ce que nous nommons ici « *dislocation* ». Désarticulé est en effet le « pantin » (VP 174) qui a tué le moi en prononçant le mot « je ». Cependant, dans le sens de Deleuze et Guattari, cette désarticulation est une forme de lutte. Elle se présente pour répondre à une question : « Comment ne plus être cloués, collés à l'organisme, à l'organisation des signes et du sens, à la stratification des surfaces<sup>15</sup> ? » La loque permet d'envisager d'autres formes d'identité, moins rigides, plus souples. La philosophe Marie-Josée Mondzain, pour conclure un ouvrage récent<sup>16</sup>, cite le poème de Michaux sur la ville de loques. Elle en fait un exemple de radicalité énergétique, de réponse aux injonctions néolibérales, à ces mouvements de déradicalisation, d'uniformisation, de récupération. À lire ce texte de Michaux, nous sommes en effet frappée par la violence contre l'ordre établi qui s'y exprime, violence qui est aussi un accroissement de la puissance. La loque serait le symbole d'une paradoxale émancipation par le bas. En s'affaissant ainsi, le sujet résisterait aux assauts des autres. Nous rencontrons chez Michaux de multiples personnages qui se dérobent en devenant pareils à des loques, des monstres d'*Épreuves, exorcismes* au HM de « Bras cassé » (FD). Nous pouvons d'ores et déjà renvoyer au personnage de « Portrait d'homme » qui « fait, de façon unique, abandon de son être d'homme »

<sup>10</sup> A. ARTAUD, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* [1947], *Œuvres complètes* t. XIII (O.C.XIII), Paris : Gallimard, 1974, p. 34.

<sup>11</sup> A. ARTAUD, « Préambule » [1940] *Œuvres complètes* t. I, Paris : Gallimard, 1976, *op. cit.*, p. 10.

<sup>12</sup> Voir G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris : Minuit, 1980, p. 196.

<sup>13</sup> Voir le **premier moment** (I, 2).

<sup>14</sup> G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille plateaux*, p. 197.

<sup>15</sup> E. GROSSMAN, P. MARRATI, « Qu'est-ce qu'une pensée intempestive ? », *Rue Descartes* 2008/1 n°59, pp. 2-5, p. 3.

<sup>16</sup> M.-J. MONDZAIN, *Confiscation : des mots, des images et du temps*, p. 214.

(Pour ce qu'il y tient !) » (PH 536). En faisant ainsi sécession par rapport à cet être, il s'expose à certaines critiques. Tout le monde s'interroge alors : « — Une loque ? » (*Id.*). Mais celui qu'on croit à plat est en fait si bien libéré de toutes les définitions pesantes<sup>17</sup> qu'il peut enfin « manœuvrer, vous deviner, vous jauger, vous décourager, vous ridiculiser, et prévoir inexplicablement comme un sorcier » (*Id.*). C'est là sa ruse. En devenant une loque, il est devenu aussi le plus à même de préfigurer, de pressentir, il s'est réduit au minimum, mais ce minimum lui suffit amplement. Le pouvoir véritablement subversif de la loque la rapproche du CsO. Dans *L'Anti-Edipe*, le CsO est défini comme « l'improductif, le stérile, l'inengendré, l'inconsommable<sup>18</sup> », force créatrice dans la mesure même où elle ne se soumet pas à toutes ces catégories qu'on associe habituellement à la force. La *dislocation*, ou devenir-loque, apparaît alors comme une réponse à l'injonction d'une édification. Cette édification en passerait par l'identification, laquelle est impossible. Il faudrait pour cela coller à soi, ce que HM refuse. Plus loin dans le poème « Contre », il poursuit son programme de construction, « avec des fumées, avec de la dilution de brouillard » (NR 457). Ces éléments vaporeux suffisent au plan d'urbanisme. Cette figure de la loque s'associe avec une « poétique de la misère<sup>19</sup> ». Mais que devient cette ville disloquée ? Peut-on bâtir et vivre dans des haillons ?

### Le frisson

Le CsO de Deleuze et Guattari est un corps sensible, frissonnant. S'il est sans organe, cela lui fait accueillir les sensations. Comme on frissonne d'un écart – ordinairement, celui entre la température extérieure et celle de notre corps, ce symptôme nous semble vraiment le signe d'une *dislocation*. Dans le poème déjà cité d'*Ecuador*, Michaux le constate déjà : « Les frissons ont en moi du froid toujours prêt. » (E 189) Cette formule n'est pas sans évoquer *a posteriori* le froid qui disloque la boule (LI 608), ou le courant d'air qui envahit la pièce dans l'expérience spectrale de *Nous deux encore* (NDE 155) Les frissons que HM éprouve alors sont des souvenirs de ce qui pourrait être nommé un frisson originaire, un frisson qui n'a pas eu besoin de froid pour être éprouvé. Même s'il ne fait pas froid effectivement, une *Stimmung* glacée est présente. Le frisson peut naître à vide, sans objet extérieur, d'un simple souvenir ou d'une sensation interne. Il est d'ailleurs dans la nature d'un être creusé, bâti sur l'absence, que de frissonner sans raison. Habituellement, le frisson signale une influence de la température extérieure sur la température intérieure. Cette dernière, suite à l'exposition à un coup de vent par exemple, se refroidit. C'est

---

<sup>17</sup> Sans qu'on puisse d'ailleurs déterminer si c'est de son être d'homme-mâle ou d'homme-humain qu'il s'est libéré. La loque pourrait aussi, pourquoi pas ?, renvoyer à une figure de masculinité « dégonflée », peureuse et pitoyable mais aussi subversive.

<sup>18</sup> G. DELEUZE, F. GUATTARI, *L'Anti-Edipe*, p. 14.

<sup>19</sup> Voir M. COLLOT, « Poétique de la misère », dans *Passages et langages*, pp. 45-56.

une contagion de l'atmosphère intérieure par l'atmosphère extérieure. Hermann Schmitz, phénoménologue allemand, le définit : « Le frisson est un fréuissement de la chair sur l'étréitesse, face à une amplitude qui nous entoure comme quelque chose d'étranger<sup>20</sup>. » Pour le phénoménologue, le frisson serait suscité par une extension de l'extérieur, à laquelle la peau limitée ne peut résister. Le frisson serait alors la boursoufflure qui s'éprouve au contact d'un dehors où l'on erre, d'un dehors comme une étoupe. Mais une telle exposition à l'extérieur n'est même pas nécessaire dans la fabrique du frisson chez Michaux. Comment envisager alors cette sensorialité ? Il semble que la catégorie d'hypersensibilité soit impropre à la décrire. Cette dernière se jouerait en effet sur les surfaces, l'épiderme ou le tégument. Nous pouvions ainsi insister sur le caractère tégumentaire d'un affect comme le dégoût selon Aurel Kolnai<sup>21</sup>. Mais si l'on s'intéresse à une gêne intérieure, immanente, la sensorialité mise en jeu n'est pas la même. Les frissons peuvent certes paraître épidermiques, mais les considérer uniquement comme tels serait manquer une partie de leur énigme. Il y a quelque chose ici de la différenciation précédemment opérée entre dégoût et gêne. Comme la gêne, le frisson concernerait plutôt le dedans. Et de fait, chez Michaux, rien ne se joue uniquement sur la surface, le phénomène est avant tout en profondeur. Ses textes nous invitent en réalité à une nouvelle définition du profond. Au même titre qu'Alice qui désavoue la « fausse profondeur<sup>22</sup> », en rejoignant la frontière, qui est le lieu du drame, Michaux nous convie à un retournement. Après le dégoût de la peau visqueuse dans le contact, il reviendrait à la surface à travers la figure de la loque. Ce retournement est également présent dans l'image d'une « kermesse en soi du mouvement des autres » (FV 436). Quoi de plus futile en apparence qu'une kermesse ? Mais si elle se joue sur la limite, elle devient profonde, chargée de sens. De même, le frisson renvoie à un mouvement interne, trouble, tout en semblant superficiel. La propension à frissonner, ce « sens du frisson<sup>23</sup> », est d'ailleurs un gage de puissance du psychisme d'après HM. Parmi les tribus imaginaires d'*Ailleurs*, les Poddemaïs se caractérisent en effet par la qualité de leurs frissons, dont ils ont toute une gamme, et qui signalent une « vie psychique plus évoluée » (A 109). Le frisson pourrait être caractérisé comme il l'est par Emil Staiger lisant Sappho : une « réalité charnelle de la tonalité affective<sup>24</sup> ». Quand Michaux parle des frissons des Poddemaïs, des « frissons ou d'un malaise avant-coureur de drame » (NDE 155), ou encore du « grand frisson de bonheur » (NR 475) qui

<sup>20</sup> H. SCHMITZ, *System der Philosophie*, Band III, Teil 1., Bonn : Bouvier, 1967, in : Studienausgabe, 2005, p. 157, cité par H. SCHMITZ, « L'atmosphère d'une ville », trad. M. Galland-Szymkowiak, *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* n° 46, 2019, *Atmosphères*, p. 166.

<sup>21</sup> A. KOLNAI, « Le dégoût », p. 35.

<sup>22</sup> G. DELEUZE, *Logique du sens*, Paris : Minuit, 1969, p. 19.

<sup>23</sup> « J'ai tout appris de toi jusqu'au sens du frisson », L. ARAGON, « Que serais-je sans toi ? », *Le roman inachevé*, Paris : Gallimard, 1983, pp. 238-239.

<sup>24</sup> E. STAIGER, *Les concepts fondamentaux de la poésie* [1946], trad. R. Célis et M. Gennart, Bruxelles : Lebeer Hossman, 1990, pp. 54-55, cité par M. COLLOT, *La matière-émotion*, Paris : PUF, 1997, p. 35.

traverse le corps, ce ne sont pas là des figures tirées de la vie du corps et destinées à exprimer la vie de l'âme. Ce ne sont pas non plus des phénomènes de surface qui tendraient à être soulevés et dépassés par une étude des émotions profondes ou de la *Stimmung*. Les deux vies, celle que vit la surface du corps et celle que vit la profondeur de l'âme, sont indissociables. Ainsi le frisson est la figuration à la surface de la vie intérieure, mais comme la plupart des figures, il est la seule manière de restituer cette profondeur qui n'a pas de réalité hors de cette expression<sup>25</sup>. Le frisson se déplie dans les textes de Michaux en une multiplicité de figures, à la manière d'une tonalité musicale qui se déploie en un éventail de modalités.

---

<sup>25</sup> Nous le soulignerons également à l'égard de la figure du gouffre. Voir le **quatrième moment** (I, 3)

## CONCLUSION DU DEUXIÈME MOMENT

Nous avons constaté que la poésie de Michaux ne rassemble pas. Bien plutôt, elle désunit, marque la présence d'une disjonction. Elle fait éprouver l'écart : dire, c'est avoir déjà perdu. En ce sens, elle montre un monde difficilement habitable parce qu'insuffisant. Les postures de distance mises en jeu par Michaux, qui avaient pour but de se dérober, se retournent contre lui. La distance devient non seulement une fêlure, mais également elle est la source d'une *dislocation*. Toutes les choses dont le sujet a tenté de se distancer reviennent, comme présences d'une absence, comme hantises. Le monde lui-même est sorti de ses gonds : sortir de ses gonds, c'est à la fois s'énerver, et se disloquer. Gérard Farasse, pour décrire son expérience de lecture de Michaux emploie cette belle formule : « Il veut me voir sortir de mes gonds. C'est à cela qu'il s'attaque, à mes gonds, afin que je perde tout point de repère<sup>1</sup>. » Le gond est ce qui fait tenir la porte. En sortant de ses gonds, HM est disloqué. Mais au lieu d'y voir une expérience désagréable, il revient sans cesse à ce lieu de désarticulation. La défaillance lui sert d'outil pour construire, sur une colonne absente, avec des loques. Le manque est une réserve. Il est même possible d'envisager une joie de la dislocation lorsqu'elle affecte le sujet. Les personnages exulteraient de se désassembler. Antoine Raybaud s'exerce à ce tour d'esprit dans un article<sup>2</sup> : « en face de la légèreté d'inconsistance, douloureuse, s'ouvrirait la légèreté de désassemblage, merveilleuse<sup>3</sup> ». Cette considération a un intérêt tout particulier, qui est de sortir du « parti-pris doloriste<sup>4</sup> » qui occupe la critique de Michaux. Ce parti-pris doit être évité aussi souvent que celui qui fait de la poésie un espace habitable et respirable. Il faut comprendre comment Michaux rend tout facile et malaisé à la fois, fait sans cesse tenir ensemble ces deux affects. Antoine Raybaud propose ainsi de relire sous le prisme de l'humour, celui qui se dégage de l'image d'un pantin disloqué (VP 174). Ainsi, la désarticulation peut être un mode comique. C'est le cas notamment dans « cette apothéose de la dislocation qu'est l'explosion [de] l'homme-bombe<sup>5</sup> ». En définitive, il y a dans la dislocation autant de péril que d'espérance. Alors que le « public » pense : « Éclater, ça peut être dangereux, un jour » (VP 171), comme ceux qui ne voient que des loques ou des bras cassés, celui qui est toujours en instance d'exploser est dans une sorte d'excitation centrifuge. La joie du désassemblage est celle de voir sauter les plus durs verrous<sup>6</sup>. Nous verrons à l'œuvre à la

---

<sup>1</sup> G. FARASSE, « Le sens de la désorientation », dans *Empreintes*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

<sup>2</sup> A. RAYBAUD, « Le désassemblage », dans *Passages et langages*, pp. 171-183.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>5</sup> *Id.* Cette figure de l'homme-bombe donne son titre à un ouvrage de Claude Fintz. C. FINTZ, *Henri Michaux, « homme-bombe »*, Grenoble : Ellug, 2004.

<sup>6</sup> *Face aux verrous* (1954) est le dernier recueil de Michaux publié avant l'entrée dans la période des drogues.



fois cette jouissance et son refus dans les textes de drogue, qui font l'objet des deux moments qui vont suivre.

**Troisième moment :**

**Affluer, refluer**



## INTRODUCTION

À l'été 1954, Michaux fait parvenir à Paulhan une lettre : « Cher Jean, si tu m'en trouves (de la mesc.), je suis ton homme<sup>1</sup>. » La « mesc. », c'est la mescaline, une substance hallucinogène issue du peyotl, un cactus mexicain. Dans les années 1950, de nombreuses recherches sont consacrées à la psychose expérimentale. Des artistes, des chercheurs, s'essaient aux drogues pour approcher la folie. Avant cette déclaration d'intention quelque peu fanfaronne adressée à son ami, Michaux s'était déjà intéressé aux psychotropes, avait lu des ouvrages à leur sujet<sup>2</sup>, avait même consommé de l'éther et de l'opium et produit des textes à partir de ces expériences (« L'Éther », NR 449). Mais le cycle qui est inauguré en janvier 1955, date de la première prise, est tout à fait singulier dans le parcours de l'écrivain. D'abord parce qu'il donne lieu à une formalisation sans précédent, au travers de cet ensemble que la critique nomme les « textes de drogue<sup>3</sup> ». À propos de ces derniers, nous devons préciser qu'ils sont le fruit d'un travail à partir d'un matériau de carnets et de documents manuscrits<sup>4</sup> sur lesquels Michaux trace des lignes diffuses, écrit quelques mots, dans un mélange souvent inintelligible. Ce matériau constitue un point de départ, qui est subverti par une opération de réécriture. Dans ce contexte des drogues, comme précédemment, une distance s'opère qui sépare l'épreuve, brute, souvent intraduisible dans le langage, qui fait donc plutôt l'objet d'une notation, de sa restitution dans l'écriture – avec toutes les déformations que cette transcription induit. Leibovici parle de trois « régimes d'inscriptions » différents dans le cas de *Misérable miracle*, qui dessinent une « séquence logique<sup>5</sup> ». L'expérience suscite une prise de notes sur cent cinquante pages « en pleine perturbation intérieure » (MM 619), dont trente-deux seulement sont insérées dans le livre – c'est le premier régime. Le deuxième est constitué par la traduction verbale, et le troisième par la traduction visuelle, dans des dessins réalisés plus tard – dans un temps qui peut se compter en heures, mois, semaines ou années<sup>6</sup>. Tous ces régimes relèvent d'une figuration de l'épreuve. Si l'épreuve se présente comme l'afflux d'éléments désordonnés, une phase la suit qui est celle du reflux, après lequel il demeure des traces du

---

<sup>1</sup> H. MICHAUX, Lettre à Paulhan, 1954, IMEC, citée par J.-P. MARTIN, *Henri Michaux* (biographie), p. 516.

<sup>2</sup> Par exemple : J.-J. MOREAU DE TOURS, *Du haschich et de l'aliénation mentale* [1845], A. ROUHIER, *La plante qui fait les yeux émerveillés* [1926], des études médicales, mais aussi T. DE QUINCEY, *Confessions of an English opium Eater* [1821], A. ARTAUD, *Voyage au pays des Tarahumaras* [1945], et peut-être A. HUXLEY, *Les portes de la perception* [1954]. Pour situer l'expérience des drogues dans une perspective philologique, voir J.-P. MARTIN, *Henri Michaux* (biographie), pp. 515-516. L'étude la plus conséquente consacrée à ce sujet est sans doute celle de Max Milner : M. MILNER, *L'Imaginaire des drogues. De Thomas de Quincey à Henri Michaux*, Paris : Gallimard, 2000.

<sup>3</sup> Il faut noter que Michaux consomme également dans ces années d'autres drogues, du haschich, de la psilocybine, des opiacés, du L.S.D., tout en accordant un privilège dans son auto-observation à la mescaline.

<sup>4</sup> Ce matériau peut être nommé les « Notes de la drogue » d'après Raymond Bellour. Voir notice de *Misérable miracle*, O.C.II, p. 1281.

<sup>5</sup> F. LEIBOVICI, *Henri Michaux : voir (une enquête)*, p. 195.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 199.

passage. C'est cet écart entre l'épreuve et l'expérimentation qui vient pour nous se loger dans le terme d'« esthésiologie<sup>7</sup> », qui pourrait définir ce que nous entreprenons ici. Ce terme signifie le « discours sur la sensation », avec toutes les difficultés induites par cette position de surplomb vis-à-vis d'un élément aussi diffus et protéiforme. Merleau-Ponty recourt à ce concept dans ses cours sur la nature. D'après lui, l'esthésiologie est « l'étude de ce miracle qu'est un organe des sens<sup>8</sup> ». Ce dernier « est la figuration dans le visible de l'invisible prise de conscience<sup>9</sup> ». Parler d'« esthésiologie », c'est postuler une figuration possible du « sentir<sup>10</sup> », un passage à la visibilité de ce qui se déroberait originairement. Dans la vie ordinaire, les opérations des sens sont en effet masquées au profit des objets qu'elles nous font reconnaître dans notre champ perceptif. Comme exprimé au début de nos réflexions, l'à distance nous déroberait la distance<sup>11</sup>. L'enjeu est donc de réorienter notre regard vers les processus qui font apparaître ou disparaître. C'est aussi envisager que la modalité première d'appréhension du monde est la modalité sensible, et que tout discours ne s'élabore qu'à partir de cette modalité. C'est du même coup donner une légitimité à un domaine souvent dévalué, comme peut l'être le domaine des frissons<sup>12</sup>. Erwin Straus déclare ainsi que « [c]elui qui veut comprendre l'expérience sensorielle ne peut pas commencer par la dédaigner<sup>13</sup> ». En ce qui concerne les drogues, ce discours de la sensation pourrait être empêché par la solitude essentielle de leur épreuve. Même si Michaux est souvent accompagné pendant la prise de mescaline, c'est seul qu'il affronte la tempête. Cependant, c'est la restitution qui transforme l'épreuve en expérimentation. Comme deux faces d'une même pièce, épreuve et expérimentation doivent donc être explorées simultanément. Il faudra toujours garder en tête que ce que dit Michaux de ses sensations fait subir à ces dernières une altération par le langage auquel il recourt. La description de la sensation teinte celle-ci d'une nouvelle couleur, qu'elle l'accroisse ou au contraire la ternisse. Nous avons mentionné à l'instant les deux mouvements d'afflux et de reflux. Ce qui afflue provoque aussi de multiples pertes, et ce sont elles qui doivent d'abord être précisées, avant de décrire la vague du sentir et ce qu'elle comprend d'éléments disparates. La façon dont afflux et reflux se configurent est difficile à qualifier. Ce qui survient ne le fait pas sans dérober et ce qui se déroberait ne le fait pas sans dévoiler autre chose. Une fois de plus, nous sommes amenée à dépasser l'opposition entre absence et présence ou entre dérobée et immersion.

---

<sup>7</sup> La participation à un colloque en Belgique nous a inspiré ce terme. Colloque « De l'esthésiologie : la réappropriation du sensible et du sensoriel dans la littérature et les arts au XX<sup>e</sup> siècle », Université de Louvain-la-Neuve, mars 2018.

<sup>8</sup> M. MERLEAU-PONTY, *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, Paris : Seuil, 1995, p. 271.

<sup>9</sup> *Id.*

<sup>10</sup> Nous empruntons le substantif « le sentir » (*Das Empfinden*) à Erwin Straus, dans *Du sens des sens*, p. 17.

<sup>11</sup> Voir l'**introduction**.

<sup>12</sup> Voir le **deuxième moment** (III, 3).

<sup>13</sup> E. STRAUS, *op. cit.*, p. 40.

## I. INVENTAIRE DES PERTES

Néanmoins, pour suivre Michaux dans sa phrase<sup>1</sup>, il faut d'abord se mettre à l'écoute de cet inventaire, détailler les plaies que la drogue, d'après lui, ouvre. L'expérience mescalinienne, au même titre que d'autres expériences limites, permet d'atteindre l'acuité nécessaire à la comptabilisation des pertes. En faisant surgir des visions, la mescaline ébranle également des idées. Affluer, refluer : ces deux mouvements sont constamment mélangés dans la drogue. Qu'est-ce qui se dérobe au premier chef ? Précisément la distance, et même la puissance de se mettre à distance. La drogue atteint les dispositifs consacrés à cette fonction qui consiste à faire barrage<sup>2</sup>. Ces espaces dans lesquels on pouvait stratégiquement se replier, même provisoirement, sont attaqués de toutes parts. Le vocabulaire de la perte apparaît à de nombreuses reprises dans les textes : manque, trou, creux, travaillent ce corpus. En ce sens, l'épreuve peut rappeler celle du deuil. Si ce dernier est une « perte d'être aimé<sup>3</sup> », la drogue provoque une perte d'être protégé, une « perte de l'avoir » (MM 776). À ce titre, se dérobe tout ce qui était autrefois qualifié de « propriétés ». Comme précisé auparavant, les propriétés mêlent avoir et être. Elles répondent au principe selon lequel on est ce qu'on a. Le narrateur du poème de Michaux (NR 465) vit dans un territoire et le possède à l'intérieur de lui, dans une inclusion réciproque. Or, sous mescaline, on n'a plus ses propriétés. La dépossession est une rétrocession : des forces ou des ressources que Michaux possédait sont livrées à l'expérience en pâture. Comme en ce qui concerne le deuil, c'est l'orgueil des possédants, l'orgueil du sujet lui-même qui ne s'imaginait pas doté de telles forces, qui est mis en cause. D'après Michaux, on est nanti de ses facultés cognitives et linguistiques. L'inconscience de celui qui n'a pas su goûter sa richesse est alors visée.

---

<sup>1</sup> C'est Marielle Macé qui invite à suivre les auteurs dans leurs phrases : « 'Suivre un auteur dans sa phrase', comme le disait Proust, implique chez le lecteur cette démarche qui consiste à seconder un texte dans sa singularité, et qui débouche sur un enchaînement mouvementé d'impulsions intérieures, dans un réglage permanent d'acquiescements et de nuances. » (M. MACÉ, *Façons de lire, manières d'être*, Paris : Gallimard, 2011, p. 15).

<sup>2</sup> Voir le **premier moment** (III, 2)

<sup>3</sup> « Riche d'un amour immérité, riche qui s'ignorait avec l'inconscience des possédants, j'ai perdu d'être aimé. Ma fortune a fondu en un jour. » (NDE 154).



## 1. Fin du domaine

C'est l'un des derniers textes écrits avant les expériences de drogue, en 1954. Dans la Pléiade, il voisine directement *Misérable miracle*. Il s'intitule « Fin d'un domaine » (FV 610). Michaux a choisi de l'écarter de l'édition de 1967 de *Face aux verrous*<sup>1</sup>. Nous pouvons néanmoins le lire en diptyque avec un texte plus ancien et déjà cité, « Mes propriétés » (NR 465-469). Dans cette prose aux accents kafkaïens, HM se figure en prince, servi par des domestiques qui lui donnent des nouvelles du dehors. Cette figure évoque le fantasme d'un moi souverain, qui gouverne l'intériorité. À l'instar des propriétés, le domaine est une métaphore claire du psychisme. Chez le poète contemporain Eugène Guillevic, un texte prend ce nom. Le narrateur de ce poème se décrit comme régisseur d'un domaine qui ne peut être cartographié : « Dans le domaine/ Que je régis/ Le cadastre est oublié<sup>2</sup> ». À propos de ce poème, Jean-Marie Gleize estime que le sujet tire entièrement sa définition de cette fonction : « régir le domaine est sa raison d'être<sup>3</sup> ». Comme au sein des propriétés aussi, des efforts sont déployés pour écarter l'étranger, défendre ses frontières. Dans « Fin d'un domaine » de Michaux, l'opération se fait au moyen des haies. Des haies qui séparent de l'extérieur, et qu'il faut sans cesse entretenir. Des haies comme des digues. Mais la fin du texte voit le surgissement d'une menace immense :

La boue, terreur de nos ancêtres, signe prédécesseur des grands cataclysmes, la boue se met à sourdre, apparaissant au fond des sillons, qu'elle comble, faisant ressembler les champs désormais incultivables à la croûte d'une tarte trop cuite (FV 616).

La boue apparaît dans ce texte comme un motif archaïque, qui remonte depuis les profondeurs de la mémoire et afflue vers le domaine. En effet, dans l'œuvre de Michaux, il s'agit d'une figure ancienne, objet d'appréhension depuis longtemps déjà. Elle n'est pas féconde, sur elle rien ne peut plus germer. Il y avait auparavant une boue intérieure, manifestation d'une identité troublée. Mais la boue qui arrive, qui sourd au bout des sillons, venant de l'extérieur, annonce une plus grande catastrophe. Cette menace, c'est celle que les drogues vont insinuer. Ces dernières recouvrent les propriétés et les font disparaître. L'expérience de la drogue est essentiellement une expérience de la perte. Les propriétés se perdent et, plus encore, s'évanouit le sentiment de propriété, qui est aussi, en un sens, une possession dont HM jouissait.

---

<sup>1</sup> Sans qu'on puisse bien expliquer pourquoi. Des critiques considèrent que sa suppression a été décidée pour permettre une plus grande systématité du recueil. Voir J.-P. GIUSTO, M. MOURIER, J.-J. PAUL, *Sur Henri Michaux*, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 1986, pp. 74-75.

<sup>2</sup> GUILLEVIC, *Du domaine* [1977] suivi de *Euclidiennes*, Paris : Gallimard, 2011, quanta 7.

<sup>3</sup> J.-M. GLEIZE, *Poésie et figuration*, Paris : Seuil, 1983, p. 217.



### Perte de la demeure

Dans *L'Infini turbulent*, Michaux décrit « les effets de la mescaline » (IT 807 sq.). D'après lui, la perte des propriétés provoquée par cette drogue est une perte de la « demeure » (IT 808). Cette idée rappelle bien sûr la dislocation<sup>4</sup>. Ne plus pouvoir demeurer nulle part est l'un des effets d'une destruction du lieu. Mais s'ajoute un motif supplémentaire à cette dernière : « On est devenu excentrique à soi. » (*Id.*) Il est à remarquer d'abord l'utilisation du pronom impersonnel. Si cet usage s'explique par l'ambition épistémique de Michaux, il est également l'indice d'une fuite du je. Dans cette mesure déjà le centre se dérobe. L'excentricité indique en outre une distance vis-à-vis de soi-même. L'être est jeté sur ses bords ou au-dehors. Si la colonne d'être était absente auparavant, il restait certains « points d'appui » (IT 808) sur lesquels l'être pouvait se construire, et même les limites pouvaient parfois servir de camps de base. Mais ces points sont cette fois tout à fait perdus. Les points d'appui évoquent une architecture de l'être, semblablement aux haies du domaine. Ils font fonctionner les leviers. Le point d'appui, en théorie militaire, est un lieu où les troupes se rassemblent avant la bataille. Naturellement, la suppression de la distance fait obstacle au maintien de quelque lieu de rassemblement que ce soit. Une armée acculée ne peut se préparer sereinement à la bataille. Un point d'appui est également un point de vue, un centre dont partent des perspectives. Comme Michaux l'indique : « Dans la vie normale, on est une sphère, une sphère qui découvre des panoramas » (MM 737). Or, l'excentricité à soi-même empêche cette vision panoramique. L'organe de la vue est l'outil des oiseaux de proie tels que l'épervier auxquels HM voulait s'identifier<sup>5</sup>. Il est chez eux surdéveloppé. Néanmoins, les drogues dérobent cette ressource. La distance comme stratégie était impossible à soutenir sur la durée, mais cette fois elle se disloque complètement. De fait, les idées, qui sont aussi les opérateurs d'une certaine manière de se rapporter au monde, ne sont plus dominées par le sujet. Il ne peut plus les orienter selon des directions déterminées et conscientes. Après la fin d'un domaine, d'autres se révèlent. Quand il décrit ce qu'il nomme le « domaine mescalinen », afin de le comparer aux « domaines voisins » (IT 904), Michaux estime :

La sorte de camp retranché qu'occupe l'homme et dans lequel il manœuvre ses idées se disloque dans la mescaline. Il n'a plus ses idées. Il n'a plus l'impression de force sur ses idées. Et cette impression est juste. Sa volonté ne les tient plus en son pouvoir. Renversement des pouvoirs (IT 904).

Cette excentricité à soi donne tout l'ascendant aux idées. L'homme n'est plus responsable de ces dernières, elles l'assujettissent à leur loi. Le vocabulaire de la domination et de la subordination<sup>6</sup> est omniprésent dans les textes de drogue. Il semble que Michaux soit appelé à mener une guerre

---

<sup>4</sup> Voir le **deuxième moment** (III, 2).

<sup>5</sup> Voir le **premier moment** (III, 2).

<sup>6</sup> Cette loi a été analysée dans l'ensemble de l'œuvre par Marianne Béguelin. M. BÉGUELIN, *Henri Michaux, esclave et démiurge*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1972.

contre la drogue, à qui sera le plus futé ou stratège. En 1958, il expérimente la psilocybine. Davantage que la mescaline, cette dernière atteint d'après lui « le chasseur en l'homme » (CPG 30), cette partie de l'homme qui est vigilante, sur ses gardes. Cette drogue amoindrit également l'ambition. C'est finalement l'expérience du chanvre, une drogue plus légère, qui permet à Michaux de renverser le rapport de forces, de reprendre le pouvoir. Il est d'après lui nécessaire de contrer un certain mécanisme d'engourdissement et d'à son tour « espionner le chanvre », cet « espion de premier ordre » (CPG 46). Michaux raconte : « J'ai été à la chasse. » (*Id.*) C'est là toute l'opération<sup>7</sup> de la distance, déjà déployée par la posture de l'épervier, réactualisée dans l'expérience des drogues sous des formes différentes. Cet écart pris par l'intoxiqué vis-à-vis de son vécu restitue l'être à son intégrité. Seli Arslan compare de manière tout à fait pertinente la paresse chez Fernando Pessoa et les expériences de drogue de Michaux<sup>8</sup>. Elle cite le premier :

J'ai cru que je ne faisais que voir et entendre, que je n'étais rien d'autre, durant tout ce parcours oisif, qu'un réflecteur d'images reçues, un écran blanc où la réalité projetait couleurs et lumières au lieu d'ombres. Mais j'étais bien plus sans le savoir. J'étais aussi l'âme qui se dérobe et se refuse, et cette action même d'observer abstraitement était encore un refus<sup>9</sup>.

C'est dire qu'au lieu d'être le réceptacle passif de l'expérience, l'intoxiqué, en s'y opposant, s'en tient aussi à l'écart. C'est le rôle de l'écran. Ce dernier est plutôt noir chez Michaux : en même temps qu'il reçoit les visions, il filtre aussi ces dernières. Franck Leibovici établit une équivalence entre la figure du terrain et celle de l'écran chez Michaux<sup>10</sup>. Les postures de distance qui peuvent apparaître dans l'expérience des drogues répètent les précédentes : se retirer, espionner, soupçonner, s'alarmer, viser, cibler sont autant de gestes qu'accomplit le sujet, avec pour enjeu de « quitter [son] lit de proie » (VP 180). Ces stratégies sont vitales, de surcroît lorsque la prise est fortement dosée :

Parfois, dans une séance malheureuse, [la mescaline] est là à tous les coins, qui vous guette, et on passe son temps à des dérobades sans nombre, dans des combats d'avant-garde et d'arrière-garde qui ne sont que pour mieux 'se tirer de là', de la bouche d'épouvante qui tend à vous entourer tout entier (IT 939).

Selon la puissance du psychotrope, l'enjeu peut être de le débusquer ou de simplement s'extirper de la situation. Ce sont deux attitudes que nous avons précisées auparavant : tenir à distance ou se tenir à distance<sup>11</sup>. Dans les drogues, la question à laquelle se confrontait déjà le Meidosem « comment se tenir ? » (VP 202) se pose en effet à nouveaux frais. Se tirer de là, ce serait se diriger vers le dehors, lequel est encore plus hostile, et miné par la drogue, que le dedans. Mais

---

<sup>7</sup> Dans *Les Grandes épreuves de l'esprit*, Michaux définit l'homme comme un « opérateur » (GÉE 313).

<sup>8</sup> S. ARSLAN, *L'œuvre du dégageant : la création dans les textes sur la drogue de Michaux*, p. 348.

<sup>9</sup> F. PESSOA, *Le livre de l'intranquillité*, trad. F. Laye, Paris : Christian Bourgeois, 1988, p. 55.

<sup>10</sup> F. LEIBOVICI, *Henri Michaux : voir, une enquête*, pp. 127-129.

<sup>11</sup> Voir le **premier moment** (III, 1).

est-il possible cependant de « s'en sortir sans sortir<sup>12</sup> » ? Non, car du dedans, on est sans cesse exproprié.

### Profanation

Cette expropriation est présentée comme une profanation. Est profané le lieu qui ne peut être maintenu séparé de l'autre. L'intériorité a perdu son caractère sacré et est à ce titre pénétrée par le tout-venant. Ainsi, des idées qui étaient tout à fait étrangères à la manière d'être de Michaux font leur apparition. C'est qu'en même temps qu'une pénétration du dehors, une manière d'être essentielle se dérobe. Le sujet ne se reconnaît plus lui-même. Son être s'en trouve souillé, selon l'effet le plus fort de la profanation. Il est pertinent d'éclairer l'une des expressions de cette profanation en particulier, parce qu'elle rappellera des représentations évoquées auparavant. Dans *L'Infini turbulent*, Michaux relate avec précision huit expériences (IT 817 sq.). Dans la cinquième (IT 865 sq.), peut-être guidé en cela par la lecture qu'il vient de faire de la thèse du Dr Wilhelm<sup>13</sup>, il se trouve tout à coup frappé par la concupiscence – « transe venue en traître » (866). Pour s'en guérir, il décide de sentir une bouteille de parfum venu d'Orient. Alors, le parfum entre en lui : « il entra, balayant mon être (mon style d'être) et je le laissais passer en moi, par-dessus moi, je m'en entourais, je m'y engluais, je m'y pervertissais » (874). Que Michaux puisse s'engluer dans une fragrance a de quoi surprendre. La colle est pour lui l'objet d'une hantise, comme le premier moment l'a montré<sup>14</sup>. L'expérience vient donc bien ébranler ses habitudes. Tout à coup, une voix de femme se fait entendre, puis son rire. Sous mescaline, Michaux vit cette apparition féminine comme une intrusion. Ces expressions impudiques lui font alors dire : « Profanation ! Je n'ai pas voulu cela » (875). L'aliénation va jusqu'à la volonté, qui se trouve affaissée. Serge Champeau, à propos de *L'Infini turbulent* également, insiste sur le fait que c'est le pouvoir du démoniaque que de profaner, puis de dissoudre. Le démoniaque dissout en particulier la détermination – qui serait nécessaire à la construction de nouvelles ressources :

[Le démoniaque] défait certes l'objet, et à ce titre peut paraître actif, mais en réalité le sens de son action de profanation, de dénigrement cynique, d'avilissement, de destruction de tout élan et idéal noble, est le découragement, le renoncement à ce que Michaux nomme la 'bonne volonté idéalisante', c'est-à-dire la projection vers un objectif, au double sens de ce qui est à venir et de ce qui se tient en face. Au-delà de l'objet, c'est donc l'objectivité que le démoniaque atteint, la dimension de l'en-face dont la volonté est la condition de possibilité<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Pour reprendre l'expression déjà citée de Ghérasim Luca. G. LUCA, *Comment s'en sortir sans sortir*, récital télévisuel réalisé par Raoul Sangla, La Sept/FR3 Océaniques/CDN, 1988.

<sup>13</sup> Marie-Thérèse Wilhelm, psychiatre ayant exercé à Rouffach, a soutenu en 1955 à Strasbourg une thèse, *L'intérêt de l'épreuve mescalinique dans les maladies mentales*. Elle y montre que des schizophrènes ayant consommé de la mescaline ont pu montrer certaines réactions obscènes.

<sup>14</sup> Voir le **premier moment** (I).

<sup>15</sup> S. CHAMPEAU, *Ontologie et poésie : trois études sur les limites du langage*, p. 46.

Ce que Champeau appelle une « dimension de l'en-face », nous proposons de la nommer « le face-à », afin d'être plus ajustée à cette position de distance qui est l'un des objets des présentes recherches. La profanation atteint la possibilité du *face-à* qui est au cœur de l'intentionnalité en phénoménologie. Cette analyse de Champeau fait le lien entre perte de l'intention et perte de l'intentionnalité. En nous inspirant d'Aurel Kolnai, nous avons parlé de « contre-intentionnalité<sup>16</sup> » des objets qui dégoûtent. De même, les objets sous drogue atteignent une quasi-subjectivité, puisqu'ils sont dotés d'intentions – en particulier celle de nuire. Ils renversent ainsi la structure intentionnelle, selon un pouvoir de fascination que la drogue accentue. Même des choses en apparence insignifiantes sont dotées d'une force pernicieuse : un emballage de petits beurres devient un « être gênant, agaçant, faussement tranquille, capable d'on ne [peut] savoir quoi » (GÉE 348). L'imprévisibilité des objets constitue Michaux en victime. Lui vient par hasard en tête un adverbe, qui décrit son état de passivité : il est « martyrisiblement » (MM 620). Dans le néologisme choisi pour décrire cet état, les effets dilatoires de la drogue sont révélés. Le mot, comme les choses qui règnent sur l'intoxiqué, devient exagérément long, démesuré. Dans l'hallucination, ce sont les objets qui se font voir, avec l'obscénité ou l'impudeur que cette expression évoque, ou les mots qui se font entendre, plutôt que le sujet qui les voit ou les entend. Nous insisterons plus loin sur une phénoménologie de l'hallucination<sup>17</sup>. Disons pour le moment que la distance et le secret sont alors en lien. Tout ce qui est secrété, tout ce qui n'est pas dévoilé, est aussi conservé pour soi. Si le *face-à*, comme nous venons de le suggérer, est un mode de la distance phénoménologique, sa disparition abolit également les conditions normales de la représentation. Quelques pages auparavant, Michaux compare ces conditions à celles sous drogue. Dans l'état normal, faire face consiste à la fois à consentir et à s'opposer. Pour employer une image martiale, si deux armées se font face, elles acceptent de se confronter dans la bataille. Et, de même, dans la vision, ces deux attitudes existent : « En général ma vue est composée d'un accueil et d'une résistance » (IT 820). Mais cet équilibre est bouleversé sous mescaline. « Ici presque pas de résistance et pas mal d'accueil » (*Id.*). Michaux, profané, devient réceptacle passif de tout ce qui se présente. Alors que l'accueil pourrait supposer une disponibilité, c'est plutôt d'une béance qu'il s'agit là. Béance suscitée par le vide de volonté et le vide d'intention. Dans la cinquième expérience de *L'Infini turbulent* qui nous intéresse plus particulièrement ici, après avoir fait entendre sa voix et son rire tonitruants, obscènes, la femme se présente d'une manière saisissante à l'halluciné. Michaux le décrit, il n'y a, de fait, plus de face-à-face entre l'un et l'autre sexe :

---

<sup>16</sup> Voir le **premier moment** (II, 1). A. KOLNAI, « Le dégoût », dans *Les Sentiments hostiles*, p. 33 : « Il semble que l'objet du dégoût intentionne le sujet, en fasse l'objet de ses soins. »

<sup>17</sup> Voir **ce moment** (II, 3).

Nous ne sommes pas femme devant homme et homme devant femme mais quelque chose d'archisimplifié, quelque chose comme des masses affectées d'électricité contraire, comme des fluides qui doivent, en vertu d'une loi physique, se joindre et se confondre (IT 875).

L'individu ne décide plus d'unir son corps à celui de l'autre : une telle union s'impose à lui avec la nécessité d'une loi scientifique. La profanation, qui provoque une excentricité à soi, prive ainsi de deux centres habituellement combinés : centre de la représentation et centre de la volonté.

### Sixième expérience de L'Infini turbulent

Les exemples de figures féminines qui pénètrent l'intériorité sous drogue sont nombreux. Une autre expérience relatée par Michaux, la sixième, débute avec une surdose. Encore une fois, la mescaline est personnifiée : « Drogue traîtresse, se plaçant chaque fois un peu différemment. » (IT 878). Pour Gabriel Bounoure, dans les textes de drogue, « on ne voit point un drogué se livrant à la drogue mais une drogue ayant affaire à Henri Michaux<sup>18</sup> ». D'après lui, la première ne se sort pas indemne de cette confrontation dont elle est en elle-même « l'explorée » plutôt que d'être l'outil de l'investigation. Quelques pages plus loin, cette drogue sera comparée à un « philtre d'amour » (IT 883). Parler de philtre renvoie à une pratique de la sorcellerie. Sous l'effet d'un envoûtement, Michaux tente de reprendre pied, tandis que la confusion redoutée entre le dedans et le dehors guette. Au moment où l'expérience débute, il faut prendre un café, ce dernier constitue un « renfort [qui] n'arrive pas à temps » (879). Michaux songe : « Il faut au plus vite que je me précise, que je me rassemble. » (*Id.*) Encore une fois, la quête du centre est l'objet d'une angoisse. Comme l'observation d'images lui permet souvent d'émousser les effets hallucinatoires, Michaux regarde la couverture d'une revue, sur laquelle apparaît une jeune fille. D'abord « inintéressé », il est tout à coup absorbé : « Elle est devenue moi » (*Id.*). Max Milner nomme cette force une « projection en autrui<sup>19</sup> ». Cette expression a l'intérêt de rappeler une opération fréquente chez Michaux, même dans les textes bien antérieurs à l'expérience des drogues. Le poète a pu écrire ainsi :

Je cherche un être à envahir  
Montagne de fluide, paquet divin  
Où es-tu mon autre pôle ? (LI 603)

Cependant, ici, la projection est avant tout une absorption par l'autre. Le mouvement d'infiltrer l'autre, d'épouser son corps et ses intentions, est provoqué par une aspiration. Il n'est ni décidé, ni volontaire, puisque la volonté a presque disparu. D'après nous, cette expérience relève plutôt d'une captation. Alors qu'elle a pu apparaître auparavant comme une liane qui s'enchevêtre au

---

<sup>18</sup> G. BOUNOURE, *Le darçana d'Henri Michaux* [1985], Fontfroide le Haut : Fata Morgana, 1999, p. 25.

<sup>19</sup> Voir M. MILNER, *L'imaginaire des drogues : de Thomas de Quincey à Henri Michaux*, p. 405.

sujet – ce dernier étant parfois présenté comme un arbre<sup>20</sup>, la femme devient une éponge, qui absorbe l'homme liquéfié. Michaux s'identifie alors à un « spongieux désir féminin de plaire » (880). Il éprouve le sentiment intérieur de la femme. Cette expérience constitue une privation plutôt qu'une chance : « S'ils savaient, et tout ce que ça exclut ! » (*Id.*). Être en face d'une femme et être elle sont deux états radicalement opposés. Si lorsqu'on est face à cette disposition féminine à plaire, elle peut séduire, la vivre de l'intérieur, sentir le retrait de ce dont on jouissait auparavant est une abomination pour Michaux : « il me fallait sortir au plus vite. » (*Id.*) Femme, il se sent sans arêtes, sans piquants, bain qui accueille indifféremment (*Id.*). C'est d'après Anne Brun une expérience de la castration que celle de se glisser ainsi dans un corps de femme<sup>21</sup>. Après une nouvelle mutation, HM retourne dans son corps, mais se trouve appartenir à celle dont il a quitté l'enveloppe. Elle est à son tour entrée en lui. Cette hallucination implique entièrement le regard, celui de l'observateur autant que celui de la femme fantasmée : « Je sentais dans son regard l'appui qu'elle prenait sur moi, sur le tréfonds de mon désir et de mon goût pour elle » (882). Le terme de « désir » revient pour la deuxième fois dans ce passage, après le « spongieux désir féminin de plaire » (880). C'est que la perception est intimement liée au désir, comme le considère Merleau-Ponty : je ne désire pas davantage que ce que j'ai dans mon champ de perception, ou ce que ce dernier me laisse deviner<sup>22</sup>. L'appui est si fort que les deux pôles du sujet masculin et de la femme constituent à présent un couple fusionnel. De nouveaux efforts sont déployés. « J'essayais de me ressaisir, de discuter en moi-même de ce lieu bizarre, d'observer les bornes (il devait bien y en avoir) à ce couple soudain que nous formions, encore un peu malgré moi » (883). L'image de la jeune fille n'est qu'un regard. L'équivalence entre la femme et son regard est telle que Michaux écrit : « Alors elle aussitôt (son regard) se faisait 'arrangeant', prête à reprendre les choses de plus haut quoique toujours dans le même but » (*Id.*). Il maintient l'ambiguïté par un procédé de chiasme dans l'accord des adjectifs – on pouvait s'attendre à ce qu'« arrangeant » soit au féminin et « prête » au masculin. Les stratégies de distance sont impossibles à mettre en place, parce qu'elles se confrontent aux chausse-trappes de cette femme fantasmée, objet et sujet du regard tout à la fois. Les efforts pour résister achoppent : « Vains étaient mes efforts pour me réserver comme je sais si bien faire, comme je ne savais plus du tout faire » (*Id.*). Il est à noter que Michaux choisit d'utiliser le verbe « se réserver », dont la forme réfléchie n'est pas très courante, plutôt que « se préserver ». C'est qu'il veut évoquer une autre conséquence de la perte des frontières. Non seulement cette dernière fait perdre contenance, supprimant la volonté, mais elle fait aussi perdre sa réserve. Dans le langage courant, la réserve renvoie à une timidité ou une

---

<sup>20</sup> Voir le **premier moment** (I, 3).

<sup>21</sup> A. BRUN, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, Tours : Les Empêcheurs de penser en rond, 1999, p. 276.

<sup>22</sup> M. MERLEAU-PONTY, *La Nature*, p. 272.

pudeur. Le fait d'être réservé porte à garder des secrets. Michaux considère que la drogue provoque au contraire une divulgation des secrets. Lui dont le naturel ne va pas vers l'épanchement se trouve forcé à ce dernier. Il le compare ailleurs à un mécanisme physiologique : « À les lâcher [les secrets], on eût dit une sorte d'éjaculation » (MM 695). Cette perte de réserve se constate dans la succession débridée des mots dans l'esprit de l'halluciné, une sorte d'« incontinence verbale » (GÉE 332). Il y a un lien entre la menace d'incontinence par la mescaline – c'est l'un de ses effets, et la perte des freins psychologiques<sup>23</sup>. Comme si tous les sphincters se rompaient en même temps. Nous voyons que la faculté traditionnellement utilisée – retenir les secrets autant que se retenir – ne fonctionne plus. Le mode d'être réservé de Michaux n'est plus opérant. De fait, cette incapacité à la réserve empêche toute stabilité et provoque une nouvelle dislocation ou désagrégation du lieu. Michaux l'exprime sous une forme proverbiale, semblable à la locution bien connue « Pierre qui roule n'amasse pas mousse » : « Qui coule ne peut habiter » (MM 650). Le ruissellement de l'être est induit par l'absence de rétention. En négatif, la drogue révèle une caractéristique profonde de l'homme, « mammifère à freins » (MM 763). Ce sont les freins qui permettent de contenir, de se contenir, et de résister. Sans frein, sans retenue, incapable de s'amarrer, l'intoxiqué va être happé par l'image. Dans la sixième expérience, ce saisissement se fait par le regard, par le « phare » (IT 884) des yeux de la jeune fille. Ces derniers sont caractérisés comme des « buvards de moi » (*Id.*), comme ces papiers qui s'imprègnent de l'encre. Comme souvent chez Michaux, la formule déjoue tout lieu commun. Les yeux d'une femme ne sont plus de l'encre dans lequel le poète viendrait tremper sa plume, mais un buvard qui absorbe l'être liquéfié. Nous pouvons mettre en lien cette figure du buvard avec le « subjectile poreux<sup>24</sup> », schème de Derrida. Pour comprendre ce que recouvre cette expression chez le philosophe lorsqu'il lit Artaud, il faut savoir ce qu'est le subjectile. Le mot de « subjectile » désigne « ce qui est placé dessous ». À l'origine, il s'agit de la surface sur laquelle le peintre applique une couche d'enduit, de peinture ou de vernis. Le subjectile est de deux sortes, qu'il se laisse traverser ou non<sup>25</sup>. Une planche de bois n'est pas le même type de subjectile qu'un morceau de buvard. Le subjectile poreux peut être caractérisé comme une « sorte de peau, trouée de pores<sup>26</sup> ». Chez Derrida, le terme de subjectile ne renvoie ni à un sujet ni à un objet<sup>27</sup>. Le philosophe s'appuie sur cette racine sub-, présente dans un certain motif de la féminité chez Artaud, celui des « succubes », des « sorcières » qui vous enlèvent votre substance en s'unissant à vous, et que le poète tente de conjurer. Comme Artaud, Michaux rencontre dans les drogues des

---

<sup>23</sup> R. VERGER, *Onirocosmos : Henri Michaux et le rêve*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 36.

<sup>24</sup> J. DERRIDA, « Forcener le subjectile », p. 56.

<sup>25</sup> *Id.*

<sup>26</sup> *Id.*

<sup>27</sup> *Id.*

figures féminines qui ébranlent ses points d'appui. Celle de la sixième expérience est décrite comme une « enchanteresse » (IT 885). Pour Derrida, le sujet est originairement capturé, volé à lui-même. Il appelle d'ailleurs cette capture « expropriation<sup>28</sup> ». Le subjectile poreux qu'est le buvard des yeux de la jeune fille chez Michaux absorbe et résiste, fidèle à sa nature : « Le subjectile résiste. Il faut qu'il résiste. Tantôt il résiste trop tantôt il ne résiste pas assez<sup>29</sup>. » Cette tension entre résistance et abandon est à l'œuvre dans cette sixième expérience : à certains moments, la figure abandonne son emprise, pour ensuite l'accentuer. C'est un mécanisme d'afflux et de reflux tout à la fois. Car, en dépit de sa puissance, le subjectile poreux ne propose pas une forme d'existence qui soutienne celle du sujet sous drogue. Absorbant le moi, il ne le conserve pas. En effet, dans notre exemple, la fille hallucinée n'est pas une forme qui pourrait contenir et envelopper le moi. Elle n'est qu'une image, instable et vulnérable. Cette expérience de *L'Infini turbulent* évoque d'après Georges Didi-Huberman l'aura<sup>30</sup>. Dès la définition de l'aura par Walter Benjamin, ce schème et le problème qui nous occupe, celui de la distance, semblent bien correspondre. Chez Benjamin, l'aura est caractérisée comme une « singulière trame d'espace et de temps, l'unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-il<sup>31</sup> ». L'adjectif substantivé qu'emploie Benjamin, « le lointain » (*die Ferne*), est un terme auquel Michaux recourt souvent, y compris dans le titre *Lointain intérieur* (LI). Ce mot intrique espace et temps et les déploie dans une dialectique. Comme la distance, l'aura fait tomber la distinction entre proche et lointain. Elle se donne en premier lieu comme disparue, dérobée, inaccessible. Ainsi, la théorie de Benjamin prend sa source dans une critique de l'industrialisation qui empêche la persistance de l'aura. Cette critique évoque celle de Michaux, formulée dans *Ecuador*, vis-à-vis de ce monde où tout devient potentiellement proche et où se produit, du même coup, une soustraction du lointain, une « crise de la dimension » (E 155). Comme l'exprime un commentateur de Benjamin : « L'aura se donne à nous comme le rayonnement de l'originel, de même que la lumière d'une étoile nous révèle l'éclat d'un astre depuis longtemps disparu<sup>32</sup>. » Mais elle est également la manifestation ou la donation de cette dérobée. L'écrivain viennois, qui s'est livré à des expériences de haschich, estime que dans la drogue « nous prenons possession du plus proche et du plus lointain, et jamais l'un sans l'autre<sup>33</sup> ». Au même titre que l'image auratique, l'à distance est ambivalent. Depuis le point reculé où ils se situent et qui devrait déterminer leur sacralité, les deux nous touchent, et même nous

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>30</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *Aperçus*, Paris : Minuit, 2018, p. 314 sq.

<sup>31</sup> W. BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1936], dans *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000, p. 75.

<sup>32</sup> S. MOSES, *L'Ange de l'histoire, Rosenzweig, Benjamin, Scholem* [1992], Paris : Gallimard, 2006, p. 113.

<sup>33</sup> W. BENJAMIN, « Vers le planétarium », dans *Sens unique. Enfance berlinoise* [1928], trad. J. Lacoste, Paris : Lettres nouvelles M. Nadeau, 1978, pp. 226-229, cité par S. MOSES, *op. cit.*, p. 114.



profanent. Les hallucinations de Michaux sous mescaline sont des images auratiques, parce qu'elles donnent forme à des choses disparues, étrangères, et sont pourtant plus présentes que toute autre représentation. Parce qu'elles capturent le regard tout en se dérochant à lui. C'est cette intuition d'un lointain qui ne se définit que par sa puissance de piquûre qui fait dire à Jean-Louis Chrétien : « La proximité n'est que la proue du lointain venant déchirer ma quiétude et ma suffisance<sup>34</sup>. » Les images de la proue<sup>35</sup> et de la déchirure auxquelles le philosophe recourt évoquent un forçage par lequel ce qui était éloigné arrive en face et s'expose sans réserve.

Revenons à la sixième expérience de Michaux. Le fait que la figure féminine de cette sixième expérience absorbe par ses yeux renvoie à une autre définition de l'aura formulée par Benjamin : « Avoir l'expérience de l'aura d'un phénomène, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux<sup>36</sup>. » Ce pouvoir de l'image consiste à rompre sa séparation d'avec celui qui l'observe. D'après Anne Brun, l'expérience ici décrite réalise le rêve amoureux par excellence : être regardé par où on voit<sup>37</sup>. Ce fantasme répond à une frustration dans la relation amoureuse, qui a été analysée, rappelle Anne Brun, par Lacan : « Quand, dans l'amour, je demande un regard, ce qu'il y a de foncièrement insatisfaisant et de toujours manqué, c'est que – Jamais tu ne me regardes là où je te vois<sup>38</sup>. » Pour Lacan, cette frustration découle d'une mystification dans la dialectique de l'œil et du regard. Pas de ce manque ici. À l'inverse de la femme réelle, la femme fantasmée dans l'expérience mescalinienne, cette jeune femme hallucinée sous drogue, voit à la source du regard de son observateur : « Elle lisait directement dans ma tête » (883). Une image auratique se nie comme image, se présente comme si son référent était *ici*. En parlant de ce « pouvoir de lever les yeux », Benjamin veut décrire la puissance qu'a ce que nous regardons de nous regarder à son tour. Il cite Paul Valéry, d'après lequel dans le rêve ou dans d'autres états intermédiaires – et l'expérience de drogue nous paraît tout à fait correspondre à cette catégorie, au lieu d'une égalité entre celui qui regarde et ce qu'il regarde, une équation s'établit et « [*Il*]es choses que je vois me voient autant que je les vois<sup>39</sup>. » La captation vient d'une attente particulière de celui qui regarde, l'attente d'une réponse face à lui. Dans le rêve, l'attente d'un regard en retour est souvent comblée. Plutôt que de nous appeler, l'image auratique nous happe. Dans la sixième expérience s'invente une forme d'amour terrible – terrifiante et inouïe à la fois. « Éberlué, je la voyais sans un instant de

<sup>34</sup> J.-L. CHRÉTIEN, « Note furtive sur la présence », p. 193.

<sup>35</sup> Nous y reviendrons d'ailleurs. Voir **ce moment** (III, 2).

<sup>36</sup> W. BENJAMIN, « Sur quelques thèmes baudelairiens », § XI, *Baudelaire* [1940], trad. P. Charbonneau Paris : La fabrique, 2013, p. 987.

<sup>37</sup> A. BRUN, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, p. 276.

<sup>38</sup> J. LACAN, *Le Séminaire* livre XI « Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », Paris : Seuil, 1973, pp. 94-95, cité par A. BRUN, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, p. 263.

<sup>39</sup> P. VALÉRY, *Analecta*, Paris : Gallimard, 1935, pp. 193-194, Cité par W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 988.

retard, remonter avec moi les ruisseaux de ma vie, me volant ma dernière propriété exclusive, barbotant dans mes eaux secrètes » (IT 886). La jeune fille, comme une naïade, remonte aux sources de la vie de HM, et vient patauger dans ce qu'il y a de plus originaire et secret en lui. Elle nage au centre de son regard, dans cette région qu'il croyait pourtant inaccessible. Si une personne peut ainsi rentrer au fond de son être, plus rien n'est secrété. Il tente de lui échapper autant qu'elle lui échappe, si bien qu'il n'est plus possible de déterminer clairement ce qui passe de l'image ou du sujet : « Ainsi elle lisait mes reculs, mes approches, mes abandons » (*Id.*). Tout à coup, ces effets formidables ne se dissipent. Les yeux de la jeune fille redeviennent de très beaux yeux, sans plus, dépouillés de leur force magique, avec le retour à un prosaïsme que les lecteurs de Michaux connaissent bien : « Nature approche de son pas de baudet » (888). Le pouvoir de profanation des hallucinations se révèle pleinement dans cette sixième expérience de *L'Infini turbulent* que nous venons de retracer. L'image hallucinée pénètre dans les propriétés, que le sujet s'efforçait de garder intactes. Profaner revient à souiller un espace sacré, et du même coup lui faire perdre sa sacralité<sup>40</sup>. La jeune femme que HM se figure dans cette expérience le touche en profondeur. Le style d'être de HM, sa colonne, ses appuis, ses propriétés, toutes ces choses auxquelles il pouvait tenir parce qu'elles lui permettaient, précisément, de tenir, se désagrègent dans la mescaline. Il en est de même de certaines idées-forces qui structurent son imaginaire.

---

<sup>40</sup> Source : « Profaner » (CNRTL).



## 2. La chambre

Ainsi de l'idée de chambre, idée réconfortante s'il en est. On peut trouver cette « idée vitale<sup>1</sup> » chez de nombreux écrivains, notamment chez Beckett, Woolf, Kafka<sup>2</sup>. La pensée d'une chambre, au-delà de l'idéal bourgeois qu'elle représente, est une pensée qui sauve. Avant de devenir une figure poétique, la chambre est un motif onirique chez Michaux. Dans un recueil ultérieur à l'expérience des drogues, où il se livre à l'analyse de ses rêves, il tente d'expliquer la persistance de cette figure dans son imaginaire : « Pourquoi une chambre ? Pourquoi si souvent ? [...] Une chambre, c'était être à l'abri, être préservé. Être à l'écart. Séparé des autres, des gêneurs » (FEFÉ 468). Dans ce texte, il présente la chambre comme un minimum requis, « minimum en deçà duquel [il] craque » (469). Revendication obstinée, la chambre permet de rester entier. Sans elle, on se disloque. Il faut souligner que d'un strict point de vue logistique, l'expérience des drogues ne met pas à mal cet équilibre, puisque la prise de drogue s'effectue dans un espace, un cadre spatio-temporel qui est souvent une chambre, en journée, les volets clos. Ce sont les premiers mots lus en marge du premier chapitre, « Avec la mescaline », de *Misérable miracle* : « Dans une chambre obscure/ après ingestion des  $\frac{3}{4}$  d'une ampoule de 0,1 g de Mescaline » (MM 622). Dans cet exemple, le texte en marge joue un rôle de didascalie, qui échafaude la scène qui va se dérouler. Il fonde une unité de temps et une unité de lieu. Au lecteur, il donne un certain sentiment de sécurité : quoi qu'il arrive, ce sera toujours dans cette chambre, ne nous y trompons pas. Michaux parle d'ailleurs, à propos du haschich, de « lieu de ralliement » ou de « décor » (IT 946) proposés à la drogue. L'impression qui s'en dégage est celle d'un rendez-vous. Dans la deuxième expérience de *L'Infini turbulent*, la chambre est le garage de son ami Jacques-Olivier Fourcade à Meudon, où un canapé est resté pour lui (IT 828). L'expérience mescaliniennne se présente alors comme une scène. Plus d'un texte de drogue de Michaux fonctionne selon des principes actanciels. C'est le cas du chapitre « Aliénations expérimentales » des *Grandes Épreuves de l'esprit* (GÉE 402 sq.) avec ses descriptions qui se divisent en plusieurs phases : au départ, ensuite, à la fin. L'expérience devient l'objet d'une narration.

### Fenêtre sur chambre

Mais cette figure de la chambre, très ancienne chez Michaux, recouvre un sens bien plus large que celui de la chambre réelle où l'on s'établit et où se déroulent certaines scènes de vie. Dans les recueils de poèmes des années 1930 à 1950, elle représente le psychisme envahi par des présences et des altérités. Une cartographie de cette dernière en fait l'espace de multiples drames<sup>3</sup>. Un

---

<sup>1</sup> « Ne lui présentez aucune idée vitale, car c'est horrible ce qu'elle [la mescaline] en fait. » (MM 740)

<sup>2</sup> Voir J.-L. CHRÉTIEN, *L'Espace intérieur*, Paris : Minuit, 2015.

<sup>3</sup> Voir **annexe 2**.

cheval y surgit, une formidable ménagerie s'y rassemble, une foire s'y déroule. Romain Verger considère la chambre chez Michaux comme une « hétérotopie » au sens foucauldien, c'est-à-dire un lieu qui, s'il peut être localisé (*cette chambre*), est aussi en dehors de tout lieu<sup>4</sup>. En outre, dans la recherche d'un centre qui occupe Michaux, la chambre peut être mise en lien avec le dispositif de *camera oscura*<sup>5</sup>. Comme cette invention de la Renaissance destinée à fixer sur des épreuves des images extérieures, la chambre est donc conçue comme un dispositif de captation. La chambre de Michaux est décrite en ces termes par Bellour :

[La] petite chambre insistante de *La nuit remue*, recueille [...] la qualité de hantise des chambres d'hôtel [où il a] poursuivi les rêveries qui donnent à tant de ses textes l'aspect d'un théâtre de chambre, aux murs vacillants<sup>6</sup>.

C'est dans la chambre qu'on est hanté. Sur ses murs surgissent des images. Or, pour qu'il y ait représentation, il faut qu'il y ait une trouée de la chambre. Les images jaillissent par un trou. À ce titre, le terme très polysémique de « regard » peut être convoqué : le regard est à la fois l'action de regarder et l'ouverture, en géologie, entre une cavité souterraine et la surface. Ainsi, il y a un regard dans la chambre. Dans la *camera oscura*, un trou, nommé le « sténopé » (du grec ὀπή, « trou, ouverture ») fait que les images du dehors s'inscrivent sur les parois. Et cette porosité de la chambre constitue sa première faiblesse. Comme espace réel, la chambre dans laquelle Michaux prend les drogues n'est pas infallible précisément parce qu'elle comprend une ou plusieurs fenêtres. La fenêtre, traditionnellement, provoque une délimitation arbitraire de l'espace. En ce moment, je regarde par la fenêtre, je vois telle tour, l'Ill surgissant toute bouillonnante de l'écluse, des passants, et un morceau du panneau de signalisation indiquant la voie de bus. Je pourrais en m'avançant vers le cadre voir plus que cela, mais jamais le pont qui est situé à quelques rues de là, derrière. Ce que la fenêtre provoque dans les drogues est très différent. Dans la troisième expérience de *L'Infini turbulent*, Michaux se livre à une investigation de cette figure. Dehors, il neige ou il a neigé. Et le blanc pénètre la chambre et ses impressions optiques, s'introduisant par la fenêtre. « Le côté de la fenêtre devient le côté de l'excès, le côté de l'ennemi, le côté de l'artillerie » (IT 849). La fenêtre provoque un accroissement du visible, un excès de ce dernier. Si la blancheur pénètre dans la pièce par la fenêtre, c'est également par cette dernière que le « vent du retrait » était entré dans *Nous deux encore* (NDE 154). Ce vent, en 1948, a attisé le feu sur la robe de chambre de ML, et précipité son destin. Nous pouvons songer également qu'en 1930, la mère de Michaux s'est jetée par la fenêtre quelques jours après la mort de son époux, dans un état de confusion mentale<sup>7</sup>. La fenêtre est chez Michaux la brèche par laquelle le brouillard

---

<sup>4</sup> R. VERGER, *Onirocosmos*, p. 207.

<sup>5</sup> Voir R. BELLOUR, *L'Entre-Images 2 : mots, images*, p. 281.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>7</sup> Voir B. OUVRY-VIAL, *Henri Michaux. Qui êtes-vous ?*, Lyon : La Manufacture, 1989, pp. 86-87. E. GROSSMAN, *La Défiguration*, p. 91. Raymond Bellour est plus prudent, parlant de « rumeur non vérifiée ». R. BELLOUR, *Chronologie*

s'engouffre (A 16), ou par laquelle on s'engouffre dans le brouillard – dans le poème consacré à sa mère, Michaux écrit que cette dernière « s'est jetée dans l'opaque » (LI 597). Dans *Nous deux encore*, l'opaque est entré : « Qu'est-ce que c'est que cet opaque partout ? » (NDE 149). Fenêtre, côté de l'ennemi : dans cette formule de Michaux, la fenêtre désigne à la fois le cadre ou le dispositif architectural et le regard<sup>8</sup>. Or, dans ces deux acceptions, elle ouvre sur un indifférencié menaçant. C'est par elle qu'on est pénétré par l'infini indistinct. La drogue fait perdre « les excellentes localisations, qui tenaient l'infini hors des remparts » (IT 808). À ce dispositif de rempart, elle ajoute des percées. En regardant la jeune fille de la sixième expérience, Michaux se trouvait profané (IT 875). Dans les drogues semble se produire un retournement par lequel le regard n'est plus ce qui permet de rester à distance, mais au contraire le point de la vulnérabilité. C'est par ce trou que le dehors s'infiltré comme un liquide dans le dedans. Nous estimons que cette pénétration est l'afflux qui donne son nom à ce troisième moment. C'est la raison pour laquelle il faut aller à la fenêtre : voir ce qui se produit sur cette interface perméable, quels sont ses points d'inétanchéité. Il est un principe de la visibilité qui est que la fenêtre en tant que dispositif doit être transparente pour faire advenir du visible. Si la fenêtre commence à se manifester, les conditions de la représentation évoluent. D'après Serge Champeau, les textes les plus théoriques de Michaux, notamment *Connaissance par les gouffres*, se donnent pour horizon de « faire apparaître la condition de tout apparaître<sup>9</sup> ». Or, rendre visible la fenêtre est aussi l'opération de la phénoménologie, qui doit faire voir derrière ce qui apparaît la manière d'apparaître. Dans l'introduction de ce travail, nous avons dit la nécessité de porter notre regard non seulement sur les objets et les êtres à distance, mais également sur le processus de la distance en tant que tel<sup>10</sup>. Cette opération consiste à mettre au jour les dispositifs nécessaires à la manifestation. Que l'intérêt de Michaux se dirige vers la chambre et sur les fenêtres – à savoir les dispositifs qui font qu'il y a une perception – dévoile une phénoménologie en puissance dans ses textes. Il convie parfois son lecteur au cœur de ces dispositifs. Habituellement, ces derniers ne sont pas apparents, ils sont ignorés. Et pour cause : comme nous l'avons estimé au sujet de la distance, il faut que cette dernière, comme condition de perception, soit dissimulée pour que *l'à distance* apparaisse au loin. À l'inverse, il faut un état hors du commun pour que la distance phénoménologique soit manifestée :

Par la merveille de mon état exceptionnel, je percevais ce qu'autrement on ne perçoit pas, dont on se doute à peine, ou pas du tout. J'étais à cette fenêtre, je n'étais plus qu'à

---

dans O.C.I, p. XCIII. Quant à Jean-Pierre Martin, il pense que c'est le père de Michaux qui s'est défenestré (J.-P. MARTIN, *Henri Michaux* (biographie), p. 192).

<sup>8</sup> Voir G. WAJCMAN, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse : Verdier, 2004.

<sup>9</sup> S. CHAMPEAU, *Ontologie et poésie : trois études sur les limites du langage*, p. 25.

<sup>10</sup> Voir l'**introduction**.

cette fenêtre, à ce drap vibrant, déchiré, claquant sans aucun bruit, où se déroulait un monde (PB 997).

Séparant celui qui regarde du paysage, et occultant parfois ce dernier, la fenêtre est néanmoins l'objet à partir duquel il y a monde, à partir duquel un monde se déroule.

### Disproportion

Que devient la chambre sous drogue ? Elle se disproportionne. Elle n'est alors plus adéquate pour penser ni figurer le psychisme. Si forte est la dislocation qu'elle atteint jusqu'à l'idée de la chambre. À propos de la deuxième expérience du L.S.D. 25<sup>11</sup>, Michaux écrit ainsi :

Ma chambre n'est plus proportionnée à mon être, n'a plus d'amitié pour moi. Perdue ma résidence en elle, perdue ma résidence en moi. Délogé. Bilogé. Comme si j'étais dans le même temps dans un autre lieu (IT 923).

Il apparaît dans cette citation que l'idée de la chambre est une idée amicale, qui soutient le sujet. C'est une idée comme un point d'appui. L'adjectif « bilogé », appartient à la longue liste des néologismes élaborés par Michaux dans le cadre de l'expérience des drogues. Alors que jusqu'ici, la chambre, même traversée par des créatures inquiétantes, était une image « tranquilisant[e] » (IT 923), ce schéma est rompu. La chambre est déplacée. Et plus que d'un déplacement, il s'agit en fait d'un dédoublement. Une doublure de la chambre, une fausse chambre, s'est superposée à la chambre réelle, à distance de cette dernière. Ce n'est plus la chambre psychique, mais une chambre hallucinée, difforme, d'une difformité sans commune mesure avec celle de la chambre mentale ou de la *camera oscura*. La chambre sous mescaline n'est plus une enclave, elle se disperse de tous côtés. L'intérieur et l'extérieur ne sont plus séparés comme dans la chambre obscure. Cette déformation est due à la présence dans la chambre des hallucinations – qui sont plus que des hallucinations pour Michaux, qui sont des présences d'absence :

Présences autour de soi, pas tellement vues qu'évidentes, que je sentais, que je savais être là, prêtes à approcher, en groupes ou isolées dans ma chambre ou dans un espace à part qui par moments coexistait avec celui de la chambre, et à d'autres la dissipait, s'y substituait avec la plus grande aisance... Il s'en fallait d'un rien qu'elles apparussent réellement, presque des présences, des pénéprésences (ÉR 622).

Ce mot-valise, « pénéprésences », rappelle la profanation opérée par les images hallucinées, qui s'induisent dans la perception et se font passer pour des signes d'une présence effective. La perte de la possibilité de se réfugier dans sa chambre, puisqu'elle n'est plus à la mesure de l'être, est aussi une perte de pouvoir. Quand il relate son expérience du L.S.D. 25, Michaux constate ainsi : « Potentat n'est plus, qui tenait son empire dans ma chambre. Celui qui savait, suivait les places, les temps, les détails, qui tenait ferme la topographie, fait relâche » (IT 924). Cet esprit-modèle (« celui qui savait ») est destitué. Tenir ferme la topographie, c'est tenir la carte, s'orienter.

---

<sup>11</sup> Nommé ainsi parce qu'il est le vingt-cinquième dérivé de l'ergot de seigle que les chimistes suisses Stoll et Hoffman étudient en 1938.

Auparavant, la chambre était une figure qui pouvait faire l'objet d'une cartographie. Nous nous sommes d'ailleurs prêtée à cet exercice en nous appuyant sur les premiers textes de Michaux<sup>12</sup>. La chambre, comme le domaine, comme les propriétés, relevait d'une topographie. Il était possible de placer les choses, de les assigner – même à des situations mouvantes et instables. Nous pourrions considérer que la chambre comme figure topographique disparaît, et est remplacée par une chambre topologique. L'entrée dans les drogues coïncide, rappelons-le, avec la fin du domaine. La fin du domaine, c'est la fin d'une situation de préséance vis-à-vis du territoire. La personnification (« celui qui tenait ferme ») rappelle d'ailleurs le souverain de « Fin d'un domaine » (FV 609-616) qui règne sur ses propriétés. L'opposition entre topographie et topologie apparaît à plus d'un titre dans ces expériences. Au sein des mathématiques, la topologie est une science qui étudie les modulations de structures. En effet, si on module une figure topologique, en imaginant qu'elle soit faite d'une matière complètement souple et ductile, on peut en obtenir une autre – par exemple, une tasse et un beignet, topologiquement, ont des propriétés équivalentes. Alors que la topographie est l'inscription (*graphie*) dans un lieu unique et limité, la topologie fonctionne sur des relations de voisinage, d'enveloppement, de continuité, donc possiblement de fusion et de confusion. Elle accorde une plasticité à l'espace. Pour Max Bense, Michaux projette, grâce à ses pays imaginaires, une « topologie métaphysique<sup>13</sup> ». Les figures spatiales que l'écrivain élabore sont elles-mêmes topologiques : ligne, pli, sillon<sup>14</sup>. Merleau-Ponty considère que le modèle de l'être ne doit pas être l'espace euclidien, mais « l'espace topologique », avec tous ses rapports de « voisinages », d'« enveloppement » : « image d'un être qui, comme les taches de couleur de Klee, est à la fois plus vieux que tout et 'au premier jour' (Hegel)<sup>15</sup> ». Cette simultanéité se retrouve bien dans l'expérience du regard qui est celle des drogues : celui qui se pensait à l'origine du regard, le sujet visionnaire, se transmue en objet du regard dès lors que ce qu'il voit le regarde à son tour. L'impression d'autorité qu'il pouvait avoir sur le monde disparaît alors, puisqu'il n'a pas d'ancienneté par rapport à ce dernier. Toute la réversibilité est d'ailleurs impliquée dans le terme même de « visionnaire » qui peut qualifier à la fois les images et celui qui les perçoit. La topographie est mise à mal par l'expérience des drogues, cette dernière étant l'expérience d'un « être sauvage<sup>16</sup> » et d'un regard qui n'est pas théorique, mais ouvert aux anfractuosités, aux aspérités, souvent vulnérable. Dans ce modèle de l'espace topologique, c'est la définition même du regard qui est bouleversée. Ce dernier ne correspond plus à une domination

---

<sup>12</sup> Voir **annexe 2**.

<sup>13</sup> M. BENSE, « Esthétique et métaphysique d'une prose », *Cahiers de l'Herne*, p. 246.

<sup>14</sup> Voir le **quatrième moment** (II, III).

<sup>15</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, p. 264 (note d'octobre 1959). C'est en vérité Lucien Herr commentant Hegel qui avait cette formule : « La nature est au premier jour », comme le rappelle Merleau-Ponty dans le cours sur la nature.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 254 (note de septembre 1959).



ou une maîtrise, d'après laquelle regarder serait garder par-devers soi, mais à une invasion. C'est la définition que donne Merleau-Ponty du sensible : « ce qui, sans bouger de sa place, peut hanter plus d'un corps<sup>17</sup>. » Ainsi, ce qui est vu l'est par plusieurs regards : il en résulte que « nos regarder ne sont pas des actes de conscience<sup>18</sup> mais ouverture de notre chair aussitôt remplie par la chair universelle du monde<sup>19</sup> ». Pour le phénoménologue français, il y a bien un changement de paradigme dont la philosophie doit se faire l'écho : si le regard est enveloppement et non survol, elle-même ne peut plus survoler le monde, le tenir « couché à ses pieds<sup>20</sup> » comme une proie spéculative. Cette conviction est présente également chez Michaux : le regard de l'épervier n'est pas tenable<sup>21</sup>. Nous avons parlé auparavant de cette profanation des images mescaliniennes, qui s'infiltrèrent dans des couches secrètes de la subjectivité. Cette profanation a beaucoup à voir avec l'ouverture dont parle Merleau-Ponty. L'espace topologique pénétrant le sujet par tous ses pores, ce dernier, par un mécanisme de réversibilité, s'abîme également en lui. Pour être tout à fait précise, il nous faut dire qu'avant même les drogues, Michaux considérait déjà la nature topologique de l'espace. Les drogues ne font que manifester des caractéristiques dont l'écrivain avait déjà l'intuition. Il fallait, pour pénétrer cette nature, une lucidité de l'au-delà, celle de la locutrice perdue dans l'Espace aux ombres : « Notre espace, pour qui a cessé d'y être aveugle, est plein de signaux, de points d'attraction, de zones fortes, de zones faibles, de piqûres, de messages » (FV 526). C'est bien ce nouvel espace auquel la drogue rend attentif, un espace chargé de signes ou troué en certains points. Dans cet espace, l'intoxiqué est passif : « On me remuait, on me faisait faire des plis » (MM 621). Plié, il est aussi froissé. Dans un manuscrit mescalini, on déchiffre ainsi : « La Mescaline c'est le froissement/ c'est être froissé<sup>22</sup> ». Cette idée de froissement se retrouve d'ailleurs dans le texte écrit à partir de ce manuscrit, par une phrase stupéfiante :

Parmi les déferlements silencieux, les trémulations de la nappe illuminée, dans le va-et-vient rapide martyrisant des taches de lumière, dans le déchirement de boucles et d'arcs et de lignes lumineuses, dans les occultations, les réapparitions, dans les dansants éclats se déformant, se reformant, se contractant, s'étalant pour se redistribuer encore devant moi, avec moi, en moi, noyé et dans un insupportable froissement, mon calme violé mille fois par les langues de l'infini oscillant, sinusoïdalement envahi par la foule des lignes liquides, immense aux mille plis, j'étais et je n'étais pas, j'étais pris, j'étais perdu, j'étais dans la plus grande ubiquité. Les mille et mille bruissements étaient mes mille déchiquetages... (MM 625)

Le sujet sous mescaline est plongé dans une tempête. Les compléments circonstanciels de lieu sont multiples dans ce texte, renvoyant toujours à un mouvement (« parmi les déferlements »,

<sup>17</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Signes*, Paris : Gallimard, 1960, p. 23.

<sup>18</sup> Comme c'était le cas chez Edmund Husserl, note Éliane Escoubas. Voir E. ESCOUBAS, « Merleau-Ponty : le corps de l'œuvre et le principe d'utopie », *La Part de l'Œil* n°21/22, 2006, pp. 9-17, p. 13.

<sup>19</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Signes*, p. 23.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>21</sup> Voir le **premier moment** (I, 2).

<sup>22</sup> Page reproduite dans J.-C. MATHIEU, M. COLLOT (dir.), *Passages et langages*, p. 285.

« dans le va-et-vient », « dans un insupportable froissement ») plutôt qu'à une situation stable. Les participes présents, qui forment une assonance en [ã], donnent également l'idée de plusieurs processus en cours. L'espace topologique est un espace hyperbolique, toujours en mutation, espace de vertige, dans lequel on peut être et n'être pas en même temps. Espace où les frontières entre le propre et l'impropre sont bouleversées. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette altération, en insistant en particulier sur la parenté entre l'impropre et le sale. Cet extrait de *Misérable miracle* en donne le premier indice, avec l'obscénité d'un viol par les « langues de l'infini oscillant » (*Id.*) Dans l'espace topologique, la débauche n'est jamais loin. C'est que tout y devient voisin, y compris des pensées indignes. Alors que l'espace topographique est organisé et hiérarchisé selon certaines valeurs – ce qui est proche est aussi ce qui est enviable, l'espace topologique mêle tout. La métamorphose de l'espace topographique en espace topologique est manifeste lorsque Michaux a cette formule : « Dans le voisinage une multitude avance » (GÉE 355). L'idée de voisinage renvoie aux alentours de la chambre. Le dédoublement de cette dernière est suivi d'une multiplication. L'espace topographique se mue également en espace acoustique : « En bruissements, comme il en émane d'une maisonnée, la chambre solitaire s'est changée » (*Id.*) Sur ce sujet, nous pouvons retrouver les analyses de Jean-Pierre Martin quant au « nocturnal<sup>23</sup> » qui serait le genre privilégié par Michaux dans *La nuit remue*. À l'instar de la nuit, qui bouleverse les apparences et fait perdre ses repères, la drogue fait accéder à une autre conception de l'espace. Jean Paulhan, l'ami de Michaux et premier compagnon des expériences de mescaline, a produit un texte fascinant, « Petite aventure en pleine nuit<sup>24</sup> ». Le poète rentrait chez lui après une soirée qui, tient-il à préciser, n'avait pas été alcoolisée. Il se trouva, dans la chambre obscure où sa femme dormait, incapable de trouver son chemin : « Ici, tout m'était voisin<sup>25</sup> », écrit-il ainsi. À tâtons dans la nuit, il finit par s'orienter. Et une fois dans le lit, comme deux heures sonnent, il songe qu'il vient d'entrer dans un tableau cubiste – et d'en sortir. Il a vécu l'expérience de voir tous les angles des objets. Si la topographie, dans cette expérience décrite par Paulhan comme dans les expériences mescaliniennes de Michaux, disparaît, une nouvelle manière de se figurer l'espace se fait jour. Ce dernier devient un espace où tout coexiste sur le même plan et où tout peut potentiellement atteindre le sujet. Il s'agit d'un espace qui s'agence spontanément, non d'un lieu que le sujet pourrait organiser autour de lui comme s'il en était le centre. C'est que le paradigme de l'espace – un sujet au centre à partir duquel l'espace se déploierait comme si le regard du premier était la source du second – est remis en question par ce type d'expériences<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> J.-P. MARTIN, *Henri Michaux : écritures de soi, expatriations*, pp. 284-285.

<sup>24</sup> J. PAULHAN, « Petite aventure en pleine nuit », *La Peinture cubiste*, Paris : Gallimard, 1990, pp. 61-82.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>26</sup> Voir l'analyse de Céline Flécheux. C. FLÉCHEUX, *L'horizon, des traités de perspective au Land art*, p. 255.

Une autre figure spatiale convoquée dans ces textes de drogue, celle de la « salle de la constitution », devrait achever de nous en convaincre.

### 3. La salle de la constitution

Dans cet inventaire des dépossessions, la « salle de la constitution » est également présentée. Il s'agit encore d'un point stratégique qui est démantelé par les drogues. Le récit de la troisième expérience de mescaline, dans *Misérable miracle*, relate ce démantèlement, provoqué par une béance de l'être :

Ma salle de la constitution, ma salle des ambassadeurs, ma salle des cadeaux et des échanges où je fais entrer l'étranger pour un premier examen, j'avais perdu toutes mes salles avec mes serviteurs. J'étais seul, tumultueusement secoué comme un fil crasseux dans une lessive énergique (MM 649).

Ce texte, en creux, se représente différentes salles dans le psychisme, qui devient une sorte de palais au sein duquel une galerie centrale distribue plusieurs pièces. Les serviteurs rappellent le texte « Fin d'un domaine » (FV 610 sq.). Après les propriétés et après le domaine, le palais est une nouvelle figure qui répond au fantasme de maîtrise du moi – image encore plus ambitieuse que les précédentes. La salle de la constitution, dans un État, est celle où est signé le texte fondateur. Dans la figuration de la psyché, il s'agit de l'espace des lois, où la régulation des rapports avec le dehors a lieu. La constitution est à mettre en lien avec une dimension politique, celle qui nous faisait dire auparavant qu'il fallait contractualiser les propriétés<sup>1</sup>. La salle des ambassadeurs est quant à elle cet espace où une partie du dehors est convié, mais sous une forme réductible à l'identité. L'ambassadeur n'est pas vraiment l'étranger. Il représente ce dernier auprès d'une puissance étatique. Tous ces dispositifs intérieurs de contrôle sont victimes dans la mescaline d'une *dislocation* : destruction du lieu et devenir-loque. Ici la loque est un « fil crasseux » (649) dans le tambour d'une machine à laver. Après la richesse vient la misère. Celui qui se voulait palais se retrouve vulgaire serpillière.

#### *La constitution en phénoménologie*

L'image poétique de « salle de la constitution » fait signe vers un concept décisif de la phénoménologie, sans que Michaux puisse en avoir conscience. La constitution est un processus de la perception que Husserl a décrit<sup>2</sup>. Dans sa pensée, ce concept n'est pas sans équivoque. Il s'agit d'une étape lors de laquelle le phénomène se construit à partir des sensations. Une opération propre au vécu, « dans son contenu descriptif », lequel s'oppose aux données de la sensation. La constitution « anime » la sensation, et confère un sens d'objet à ce qu'elle offre aux sens. C'est grâce à cette trame inconsciente que « nous voyons cet arbre, nous entendons cette

---

<sup>1</sup> Voir le **premier moment** (I,3).

<sup>2</sup> Il n'est pas lieu de détailler ici les différentes ramifications de ce concept chez Husserl. Disons simplement qu'il commence à s'élaborer au sein des *Recherches logiques* [1901], puis, avec le passage d'une phénoménologie statique à une phénoménologie génétique, trouve plus précisément le sens de processus que nous lui donnons dans *Logique formelle et logique transcendantale* [1929] et dans les *Méditations cartésiennes* [1931], jusqu'aux ouvrages plus tardifs de l'initiateur de la phénoménologie.

sonnerie, nous sentons le parfum de telle fleur, etc.<sup>3</sup> ». La constitution n'est pas ontique, mais ontologique. Par elle, on ne donne pas être, mais sens. Husserl lui-même juge bon de le préciser au sujet de ses *Recherches logiques* :

L'expression qui revient tant de fois, que des 'objets' se 'constituent' dans un acte, signifie toujours la propriété dans l'acte de *rendre représentable l'objet* ; il ne s'agit pas de constituer au sens propre<sup>4</sup>.

Le fantasme démiurgique d'une constitution qui informerait intégralement le monde, ou d'une constitution comme construction du monde, doit donc être remis en question. Michaux, en faisant intervenir ce fantasme auquel l'expérience de drogue met fin, nous permet aussi de considérer cette salle de la constitution comme une idée naïve. Il n'y a pas de serviteurs qui travaillent dans les tréfonds de la perception à faire qu'il y ait du sens. Il importe en outre de comprendre que le vécu en lui-même, ou le contenu de sensations, n'est jamais complètement chaotique, qu'il possède déjà une structure. Penser l'inverse, ce serait maintenir envers et contre tout le modèle caricatural de l'empirisme : celui d'un caractère brut de la sensation<sup>5</sup>. La *hylè*, cette matière de la sensation, est « fluente » et « traversée par un certain déphasage », elle a déjà la forme de ce qu'Annabelle Dufourcq nomme un « flux *diacritique*<sup>6</sup> ». C'est dire que dans son afflux en apparence désordonné, elle comprend déjà en germe les éléments qui vont favoriser les distinctions, et l'émergence du sens. Le concept très problématique chez Husserl de constitution est en outre déplacé par Merleau-Ponty. Pour ce dernier, il faut faire droit au « jaillissement immotivé du monde<sup>7</sup> ». « Immotivé » signifie ici que le surgissement n'est pas toujours décidé par le sujet. Le phénoménologue français en veut pour preuve précisément le sentiment d'une non-coïncidence et d'une distance avec le monde. Nous avons déjà parlé de cet écart à propos de la colle, laquelle fait éprouver au sujet le sentiment de ne pas être compris dans le monde alors que ce dernier fait pourtant assaut sur lui<sup>8</sup>. Merleau-Ponty l'écrit :

Si ma conscience constituait actuellement le monde qu'elle perçoit, il n'y aurait d'elle à lui aucune distance et entre eux aucun décalage possible, elle le pénétrerait jusque dans ses articulations les plus secrètes, l'intentionnalité nous transporterait au cœur de l'objet, et du même coup le perçu n'aurait pas l'épaisseur d'un présent, la conscience ne se perdrait pas, ne s'engluerait pas en lui<sup>9</sup>.

Ce qui est particulièrement intéressant pour nous dans cet extrait est l'équivalence établie par Merleau-Ponty entre le fait pour la conscience d'être engluée dans le monde, et le sentiment conscient d'une non-coïncidence. Pour lui, comme pour Michaux, la colle ne fait que manifester

---

<sup>3</sup> D. ZAHAVI, « Réduction et constitution dans la phénoménologie du dernier Husserl », *Philosophiques*, vol. 20, n° 2 1993, pp. 363-381, p. 371.

<sup>4</sup> E. HUSSERL, Lettre à Hocking du 25 janvier 1903, citée par W. BIEMEL, « Les phases décisives dans le développement de la philosophie de Husserl », dans *Cahiers de Royaumont, Philosophie* n°III, p. 46.

<sup>5</sup> Voir A. DUFOURCQ, *La dimension imaginaire du réel dans la philosophie de Husserl*, Dordrecht : Springer, 2011, p. 95.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>7</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. VIII.

<sup>8</sup> Voir le **premier moment** (II, 2).

<sup>9</sup> M. MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 275.

la non-adhésion. Et ce décalage auquel Merleau-Ponty donne parfois le nom de « déhiscence » est l'indice du fait que le monde n'est pas constitué. Un monde qui serait actuellement constitué ne pourrait provoquer cette impression de dislocation<sup>10</sup>. Dans la drogue, la distance disparaît. Édith Boissonnas a identifié cet effet dans son premier poème mescalinen : « Les yeux fermés le spectacle commence/ On est dedans, car tout colle à la vue<sup>11</sup> ». Mais pour Michaux, c'est parce qu'il n'y a plus de constitution que ce bouleversement a lieu. La drogue met en péril cette opération de donation de sens. Sans nous avancer encore dans cette direction, nous pouvons simplement poser les questions suivantes : comment voit-on, comment perçoit-on, lorsque la « salle de la constitution », qui est d'après nous une figure poétique de ce que la phénoménologie nomme la subjectivité constituante, disparaît ? Dans la mescaline, les objets observés sont privés d'une partie importante de leur consistance, cette partie obtenue par l'investissement subjectif en eux. Dans la première expérience de *L'Infini turbulent*, pour atténuer ce qu'il nomme des « rafales intérieures » (IT 820), Michaux sort de chez lui. Alors qu'il se trouve quai des Grands Augustins – il vit à cette époque non loin de là, au 16 rue Séguier, il a soudainement une impression d'inquiétante étrangeté par rapport à la rue. Il écrit : « Elle manque, sans doute, de moi, de tout ce que j'y mets d'ordinaire. » (821) Tout se passe comme s'il faisait face à une rue neutre, ou une idée de rue et non cette rue qu'il connaît et qu'il s'est approprié – à laquelle il a donné du sens. Il compare cette expérience à celle d'un ami, S.<sup>12</sup> qui, dans la rue du Dragon, s'est senti comme dans un décor de carton-pâte (*Id.*). Dans les deux cas, l'explication est limpide : « En somme, [la rue] est vidée de son unité, et de l'unité qu'elle constituait, formée de la rue du Dragon et de l'être de celui qui la regardait et la meublait, la gonflait de ses sensations. » (*Id.*). Privée de cette part subjective obtenue par la constitution, la rue se dégonfle comme une baudruche. Dans le processus que nous avons nommé « *dislocation* », HM se confrontait à son identité affaissée<sup>13</sup>. Sous mescaline, cet affaissement concerne également le dehors, qui se montre comme factice et piteux. En phénoménologie, l'apparaître trouve son lieu à l'intersection entre ce qui apparaît et celui ou celle à qui cela apparaît. Si le second pôle de cette relation est absent ou disloqué, la constitution n'a plus lieu et l'objet n'est plus « cerné », si l'on peut dire. La drogue provoque une défaillance de ce que la phénoménologie husserlienne appelle l'évidence naturelle. Wolfgang Blankenburg décrit cette réduction sauvage provoquée par la psychose, par laquelle aucun contenu intentionnel n'informe plus les choses perçues<sup>14</sup>. Il est vigilant à distinguer cette

<sup>10</sup> Voir le **deuxième moment** (III, 2).

<sup>11</sup> E. BOISSONNAS, « Poème 1 », dans M. PIC (éd.), *Mescaline* 55, p. 98.

<sup>12</sup> Il pourrait s'agir du peintre Bernard Saby selon R. BELLOUR, Notes et variantes de *L'Infini turbulent*, p. 1339.

<sup>13</sup> Voir le **deuxième moment** (III, 1).

<sup>14</sup> W. BLANKENBURG, *La perte de l'évidence naturelle. Une contribution à la psychopathologie des schizophrénies paucisymptomatiques* [1971], trad. J.-M. Azorin, Y. Totoyan Paris : PUF, 1991.

réduction de celle choisie et pratiquée par le philosophe. Se fondant sur l'étude clinique d'une patiente appelée Anne, il écrit que dans le premier cas, la dérobée de l'évidence originare est vécue comme une « torture » : « c'est comme si je regardais de l'extérieur tout le train du monde », confie ainsi la patiente<sup>15</sup>. Le détachement à l'égard du phénomène est ici douloureux. À l'inverse, pour le phénoménologue, cette *épochè* relève simplement d'une parenthèse qui « peut être à tout moment annulée », et contre laquelle des résistances persistent d'ailleurs dans le temps de l'exercice<sup>16</sup>. Inspiré par cette idée de Blankenburg, le psychiatre Jean Naudin a pensé une « *épochè* hallucinatoire<sup>17</sup> », à savoir un suspens de l'évidence fondamentale dans les hallucinations. La mescaline provoquerait donc de même une perte de la constitution.

### Nul/ et ras... / et risible

Un tel démantèlement mène Michaux à des considérations importantes sur un autre schème philosophique, celui de la table rase. Dans l'ouvrage *Les Grandes épreuves de l'esprit*, Michaux s'intéresse aux dysfonctionnements de la pensée sous mescaline. Une partie est consacrée à un mouvement du sujet, celui qui consiste à « revenir à soi » (GÉE 316 sq.). Dans cette partie, Michaux s'intéresse à ce qui se passe lorsque celui qui a consommé de la mescaline refait surface. Ici, refaire surface correspond, singulièrement, à une entrée dans la profondeur, celle du « merveilleux normal » (GÉE 313), tellement normal qu'il était auparavant dissimulé. Avant ce retour, dans quelle situation était l'intoxiqué ? Le présent – celui de la conscience retrouvée – est opposé au passé de l'expérience mescalinienne. Une longue phrase détaille l'état antérieur, coupée par une parenthèse<sup>18</sup>. D'après Michaux, l'intoxiqué était face à rien :

Tout à l'heure, plusieurs fois, longuement présent à rien, à rien autre que rien, *tabula rasa* (pas celle du philosophe, toujours virtuellement pleine, et qui n'a rien d'effrayant, où simplement – plaisir de riche – on a convenu avec soi de n'y rien remettre que petit à petit, selon un certain ordre et sans rien laisser traîner dessus, non), véritable table rase, il était là, où l'on ne voit rien revenir, rien, rien, rien, et pas le moindre signe qu'il y revienne quoi que ce soit (*Id.*).

La véritable table rase : on peut lire dans la répétition de ce phonème [table] l'insistance de la figure. Michaux renvoie ici à la *tabula rasa* empiriste. Cette dernière est une tablette de cire dont la surface est égalisée et sur laquelle rien n'est écrit. Le philosophe John Locke imagine<sup>19</sup> que l'esprit des enfants est pareil à cette tablette, vierge de tout contenu, et que l'expérience vient peu à peu l'informer. En lien avec le concept de constitution précédemment élaboré, faire table rase

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>17</sup> J. NAUDIN, *Phénoménologie et psychiatrie. Les voix et la chose*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1997, p. 64.

<sup>18</sup> D'après Jérôme Roger, Michaux « dit l'essentiel ou le plus aventureux de sa pensée dans des 'parenthèses' marquées ou non graphiquement » (J. ROGER, *Poésie pour savoir*, p. 311).

<sup>19</sup> J. LOCKE, *Essai sur l'entendement humain* [1698], trad. J.-F. Thurot, Paris : Firmin Didot, 1831, Livre II, chapitre 1, 2, cité par E. STRAUS, *Du sens des sens*, pp. 29-30.

reviendrait à se délester de tous les contenus logiques. La table rase que l'intoxiqué présente diffère de celle que le modèle empiriste emploie. Cette dernière est la table rase comme outil épistémique, qu'on vide afin de mieux la remplir. Mais pour celui qui a consommé de la mescaline, la table rase est vraiment rase, sans qu'aucune possibilité logique de la remplir ne soit présente. La description de cette expérience du néant dans son absolutité fait que Michaux retrouve l'idée des privilèges. La drogue, comme auparavant la mort de Marie-Louise T., fait considérer sous un nouveau jour des choses que HM possédait, dont il ne s'estimait pas riche cependant. Ce que le sujet a perdu, c'est la capacité à intercepter les signes, à faire de son corps et de son esprit les récepteurs de ceux-ci. Il faut rappeler que cette réceptivité est l'indice d'une distance. Capter un signal, l'annonce de quelque chose qui va se produire, n'est notamment plus possible. Dans la table rase empiriste, les choses reviennent peu à peu. Elles sont préfigurées. La table rase conserve l'écart. C'est qu'il s'agit d'une expérience rationnelle et non d'un vécu comme l'expérience de l'intoxiqué. Dans l'état normal, on est souvent aux aguets. L'usage de la psilocybine a permis à Michaux de le comprendre : « Être vivant, c'est être *prêt*. Prêt à ce qui peut arriver, dans la jungle de la vie et de la journée » (CPG 29). La drogue, au contraire, démobilise. Elle empêche de faire face aux événements. Ce qui échappe à Michaux dans la caricature du philosophe est que ce dernier sait bien que la table est virtuellement pleine, il ne s'illusionne pas à ce sujet. Comme la constitution, qui n'est pas une opération qui s'élabore à partir du chaos, le remplissage de la table rase ne se fait pas à partir d'une table vraiment rase. Le fait même qu'il y ait une table empêche certainement de la considérer comme telle. Mais au-delà de ces considérations, il faut s'intéresser à l'utilité de cet emprunt à la philosophie pour Michaux. Pourquoi parler de table rase ? À travers ce schème, il veut exposer l'épreuve d'avoir tout perdu. L'adjectif « ras » fait écho à un poème très abondamment commenté de Michaux, « Clown ». À la fin de ce texte, Michaux pressent un état futur : « ouvert moi-même à une nouvelle et incroyable rosée/ à force d'être nul/ et ras... / et risible... » (P 710). Cette ouverture à la nouveauté est proprement celle qui caractérise l'opération de table rase philosophique. Pierre Grouix et Camilla Gjørven étudient l'allitération de [r] dans « Clown » : « On ne cesse d'entendre le bruit de rabot de cette opération de *tabula rasa* dont la piste recueille la sciure<sup>20</sup>. » Il suffit d'observer les textes mescaliniens pour constater comment ce diagnostic se retrouve. Le vocabulaire de la perte autant que celui de la richesse y sont omniprésents. Rabot, réduction : à plus d'un titre, l'opération de la drogue est une dé-constitution. Cette dernière laisse démunis et misérables. Mais comme le titre du premier texte de drogue articule cette misère à un miracle, il faut également observer de plus près ce que les drogues fabriquent.

---

<sup>20</sup> P. GROUX, C. GJÖRVEN, « 'Nul/et ras... /et risible...' Lecture de 'Clown' de Michaux », dans J.-M. MAULPOIX, P. GROUX (dir.), *Henri Michaux. Corps et savoir*, Paris : ENS Éditions, 1998, p. 112.





## II. PAYSAGES MESCALINIENS

Tout en démantelant, la mescaline est également créatrice de nouveaux paysages. Nous employons ce terme de « paysages » en lien avec la conception strausienne de la sensation. D'après Erwin Straus, percevoir demande une certaine distance par rapport au sentir, qui paraît au contraire une pure immersion. Il emploie pour l'expliquer une analogie, disant que « [l']espace du monde de la sensation est plutôt à celui du monde de la perception comme le paysage est à la géographie<sup>1</sup>. » Les drogues configurent des paysages sensoriels. Si précédemment nous nous sommes intéressée à la redéfinition du regard, qui n'est plus une maîtrise, mais une béance, un bouleversement semblable a lieu en ce qui concerne les autres sens. Remettant en question l'espace de domination, sur lequel le sujet régnerait en majesté, et modifiant le rapport de force, les drogues occasionnent une nouvelle esthésiologie. Même s'il y a constitution ou plutôt reconstitution après coup, par le langage, la constitution perceptive n'a plus d'incidence sous mescaline. Que se passe-t-il quand la constitution n'a plus lieu ? La dislocation qu'elle provoque entraîne le sujet qui s'engage dans cette aventure mescalinienne vers de nouveaux territoires sensibles, dont nous nous proposons ici d'explorer deux exemples : la kermesse et la tour de Babel. Ceci permet aussi de préciser ce qu'est une hallucination. Au cours de cette exploration, une certaine tension entre distance et proximité apparaîtra, que nous éclairerons par la suite.

---

<sup>1</sup> E. STRAUS, *Du sens des sens*, p. 376.



## 1. La kermesse

Le champ lexical de la fête apparaît fréquemment dans les textes de drogue. La profusion des images hallucinatoires qui s'enchaînent produit une scène qui, une fois Michaux revenu à l'état normal, est jugée avec un certain dédain. C'est un « spectacle complètement crétin », un « cirque rétinien », un « paradis du clinquant » (MM 631-332), une « foire » (IT 807) ou un « tournoyant carrousel » (IT 839). En quelques mots : « C'est du dernier grotesque » (MM 624). Toutes ces expressions dépréciatives ont d'après nous pour enjeu de restituer une distance dans l'immédiateté des drogues. D'une certaine façon, les sensations sont trop exubérantes pour convenir à Michaux. Ce manège des sens est l'objet d'une inspection et d'une dévaluation *a posteriori*.

### *Kermesse idiote*

Une formule se distingue des autres : celle de « kermesse idiote » (IT 846). L'expérience de la mescaline voit en effet le retour d'une figure que HM aurait voulu éloigner à jamais : la foule festive. Souvenons-nous : au Brésil, il critiquait les jeunes gens qui gâchaient une messe par leurs exclamations. En Belgique, plus tôt encore, il conspuait la « foule des petits gredins de paysans puants » (LI 608). Le mot « kermesse » en particulier n'est pas anodin, parce qu'il renvoie à une culture belge que Michaux n'a eu de cesse de refouler. Culture des rassemblements, de la noce, de la débauche. Tout se passe comme si la drogue faisait resurgir ce mode vulgaire, sans façon. Dans les tableaux flamands, les excès de la foule se manifestent. Des personnages déguisés, hirsutes, se mêlent joyeusement. L'œuvre de Rubens intitulée *La Kermesse*<sup>1</sup> est exemplaire de ce débordement festif. On y voit une masse semblable à une vague qui depuis le coin inférieur gauche gagne la droite de la toile : chairs vives, danses populaires, baisers arrachés. L'opposition de HM à cette kermesse est l'indice d'un mépris pour la vie provinciale. Ce trait de caractère a été pointé du doigt par le galeriste Daniel Cordier. D'après lui, HM est un « solitaire aristocratique, sanglé dans une intelligence brûlant celui qui l'approche<sup>2</sup>. » Cet esprit cingle tout ce qui est l'objet d'une jouissance. Il s'applique à assécher le flux qui pourrait le submerger. L'obscénité du rose sous mescaline est ainsi appuyée par Michaux : c'est, indique-t-il en italique et en marge, « *le genre frôleur appliqué à une couleur* » (MM 645). Dans les foules, dans les transports publics, le frôleur – aujourd'hui plus souvent nommé « frotteur », est celui qui cherche à être en contact physique avec les autres usagers, avec les femmes surtout. Dans l'hallucination, une sensation visuelle, par un effet de synesthésie, devient également tactile. La couleur rose cherche à se confondre avec

---

<sup>1</sup> Pierre Paul Rubens, *La Kermesse*, 1635, huile sur bois, 149 x 261 cm, Musée du Louvre.

<sup>2</sup> D. CORDIER, *8 ans d'agitation*, Paris : Daniel Cordier, 1964.

l'intoxiqué, et également à confondre ce dernier. Ce sentiment d'être confondu compromet évidemment l'impression de distance. Il faut rappeler que la gêne avait cette fonction de masque, permettant de tenir à distance et de se tenir à distance à la fois<sup>3</sup>. Nous avons thématiqué cet affect de la gêne selon deux catégories : l'une, externe, suscitée par la présence d'un individu qui incommodé le sujet, et l'autre, plus interne, qui se passe de source extérieure. La gêne de l'intoxiqué devant ses hallucinations répond davantage à la seconde catégorie. Nous voyons aisément comme l'intrusion dans les impressions optiques de ce *sans-gêne* – le fait qu'il ne fasse pas partie du réel, mais soit halluciné, peut être douloureuse. La perte de la réserve que nous avons détaillée plus haut s'accompagne en effet de l'invasion du *sans-gêne*. Sans-gêne, à la diable<sup>4</sup> : les sensations sans façon viennent heurter celui qui passe son temps à se façonner. Dans *Misérable miracle*, Michaux décrit le « gag imbécile » de la mescaline (MM 631) et ajoute : « Le reste du spectacle : Tout ce que je déteste, l'exhibitionnisme. Celui des toilettes, celui de la joie de manger. » (MM 631) « Tout ce que je déteste » : cette formule rappelle celle qui concernait la colle<sup>5</sup>. On peut constater que par la détestation, Michaux réaffirme une distance vis-à-vis de son vécu sous drogue. Cette détestation est un dernier recours pour se préserver. Bourdieu a produit une analyse qu'il est pertinent de convoquer quant à cette dualité entre les modes d'être, entre gêne et sans-gêne. Il voit dans la manière de s'alimenter un symptôme de ces deux styles de vie, et l'articule avec l'opposition scolastique entre forme et substance. Dans les classes populaires, écrit-il, la nourriture est considérée uniquement comme substance nourrissante alors que les classes aisées accordent une priorité à sa forme. À la liberté, au refus des complications d'une part, s'oppose le respect des formes de l'autre :

Sur ces morales, ces visions du monde, il n'est pas de point de vue neutre : là où les uns voient le sans-gêne, le laisser-aller, les autres voient l'absence de façons, de prétention ; la familiarité est pour les uns la forme la plus absolue de reconnaissance, l'abdication de toute distance, l'abandon confiant, la relation d'égal à égal ; pour les autres, qui veillent à ne pas se familiariser, l'inconvenance de façons trop libres<sup>6</sup>.

Marielle Macé a raison de lire dans la plupart des conflits l'opposition entre des formes du vivre, des manières de phraser le vivre<sup>7</sup>. Ici, c'est la posture vis-à-vis de la mescaline qui nous questionne. À ce titre, il faut rappeler que la drogue a été ingérée. Michaux réproouve ce que De Quincey nomme les « extases portatives » (*portable ecstasies*<sup>8</sup>), ces sorties de soi à la portée de

<sup>3</sup> Voir le **premier moment** (II, 2).

<sup>4</sup> Dans les drogues, les mots arrivent « agglutinés à la diable » (GÉE 325).

<sup>5</sup> Voir le **premier moment** (I, 1) : « (tout ce que je déteste entre les hommes, les femmes et les choses : la colle.) » (Pa 331)

<sup>6</sup> P. BOURDIEU, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris : Minuit, 1979, p. 222.

<sup>7</sup> M. MACÉ, *Styles. Critique de nos formes de vie*, notamment pp.133-149.

<sup>8</sup> T. DE QUINCEY, *Confessions d'un mangeur d'opium anglais*, trad. F. Moreux (éd. bilingue), Paris : Aubier, 1964, p. 175.

chacun<sup>9</sup>. Les effets de la mescaline ne doivent pas faire oublier que c'est encore le corps, ce corps misérable, qui l'a absorbée et qui est à l'origine d'eux. L'expression « kermesse idiote » dit un refus net de mettre les pieds dans la fête à laquelle la mescaline convie<sup>10</sup>. Cette expression évoque également une tension entre l'universel de la kermesse et le singulier, avec lequel on n'a pas rompu, présente dans la racine *idios*. Dans l'épreuve du deuil, l'idiome était la manière de résister à la généralité, de se dérober encore aux mots des autres<sup>11</sup>. Dans les drogues, qualifier d'idiote cette kermesse est toujours une manière de revenir à soi, de résister au moins théoriquement au chaos. Mais cette résistance est d'autant plus difficile à maintenir que la masse grotesque, infinie, la kermesse, n'est plus au-dehors comme les jeunes Brésiliens d'*Ecuador* (E 231)<sup>12</sup>, ni dans un dehors interne : elle est cette fois déplacée au cœur de la sensation. Comme Édith Boissonnas l'écrit : « L'écœurement, la vulgarité vit/ Au fond des sens, dans cet antre maudit<sup>13</sup> ».

### Carnavalisation

D'après nous, depuis l'origine, les textes de Michaux sont affectés par ce que Bakhtine nomme la « carnavalisation<sup>14</sup> ». Pour le théoricien, la carnavalisation est l'« influence du carnaval sur la littérature et les différents genres<sup>15</sup> ». Tout cet imaginaire de la fête qui occupe une place importante dans les textes de Michaux peut être confronté à un genre à laquelle quelques sémioticiens ont redonné ses lettres de noblesse dans les années cinquante : celui de la satire ménippéenne. Ce genre date du III<sup>e</sup> siècle avant JC, et du philosophe Ménippe de Gadare<sup>16</sup>. D'après Bakhtine, il continue d'insuffler son énergie subversive à la littérature contemporaine<sup>17</sup>. Toute la caractérisation qui est faite par Bakhtine de la ménippée semble trouver des échos dans les textes de drogue : « fantasmagorie », « universalisme philosophique », « observation à partir d'un point de vue inhabituel » qui modifie « l'échelle des phénomènes », « représentation d'états psychiques inhabituels, anormaux<sup>18</sup> ». Un trait en particulier, que les satires ménippées ne font qu'esquisser, entre singulièrement en lien avec les écrits de Michaux : « Le personnage perd son achèvement, son monisme ; il cesse de coïncider avec lui-même<sup>19</sup>. » Après cette analyse, Bakhtine en vient directement à une description de ce qu'il nomme la « carnavalisation littéraire », qui nous

---

<sup>9</sup> Dans les descriptions de tableaux de Magritte, Michaux le dit : « rien qui vaille l'évasion [...] Un dehors, portatif. » (ERPE 704)

<sup>10</sup> Dans un texte ultérieur, Michaux utilise les expressions « kermesse inepte » ou « fanfare » pour décrire la souffrance infligée par son bras cassé (Voir H. MICHAUX, « Bras cassé », FD 863).

<sup>11</sup> Voir le **deuxième moment** (I, 3).

<sup>12</sup> Voir le **premier moment** (I, 2).

<sup>13</sup> E. BOISSONNAS, « Poème 1 », dans M. PIC (éd.), *Mescaline* 55, p. 98.

<sup>14</sup> M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, 1970, p. 179.

<sup>15</sup> *Id.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 169-172.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 173.

paraît tout à fait opérante pour comprendre la kermesse de Michaux. Les lois du carnaval sont incomparables avec celles qui régissent habituellement les rapports sociaux : normes de distance et convenances sont supprimées. « On abolit toutes les distances entre les hommes, pour les remplacer par une attitude carnavalesque spéciale : un contact libre et familier<sup>20</sup>. » L'abolition de la distance contrevient au naturel de HM, comme nous l'avons déjà plusieurs fois exposé. Cette abolition correspond également à des modes d'être qui sont sans réserve, avec cette « excentricité à soi » dont parle l'écrivain (IT 808), et que Bakhtine explicite à son tour :

*L'excentricité* est une catégorie spéciale de la perception du monde carnavalesque, intimement liée à celle du contact familier ; elle permet à tout ce qui est normalement réprimé dans l'homme de s'ouvrir et de s'exprimer sous une forme concrète<sup>21</sup>.

Le carnaval ou la kermesse sont des états d'exception, durant lesquels les barrages s'écroulent, les vannes sont ouvertes, durant lesquels on s'émancipe des catégories rigides qui régulent la société. Le désir du carnaval comme subversion de l'autorité se trouve dans certains textes de Michaux comme le « Clown » (P 709-710) déjà cité, ou encore « Mon roi » (NR 422). Dans ce type de textes, la royauté du moi est ébranlée. Michaux se plaît à désacraliser par le langage cette instance. Le carnavalesque produit également une profanation de soi-même pour Bakhtine<sup>22</sup>. Le sujet comme « axe de la représentation<sup>23</sup> » est destitué. Il est, en un certain sens, désaxé – ce désaxement étant d'ailleurs une des modalités de la dislocation<sup>24</sup>. Le mouvement par lequel il devient des loques est très ancien chez Michaux. Il concerne la représentation visuelle : le sujet n'est plus ce point de vue dont partent des perspectives. Il concerne également le langage : il recourt aux mots des autres, perdant son centre langagier. Mais dans le cas des drogues, cette aliénation n'est plus même celle d'une kermesse de mots. Si jusqu'ici, on subissait une « kermesse en soi du mouvement des autres » (FV 436), cette dernière se concentrait en effet, semble-t-il, sur les représentations visuelle et linguistique. Ce mouvement des autres, y compris des autres en soi, c'étaient leurs inflexions et leurs flexions, que les mots, même les plus singuliers possible, ne cessaient d'exprimer. Si l'on aborde la sensation, elle est elle aussi accablée par le rapport à l'autre dans la drogue, mais un autre encore plus flou, indistinct. L'aliénation prend un tour plus transcendantal : celui d'un déluge d'infini dans la sensibilité individuelle. Comme nous l'avons déjà estimé, certains thèmes du poème « Clown » semblent préfigurer l'expérience des drogues. C'est le cas dans cette situation qui consiste à être « nul/ et ras... / et risible... » (P 710). C'est aussi le cas dans la formule d'une émancipation : « Vidé de l'abcès d'être quelqu'un, je boirai à nouveau l'espace nourricier » (*Id.*). Se vider de l'abcès d'être quelqu'un est une expérience de

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 180-181.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>23</sup> J. KRISTEVA, « Introduction », dans M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, p. 15.

<sup>24</sup> Voir le **deuxième moment** (III, 1).

dépersonnalisation. La personne, quelqu'un, apparaît comme une excroissance, comme une « hernie de l'infini » (IT 813) que l'expérience limite va percer ou dégonfler, la faisant s'exposer au dehors. Les deux expressions d'hernie et d'abcès renvoient à des manifestations corporelles de gonflement. L'individu consiste dans une partie soutirée à l'infini, une protrusion qui surgit de ce dernier, mais peut également être rentrée, ou extraite, comme lorsqu'on opère l'abcès ou l'hernie. L'espace nourricier est très proche d'un concept que Julia Kristeva a associé au ménippéen, celui de la *chora*<sup>25</sup>. Au moment de convoquer la « boule hermétique et suffisante » (LI 608) que constituait l'individu à l'origine<sup>26</sup>, nous l'avons saisie comme lieu davantage qu'espace. Elle tient plus du *topos* en ce qu'elle est circonscrite et homogène, alors que la *chora* est illimitée<sup>27</sup>. Le parcours qui consiste à se délester de son *topos*, à larguer les amarres au profit d'une pénétration de l'infini, apparaît comme salvateur dans ce texte.

### L'espace nourricier

Nous voulons expliquer ici plus avant comment Michaux s'attache dans les textes de drogues à définir l'indéfinissable, à juguler cet infini qui afflue. La kermesse décharge le sujet de son identité, et le fait rencontrer cet espace que la philosophie aborde avec le concept de *khôra*. C'est un concept qui n'en est pas un en réalité, très obscur et difficile à définir, qui apparaît dans le *Timée*<sup>28</sup>. Socrate expose dans ce dialogue sa cosmogonie. À l'origine du monde se trouvent deux espèces : celle intelligible et éternelle du modèle (l'idée) et celle sensible et mouvante de sa copie (la réalité). Mais pour que ces deux genres soient, il en faut un troisième : c'est celui de la *khôra*. Cette dernière est « le réceptacle et comme la nourrice de tout ce qui naît » (49a). Au premier abord, cette formule de Platon résonne fortement avec celle de « l'espace nourricier » (709) auquel le clown de Michaux s'abreuve. C'est un « substrat primordial » qui est la « substance originelle de laquelle sont détachées toutes les individuations<sup>29</sup> ». L'hernie ou l'abcès se dissocient de cet infini primordial. Cet espace indifférencié, sans propriété, précède toutes les espèces et toutes les formes (50e). Tâcher de le définir, c'est déjà appliquer sur lui l'empreinte d'un schème. On se trouve alors pris dans une difficulté comparable à celle qui concerne les figures de la distance<sup>30</sup>. Si la distance est ce qui ne peut être figuré, la *khôra* est ce qui ne peut être formé. Recevant toutes les formes, elle ne peut elle-même en être une en particulier. D'elle, Derrida

<sup>25</sup> Julia Kristeva l'écrit de cette façon, à la différence de Derrida qui préfère la graphie *khôra*. Voir J. DERRIDA, *Khôra*, Paris : Galilée, 1993.

<sup>26</sup> Voir l'introduction du **premier moment**.

<sup>27</sup> ARISTOTE, *Physique* IV, trad. Henri Carteron [1926], Paris : Les Belles Lettres, 1966. Sur cette distinction, voir l'analyse du géographe Augustin Berque. A. BERQUE, « Logiques des lieux de l'écoumène », dans *Communications* 87, 2010. Autour du lieu, pp. 17-26.

<sup>28</sup> Nous nous appuyons ici sur la traduction de Victor Cousin disponible en ligne, sur le site remacle.org.

<sup>29</sup> F. LEIBOVICI, *Henri Michaux : voir (une enquête)*, p. 285.

<sup>30</sup> Voir l'**introduction**.



écrit : « Elle n'est pas et ce ne-pas-être ne peut que s'annoncer, c'est-à-dire aussi bien ne pas se laisser prendre ou concevoir, à travers les schèmes anthropomorphiques du *recevoir* ou du *donner*<sup>31</sup> ». Cet espace nourricier précède donc tout « abcès d'être quelqu'un » (P 709), sans que cette préséance ne signifie aucune antériorité temporelle. Au gonflement de l'abcès purulent, l'espace oppose sa béance. La définition de cette troisième espèce n'est pas aisée, il s'agit même d'une « tâche pénible » pour Platon (49a). C'est qu'elle n'a pas de propriété, qu'elle est « invisible » et « informe » (51a). C'est aussi que sur le plan logique elle est difficilement accessible. En effet, si les idées sont atteignables par l'intelligence et les formes par les sens, le lieu éternel s'atteint par ce que Platon nomme une « sorte d'intelligence bâtarde » (52b), mixte entre perception et conception. Une intelligence « comme dans un songe » (52b). Cette forme de savoir bâtard semble très proche de celui auquel les drogues font accéder d'après Michaux. Il est très distinct du savoir institué, légitime. C'est un savoir qui enivre, et qui peut susciter des élans. D'après Julia Kristeva, la *chora* peut avoir une topologie, mais jamais une axiomatique<sup>32</sup>. Elle la définit comme « articulation provisoire, essentiellement mobile, constituée de mouvements et de leurs stases éphémères<sup>33</sup> ». Nous avons caractérisé la chambre sous drogue comme une chambre topologique. La *kehora* s'oppose aussi à la définition, au *topos* qui est essentiellement limité. « Espace nourricier », la *kehora* est aussi bien « l'infini turbulent » du titre de Michaux. Un enfant turbulent se dérobe, refuse de se soumettre. Espiègle, il court partout, dans tous les sens. Un enfant turbulent est sans-gêne. Si l'infini est turbulent, c'est parce qu'il ne se confine jamais dans les remparts de la définition et du fini – c'est parce qu'il dépasse infiniment les limites de la propriété. Il demande alors un raisonnement bâtard, seul à même de lui faire face. D'après Derrida, la *kehora* conserve une « très singulière impropriété<sup>34</sup> ». Troisième genre, au-delà de tout anthropomorphisme, il faut qu'elle puisse être *à la fois* la mère qui nourrit et l'enfant qui échappe, en déjouant ces deux catégories. Cet espace prend chez Michaux, et ce n'est pas un hasard d'après nous, la forme grotesque de la « kermesse idiote » – à la fois singulière et impropre. Nous avons déjà avancé quelques idées relatives à l'impropriété dans le premier moment, en mettant en relation cette dernière avec l'impureté<sup>35</sup>. Les corps impropres, disions-nous, menacent de s'introduire dans le corps propre, et de le priver de son intégrité. Nous avons également présenté Michaux en aristocrate, refusant dans la drogue tout ce qui pouvait être l'objet d'une jouissance, la kermesse, le rose, la joie de manger. Le refus se décuple vis-à-vis d'un infini devenu à son tour immonde.

---

<sup>31</sup> J. DERRIDA, *Kbóra*, pp. 28-29.

<sup>32</sup> J. KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, Paris : Seuil, 2018, pp. 25-26.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>34</sup> J. DERRIDA, *Kbóra*, p. 33.

<sup>35</sup> Voir le **premier moment** (I, 3).

### *Infini obscène*

Cette menace peut être liée à la provocation de l'obscène à laquelle il faut résister. Un obscène dont la puissance est décuplée parce qu'il devient métaphysique. Tout d'abord, rappelons l'étymologie de ce terme, en scindant le signifiant : est ob-scène (*ob-scennus*) ce qui est devant la scène, ce qui se dévoile sans retenue ni réserve. Le mot est issu des augures, qui observaient le vol des oiseaux dans le ciel<sup>36</sup>. Est obscène le mauvais présage qui traverse le ciel, le déchire. Dans son analyse, Jean-Toussaint Desanti relève le caractère paradoxal de l'obscénité, entre insistance et glissement. Elle est pour lui une conjugaison de visibilité et de dissimulation, qui fait que l'objet obscène « force le regard et le repousse<sup>37</sup> ». Nous avons montré comme obscènes dans l'œuvre de Michaux à la fois la furtivité et la frénésie. Obscènes sont les gêneurs<sup>38</sup>, ceux qui surviennent dans le champ de l'expérience sensible et la perturbent. Obscène est également ce qui se dérobe – ce qui enlève sa robe, se dépouille. Dans l'expérience des drogues, l'obscénité est étendue au plus abstrait, les lignes, qui entourent le sujet intoxiqué. Michaux commence sa cinquième expérience de *L'Infini turbulent*<sup>39</sup> en lisant *La Vie de Bouddha* (IT 864). Dès l'abord, comme dans d'autres expériences, il sent l'odeur de la mescaline sur ses doigts – une odeur métallique. Cette sensation est déjà associée à une forme de dégoût, la mescaline étant personnifiée, comme s'il y avait eu entre eux un échange charnel. Il est alors confronté à une obscénité grandissante. Il nomme cette expérience celle d'un « Immense immonde » (866) : « Le monde entier paraît ressentir un plaisir extraordinaire » (*Id.*). Cette expérience renvoie à un « sentiment océanique<sup>40</sup> » qui provoquerait des nausées, à un sublime dégoûtant. Dans cette cinquième expérience, on voit resurgir la figure de la liane présente auparavant : « Dans des enjambements géants, des lianes comme sur terre on n'en voit nulle part s'emmêlent, s'étirent, joies et gémissements faits lianes » (867). Plus loin, il décrit cet effet comme celui d'une « promiscuité universelle » (869). Cette épreuve dionysiaque lui fait écrire, en marge : « *impossible to swim away.* » (*Id.*). Le verbe anglais « swim away », auquel Michaux recourt ici de manière surprenante, signifie s'éloigner en nageant. Ce qu'il y a de dérangeant dans cette promiscuité universelle, qui déferle sur le sujet selon la modalité de l'afflux, est qu'on ne peut s'y soustraire, au lieu que le sujet pouvait décider de s'écarter de la mer humaine constituée par la foule. Elle concerne le monde dans sa totalité, devenu entièrement charnel.

---

<sup>36</sup> Voir J.-T. DESANTI, « L'obscène ou les malices du signifiant », *Traverses* N° 29, octobre 1983, n.p.

<sup>37</sup> *Id.*

<sup>38</sup> Voir le **premier moment** (II, 1).

<sup>39</sup> Celle déjà en partie décrite où Michaux, simplement en respirant un parfum, sombre dans la concupiscence. Voir **ce moment** (I, 1)

<sup>40</sup> L'idée d'un « sentiment océanique » est développée par R. ROLLAND, Lettre à Sigmund Freud, 5 décembre 1927, dans R. ROLLAND, *Un beau visage à tous les sens. Choix de lettres* [1866-1944], Paris : Albin Michel, 1967, pp. 264-266. Elle inspire au père de la psychanalyse une critique dans S. FREUD, *Le malaise dans la culture* [1930], trad. P. Cotet, Paris : PUF, 2010, p. 6.

Merleau-Ponty semble envisager positivement cette « chair du monde<sup>41</sup> », au contraire de Michaux pour qui le « vrai espace », l'espace topologique, est un « horrible en dedans-en dehors » (FV 525), dont on ne peut se tirer. Néanmoins, des textes souvent tardifs et parfois inédits du phénoménologue français viennent apporter des nuances à cette conception. S'y lit un « paradoxe topologique – et relationnel du voisinage, où le distant se fait proche, et où la proximité engendre une prise de distance, dans le va-et-vient épuisant de la chair<sup>42</sup> ». La fatigue provoquée par ce sentiment d'afflux et de reflux de la chair est alors décrite par le phénoménologue. Il faut rappeler que, pour Merleau-Ponty, le modèle de l'être est topologique. La chair du monde, qui renvoie à lui comme à un « monde de la promiscuité<sup>43</sup> » est en « relation à l'Éros qui a plusieurs paires de bras et grappes de visages<sup>44</sup> ». Les grappes évoquent l'écho de la sonorité -gr chez Michaux, associée à une proximité de grouillement. Il faut à ce point de notre réflexion nous souvenir de l'allitération de [gr] chez Jean Giono<sup>45</sup>, indice d'un contact jouissif avec le monde, et la confronter avec le -gr dans *L'infini turbulent*.

Il y a quelque chose d'unique à voir pervers, mentalement pervers, les choses innocentes jusque là, une tige d'où pend une fleur, cette fleur même, auparavant effacée, le fruit qu'elle donne, la groseille, une grappe de groseilles (son nom si parlant, sa sphéricité qui ne trompe pas) et ce nom gonflé de sensualité comme d'eau savonneuse une éponge dans un bain tiède (IT 867).

Des choses qui auraient pu sembler anodines sont dotées d'une force contre-intentionnelle, qui happe le sujet. Le signifiant « grappe de groseilles » résonne de manière répugnante. Notons que cette figure de l'éponge qui absorbe sera convoquée un peu plus loin, dans la sixième expérience, avec la jeune fille de la revue aux yeux « buvards de moi » (IT 884) et son « spongieux désir féminin de plaire » (880). Cette opération de gonflement du signifiant par la signification et par la sensualité est décrite par Max Milner comme la transfiguration d'un « verbe fait chair<sup>46</sup> ». Les mots deviennent en eux-mêmes sensibles, trop charnels. Face à ces éponges gonflées que sont devenus les mots, la distance ne peut être maintenue.

---

<sup>41</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible* (note de mai 1960), p. 297.

<sup>42</sup> E. DE SAINT AUBERT, « La 'promiscuité' Merleau-Ponty à la recherche d'une psychanalyse ontologique », *Archives de philosophie*, 2006/1, tome 69, pp. 11-35.

<sup>43</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Être et Monde* 2 [220], 14 juin 1959 [inédit], cité par E. DE SAINT AUBERT, *art.cit.* p.31.

<sup>44</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Le Problème de la passivité* [190] (53) cité par E. DE SAINT AUBERT, *art.cit.* p.32.

<sup>45</sup> J. GIONO, *Jean le Bleu*, pp. 99-100. Voir le **premier moment** (I, 2).

<sup>46</sup> M. MILNER, *L'imaginaire des drogues : de Quincey à Henri Michaux*, p. 422.

## 2. Babel du bric-à-brac

Pour appuyer le caractère trivial et obscène des sensations éprouvées sous mescaline, Michaux convoque également le mythe de la tour de Babel. Dans le chapitre de *Connaissance par les gouffres* intitulé « Situations-gouffres », il qualifie cette construction fantasmatique des sensations : « Babel du bric-à-brac, qui en la langue de chacun des sens lui parle à tort et à travers, en odeurs, en sons, en frottements, en fourmillements et en lueurs qui ne sont là que pour lui » (CPG 114). D'après lui, ce « bric-à-brac » résulte d'une libération tous azimuts des sensations. Ces dernières se manifestent spontanément, sans source extérieure. La tour de Babel évoque évidemment l'iconographie chrétienne. C'est un espace de confusion que l'espace de la sensation, « lieu de rencontre entre le dedans et le dehors » (115). C'est un espace de sans-gêne, où des associations sont faites sans que la pensée ne vienne les soupeser, un espace « comme en songe » – Michaux le savait déjà dans *Les Rêves et la jambe*, lorsqu'il décrivait les sensations dans les rêves : « Les rêves sont disloqués, entrecoupés, chevauchant les uns sur les autres. Rêve : coq-à-l'âne » (PÉ 22). Ce n'est pas la seule référence biblique que Michaux emploie dans le cadre des textes de drogue. L'une est d'ailleurs accolée à celle de Babel dans *Misérable miracle*. Dans cet extrait, Michaux vient de constater la perte de la salle de la constitution. À cette salle se substitue un escalier :

Parfois un escalier de verre, un escalier en échelle de Jacob, un escalier de plus de marches que je n'en pourrais gravir en trois vies entières, un escalier aux dix millions de degrés, un escalier sans paliers, un escalier jusqu'au ciel, l'entreprise la plus formidable, la plus insensée depuis la tour de Babel, montait dans l'absolu (MM 649-650).

Cette image rappelle les gravures de Piranèse. Le mouvement ascensionnel des drogues se confond avec une descente, ce qui peut mener à revenir à l'image chez Bataille d'une chute vers le haut<sup>1</sup> – cette image faisant intervenir une ambiguïté entre surface et profondeur, haut et bas, loin et proche, un brouillage de ces valeurs opposées dans la sensation. Dans l'écriture de Michaux, Babel est associée au babillage, la langue des enfants, autant qu'à une logique de montage, que le critique Jérôme Roger qualifie d'« esthétique du coq-à-l'âne<sup>2</sup> ». Le mythe de Babel était en outre déjà présent dans un des premiers textes de Michaux, la préface des *Rêves et la jambe* (PÉ 18). Cette préface constitue un préprogramme poétique pour l'écrivain. Il y critique la spécialisation qui mène aux jargons, qu'il nomme l'« argot ». À cette spécialisation linguistique, il préfère le mot simple, brut : « J'ai essayé de dire quelques choses » (*Id.*) La tour de Babel est confrontée à ce terme de « bric-à-brac », auquel Michaux recourt également dans son entretien avec Robert Bréchon :

---

<sup>1</sup> Voir L. JENNY, *L'expérience de la chute de Montaigne à Michaux*, Paris : PUF, 1997, p. 173.

<sup>2</sup> J. ROGER, *Poésie pour savoir*, p. 55.

Il n'est pas trop de toute une vie pour s'apercevoir qu'on n'est pas original, qu'on ne l'a jamais été, qu'on ne pourra pas l'être, que personne ne l'est, fait d'un bric-à-brac de meubles appartenant à d'autres, à tant d'autres<sup>3</sup>.

Ce constat de Michaux renvoie à cette kermesse intérieure déjà évoquée. Kermesse et brocante sont deux manifestations ponctuelles où les objets et les êtres foisonnent. Mais dans le cas qui nous intéresse ici, ce ne sont pas les mots qui sont les mots des autres. Ce sont les sensations qui paraissent dictées par l'altérité. Une nouvelle logique de la sensation est établie par la consommation des hallucinogènes. Dans les drogues, la synthèse perceptive qui constitue la base de l'expérience du monde va être modifiée. Ce terme de « bric-à-brac » renvoie à une notion de construction de fortune à partir d'un donné divers, donc de complète singularité. Avec ce mode de perception, on sort d'une logique de constitution phénoménologique pour aborder l'idée de bricolage. Pour penser l'identité, cette figure du bric-à-brac est également opératoire. Elle rappelle les loques et breloques que nous avons évoquées précédemment<sup>4</sup>. Jacques Lacan, dans le deuxième séminaire, emploie une image similaire. Elle intervient chez lui pour critiquer certains analystes, qui idéalisent la construction du sujet comme l'histoire magnifique de la conquête d'un équilibre au travers d'épreuves<sup>5</sup>. La subjectivation se fait d'une tout autre façon d'après Lacan, elle se fait presque par hasard, par la combinaison de différentes « identifications » : « Le moi est comme la superposition des différents manteaux empruntés à ce que j'appellerais le bric-à-brac de son magasin d'accessoires<sup>6</sup>. » Penser l'identité comme collection de fripes donne un sentiment d'impropriété et de contingence souvent rencontré dans l'œuvre de Michaux. Évoquer une tour de Babel, un bric-à-brac ou un bricolage de sensations permet aussi de rester au plus près du matériau que ces dernières constituent. On possède des choses qui ne nous appartiennent pas. On s'approprie les sensations des autres. Dans le domaine visuel, Michaux nomme ceci un « bazar d'images » (CPG 103). L'imaginaire est cette force qui dépasse l'absence de l'être, et le conserve sous une forme qui évoque une présence de l'absence, ou ce que Merleau-Ponty nomme une « quasi-présence<sup>7</sup> ». Si l'on se représente l'imaginaire comme un magasin d'images, ces dernières sont dévaluées. Elles sont l'objet d'un soupçon ontologique, celui même qui fait dire à Michaux qu'il n'achète pas les impressions du voyage – ces femmes qui ressemblent à des amazones dans les rues de Quito : « ça fait 'chiqué', 'revue de music-hall' » (E 157). Je n'achète pas signifie ici : « je n'y crois pas ». Cette conception de l'imaginaire comme bric-à-brac, que

---

<sup>3</sup> H. MICHAUX, *Entretien avec Robert Bréchon*, O.C.III, p. 1460.

<sup>4</sup> Voir le **deuxième moment** (III, 2).

<sup>5</sup> En lisant cela, nous pensons d'ailleurs que c'est un travers dont nous devons nous-mêmes nous prévenir lorsque nous abordons l'œuvre de Michaux.

<sup>6</sup> J. LACAN, *Le Séminaire* livre II « Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse », Paris : Seuil, 1978, p. 187.

<sup>7</sup> M. MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, p. 23.

d'autres auteurs partagent avec Michaux, est toutefois battue en brèche par Merleau-Ponty, en des termes identiques :

Le mot d'image est mal famé parce qu'on a cru étourdimement qu'un dessin était un décalque, une copie, une seconde chose, et l'image mentale un dessin de ce genre dans notre bric-à-brac privé<sup>8</sup>.

L'image a un statut ambivalent dans les textes de drogue. D'une part, elle est en effet dévaluée, mal famée. Mais d'autre part, elle est dotée d'une force quasi magique, qui tient beaucoup à ce qu'elle rend présente une absence. Ce n'est pas un hasard que Michaux recoure davantage au dessin dans ces expériences, parce que ce dernier lui semble plus à même de dire ce qui se produit. Ce n'est pas un hasard non plus qu'il ait encouragé la production d'un film *Images du monde visionnaire*, pour rendre visibles les effets de la mescaline, avec plus ou moins de succès<sup>9</sup>. Que devient la synthèse chez Michaux ? La réponse à cette question occasionne un détour par le futurisme, car ce courant artistique italien a su, comme notre auteur, mettre sur le devant de la scène la vitesse. En 1915, dans *Le Théâtre futuriste synthétique*, son fondateur Marinetti explique que cette manière qu'a le futurisme de représenter par bribes est adéquate au caractère fragmentaire de notre perception des événements, à la vibration, au chaos. Il prend ainsi l'exemple d'une dispute, qu'il serait « idiot » de vouloir figurer intégralement, dans la mesure où l'expérience moderne ne nous fait vivre que des « lambeaux de dispute », dans les tramways, les cafés, les gares, qui vont aussitôt devenir dans notre esprit « des symphonies dynamiques de gestes, mots, bruits, lumières ». À propos de cette assertion de Marinetti, Giovanni Lista explique :

L'événement spectaculaire devait tendre à l'expression d'une totalité multiple et changeante, un assemblage de formes disparates où l'exclusion de l'esprit rationnel et analytique, qui constitue un a priori de la culture idéaliste, était consommée en fonction d'une adhérence au caractère illogique et immédiat de la vie<sup>10</sup>.

Exclure l'esprit rationnel et analytique, c'est aussi exclure la propriété et la propreté. C'est accéder à une autre logique, impropre, au raisonnement bâtard de la *leborá*. Il faut se souvenir que Michaux réproouve les recherches surréalistes parce que ce qu'elles prétendent atteindre équivaut à une forme d'« incontinence » (PÉ 60), mais que la maîtrise est toujours présente. L'idée d'un flux qui ne soit pas transformé de quelque façon par son passage dans l'intériorité est inenvisageable. Chez Michaux, c'est précisément cette immédiateté qui est critiquée. Le fait de ne pouvoir contrôler les impressions, d'en être un pur réceptacle, est insupportable à HM. La dévalorisation de l'expérience survient comme tentative de déjouer la spontanéité des visions.

---

<sup>8</sup> *Id.*

<sup>9</sup> Michaux détestait ce film d'Éric Duvivier, qui est de l'avis de beaucoup de critiques assez médiocre. Voir R. BELLOUR, Notes sur *Images du monde visionnaire*, O.C.III, p. 1539.

<sup>10</sup> G. LISTA, « Esthétique du music-hall et mythologie urbaine chez Marinetti », *Du cirque au théâtre*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1983, pp. 48-64, cité par M. GOUTTEFANGEAS, « Un drame optique. L'expérience hallucinogène et le music-hall dans *Misérable miracle* et *L'Infini turbulent* », *Littérature* n°157 (1/2010), pp. 67-79, p. 73. Dans son article, Maud Gouttefangeas reprend intégralement la phrase de Marinetti, que nous paraphrasons ici.

Elle se manifeste par exemple dans l'expression déjà citée « spectacle complètement crétin » (IT 631). Dans ce type de formules, Michaux reprend l'ascendant sur l'éprouver. Il proteste ainsi contre le paradis artificiel des drogues, idée entretenue par toute une frange de la poésie moderne. Il maintient quant à lui une distance. Il n'achète pas. Dans un même temps, ces images ont aussi pour but de déjouer la perspective scientifique. Un psychiatre qui consommerait de la mescaline dans un enjeu de « psychose expérimentale » ne recourrait sans doute pas à ce type de figures. Par elle, Michaux casse l'*épistémè*, et se moque de la prétention de connaissance par les drogues<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> M. GOUTTEFANGEAS, *art.cit.*, p. 78.

### 3. Une phénoménologie des hallucinations

À travers l'exemple de la kermesse et celui de « Babel du bric-à-brac », nous commençons à saisir la logique de montage qui traverse les expériences mescaliniennes. À ce titre, il semble pertinent de se poser quelques questions. D'où viennent les images vues par l'halluciné ? S'agit-il d'images supposées être vues dans l'hallucination, et que malgré lui il aurait intégrées au « drame optique » (MM 672) ? Ou au contraire s'agit-il là d'images véritablement singulières ? Comme l'exprime Anne Brun, cette ambiguïté ne saurait être dissipée par la critique, d'autant que s'y superpose une ambiguïté concernant le statut des textes :

La question du passage du manuscrit initial de l'expérimentateur à l'élaboration ultérieure du texte définitif par l'écrivain recouvre une interrogation sur la part du donné par la drogue et du créé par Michaux<sup>1</sup>.

Non seulement le sentir se rapporte toujours à des données déjà digérées précédemment par d'autres, mais de surcroît l'esthésiologie colore les sensations, leur donne une autre teinte. Tout passe successivement dans ces deux filtres : celui du sentir et celui du langage. Nous pouvons toutefois suggérer des pistes de réponses quant à la fabrique des images, par le biais d'une phénoménologie de l'hallucination. Il nous faut d'abord reconnaître les difficultés d'une telle entreprise. L'hallucination peut en effet être considérée, avec Sartre, comme « pierre d'achoppement<sup>2</sup> » de la démarche phénoménologique. Si les concepts de la phénoménologie paraissent mis à l'épreuve au contact de cet objet singulier qu'est l'hallucination, c'est bien parce que face à elle ils se trouvent face à ce qui se dérobe. Sartre parle ainsi de la « furtivité » de l'hallucination qui ne se pose jamais « *en face* d'une conscience personnelle<sup>3</sup> ». Pour la phénoménologie, l'intentionnalité ne va certes pas sans un contre-courant, qui, partant des objets, atteint la conscience. Mais même la contre-intentionnalité ne parvient pas à expliquer que les perceptions sans objet que sont les hallucinations puissent s'imposer à la conscience. En effet, dans la thèse d'une contre-intentionnalité, ce sont les objets saillants, marquants, distincts, qui produisent leurs propres faisceaux, lesquels croisent les faisceaux intentionnels. Comment comprendre qu'une perception sans objet, soit une présentification inaboutie, puisse produire un tel effet de détail, de vivacité, de « plénitude sensorielle<sup>4</sup> » ? Il faut, pour le cerner, mieux caractériser l'hallucination. Cette dernière est, d'après la définition du psychiatre Gary R. Vandenbos, « une fausse perception sensorielle ayant un sens de réalité convaincant malgré

---

<sup>1</sup> A. BRUN, *Processus créateur et sensorialité : Lecture psychanalytique de l'expérience hallucinogène de Henri Michaux*, thèse de doctorat en psychopathologie fondamentale, Paris VII, UER Sciences Humaines Cliniques, 1996, p. 16.

<sup>2</sup> J.-P. SARTRE, *L'Imaginaire* [1940], Paris : Gallimard, 1986, p. 286.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 305 (en italique dans le texte).

<sup>4</sup> V. K. KANDINSKY, *Sur les pseudo-hallucinations*, trad. A. Maufras du Chatellier, Paris : L'Harmattan, 2013, p. 144, cité par M. FRÈREJOUAN, « La phénoménologie de l'imagination à l'épreuve de l'hallucination », dans *Bulletin d'Analyse Phénoménologique* XIII 2, 2017, pp. 154-169, p. 162.



l'absence de stimulus externe<sup>5</sup> ». Et c'est cette conviction et son caractère irrécusable, qui lui donnent son caractère contre-intentionnel. C'est qu'elle s'attaque à une structure – la structure intentionnelle, davantage qu'à un objet : elle fait vaciller la conscience dans son ensemble. Pour Merleau-Ponty, l'hallucination procède en deux étapes : désintégration du réel sous les yeux du sujet et substitution d'une « quasi-réalité <sup>6</sup> » à ce réel. Cette substitution est ce que le phénoménologue nomme l'« imposture hallucinatoire<sup>7</sup> ». L'hallucination est le symptôme d'un écroulement plus général de l'attitude perceptive et d'un effondrement de la personnalité, que Michaux identifie comme émiettement.

en vérité de la poudre que j'ai mangée  
sont sortis tous ces plis  
ces plis et tout ce qui luit  
et tout ce qui se contredit et me contredit  
et dit contre ce que je dis quand je dis que je...  
miettes de je  
miettes au loin de « j... » (PB 1006)

Dans ce texte, l'amenuisement de l'identité est dit par les points de suspension. Ils provoquent un trouble. Les quelques vers qui précèdent rappellent l'émiettement des mites (FV 518), ces insectes qui sous les doigts tombent en poussière<sup>8</sup>. C'est ce que le sujet est devenu à cause de la poudre. Mais le fait même de qualifier cet émiettement en utilisant à nouveau un vocabulaire déjà présent avant les drogues montre qu'on a affaire ici à une reconstruction *a posteriori* de l'expérience.

### Les deux pôles de l'expérience

Du fait de cet émiettement, on ne peut avoir d'expérience hallucinatoire au sens propre, parce que l'expérience suppose une « conscience thématique à unité personnelle ». L'hallucination se produit chaque fois « en l'absence du sujet<sup>9</sup> ». L'émiettement s'oppose radicalement à la conscience unifiée. Merleau-Ponty ne s'y trompe pas, faisant référence implicitement à l'expérience de Sartre et décrivant une aporie :

Si le philosophe se donne à lui-même des hallucinations par le moyen d'une piqûre de mescaline, ou bien il cède à la poussée hallucinatoire, et alors il vivra l'hallucination, il ne la connaîtra pas, ou bien il garde quelque chose de son pouvoir réflexif et l'on pourra toujours récuser son témoignage, qui n'est pas celui d'un hallucinant « engagé » dans l'hallucination<sup>10</sup>.

L'hallucination, d'après Merleau-Ponty, ne peut donc être l'objet d'une connaissance dès lors qu'on est immergé dans ce qu'elle présente. Elle nécessite la distance de la conscience pour être connue, mais dès lors qu'elle est connue elle n'est plus une hallucination. Dans le cas de Michaux,

---

<sup>5</sup> G. R. VANDENBROS et American Psychological Association (dir.), *APA Dictionary of Psychology*, 1<sup>st</sup> édition, Washington : American Psychological Association, 2007, p. 266, cité et traduit par M. FRÈREJOUAN, *art. cit.*, p. 154.

<sup>6</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. 385.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 388.

<sup>8</sup> Voir le **deuxième moment** (I, 3).

<sup>9</sup> J.-P. SARTRE, *op. cit.*, p. 305.

<sup>10</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. 389.

c'est le discours qui confère un sens à ces visions qui sans lui seraient demeurées irréelles – qui les appelle « hallucination », et du même coup les neutralise comme telles. Ce discours qui synthétise l'expérience hallucinatoire produit une « dés-irréalisation », selon l'expression de Philippe Cabestan à propos de Sartre<sup>11</sup>. La pseudo-hallucination, dont le statut d'image est reconnu comme tel, doit être distinguée de l'hallucination authentique - cette dernière est plus proche de l'illusion, par exemple celle qui porte à voir apparaître une oasis dans le désert. La psychédélie de Michaux relève de la pseudo-hallucination. Les pseudo-hallucinations donnent forme à un espace subjectif distinct de l'espace dans lequel se font naturellement les perceptions. On le comprend bien lorsqu'on s'intéresse à des expressions comme « voir » ou « entendre dans sa tête ». Il faut rappeler qu'il est inenvisageable d'humer ou de goûter dans sa tête. C'est parce que l'ouïe et la vision sont des sens à distance. Lorsque l'halluciné dit entendre des voix dans sa tête, il abolit cette distance naturelle, mais du même coup nie le caractère de vérité de ces impressions : tout cela est dans sa tête, pas dans la réalité. Tout cela, en un sens, est trop proche pour être vrai. Comme l'exprime Merleau-Ponty, les hallucinations se situent sur « une autre scène que celle du monde perçu », « comme en surimpression<sup>12</sup> ». La situation des hallucinations, qui sont déphasées par rapport au vécu, admet de les dévaluer comme Michaux le fait. La production visionnaire de la mescaline est de manière ambivalente spontanée et composée. Dans *Émergences-résurgences*, Michaux raconte son parcours de peintre, avec un certain degré d'invention de soi. Au sujet de l'expérience mescalinienne, il en attribue toute l'initiative à Jean Paulhan, dans un récit qui surprend quand on se souvient de la lettre envoyée à ce dernier – « je suis ton homme<sup>13</sup> ». Cette bravade, *a posteriori*, a complètement disparu : « Gêné, ne voyant pas comment me dérober, j'acceptai. » (ÉR 606) Ne voyant pas comment me dérober : reconstruisant l'histoire, Michaux se présente comme le jouet d'un plan qui le dépassait. Il se montre en « gêné ». L'opposition entre puissance et servilité traverse les textes de drogue. Elle se redouble à propos des hallucinations : Michaux en est-il la source où le récepteur passif ? Dans le même texte, postérieur aux expériences de drogue, il ne tranche pas. Mentionnant un procédé de « colorofabrication » (612), il indique qu'il y est occupé sans le vouloir. Comme une machine qui serait programmée pour réaliser une action alors même qu'il est celui qui a lancé cette dernière, à la fois machine et machiniste. Plus loin : « J'assistais – exaltée et dérangée – à ma fonction imaginogène » (614). Les deux adjectifs antéposés interpellent : ils semblent d'abord qualifier le Je, mais la terminaison féminine brouille les pistes. Avant que l'on comprenne que c'est la fonction à laquelle ils se rapportent, une incertitude est maintenue. Elle participe à confondre la fonction et celui qui la

<sup>11</sup> Voir P. CABESTAN, « Essai de description phénoménologique de l'hallucination », PSN vol.2, n° 4, 2004, pp. 32-39, p. 38.

<sup>12</sup> M. MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 390.

<sup>13</sup> H. MICHAUX, Lettre à Paulhan, 1954, IMEC, citée par J.-P. MARTIN, *Henri Michaux* (biographie), p. 516.

possède. Pour qualifier l'hallucination dans les drogues, et sans chercher à relever cette contradiction, nous pourrions dire qu'elle est à la fois immédiate et fabriquée. C'est dans cette contradiction que se lit d'ailleurs sa puissance magique. La magie est en effet elle aussi un composé de médiation et de spontanéité<sup>14</sup>. La magie est *à la fois* ce qui rompt les rapports de causalité ou abolit la distance entre la cause et l'effet – une colombe surgit d'un chapeau, et ce qui manifeste l'artifice. Le spectacle de la mescaline est magique, dans ses tours, et grotesque, dans ses détours, dans sa complexité baroque. Dès lors, le sujet se confronte à une alternative : y croire ou ne pas y croire – c'est-à-dire adhérer sans distance ou mettre en doute. Dans *Les Grandes Épreuves de l'Esprit*, Michaux décrit cette bipolarisation à laquelle il fait face, entre « deux systèmes, deux modes » :

Un pôle, son mot générateur (d'affluents) était « explication ». L'autre pôle, son mot générateur, c'était « c'est ça ». Explication appelait les siens. « C'est ça » appelait les siens. Appelait, ralliait, émettait, faisait surgir, expulsait. [...] Parfois un pôle était plus en action, puis s'atténuait, perdait de la force, tandis que l'autre agissant à fond dardait ses armes, ou plutôt les éléments de son système de vocables et d'explication (GÉE 338).

L'opposition entre les deux pôles est décrite de manière un peu équivoque. Dès la parenthèse qui suit l'adjectif « générateur », cette bipolarisation se montre très complexe. Du pôle partent des affluents, qui sont des courants d'explications, multiples et tortueux. Il peut s'agir de manières d'être auxquels on recourt alternativement, se laissant parfois happer par les choses au point de privilégier le « c'est ça » – signe d'une croyance intuitive, et d'autres fois étant davantage dans un soupçon qui exige une explication, et qui provoque des ramifications diverses. S'opposent de fait le style de l'explication, du dépli d'un côté, et le style du pli, de la compacité de l'épreuve de l'autre. Les deux manières sont deux systèmes qui appellent leurs formes spécifiques. En confrontant ces deux pôles, Michaux fait envisager le conflit latent entre deux tendances face à l'expérience. La première est la tendance à prendre ses distances, à expliquer, analyser et parfois critiquer. La deuxième est la tendance à vivre l'expérience, à se laisser diriger par elle, voire à s'abandonner à elle. Même si cet extrait des *Grandes épreuves de l'esprit* paraît accentuer la difficulté d'élucidation, il faut s'attacher à saisir comment ces deux pôles coexistent dans les expériences de drogue, comment proximité et distance, immersion et dérobée, ou alternent.

---

<sup>14</sup> Pour Gabriel Bounoure, il est possible que Sartre ait emprunté l'expression de « spontanéité magique » qui apparaît dans *L'Être et le néant* en 1943 à Michaux qui emploie l'expression deux fois dans *Au pays de la magie*. (G. BOUNOURE, *Le darçana d'Henri Michaux*, p. 40).

### III. ENTRE IMMERSION ET DÉROBÉE

Pour montrer cette alternance à l'œuvre dans les drogues entre phasage (y être) et déphasage (ne pas y être), deux figures peuvent être observées. La première est le chatouillement, qui est, comme le frisson<sup>1</sup>, l'éprouvé charnel d'un sentiment. Il a ici une spécificité, celle d'être privé de sensorialité, d'être abstrait. La deuxième figure est liée au sentiment d'être une proue, livrée sans merci à l'épreuve. Mais de même, la proue est aussi une figure pour se séparer de l'expérience, pour trancher en elle. Dans les deux cas, l'afflux paraît être traversé par un courant contraire, diacritique, de reflux de la sensation. La difficulté à exprimer ou à figurer ce double courant justifie le recours à l'expression de « trouble du sentir ». Ce mot de trouble, qui devrait continuer de nous inspirer par la suite, n'est d'ailleurs pas sans évoquer la gêne. Cette dernière est le vécu, dans le temps de la coïncidence, d'une non-adhésion sous-jacente, non-adhésion qui se dédouble de nouveau par la mauvaise conscience : je suis gênée alors que je ne devrais pas l'être, je suis gênée d'être gênée. Parler de trouble nous permet d'appréhender la façon dont la distance traverse la proximité, et dont la proximité traverse la distance.

---

<sup>1</sup> Voir le **deuxième moment** (III, 3).



## 1. Chatouillé d'abandon

Les effets de la drogue, Michaux le précise à plusieurs reprises, commencent avec un grand frisson. Comme dans *Nous deux encore*, où il accompagnait un « malaise avant-coureur de drame » (NDE 155), le frisson préfigure quelque chose qui est en instance de se produire.

Lointain, semblable au léger sifflement de la brise dans les haubans, annonciateur de tempêtes, un frisson, un frisson qui serait sans chair, sans peau, un frisson abstrait, un frisson en un atelier du cerveau, dans une zone où l'on ne peut frissonner en frissons (MM 622).

L'image des haubans suggère une vision de la sensibilité comme une toile tendue, une surface d'inscription. Cette tension crée une certaine vulnérabilité par rapport à ce qui va arriver par la suite. Le frisson est une figure spectrale, présence de l'absence, de ce qui n'existe pas encore, mais donne ses premiers signes, figure du lointain. Le frisson est ainsi décrit comme abstrait. Il est arraché au concret de la chair.

### *Le chatouillement*

Plus tard, ce frisson se mue en chatouillements. Quelques pages après l'extrait cité, dans la marge, Michaux écrit ces mots : « *Supplice de l'instable, supplice de l'impermanent, supplice d'être chatouillé de chatoiments* » (MM 625, en italique dans le texte). Ces mots sont écrits en marge, décrivant une situation dans laquelle HM se trouve : situation qu'il veut arrêter et qu'il veut reproduire dans le même temps. Le supplice, à l'origine, est ce qui fait ployer les genoux. La supplication, de la même origine étymologique, fait écho à une demande. Comme elle, le supplice renvoie à une forme de jouissance suscitée par l'alternance du manque et de l'excès. Le supplice est d'ailleurs ici cette instabilité entre être et ne pas être : « j'étais et je n'étais pas » (*Id.*). Le thème de la torture revient ainsi dans le cadre de ces expériences, rappelant la dislocation. Avec la mescaline, HM se trouve martyrisé, dans des « écarts de plus en plus excessifs, disloquants, fous » (623). Le délire de la mescaline tient aussi au désordre qu'elle provoque entre haut et bas, lointain et proche, identité et altérité. L'épreuve du chatouillement est un exemple de cette troisième confusion. Pour Georges Bataille, elle est celle d'un « contact aigu », dans lequel il y a « rupture du système personnel<sup>1</sup> ». L'organisme, soit l'organisation systématique du corps, disjoncte comme un circuit électrique. Disjonction qui est provoquée par une forme de faux-contact qu'est le contact sans distance. On est touché tellement fort dans le chatouillement que ce n'est plus un toucher. C'est précisément cette rupture qui est recherchée, même si elle sait aussi être douloureuse. Ce que vit le chatouillé est une « contagion », qui se révèle elle-même « contagieuse (susceptible d'une

---

<sup>1</sup> G. BATAILLE, « Deux fragments sur le rire », *Le coupable* [1944], *Œuvres complètes* t.V, Paris : Gallimard, 1973, p. 389.

répercussion indéfinie)<sup>2</sup> ». Tout le caractère infernal du chatouillement tient en ce qu'il suscite des ouvertures en cascade. On ne peut se retenir de rire. On est pris dans un mécanisme irrépessible. Cette machinerie rompt la distance entre soi et l'autre, et en même temps crée une distance en soi, une faille dans laquelle le chatouilleur s'introduit. On n'est jamais chatouillé que dans un trou ou une cavité. Dans cette configuration chatouilleur/chatouillé, « la vie passe de l'un à l'autre » :

Dans le rire du chatouillement, le chatouillé passe de l'état placide à l'état convulsif – qui l'aliène, qu'il subit, qui le réduit à l'état impersonnel de substance vivante : il s'échappe à lui-même et par là s'ouvre à l'autre (qui le chatouille)<sup>3</sup>.

Celui qui est chatouillé est pris par surprise, dérobé à lui-même. Cette capture le fait passer de l'état de calme à ce que Baudelaire nomme avant Bataille la « convulsion<sup>4</sup> ». Il s'agit de ce phénomène physiologique par lequel les muscles sont pris de mouvements incontrôlés, de spasmes. Ces phénomènes physiologiques mêlent la distance et la proximité. Comme l'explique Bataille, celui qui chatouille désire un spectacle : celui du chatouillé qui se convulse, ne peut résister. Mais de ce spectacle, il est aussi partie prenante puisqu'il doit continuer à chatouiller sa victime pour que l'effet perdure. Il ne peut s'éloigner d'elle et l'observer, sans quoi le spectacle s'arrête.

Le chatouillé est le spectacle du chatouillant, mais ils communiquent ; entre eux la séparation du spectacle et du spectateur n'est pas effectuée (le spectateur est encore acteur, n'est pas contemplateur, *etc.*)<sup>5</sup>.

Le chatouillement abolit l'effet-spectacle. Comme le carnaval ou la kermesse ne sauraient demeurer un spectacle, parce qu'ils confondent leur public<sup>6</sup>, le chatouillement implique autant celui qui chatouille que celui qui est chatouillé. Le chatouillement provoque une dérobée intérieure – Bataille écrit que le sujet « s'échappe à lui-même<sup>7</sup> » – ou une perte du moi : ce dernier se fissure, dans une béance qui est également ouverture au chatouillant. Cette béance est obscène. Si on me chatouille, j'ai le sentiment que s'ouvre en moi mon rire. Car le mouvement convulsif, s'il paraît unir le sujet à lui-même en une masse compacte, le disloque aussi. Le sujet n'est pas qu'en un centre, il est aussi fourmillant de possibilités, de départs de flamme. La démangeaison est une sensation différente du chatouillement, mais également présente dans les drogues. Elle pousse à se mouvoir, à donner l'amorce de certains gestes. Le chatouillement et la démangeaison sont obscènes au sens où ils sont devant la scène, scéniques en eux-mêmes, dramatisés. Nous avons dit la nécessité éprouvée par Michaux du renforcement des barrages, des interfaces protectrices. Le chatouillement provoque une rupture de ces digues, un mélange angoissant des

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 391.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 392.

<sup>4</sup> C. BAUDELAIRE, « De l'Essence du Rire et généralement du Comique dans les Arts plastiques » [1855], *Œuvres complètes* t.II, Paris : Gallimard, 1975, p. 530, p. 534.

<sup>5</sup> G. BATAILLE, *art.cit.*, p. 392, cité par N. BARBERGER, *Le réel de traviole*, p. 149.

<sup>6</sup> Voir **ce moment** (II, 1).

<sup>7</sup> G. BATAILLE, *op. cit.*, p. 392.

espaces qu'elles sont censées séparer. Le chatouillement a à voir avec l'excès et le supplice – ce qui peut nous faire songer à la gêne qui est une torture<sup>8</sup>. Les Romains couvraient les pieds des suppliciés de sel et les faisaient lécher par une chèvre. Le chatouillement provoqué par les drogues constitue une négation d'un certain principe d'imperméabilité de la surface corporelle. Si l'on est chatouillé, on ne parvient plus à maintenir la distance avec autrui. Ce qui provoque ici un trouble du sujet qui peine à trouver cet auxiliaire. Comment répondre au chatouillement ? C'est au plus profond de son corps, dans cet espace qu'il qualifiera plus tard comme « [c]*anesthésie*, mare nostrum » (FD 856), que se loge le chatouillement d'après Michaux. Il est cellulaire et non épidermique. S'il affectait le tégument, la réaction défensive serait plus simple à élaborer : il suffirait de repousser le chatouilleur ou de le chatouiller à son tour, dans un système de riposte. Mais si ce sont les cellules qui sont chatouillées, comment réagir ? La question est posée : « Et que font les cellules, qui ne savent répondre au chatouillement en chatouillant ? » (MM 632) La force et l'intensité du chatouillement paraissent résider précisément dans l'incapacité d'y répondre. Cette sensibilité au rire convulsif que Michaux acquiert dans le cadre des drogues lui vaut une nouvelle compréhension de l'œuvre de Bataille, comme il l'écrit dans une lettre à ce dernier :

Uniques, Capitales les pages sur l'extase (comme est capitale l'extase)  
qu'après la mescaline je comprends et prends d'une participation toute nouvelle.  
Sur le rire aussi, que de tout temps, fâcheusement j'eus tendance à minimiser<sup>9</sup>.

Le regain d'intérêt pour un phénomène avant tout physiologique a de quoi surprendre. C'est que par la description du chatouillement, Michaux le soustrait au domaine physique ou charnel dans lequel il siégeait. L'enjeu de dire le chatouillement est de ne pas laisser ce dernier dérober HM à lui-même. Il refuse en grande partie la jouissance qui suppose une passivité, celle d'être traversé, d'être convulsé, d'être victime d'une fusion entre le dedans et le dehors. Il consacre toute son énergie intellectuelle à une ressaisie de cet état de dessaisissement. Cette abstraction se transfère vers la sensation, qui devient elle-même abstraite. À l'instar du frisson inaugural de l'expérience, qui est le signe d'une présence à venir, d'après Michaux, « la drogue vous chatouille d'abandon » (CPG 3) : le chatouillement est l'indice d'une absence pressentie. Cette expression, qui apparaît entre parenthèses dans le premier chapitre de *Connaissance par les gouffres*, est paradoxale. Précisons que dans ce chapitre, Michaux parle d'une « redistribution de la sensibilité » (3). C'est ce que nous avons qualifié ici de nouvelle esthésiologie, qui nous permet d'opposer l'habituel au singulier, à cet état « qui rend tout bizarre » (*Id.*) Bizarre en effet est cette sensation du recul, comme si ce dernier s'avancait. Le chatouillement, traditionnellement, est associé à une tension. On peut

---

<sup>8</sup> Voir le **premier moment** (II).

<sup>9</sup> Lettre de Michaux à Bataille du mois d'avril 1961, citée dans E. GROSSMAN, A.-E. HALPERN, P. VILAR (dir.), *Henri Michaux, le corps de la pensée*, Tours : Farrago, 2001, p. 9.



envisager que des chatolements chatouillent, qu'ils agacent le regard par exemple. Mais ici, c'est l'absence qui démange. Cette formule suggère un devenir-sensoriel de l'absence, qui prend chair. L'absence est le lieu d'une sensibilité plus confuse, mais aussi plus intense. Tout se passe comme si la dérobée de certaines facultés ou dispositions pouvait se sentir, comme si ce qui était employé jusqu'ici pour ne pas sentir devenait sensible à son tour. C'est ce qui nous mène à définir ce moment des drogues comme : « affluer, refluer ». La conjonction de ces verbes affluer et refluer est telle qu'il y a une manière, pour le reflux, d'envahir. Et ce devenir-tactile est généralisé à de nombreux effets visuels. Alors que, normalement, on voit à distance, on assiste dans les drogues à un « pelotage par la vision » (MM 672). Les couleurs, l'obscénité de certaines en particulier leur « nuance douceâtre » (*Id.*) provoquent cet effet. La vue n'est plus un sens à distance, la vision mescalinienne s'approchant, séduisant, tripotant le sujet. Sous chanvre, Michaux acquiert une tactilité dans la vision. Regardant une photographie de montagne (les rochers du Hoggar), il a l'impression de toucher cette dernière, d'atteindre tactilement ses anfractuosités. Habituellement, la photographie maintient son observateur à distance du référent, du fait d'un « *glacis fabuleux doué d'étanchéité* » (709). Mais cette fois, « le gelé est dégelé », et Michaux en conçoit un certain plaisir, celui d'un regard devenu tentaculaire, d'un « doigté optique » (MM 709). Hiram Stanley associe le chatouillement à « l'expérience tentaculaire<sup>10</sup> » : survivance d'une forme de sensibilité depuis longtemps perdue, que certains animaux peuvent encore avoir – ceux qui sont munis de tentacules, d'antennes, de poils plus touffus que ceux des humains. Cet article de physiologie datant de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dont les conclusions peuvent être considérées comme fantaisistes, a néanmoins l'intérêt de faire un lien entre l'expérience tentaculaire et une autre expérience, celle que relate par ailleurs Jean Paulhan<sup>11</sup> :

*We come nearest to it, perhaps, when groping about in the dark in a strange place and surrounded by totally unknown objects. We are then all touch, and the slightest contact induces strong though indefinite fears and activities. This ticklishness, as agitation at minimal contact, is survival of long past ancestral tentacular experience<sup>12</sup>.*

Sensibilité de l'infime, cette expérience est aussi une vision du tactile. La synesthésie qui fait se mélanger la vue et les autres sens est un principe important dans l'esthésiologie des drogues. Même un sentiment aussi abstrait que celui de l'absurdité s'éprouve cette fois physiquement, dans le chatouillis, dans un rire nerveux qui évoque celui des aliénés (CPG 12).

<sup>10</sup> H. STANLEY, "Remarks on Tickling and Laughing", *The American Journal of Psychology*, vol. 9 N°2, janvier 1898, pp. 235-240, p. 235, cité par H. ELLIS, *Études de psychologie sexuelle*, t.II « Le toucher » [1935], Paris : Mercure de France, 1964.

<sup>11</sup> J. PAULHAN, « Petite aventure en pleine nuit », *La peinture cubiste*, pp. 61-82.

<sup>12</sup> H. STANLEY, *art.cit.*, p. 235. « Nous nous en approchons, peut-être [de l'expérience tentaculaire] quand, dans un lieu inhabituel, nous tâtonnons dans le noir, entouré d'objets totalement inconnus de nous. Nous ne sommes alors que toucher, et le plus infime contact induit des peurs et des réactions fortes bien qu'indéfinies. Être chatouilleux, agité au moindre contact, est une survivance de l'expérience tentaculaire d'un très lointain passé. » (Nous traduisons)

### Membre fantôme

Comment comprendre ce devenir-sensitif de la dérobee, cet afflux du reflux ? Michaux s'est également intéressé au phénomène psychophysiologique du membre fantôme, et cite Merleau-Ponty à ce sujet (GÉE 390). Étudiant le ravage de la conscience de soi dans les drogues, il constate que ce ravage s'exprime par des « disparitions et soustractions parcellaires du senti » (383), avec l'idée, fondamentale pour nous que : « Disparaître, c'est encore apparaître. » (384). Ainsi, le ravage est une dérobee qui se manifeste avec violence. Michaux s'intéresse en particulier à la sensation du bras, qui peut s'éclipser dans le cadre de l'expérience mescalinienne, même si « [s]ans drogue cela arrive aussi parfois. » (386) C'est d'après Michaux que : « Peu de choses suffit à déranger notre architecture. » (387) En employant ce mot d'architecture, Michaux confirme que ce que la drogue ébranle est bien davantage que les objets, la structure d'ensemble de l'être.

Capital, le rôle de la confiance : la confiance est le double de la fonction. Sentir c'est s'apprêter à sentir, c'est accepter de sentir, se tourner vers le sentir, avoir la certitude et l'espoir de sentir. Maintenant il va vers le vide, le manque. Il ne rencontre que lui (388).

En dramatisant ainsi la confrontation avec le vide, Michaux montre que ce dernier peut paradoxalement faire l'objet d'une sensation. Dans un texte antérieur aux expériences, il l'appelle d'ailleurs une « succion effroyable du Vide » (ÉE 782). Ici, il compare les personnes qui ont le sentiment d'avoir perdu un membre à celles, amputées, qui conservent la sensation du bras ou de la jambe qu'elles n'ont plus, par rapport à la temporalité que ces deux expériences déploient. Le second phénomène, dit du « membre fantôme », a été décrit par Ambroise Paré dès le XVI<sup>e</sup> siècle. Il s'agit de la sensation qu'un membre amputé est encore présent. Pour Merleau-Ponty, que des sensations de démangeaison, de chaleur de brûlure puissent être éprouvées *en l'absence* du bras ou de la jambe desquelles elles semblent pourtant provenir est la marque d'un psychisme latent<sup>13</sup>. Le sujet *sait* que le membre n'est plus là, et pour autant il le sent encore. Les pôles de l'explication et de l'immédiateté coexistent. Ce membre, de surcroît, rétrécit à mesure que le patient en fait le deuil, et les sensations qui lui sont associées s'amenuisent<sup>14</sup>. Si l'expérience du membre fantôme est une expérience du passé qui marque la présence d'une obscure zone du cerveau où ce dernier se loge encore ou d'une mémoire du corps, l'impression de vide à certains endroits du corps est actuelle, tournée vers le futur. L'exemple est utilisé par Michaux pour l'opposer à l'hypocondrie. Dans le membre fantôme, le présent va devenir passé. Mais le mal de l'hypocondrie est « actuel, dramatique, virtuellement toujours prêt à passer à un nouveau devenir, dangereux, redouté devenir. » (GÉE 390). En citant Merleau-Ponty, Michaux modifie la

---

<sup>13</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. 90.

<sup>14</sup> A. DUFOURCQ, « Esquisse d'une phénoménologie des fantômes. Vers une nouvelle conception du réel à partir de l'analyse merleau-pontyenne du membre fantôme », URL : <http://www.ostium.sk/sk/esquisse-dune-phenomenologie-des-fantomes/2015>.

référence. Il indique ainsi que le « membre fantôme » est une « illusion qui se présente ‘comme l’expérience refoulée d’un ancien présent qui ne se décide pas à devenir passé’ » (GÉE 390). Or, ce n’est pas vraiment ce qu’écrit le phénoménologue, lequel insiste sur la comparaison entre le retour du refoulé et l’expérience du membre fantôme : « comme l’expérience refoulée un ancien présent<sup>15</sup> ». Chez Merleau-Ponty, le refoulement est une « ignorance active », « comme une fenêtre qui découpe nettement<sup>16</sup>. » En rajoutant la préposition « de », Michaux modifie le discours de Merleau-Ponty. Choix délibéré ou simple inadvertance, cette modification est signifiante : Michaux fusionne le retour du refoulé et le membre fantôme au lieu de les comparer. La perte de la sensation de tout ou partie du corps est difficile à envisager pour l’homme sain, presque impossible. Un ami de Michaux, RB<sup>17</sup>, a fait cette expérience d’être creux, vidé, sous haschich (*Id.*). Dans les drogues, l’hallucination la plus courante est celle que Freud nomme « l’hallucination négative<sup>18</sup> » : sensation d’une absence. Le chatouillement, lui aussi, signifie une sensibilité psychique. Si l’on parle de logique de la sensation, le génitif est double : le logos élaboré sur la sensation autant que le discours qu’élabore la sensation, comment nous parle cette dernière. Ici, ce qui est présent est une sensibilité à l’anesthésie. Je sens que je ne sens plus rien, je sens le retrait de toute sensation à un endroit de mon corps. Cette anesthésie s’éprouve de différentes façons, dans l’« insensibilité de la lèvre », dans la sensation de la « bouche en carton » (MM 627), ou dans la « tête de plus en plus insensible, cartonneuse » (MM 734) La sensibilité aux reculs de la sensibilité s’exprime dans *L’Infini turbulent* : « De la sensibilité s’en va. Par ondes, il se fait des retraits de sensibilité. Des parties de moi deviennent comme des plaques neutres. » (IT 855) La neutralisation du corps évoque le sens du neutre<sup>19</sup>. Le neutre conduit au-delà des oppositions, notamment celles entre sensibilité et insensibilité, entre présence et absence, ou encore entre proximité et distance. Neutre vient de *ne-uter* qui signifie « ni l’un ni l’autre ». Le neutre dessine une catégorie anti-catégorielle, qui dépasse les catégories. Nous retrouvons là le troisième genre incarné par la *chora* chez Platon<sup>20</sup>. Par une autre formule : « Je sens comme des reculs en moi » (IT 855), Michaux donne l’idée étrange d’une avancée des reculs. Dans l’épreuve de la mort de Marie-Louise T., il y avait « le vent du retrait » (NDE 154), une force qui poussait tout en soustrayant et reculant. Nous rencontrerons très bientôt une figure de cet ordre : la

<sup>15</sup> M. MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 90. Voir R. BELLOUR, Notes et variantes des *Grandes Épreuves de l’esprit*, O.C.III, p. 1579.

<sup>16</sup> M. MERLEAU-PONTY, *L’union de l’âme et du corps*, Paris : Vrin, 1997, p. 117.

<sup>17</sup> René Bertelé, suppose la notice dans l’édition des Œuvres complètes. Voir R. BELLOUR, *art. cit.*, p. 1579.

<sup>18</sup> S. FREUD, « Complément métapsychologique à la théorie des rêves » [1917], dans *Métapsychologie*, trad. A. Berman, M. Bonaparte, Paris : Gallimard, 1940, pp. 125-146, p. 141 note 1.

<sup>19</sup> Voir R. BARTHES, *Le Neutre. Cours au Collège de France* (1977-1978), Paris : Seuil/IMEC, 2002, p. 31.

<sup>20</sup> Voir **ce moment** (II, 1).

proue<sup>21</sup>. Dans la drogue, considère Michaux, on est « sensible parce qu'insensible » (MM 809). Sentir le creux, sentir le vide de sensation : qu'on ne s'y trompe pas, c'est déjà beaucoup. L'aliéné, pour son compte, ne sent pas le creux qu'il a en lui. Ce paradoxe pose en lui-même problème, quant à la retranscription possible d'une telle absence : « Comment noter une absence lorsqu'on est absent ? » (CPG 91). Sentir le retrait, noter – consigner cette sensibilité insensible ne peut se faire qu'ensuite. Une forme d'intuition similaire est donnée par Didi-Huberman, dans des conditions qui sont bien sûr très différentes : « Écrire ? écrire sur la vague déjà retirée. Mais écrire, obstinément, les traces de ce retrait lui-même<sup>22</sup>. » Ce dont on peut rendre compte est le passage, les empreintes de quelque chose qui est passé et qui s'est passé. Dans la citation qui précède, la métaphore maritime apparaît. C'est avec cette métaphore en tête que nous avons pu intituler le moment « affluer, refluer ». Dans l'avancée du retrait, nous voyons se confondre les deux mouvements. Le déferlement devient une dérobee.

---

<sup>21</sup> Voir **ci-après** (III, 2).

<sup>22</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *Aperçues*, p. 25.



## 2. La proue

Au même titre que le chatouillement, qui conjugue et fait fusionner absence et présence autant que contact et distance, une figure nous saisit à la lecture des textes de Michaux. Il s'agit de celle de la proue. D'abord, elle semble présenter un sujet jeté en avant, dans une perdition qui ne laisse pas de possibilité de retour à soi. Dès les premiers textes de Michaux, la forme de la proue est en effet associée à la sensibilité humaine. Le visage, avec son nez proéminent, évoque dans l'imaginaire du poète les bateaux. Dans le texte « Ecce homo » (ÉE 790), Michaux décrit d'abord la face humaine :

Son nez était relevé comme la proue des embarcations vikings, mais il ne regardait pas le ciel, demeure des dieux ; il regardait le ciel suspect, d'où pouvaient sortir à tout instant des machines implacables, porteuses de bombes puissantes (*Id.*).

L'humain est à l'affût, du fait de sa vulnérabilité. La menace constante qui pèse sur lui explique cette recherche de la précision. Il emploie une stratégie qui consiste à être plus acéré pour mieux envisager ce qui se présente. Le ciel n'est plus une demeure, l'espace d'une transcendance, il n'est plus habité. Mais il est l'espace suspect, douteux, où se profile le risque. Face à ce ciel non d'espoir, mais de suspicion, le nez comme une proue permet de pressentir. Elle aide à vigiler, à être sur ses gardes. La vigie est une position à distance de son corps que HM tient fréquemment. Le nez à distance est tout entier rivé au dehors. Cette distance favorise une maîtrise des événements. C'est par elle que l'humain peut s'orienter, qu'il peut devenir capitaine de son propre navire. L'image de la sensibilité comme une proue se rencontre chez un poète qui a beaucoup inspiré Michaux, Lautréamont. Un passage des *Chants de Maldoror* dit : « Je relevai la tête, comme la proue d'un vaisseau soulevée par une vague énorme<sup>1</sup> ». La proue renvoie à un appel de la transcendance, une poussée vers elle, qui part de l'immanence elle-même. Par la poussée de désir ou la pulsion, le corps se dirige vers le dehors. Lorsqu'on est concentré sur la proue, on est aux commandes de son navire. Au sein de la description des peuplades imaginaires de la Grande Garabagne, les Orbus apparaissent comme une race tournée vers l'avant. Chez eux, il s'agit d'une posture philosophique. Ils croient, dit Michaux, « que l'homme n'est pas un être mais un effort vers l'être » (A 32). Cette philosophie des Orbus rappelle le conatus spinoziste. L'être, chez ces personnages, serait tendu vers le dehors plutôt que statique. Et de fait, ils ont du mal à regarder au revers, « comme s'ils étaient la proue d'un navire qu'ils traîneraient derrière eux, milieu et poupe [...] » (31). Le navire qu'ils traînent derrière eux est leur corps. Dans les textes de Michaux, ce dernier est souvent considéré comme une charge. S'immuniser par la distance revient, rappelons-le, à se délester de cette charge corporelle (*munus*). On voudrait n'être que proue, et

---

<sup>1</sup> LAUTRÉAMONT, « Troisième chant », *Les Chants de Maldoror*, Paris, Bruxelles : éd. originale, 1874, p. 149.

rien d'autre. Mais si l'on est entièrement tendu vers le dehors, il n'est plus possible de revenir en arrière. Cette difficulté de rétrospection est le risque de la proue. La vigilance, comme énergie tournée vers l'au-delà, ne suffit pas si l'en-deçà n'est plus objet d'observation. Ce risque de se tendre trop définitivement vers l'extérieur revient dans les drogues. Lors de la première expérience décrite dans *L'Infini turbulent*, HM feuillette des magazines. Il regarde des barques, « de belles embarcations malaises à proue relevée ». Soudainement, une de ces proues s'impose à lui fortement : « Elle me fatigue à force d'être proue. Elle est proue à ne plus laisser tranquille ce qui en moi n'est pas proue. » (IT 818) Nous constatons ici une provocation de l'image, qui accentue certains traits de caractère de celui qui la regarde. Ce texte fait intervenir la figure de la proue comme figure de l'aigu, un aigu qui transperce. L'aigu domine, aiguise la sensibilité de l'intoxiqué. Des rames de ces bateaux, il écrit : « Leur aigu proclame de l'aigu. » (*Id.*) Au lieu d'être des repères, des points d'appui, les signes deviennent des aiguillons. Plus tard, Michaux décrit le caractère pointu de la pensée sous mescaline (IT 924). D'après lui, la pensée n'est plus qu'une seule pointe. Ce devenir-proue affecte donc à la fois le corps et la pensée. Nous pouvons parler d'une ascèse de la proue, permise par la mescaline comme par certaines expériences mystiques. Pour Michaux, cette ponctualité est celle d'un terrain réduit au minimum (GÉE 406). Si la proue est une distance proche, quelque chose qui vient poindre depuis le lointain intérieur ou extérieur, elle devient dans la mescaline la marque d'une confrontation intégrale, sans retrait. On est proue sans arrière, sans cale, sans réserve. Cette image se confronte de nouveau avec celle de la tempête. Comme pour répondre à cette figure de (la) proue, un imaginaire maritime se déploie dans les textes de drogue. Dans l'avant-propos de *Misérable miracle*, Michaux décrit la persistance de mots chargés de sens qui en viennent à constituer des rescapés d'une confrontation avec « l'océan agité » (MM 620). Comme la foule ou la nuit, l'océan est l'image d'une confusion et d'une indistinction. Souvenons-nous qu'en ralliant l'Équateur par les flots Michaux déplorait la monotonie de l'« anticalendrier de la mer » (E 142). Les mots viennent après cette « débâcle » (IT 620), dont ils donnent le souvenir au sujet.

Ainsi sait faire la mescaline (si toutefois vous ne lui êtes pas obtus et résistant) vous projetant loin du fini, qui partout se découde, se montre pour ce qu'il est : une oasis créée autour de votre corps et de son monde, à force de travail, de volonté, de santé, de volupté, une hernie de l'infini (IT 813).

Généralement, la mescaline attaque les bornes, ce que Michaux nomme les « bons barrages » (MM 694). Elle expose à l'infini turbulent, à son agitation. Cette explosion des bornes est une découverture, à savoir une coupure de la membrane. Le fini est présenté comme le résultat d'un effort de concentration – celui qui portait à se centrer sur soi-même, en un lieu homogène et sûr. Cette tendance orgueilleuse à s'immuniser est remise en question. Ce qui apparaissait comme une

oasis, un havre, est dévalué comme « hernie » – ce qui évoque l'« abcès d'être quelqu'un » (P 709).

Pour Olivier Loras, ces textes présentent le :

Désastre de l'être éclaté livré aux tourbillons de l'océan déchaîné [...] qui cherche un point d'accrochage : lecture, regard sur une photographie, une bûche remuée dans la cheminée. Tels nos névrosés et psychosés qui cherchent une bouée, ne serait-ce qu'un mot, un signe, un regard, une main pressante, un petit rien dans la dérive, surtout lorsque l'espace s'en va en des « points innombrables »<sup>2</sup>.

Tous les signaux apparaissent comme des amers qui permettent de lutter contre la tempête, de s'orienter. Lorsque Michaux a pris six fois la dose recommandée de mescaline, il expérimente la folie. Peu à peu, les pensées s'éloignent de lui, se dérobent, semblables à des trains, tout en maintenant leur « onde de présence » (MM 733). L'onde de présence est aussi l'écho que trouve l'idée. Cette dernière disparaît et tout ce qui reste est sa manière de retentir. L'image du train rappelle la matière de la distance, ici devenue une matière sonore, un écho. Il faut souligner que l'écho, et de fait tout phénomène sonore, nécessite un certain écart. Sans espacement, pas de résonance et sans résonance, pas de son. Le fait d'être traversé par ce train de pensée, qui même après son passage continue de susciter un écho, provoque une poussée convexe, une déformation. « Anesthésié au monde jouisseur de mon corps et à tout ce qui, il y a une heure encore, le remplissait continuellement, je ne sens plus que l'en-avant. Devenu proue. » (MM 733). Le monde jouisseur est celui qui prend ses quartiers dans le corps. Il est perçu, mais par un mécanisme contre-intentionnel, il pénètre partout, il infiltre le corps. À l'inverse, c'est bien à une force intentionnelle que l'on a affaire dans la proue. Cette fois, la poussée ou le forçage viennent du corps et vont vers le monde. Il s'agit d'un mouvement érectile qui dissocie de la chair et du dedans. Dans l'expérience de la folie, l'image de la proue a deux fonctions. La première est de figurer cette situation d'être exposé. À cause du surdosage, toute possibilité de retrait est anéantie. Michaux se questionne alors sur la nature d'une sensibilité sans arrière, sans fond. Il nous permet de nous figurer un être qui ne serait qu'un nez. Et paradoxalement, cette hypersensibilité contient pour lui le risque d'une anesthésie. Pour qu'une sensibilité soit concevable, il faut qu'elle ait du reste, du secrété. Cette sensibilité incorporelle dans les drogues pourrait être nommée *métaphysique*. Elle est d'un tel degré d'abstraction qu'elle est également pathologique. Mais après le devenir-proue, il reste encore à Michaux la possibilité de revenir à soi. C'est d'ailleurs la deuxième fonction de la proue, image phallique, celle d'une réaffirmation virile. Dans cette conception, ce n'est pas après avoir quitté l'état de proue que Michaux se protège, mais dans le temps même où il convoque cette figure. Devenir proue permet de faire face à la mer(e)<sup>3</sup>. Dans un texte ultérieur, un poème dédié à sa compagne des dernières années Micheline Phankim, la proue est synonyme

---

<sup>2</sup> O. LORAS, *Rencontre avec Henri Michaux : au plus profond des gouffres*, Chassieu : J. et S. Bleyon, 1967, p. 33.

<sup>3</sup> Nous reviendrons sur ce duel contre la mer(e), raison pour laquelle nous ne faisons que l'effleurer ici. Voir le **quatrième moment** (I, 2).



d'innocence, de naïveté dans le rapport au monde, voire de sans-gêne. HM vit un moment d'exaltation :

Un moment retour de proue, un moment étudiant, un moment encore naïf, un moment qui seulement apprécie, un moment qui ramène en arrière, un moment qui guettait depuis longtemps (M 754).

Par l'expression « moment retour de proue », il est possible qu'il fasse référence à une virilité retrouvée. Lorsque nous avons commencé à reconnaître ce motif de la proue dans plusieurs textes de Michaux, il semblait qu'elle signifiait un contact direct, sans médiation. Cependant, devenir proue est aussi une expérience intellectuelle plus que sensorielle, qui supprime la sensorialité. La proue signifie alors la disparition d'un corps qu'on traîne derrière soi comme un fardeau, la concentration dans un moment et dans un point. Le parallèle peut être fait avec une contemporaine de Michaux, Claude Cahun, qui écrit dans *Aveux non avenues* : « Je ne voudrais coudre, piquer, tuer, qu'avec l'extrême pointe. Le reste du corps, la suite, quelle perte de temps ! Ne voyager qu'à la proue de moi-même<sup>4</sup>. » Cette auteure voudrait jouir de n'être qu'une proue et rien d'autre. Son aspiration se conjugue avec celle d'autres femmes de l'époque : être neutre, sans la lourdeur d'un corps qu'on traîne derrière soi et qui assigne à un sexe. Dans le cas de Claude Cahun, les verbes employés sont ceux de la couture, activité qui à son époque était souvent pratiquée par les femmes. Elle renverse le pouvoir sclérosant d'une telle activité et retrouve en elle un potentiel subversif, piquant, pointu. Chez elle, la proue signifie la tête. Il en va d'un désir d'être plus ponctuelle, plus intellectuelle, sans la profondeur charnelle du dedans, sans l'épaisseur des sensations. Et, comme dans la dérobee il y a aussi un contact, cette revendication est celle d'un corps plus masculin, c'est-à-dire moins dominé – revendication que nous repérons chez Claude Cahun sans l'identifier sournoisement à une « envie du pénis<sup>5</sup> ». Michaux a d'ailleurs critiqué la tendance psychanalytique à tout associer au pénis, ce « phallogocentrisme<sup>6</sup> » en déclarant : « Le phallus, en ce siècle, devient doctrinaire. » (FV 462) Par un tel diagnostic, il nous amène à refuser le dogme d'une masculinité puissante, qui tiendrait ou devrait tenir face aux invasions et expropriations prétendument provoquées par le féminin. La figure de la proue nous autorise en fait à voir comment ces deux courants masculin et féminin s'opposent et se conjuguent, affluent et refluent, dans les textes de drogue. Cette conjonction empêche en outre de considérer masculinité et féminité comme des catégories rigides. Elles ne le sont d'ailleurs pas plus que la proximité et la distance, puisqu'elles ne cessent d'être troublées.

---

<sup>4</sup> C. CAHUN, *Aveux non avenues* [1930], dans *Écrits*, Paris : J. M. Place, 2002, p. 178.

<sup>5</sup> S. FREUD, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* [1936], trad. R.-M. Zeitlin, Paris : Gallimard, 1989, p. 167.

<sup>6</sup> J. DERRIDA, *La Carte postale*, Paris : Flammarion, 1980, p. 510.

### 3. Trouble du sentir

À la lecture des textes de Michaux consacrés aux drogues, nous sommes saisie par une contradiction des effets : hyperesthésie et anesthésie. Sur le plan de l'hyperesthésie, Michaux s'approche de ce que Georges Didi-Huberman nomme l'« ivresse des formes<sup>1</sup> », à propos de Walter Benjamin. Il s'agit pour ce dernier d'une griserie ressentie au contact des choses concrètes, qui paraissent hyperboliques dans leur présence. À plusieurs reprises, Michaux constate l'existence outrancière des objets et des images sous drogue. Ce phénomène est lié à celui de la prolifération – donc de la vitesse de déploiement – et de la vibration. Dans l'expérience hallucinogène, selon l'expression d'Anne Brun, « manque le manque<sup>2</sup> ». À ce titre, même les absences fourmillent, les « trous de sens » (CPG 90) parsemant de toutes parts l'esprit. Il faut noter qu'un refus de l'ivresse se manifeste à plus d'un titre. Refus qui est la marque d'un soupçon vis-à-vis de cet excès. Plutôt que de se laisser griser par ces impressions, Michaux préfère parvenir à un temps de révélation – de psychédélie au sens strict<sup>3</sup>. Cet enjeu de révélation est lié à un contexte de « psychose expérimentale », comme nous l'avons mentionné en introduction de ce moment<sup>4</sup>. De son côté, Walter Benjamin constate que sous haschich : « On devient si sensible : on craint qu'une ombre tombant sur le papier ne puisse l'endommager<sup>5</sup>. » Cette intensification de la sensibilité crée également une vulnérabilité. Comme si le sujet devenait ce morceau de papier qu'une ombre teinte. Il s'agit d'une sensibilité à ce qui habituellement ne se sent pas, l'ombre. Habituellement, c'est la lumière qui s'éprouve, parfois violemment. Ici, le sujet a peur que l'ombre abîme l'objet sur lequel elle s'étend. L'empathie avec la feuille de papier renvoie à la mélancolie de Benjamin, qui lui aussi a plus d'une fois senti des ombres venir vers lui. L'hypersensible est un sismographe, qui annonce des ébranlements futurs. À cette formule du penseur allemand, Michaux semble répondre :

Dehors il se met à pleuvoir  
De la pluie tombe  
Comment n'en être pas ébranlé ?  
Comment faisais-je autrefois pour n'en être pas ébranlé ?  
Comment font les autres ? (CPG 37)

Notons que dans le cadre des textes de drogue, Michaux utilise à de nombreuses reprises l'adverbe « comment ». Nous l'avons déjà rencontré précédemment : « Comment noter une

---

<sup>1</sup> G. DIDI-HUBERMAN, « L'ivresse des formes et l'illumination profane », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 2 | 2010, document 3, mis en ligne le 01 janvier 2010, consulté le 18 mars 2019. URL : <http://journals.openedition.org/acces-distant.bnu.fr/imagesrevues/291>.

<sup>2</sup> A. BRUN, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, p. 113 bis.

<sup>3</sup> « Les drogues nous ennuient avec leur paradis, qu'elles nous donnent plutôt du savoir. » (CPG 3).

<sup>4</sup> Michaux, s'il l'utilise au début des expériences, évite de recourir à ce terme par la suite. La distinction entre ses expérimentations et l'épreuve de la folie lui semble très importante à maintenir.

<sup>5</sup> W. BENJAMIN, « Protocoles d'expériences faites avec les drogues », *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue* [1927-1934], trad. J.-F. Poirier, Paris : Christian Bourgeois, 1993, p. 44.

absence quand on est absent ? » (CPG 91) C'est que ce qui l'intéresse est le procédé, la manière dont les drogues s'y prennent, et dont les autres s'y prennent pour tenir dans les drogues et hors d'elles. Chez Husserl, l'« *Objekt im Wie* », l'objet dans son comment, est associé à une coloration particulière, au contraire du « Was ». Ainsi :

[L']objet, aussi désagréable qu'il puisse être en soi-même, aussi négativement que je puisse l'évaluer, reçoit une coloration esthétique *eu égard au type d'apparition*, et [...] le 'retour' sur l'apparition donne vie au sentiment d'origine<sup>6</sup>.

Le fait d'interroger l'expérience par la question « comment » fait retour sur les objets qui l'ont traversé. L'écriture ne peut se faire qu'après coup, une fois revenu à soi – dans cette période que Husserl décrit comme « retour (*Rückwendung*) sur l'apparition », et cette interrogation « comment » demande ainsi une distance. La drogue fait atteindre une nouvelle sensibilité, « dans l'intime du minime » (*Id.*) Michaux s'interroge alors sur cette réceptivité acquise, des effets de laquelle il cherche encore à se préserver. Il y a l'idée que l'hypersensibilité n'est pas souhaitable, qu'elle remue excessivement. Même dans cette configuration inédite, Michaux se compare et se met à distance, faisant montre d'une curiosité d'observateur : se demander comment font les autres, c'est songer qu'il y a un modèle préconçu, une norme à laquelle ils se fieraient, comme si sentir pouvait être l'objet d'un apprentissage. Cette interrogation soucieuse fait apparaître l'intensification de la confrontation avec le monde. Un rien ébranle le sujet sous drogue. Dans *L'Infini turbulent*, en employant une forme impersonnelle comme Benjamin, Michaux l'explique : « À tout ce qui est infime, on est devenu sensible, à de petits 'on ne sait quoi' dont il passe quantité. » (IT 809). L'expression « on ne sait quoi » signale une altération du moi qui est traversé par le quelconque. Dans cette sensibilité au commun, il y a aussi une forme d'émoussement de la sensibilité. Pour l'expliquer, Michaux utilise une image musicale. Si on entendait distinctement toutes les vibrations qui constituent la note *la*, on ne serait plus sensible à cette note en tant que telle (*Id.*) Trop de sensibilité entrave la sensibilité. À la pointe extrême de l'hyperesthésie se trouve l'anesthésie. La proue, par exemple, est une figure de concentration. En se concentrant, on s'anesthésie. Ce passage se rapproche beaucoup de la conception leibnizienne des « petites perceptions ». À ce détail près que pour Leibniz, lorsqu'on est au bord de la mer, toutes les gouttelettes d'eau qui constituent la vague « se font sentir au moins confusément dans l'assemblage<sup>7</sup> », alors que pour Michaux, si on était sensible à chaque goutte on ne pourrait avoir aucune sensibilité à la vague en tant qu'ensemble. Cette contradiction, permanente dans les textes de drogue, entre hyperesthésie et anesthésie, pourrait nous faire penser une dérobée multipliée,

---

<sup>6</sup> E. HUSSERL, « Modi der Reproduktion und Phantasie. Bildbewußtsein » in *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung* [1898-1925], Dordrecht : Kluwer, 1980 [Hua XXIII], p. 389, *Phantasia, conscience d'image, souvenir* [Hua XXIII], trad. R. Kassis et J.-F. Pestureau, Grenoble : Jérôme Millon, 2002, p. 376.

<sup>7</sup> G. W. LEIBNIZ, *Nouveaux essais sur l'entendement humain* [1765], trad. J. Brunschwig, Paris : Garnier Flammarion, 1990, pp. 41-42.

puisque même sur les pôles absence/présence, les visions mescaliniennes déjouent les attentes. Elles se dérobent même en se manifestant, car tout en affluant elles refluent. Ces confusions ne sont peut-être rien d'autre que la marque du brouillage des drogues en général. La sensorialité des drogues telle que Michaux mêle en fait en permanence sensibilité et insensibilité. La sensation du corps propre est exemplaire. Ordinairement, on est conscient des autres corps uniquement parce qu'il y a cette conscience fondamentale, « conscience réjouissante de son propre corps » (IT 864). Il faut noter que cette propriété était rarement l'objet d'une joie auparavant. Dans un texte publié en 1942, Michaux s'exclamait ainsi : « Quoi ! Cette pompe sans allant, sans mordant, mon cœur ! » (Pa 284), déçu par la fadeur de l'organe entendu sur un appareil médical. Mais si la proprioception disparaît, les corps des autres ne sont plus envisagés dans leur apparence externe. Ils ne sont plus que des structures. À rebours d'une conception de l'hypersensibilité qui serait portée sur les surfaces, Michaux considère que sous drogue, on est « insensible aux surfaces ». Au contraire :

[O]n devient sensible et intelligent aux structures, ossatures, architectures (quel drogué n'a eu en vision ses palais de Kubla Khan ?) aux modèles (de cristaux notamment), aux plans et montages, plus encore pour s'en saouler l'esprit que pour les comprendre (IT 864).

Le bouleversement provoqué par la mescaline est structurel. Les surfaces sont trop superficielles pour une drogue qui abstrait, « élude la forme » (CPG 9<sup>8</sup>). C'est pour cette raison qu'il n'est pas possible de parler d'ivresse des formes chez Michaux tout à fait au même niveau que chez Walter Benjamin<sup>9</sup>. La mescaline attaque en abstrayant, atteignant davantage les dispositifs de perception que ce qui est perçu. C'est parce qu'elle quitte le premier plan pour rejoindre un plan transcendantal, allant au cœur des opérations qui permettent de percevoir, que sa dislocation est si forte. Une dislocation qui ne toucherait que les phénomènes serait en effet relativement superficielle comparée à celle qui atteint le dedans. La dislocation renverse aussi le rapport surface/profondeur. Elle met ainsi la première en « faillite<sup>10</sup> », en créant des gouffres où le sens s'abîme. Michaux, qui emploie de nombreuses images mécaniques dans les textes de drogue, nomme la mescaline une « machine à himalayer » (MM 624) qui l'emmène de « hauteurs impossibles en abyssales profondeurs » (624). La montagne n'est pas simplement tournée vers le haut, mais également vers le bas, comme une montagne inversée. Un peu plus loin, il en parle

---

<sup>8</sup> Cette phrase est d'après Michaux empruntée à Havelock Ellis, célèbre sexologue anglais. Les éditeurs des Œuvres complètes ne sont pas parvenus à trouver la source précise (Voir Notes et variantes de *Connaissance par les gouffres*, O.C.III, p. 1496).

<sup>9</sup> C'est aussi parce que la drogue utilisée par l'un et par l'autre n'est pas la même, alors que Walter Benjamin consomme du haschich, Michaux parle ici de la mescaline.

<sup>10</sup> La « faillite de la surface » est une formule qui apparaît chez Deleuze à propos d'Artaud. G. DELEUZE, *Logique du sens*, p. 107.

comme d'un « Spitzberg<sup>11</sup> » (628), à la frontière du moi, annonçant le voyage vers des régions inexplorées. Si la mescaline disloque, c'est qu'elle travaille sur les agencements, sur les articulations, sur l'apparaître de ce qui apparaît, et non sur les objets qui apparaissent. Nous voyons ici précisée une opposition qui demeure intrigante. Dans le moment où la drogue suscite une kermesse de sensations, un « bric-à-brac », des chatouillements, cette vie du corps, tous ces éléments qui semblent davantage de l'ordre du « pathique » que du « gnosique<sup>12</sup> », son expérience est aussi le lieu d'une abstraction de ce monde du sentir, non seulement par une réflexivité accrue, mais également par des processus intrinsèques aux drogues. Le fait de devenir proue, en particulier, conduit pour Michaux à une atténuation du sentir. La drogue, d'après lui, prive de la « bonne fourrure de la sensation » (MM 674) en produisant des images abstraites. C'est dire que la sensation, en temps normal, est touffue. Si la drogue fonctionne par dérobes successives, il peut être utile de faire entendre ce que cette dérobee signifie. Dérober, c'est enlever l'enrobage. On obtient alors l'« extrême pointe » dont parle Claude Cahun<sup>13</sup>. Cette pointe est aiguisée, elle n'a plus de fourrure ou de couche qui l'enrobe. Les images mescaliniennes en particulier sont dépourvues d'enveloppe, car la mescaline « châtre l'image » (MM 673). Châtrer, à l'origine, signifie rendre impuissant. L'image perd de sa force, car elle est désensibilisée. Dire que l'image, habituellement, est sensuelle, n'est pas sans poser problème. C'est pourtant ce que considère Michaux, lorsqu'il écrit qu'en temps normal, les images « vivent [...] dans les odeurs, les bruits, les contacts, la chaleur, la chair et se mêlent à tout » (MM 673). D'après lui, les images enchevêtrent du visuel, de l'auditif, de l'olfactif. Lorsque nous voyons une image, il n'y a pas que le sens de la vue qui est convoqué. Or, la drogue semble nuire à cette synesthésie, puisque les hallucinations qu'elle produit se concentrent sur un seul sens, assiègent ce sens, dans une attaque qui abstrait. C'est également ce que précise Merleau-Ponty, et qui permet de discriminer les images hallucinées des autres : un phénomène qui ne s'adresse qu'à un sens est un « fantôme », pour s'approcher de l'existence réelle il lui faudra « parler à mes autres sens<sup>14</sup> ». En déplorant de se trouver face à des images fantômes, qui n'ont plus rien de charnel, Michaux encore une fois semble regretter ce qu'il n'a pas vécu, être dans une nostalgie de « ce qui n'a jamais eu la forme de présence<sup>15</sup> » comme le considère Derrida quant au fait d'être hanté par un spectre. Alors que jusqu'ici, le contact était l'objet d'une gêne ou d'une anxiété, qui suscitait un désir de coupure ou de distance, Michaux souhaite le retrouver. Les « grands efforts de liane » (NDE 153) de l'image aboutissent lorsque

<sup>11</sup> Le Spitzberg est une île montagneuse de Norvège.

<sup>12</sup> Selon Straus, le pathique (*pathisch*) s'oppose au gnosique comme le sentir s'oppose au percevoir. Voir E. STRAUS, « Les formes du spatial », trad. M. Gennart, dans *Figures de la Subjectivité*, études réunies par J.-F. COURTINE, Paris : éd. du CNRS, 1992, pp. 23-24.

<sup>13</sup> C. CAHUN, *op. cit.*, p. 178.

<sup>14</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. 368.

<sup>15</sup> Réplique de Jacques Derrida dans Ken Mc Mullen, *Ghost dance* [film indépendant], 1983.

cette dernière est la moins empoignante. Artaud explore la castration d'Abélard : « Mais quelle belle image qu'un châtré<sup>16</sup> ! » écrit-il à propos de ce dernier, qui a pour lui la chance de n'être pas déterminé par son sexe dans l'amour. Mais cette castration est aussi une perte de sensualité de l'image, qui est neutralisée. L'hallucination fait perdre le contact. Face à elle, on est face à une évanescence, dans la manifestation d'une disparition. L'hallucination n'a plus la matière comme support, qui confère à la représentation une relative stabilité. Le propre de la matière et de l'objectivité chez Michaux est cette résistance. La résistance est aussi le signe d'une distance infranchissable. *Connaissance par les gouffres* raconte ainsi un retour à soi après une expérience :

C'est seulement le lendemain midi, auprès du peintre M.<sup>17</sup> et de sa femme, que je sens la réalité revenir, mes renaissants crampons sur elles, mes ou ses résistances, revenues. *Brut, brutaux, brutalités*, vous reveniez. Objets, vous qui vous opposez, vous qui résistez, qui ne voulez pas du musical, butés, durs, immobiles, matériels, résistants à nous, nous aussi matériels – objets, je vous retrouvais. Je retrouvais notre heureuse opposition. Matérialité était revenue comme un cadeau de Noël (CPG 42).

Le réveil après l'expérience de drogue est lié à un sentiment retrouvé de réalité, ce que Philippe Cabestan, comme nous l'avons déjà mentionné, nomme « dés-irréalisation<sup>18</sup> ». Comme la drogue attaque en abstrayant les structures intentionnelles, elle atteint toute possibilité de se mettre à distance, et par là même de mettre à distance les objets. Revenir à soi, c'est d'après Michaux revenir à plus de résistance de part et d'autre – à la fois du côté du sujet et de l'objet. Ce retour coïncide avec celui de la matérialité, à l'inverse de cette liquéfaction provoquée par les drogues, où tout se confond ou fusionne. Erwin Straus décrit des expériences de mescaline comme altération non seulement de la proximité et de la distance, mais aussi du « caractère contraignant » et de « stabilité<sup>19</sup> » des objets. Il estime que cette drogue, au même titre que la psychose, change les « relations empathiques entre le Je et le monde<sup>20</sup> ». Chez Michaux, ces relations retrouvées font penser, davantage qu'à une empathie, à une amitié pour les objets. La drogue est donc l'épreuve autant de l'absence de contact que d'un contact enragé, épreuve des extrêmes. Le lecteur se trouve entraîné entre ces deux états alternativement. Tout l'effort des textes de drogue tient alors peut-être en une expression, que Michaux emploie dans un texte explicatif qui accompagne la première exposition de ses dessins à la galerie la Hune en 1956, « Description d'un trouble » (MM 1291<sup>21</sup>). Le titre donne d'emblée l'idée d'une diction possible de cet état ambigu :

Moi, c'est comme si j'avais été chien et que je fusse heureusement redevenu homme, et qu'absolument, absolument, violemment, sauvagement, il m'eût fallu, il m'eût été vital, indispensable de donner de ma vie canine un signe, un signe indéniable, un signe arracheur, un signe intime, atrocement intime, le signe de ce qui brisait l'homme en moi.

<sup>16</sup> A. ARTAUD, « Le clair Abélard », *L'Art et la mort* [1929], O.C.I, p. 137.

<sup>17</sup> Sans doute le peintre Roberto Matta (1911-2002).

<sup>18</sup> Voir P. CABESTAN, « Essai de description phénoménologique de l'hallucination », p. 38.

<sup>19</sup> E. STRAUS, *Du sens des sens*, p. 260.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>21</sup> Le texte apparaît dans les *Documents de Misérable miracle* (O.C.II).

Davantage. Comme si, pendant que j'étais encore chien, je l'avais déjà commencé, ce signe. Voilà ce que j'ai fait. L'insupportable trouble que j'ai ressenti, cela, cela même, et qu'en une centaine de pages j'ai tenté de décrire, courant affolé après le maître mot qui se dérobait, je le dis ici par les signes immédiats d'éclatement, de dévastation, de ravages, mais qui devraient, s'il y avait une vérité dans les traits, parler pour moi à la place de mots (*Id.*).

Ces lignes nous mènent à envisager ce qui se passe sur le plan poétique dans les textes de drogue en termes d'esthésiologie du trouble. Nous avons déjà mentionné ce terme de trouble auparavant, en parlant de la colle qui amalgame des éléments qui ne tiennent pas ensemble. Les marais, la boue : ces zones de l'entre-deux relevaient également de ce trouble. Ce sont des espaces dans lesquels se passent à la fois l'afflux et le reflux. Ce qui est troublé est à la fois mêlé et distant. Sartre le dit : l'eau qui est troublée reste de l'eau, mais un élément distinct, invisible et insaisissable, l'empâte<sup>22</sup>. Saisir le trouble n'est pas possible. Cependant il faut au moins en donner un signe, l'exprimer. Le signe apparaît de nouveau comme le principal repère d'un sujet livré à la tempête, comme un « point d'accrochage<sup>23</sup> ». Ce titre, tout comme le terme d'esthésiologie qui a guidé nos recherches dans cette partie, renvoie à l'idée que si les drogues provoquent une ivresse, elle est surtout dans cette oscillation entre saisie et dessaisie, entre proximité et écart. Ce que l'on pourrait nommer une agitation des distances est en elle-même un effet des drogues.

### *Les distances modifiées*

Ce symptôme concerne d'abord la vision. Sur le plan des impressions optiques, nous pouvons penser à l'exemple d'un objet qui semble tantôt plus proche tantôt plus éloigné. Michaux consigne ce phénomène en marge : « *Les distances modifiées* » (MM 651). Dans le corps du texte, il précise : « Le mur hésitait entre se trouver à 3 mètres et se trouver à 3,50 mètres. Il n'arrivait pas à se décider » (*Id.*). Cette hésitation du mur répète l'ivresse du sujet intoxiqué. C'est l'objet – ici le mur – qui fait sa loi et qui soumet l'individu à son caprice. Michaux insiste cependant sur la relative banalité de ce phénomène : on peut d'après lui l'éprouver dans une forte fièvre. Cet effet pourrait être appelé, comme il l'est au cinéma, un « travelling optique ». Le chanvre indien rend quant à lui les distances sensibles. Alors que HM observe des photographies des plongeurs des Nouvelles-Hébrides, ces jeunes garçons qui pour marquer leur passage à l'âge adulte doivent sauter du haut d'une tour, accrochés par les pieds, il éprouve réellement la distance qui sépare ces derniers du sol. « Je voyais les distances, je les appréciais, comme si j'avais été là-haut, celui ou avec celui qui devait sauter. » (MM 710) La drogue fait virtuellement entrer HM dans ce qu'il nomme « l'espace psychique » (*Id.*), un espace qui se reconfigure en permanence selon la peur ou le désir du sujet. Mais la distance la plus significative n'est pas cette distance optique : elle est celle

---

<sup>22</sup> J.-P. SARTRE, *L'Être et le néant*, p. 427.

<sup>23</sup> O. LORAS, *Rencontre avec Henri Michaux : au plus profond des gouffres*, p. 33.

dont Michaux parle quelques pages plus tôt dans *Misérable miracle*, celle qui concerne le mot. Trois modalités se rencontrent dans les textes de drogue. Soit les mots dérobent les choses, soit ils se dérobent eux-mêmes, soit ils rendent présents les êtres de manière automatique, abolissant de fait toute distance. Après avoir ingéré les trois-quarts d'une ampoule de 0,1 g de mescaline, Michaux pressent les premières impressions. Il pressent aussi que les mots ne seront plus opérants pour les décrire. Ces derniers s'opacifient alors, soustrayant le monde dans son ensemble : « Le monde se retirant à quelque distance, à une distance grandissante » (MM 622). Le monde ne pourra plus être décodé, et ce faisant est mis en suspens. Il se dérobe dans l'indéchiffrable, « chaque mot devenant dense, trop dense pour être désormais prononcé » (*Id.*) En tâchant de mettre des mots sur le sentir sous mescaline, Michaux se heurte à leur rigidité. Les mots occultent les choses qu'ils devraient désigner. D'autres fois, au contraire, ce sont les mots qui sont occultés par les choses. Dans sa description du trouble, HM se figure comme un chien « courant affolé après le maître mot qui se dérobo[e]. » (MM 1291) Ce sentiment de manque du mot, vécu notamment dans la troisième expérience de *L'Infini turbulent* est, explique Michaux, incomparable avec l'impression bien connue d'avoir un mot sur le bout de la langue. Ici, il n'y a aucun « indice de proximité » (851), comme si le mot devait rester pour toujours dérobé. En l'occurrence, il s'agit du mot « cache-col » que HM ne parvient plus à se rappeler, alors même qu'il en porte un sur les yeux. La chose est tellement présente face à lui que ce qui permettrait de la désigner s'absente. Le mot devient à son tour auratique, dans cette équation étrange qui fait que : « Plus on regarde un mot de près, plus il vous regarde de loin<sup>24</sup>. » Entre le mot et la chose, l'un ou l'une prend ainsi le devant, cachant l'autre, dans un jeu incessant. Dans *Connaissance par les gouffres*, quelques pages sont consacrées au mot « distance ». Ayant pris du chanvre, Michaux se trouve dans une « situation » que synthétise ce mot. Saisi par lui, il le note. Mais aussitôt noté, le sens du mot se dérobo : « il se dépouilla magiquement de son sens » (CPG 88). On voit par l'adverbe que la dérobée a tout du numéro de prestidigitateur. Ce dépouillement est une multiplication de la distance dès lors qu'il affecte le mot « distance » lui-même. Un nouveau dépouillement se produit, concernant un sens donné à la réflexion sur la situation. Le mot est exsangue, dévêtu de tout sens : « Il se tenait là, méconnaissable. » (*Id.*) Enfin, le mot devient « nul ». Nous avons déjà souligné l'importance de la nullité chez Michaux. Est nulle la table rase obtenue par les effets de la mescaline, nulle car à la fois totalement vide et ridicule de par ce vide même. Le mot devenu nul est personnifié. Le sens s'étant dérobé du lexème, il se déporte vers la figure de Michaux : « Le recel du sens avait fait se répandre le sens sur ma personne ! » (89) Le terme de « recel » évoque la dérobée : comme elle, il s'agit d'une subtilisation par laquelle le mot n'est plus

---

<sup>24</sup> K. KRAUS, *Pro domo et mundo*. « Écrits choisis, 4 », Munich : Albert Langen, 1912, p. 164, cité par W. BENJAMIN, « Sur quelques thèmes baudelairiens », § XI, dans *Baudelaire*, p. 987.



signifiant. Mais ce recel se conjugue ici à un effet paradoxal d'expansion. Le mot de « distance » est devenu une énigme en lui-même. Le sens de la distance n'est plus lié au mot de distance, mais se diffuse alors « comédiennement » (88) sur Michaux. La personne de HM est devenue un mot, comme si elle était en tant que telle un signe. Comme si quelqu'un qui le voyait pouvait déchiffrer sur lui la distance. Un mot charrie toujours une idée, laquelle déploie une certaine force pour se maintenir. « Distance rôdait toujours, je n'en étais plus le maître et j'en étais mal et peu l'observateur » (89). Ce passage rend le ballet de la distance encore plus complexe. Michaux semble ici renvoyer à un mur de la distance qui dérobe les choses tout en conduisant directement au sens de la distance. Philippe Jaccottet décrit une semblable dérobée du monde, « devenu presque invisible », un des « fuyards<sup>25</sup> » qu'il s'efforce de rattraper grâce au langage. Ce dernier occulte parfois le monde comme « mur des mots », « mur de la distance<sup>26</sup> », mais il y a l'espoir que certaines manières de nommer puissent faire tomber ces forteresses. Dans la poésie de Yves Bonnefoy, des trouées miraculeuses peuvent également être accomplies à travers les murs sémiologiques. Ces trouées ouvrent sur ce qui prend dans cette œuvre le nom de « vrai lieu » ou d'« arrière-pays » : un domaine originaire, immaculé, intact. Certains mots constituent les « contreforts du vrai-lieu<sup>27</sup> » : plus que de l'évoquer, ils ouvrent la porte du vrai lieu, et ce dernier prend appui sur eux. Dans les drogues, cet automatisme peut aussi être en lui-même un risque. Dans la septième expérience, Michaux parle de « cadenas du mot » (IT 892). Le mot aussitôt prononcé ou même seulement pensé enferme dans le lieu du signifié. Ayant ainsi pensé à l'abîme, il se retrouve plongé dedans, incapable d'en sortir. Les mots sont soit des murs qui séparent de l'épreuve soit des propulseurs qui plongent le sujet dans celle-ci. Sous mescaline, il suffit de penser le nom d'une couleur pour faire surgir cette dernière magiquement. Le signifiant a alors un pouvoir invocatoire. Il constitue un « presse-bouton » qui fait surgir des images (MM 627). L'adjectif « presse-bouton » désigne un dispositif entièrement automatisé. Tout ce qui est automatisé ne suppose pas d'écart de la conscience. Le mot se présente alors comme ouverture, capable de briser la distance par les pouvoirs magiques qui lui sont conférés. Michaux suspectait l'automatisme surréaliste de n'être pas vraiment automatique. Mais par l'incontinence mescalinienne, il est possible qu'il parvienne à aller « plus loin dans l'automatisme » (PÉ 60), là où la main ne suit pas, là où l'écriture est, de fait, en retard.

---

<sup>25</sup> P. JACCOTTET, *Observations et autres notes anciennes*, p. 83.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>27</sup> Y. BONNEFOY, « L'acte et le lieu de la poésie », *L'improbable et autres essais* [1980], Paris : Gallimard, 1992, p. 131.

### Comme si

Dans le cas de ce qu'il appelle l'expérience de la folie, Michaux constate : « ma notation me tient encore à distance de la conscience du fait » (MM 735). Mais cette distance de la notation est heureuse. La rigidité du langage qui occulte les choses permet de se séparer de l'épreuve. Le signe, comme le dit Olivier Loras, est identique à une « bouée<sup>28</sup> » pour le naufragé de l'épreuve de la mescaline. Les pouvoirs des mots tiennent aussi à la manière dont ils peuvent comparer. En comparant, on use de ce « comme » qui structure davantage des écarts que des voisinages. Michaux recourt à cet outil lorsqu'il compare son expérience à celle du chien : « c'est comme si j'avais été chien » (MM 1291). Le critique Christian Prigent pressent que la poésie se confronte à une « imbouchable béance », qu'elle affecte de pouvoir combler grâce au « *comme* ». De ce dernier, il trouve des exemples dans toute l'histoire de la poésie : de la comparaison homérique au « stupéfiant-image » du surréalisme, en passant par la correspondance baudelairienne<sup>29</sup>. Par tous ces modes, la poésie prétend donc traverser la distance. Elle estime par des outils linguistiques pouvoir unir des éléments disparates. Michaux conteste quant à lui ce but que se donne d'après lui la « fausse poésie ». Il pense au contraire que la comparaison est « constitutionnelle ». La comparaison comme figure de style n'a pas pour but de rapprocher deux éléments, contrairement à ce que l'on pourrait penser, mais au contraire elle sert à « tenir à distance » pour Michaux (IT 839), donc à se préserver. Deux points méritent d'être rappelés. D'abord la mescaline entrave la constitution, qui est la donation de sens aux objets du monde. Nous pouvons penser que grâce à la comparaison, qui vient après (« c'est comme si j'avais été chien » (MM 1291), « comme si j'avais été là-haut » (MM 710)), Michaux enclenche de nouveau cette possibilité de constitution, donne du sens à ce qu'il a vécu. La capacité à faire figure, sans forcément faire bonne figure, est en outre un signe de « santé de l'intelligence<sup>30</sup> ». La poésie, ou l'écriture en général, qui se réfugie dans le « comme si », est le recours d'un homme sain, son hygiène. Mais que tient-on à distance par la comparaison ? Il semble précisément que c'est une forme de distance exorbitante qui doit être repoussée, celle de ces profondeurs que Michaux nomme gouffres.

---

<sup>28</sup> O. LORAS, *Rencontre avec Henri Michaux au plus profond des gouffres*, p. 33.

<sup>29</sup> C. PRIGENT, « L'absent de tout bouquin », dans *L'incontenable*, Paris : P.O.L., 2004, p. 23.

<sup>30</sup> G. BOUNOURE, *Le darçana d'Henri Michaux*, p. 10.



## CONCLUSION DU TROISIÈME MOMENT

Face aux textes de drogue, nous nous sommes interrogée : y a-t-il vraiment dans cette période un changement de paradigme ? La trame de l'existence de Michaux, s'enchevêtrant avec la trame de son œuvre, est en effet piquée en certains endroits par un réel qui survient, déjoue toutes les attentes – le réel des épreuves. Or, il faut préciser ce que constituent les drogues au sein de ces épreuves : non pas un accroc, mais l'instauration de nouvelles règles d'après lesquelles des schémas se poursuivent. Il faut comprendre comment la texture de l'être s'accommode de cette dérive, métamorphosant l'épreuve en expérience assimilable et communicable. Au contraire de la disparition de Marie-Louise T., et de la dérobée qu'elle a engendrée<sup>1</sup>, l'entrée dans les drogues a été de surcroît décidée et contrôlée par Michaux. Toutes les choses qui vont lui être subtilisées dans ce cadre seront retrouvées par une analyse fine de leur nature, au moyen d'un inventaire des manques. C'est ici que se fait sentir le plus fortement l'alternance entre saisie et dessaisie, ici aussi que se précise le sens de cette distance dont nous voulons parler. En effet, en disant qu'il perd des facultés, Michaux les éclaire. Celui qui annonce que la nuit est tombée met la lumière sur ce qui s'était éclipsé. Les textes de drogue font preuve d'une systématisme dans la description qui empêche d'y voir de la désolation. Paradoxalement, c'est peut-être dans ceux-ci que Michaux fait preuve de la plus grande clarté, de la plus grande édification, qu'il est le moins disloqué dans son être comme dans son langage. C'est d'ailleurs dans ces textes qu'on peut le voir le plus manifestement parler de lui-même, geste qui peut conduire à mélanger plus franchement HM et Michaux. Il devient, en quelque sorte, un maître dans la perte de la maîtrise. Il faut comprendre, en définitive, que, comme le mur qui « hésit[e] entre se trouver à 3 mètres et se trouver à 3,50 m » (MM 651), l'esthésiologie hésite elle aussi sans cesse dans les drogues, entre ses deux faces : la sensation brouillée ou le discours sur cette dernière qui l'éclaircit. Au lecteur attentif de Michaux, la tromperie de ces textes est alors frappante : déclaration de noyade alors qu'on ne cesse d'y refaire surface. Nous pourrions aussi bien considérer que cette ambiguïté montre la « tension » elle-même paradoxale entre déprise et contrôle permanent, « entre abandon et méfiance<sup>2</sup> ». Pour Charles Duits,

[l]e prix du témoignage de Michaux réside précisément dans l'opiniâtreté avec laquelle il s'est défendu contre la dissolution : donnant ainsi à l'horreur de déployer l'éventail complet de ses mirages. Ces mirages, Michaux les a si minutieusement décrits qu'il enlève à tout jamais à l'horreur l'un de ses principaux atouts : la *surprise*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Voir le **deuxième moment** (I, II).

<sup>2</sup> Selon l'analyse de R. BELLOUR, Notice de *Misérable miracle*, O.C.II, p. 1270.

<sup>3</sup> C. DUITS, « H.M. et le grand tourbillon », dans *Le Pays de l'éclairement*, Paris : Denoël, 1967, rééd. Le Bois d'Orion, 1994, p. 107, cité par R. BELLOUR, *art.cit.*, p. 1270.

Duits identifie bien cette obstination à se protéger, toujours balancée avec une volonté de tenter toutefois. L'engagement corps et âme dans cette expérience est manifeste dès la lettre à Paulhan que nous citons en introduction de cette partie. Si auparavant, Michaux avait connu l'épouvante brutale, qui tutoie<sup>4</sup>, il prend ici la résolution de s'adresser à son tour à la terreur. Celle qui ne voulait pas l'écouter, qui le dominait, va voir de quel bois il se chauffe : il est son homme. Or, s'adresser, c'est aussi ici se tenir à distance, pour comprendre comment les drogues fonctionnent et quels sont leurs mécanismes. Il est possible d'avancer que les drogues ne changent rien. On y voit en effet resurgir des figures très anciennes chez Michaux. Franck Leibovici est ainsi troublé par des similitudes entre *Mes propriétés* et *Misérable miracle*. Les hypothèses de recherche qu'il donne, même si elles sont invérifiables, nous semblent particulièrement stimulantes, parce qu'elles remettent en question l'interprétation canonique des drogues comme un grand bouleversement. La drogue ne ferait que révéler des éléments déjà présents en germe chez Michaux, le texte *Mes propriétés* serait déjà issu d'expériences d'éther – ce que Leibovici suggère ici ne peut pas du tout être attesté, mais est très séduisant – la mémoire et l'attention sont capables de susciter de nouveau des états proches des drogues<sup>5</sup>. Toutes les interprétations qui vont dans ce sens étonnent ou indignent. On voudrait que la drogue ait profondément modifié Michaux, dans son style. Qu'il ait réussi à conserver de la distance, à s'en tirer, interpelle, lui confère une force presque agaçante. Alors, rien ne peut véritablement le surprendre ? C'est lorsqu'il s'abandonne vraiment à la mescaline que Michaux fait la plus importante découverte, que Blanchot a su identifier mieux que tout autre :

Peut-être l'une des surprises de la mescaline est-elle sa pureté. La pureté empêche l'agitation de *finir* en confusion, et de même qu'elle exclut le vague désordre, elle ruine la calme composition de l'ordre. Les images qu'elle donne sont trop pures. Leur artifice est fait de cet excès de pureté. Tout est vertigineux sans vertige ; la régression à l'infini s'opère dans l'horreur sèche d'une implacable précision<sup>6</sup>.

Blanchot suggère quelque chose sur lequel nous souhaitons insister. D'après lui, et le caractère hypothétique de ces idées est immédiatement appuyé, la mescaline confronte Michaux à l'« atroce analyse » et la « violence abstraite ». La formule choisie par l'écrivain est particulièrement forte : dans la mescaline, Michaux rencontre l'« impure pureté de l'esprit qui se retranche pour s'exalter en son pouvoir<sup>7</sup> ». La conception de l'horreur se déplace. Si l'enfer était jusqu'ici constitué par la proximité ou le contact, par « l'épouvante » qui « tutoie » (FV 463) et dont il faut se distinguer, la distance devient plus effroyable. Mais ce savoir quant à la distance s'acquiert au prix d'une

---

<sup>4</sup> « L'épouvante aussitôt tutoie. Plus de risque d'éloquence. » (FV 463)

<sup>5</sup> F. LEIBOVICI, *Henri Michaux : voir (une enquête)*, pp. 237-239.

<sup>6</sup> M. BLANCHOT, « L'Infini et l'infini », *Cahiers de l'Herne*, p. 86.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 87.

confrontation avec une abstraction plus radicale encore, celle du gouffre, dont nous souhaitons maintenant préciser le sens chez HM.



**Quatrième moment :**

**Sillonner le gouffre**





## INTRODUCTION

Sans cesse, la porosité des limites du moi s'est manifestée. Porosité qui empêche d'habiter dans ces limites, d'y siéger, et aussi de s'inscrire dans un écart raisonnable vis-à-vis du dehors. Nous avons montré que, du fait de cette inétanchéité, certaines impressions s'introduisent dans la sphère propre, provoquant une expropriation. Nous commençons à voir que l'attaque de la mescaline est structurelle, puisqu'elle s'en prend directement aux dispositifs de perception. Que non seulement elle désensualise les images, mais aussi qu'elle atteint la possibilité même d'avoir une expérience sensible. C'est ce que Michaux appelle parfois le « ravage<sup>1</sup> ». Le ravage est une dérobée violente. Le mot a la même étymologie que « ravir » : *rapere*<sup>2</sup>. C'est donc à une expérience manifeste de soustraction que l'écrivain fait référence par ce mot. Au-delà de l'expérience d'une dérobée des objets, « aliénation objectale » (CPG 101), il y a l'épreuve plus générale de la dérobée du sol, et du sentiment d'évidence. Nous avons proposé de distinguer l'épreuve de l'expérimentation, ce qu'Erwin Straus oppose comme pathique et gnosique<sup>3</sup>. L'expérimentation est pour nous le fait d'une saisie de l'épreuve et d'une assimilation de cette dernière. Chez Michaux, il est toujours possible d'« expérimenter l'expérience », « de la tenir sous le regard inquisiteur de l'observation, sans s'en trouver défait pour autant<sup>4</sup> ». Dans le reflet diffracté de l'expérimentation se voit la défection de la folie. En elle la relation au monde s'effondre, en elle s'opère une dislocation de l'existence incomparablement plus puissante que la *disloquation*, cet état de loque précédemment envisagé<sup>5</sup>. Le plus grand effort que nous devons faire, c'est de résister à l'idéalisation de la folie, que Michaux lui-même réprouve. Il est nécessaire de rappeler sans cesse la dissemblance entre l'expérience mescalinienne et l'épreuve de la folie. Que la comparaison ne soit pas possible évoque d'autres épreuves absolument singulières auxquelles Michaux a été confronté, en particulier celle de la mort de Marie-Louise T., un autre ravage. Ne pas comparer est ce que l'écrivain doit aux psychotiques. Cette prudence relève de l'égard, une distance ménagée pour garder inassimilable l'épreuve d'autrui. L'écart ne naît pas d'une répulsion, d'une peur de devenir fou à son tour par contagion. Il est un écart pour être plus juste. Face au psychotique, Michaux se trouve face à celui qui se dérobe, qui résiste à l'explicitation. La division intérieure dont la psychose est faite est masquée. Elle est suscitée par ce que le psychiatre François Tosquelles nomme dans une conversation avec Jean Oury un « collapsus de la

---

<sup>1</sup> Le recueil d'*ekphrasis* de peintures d'aliénés est ainsi nommé *Les Ravagés* (O.C.III)

<sup>2</sup> Source : « Ravage » (CNRTL).

<sup>3</sup> E. STRAUS, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », p. 23.

<sup>4</sup> L. JENNY, *L'expérience de la chute de Montaigne à Michaux*, p. 185. Voir également sur ce sujet C. MOUCHARD, « La pensée 'expérimentale' de Michaux », dans P. KUENTZ, R. DADOUN (dir.), *Ruptures sur Henri Michaux*, pp. 159-208, notamment p.174.

<sup>5</sup> Voir le **deuxième moment** (III, 3).

transcendance<sup>6</sup> ». Le collapsus peut avoir plusieurs modes, effondrement brusque ou implosion lente. Dans *Les Grandes épreuves de l'esprit*, Michaux écrit au sujet du trouble mental : « Peu de grand drame. Le drame est dans la trame, dans la trame déviatrice qui n'en finit pas. Des dizaines de déviations, de microdéviations. » (GÉE 360-361). Il est nécessaire pour l'écrivain de contester le caractère excessif de la folie. La source de cette dernière se situe plus en profondeur. Ce sont ces déplacements infimes et discrets, affectant la structure mentale, qui peuvent faire dire à l'observateur que quelque chose *vrille* chez le malade. Ils sont des drames de la trame. Il sera donc ici question de ce drame de la déstructuration par le gouffre. Il sera également question d'une modulation à partir de ce gouffre, qui lorsqu'il est exploré, investigué, travaillé, peut devenir sillon. À ce titre, les textes de drogue, s'ils relèvent d'une confrontation plus serrée avec la profondeur, radicalisent un sentiment d'un gouffre en soi, à border, très ancien dans l'œuvre. Cette considération nous mène à un changement en termes de méthodologie. Le parti pris de considérer les textes de drogue comme des radicalisations de mouvements antérieurs nous autorise en effet, à présent, à chercher une plus grande amplitude dans le corpus, en comparant par exemple des textes des années 1930 et des années 1960, et en nous servant de la production mescalinienne comme d'une sorte d'axe de symétrie. Dans ces textes, la question semble être : dans quelle proximité avec le gouffre le sujet peut-il se tenir ? Délirer, étymologiquement, signifie « sortir du sillon » (*delirare*<sup>7</sup>). Le délire est une sortie du sillon par laquelle on pourrait tomber dans le gouffre. C'est que le sillon est une figure, à l'inverse du gouffre qui met en péril la possibilité de figurer elle-même. Toutefois, le délire peut être différencié de la folie. Ce qu'il produit est une oscillation sinueuse qui s'approche du gouffre sans y sombrer. Pour le comprendre, il faut savoir où est le gouffre, ce qu'il renferme, mais aussi ce qu'il menace. Le sillon constitue alors une ligne qui est très réduite et que par hygiène<sup>8</sup> l'écrivain suit.

---

<sup>6</sup> Cité par H. MALDINEY, « L'homme dans la psychiatrie », p. 35.

<sup>7</sup> Voir C. DUMOULIÉ, « La littérature comme délire et le philosophe borderline », dans B. GELAS, H. MICOLET (dir.), *Deleuze et les écrivains*, pp. 125-140, p. 132.

<sup>8</sup> Michaux dit écrire « par hygiène » dans la Postface de « Mes propriétés » (NR 511).

## I. LE GOUFFRE

La figure du gouffre se présente dans le titre du troisième essai de Michaux consacré aux drogues, *Connaissance par les gouffres*. En tournant autour de ce titre, nous commençons par proposer une phénoménologie du gouffre – par préciser la manière dont il apparaît. Le gouffre est ensuite mis en lien avec un processus qui est celui de l’invagination. Ce lien nous fait découvrir le gouffre comme une distance extrême, éprouvante, surgie d’une proximité anxiogène. Comme la folie, dit Merleau-Ponty, vient d’une impossibilité à moduler l’« ampleur de ma vie<sup>1</sup> », et d’un écart invariant avec les autres et le monde, l’impression d’un contact forcené avec l’entourage, d’un bourrage ou de courts-circuits de la pensée peut être considérée comme un effet de la psychose. Finalement, la stratégie mise en place par Michaux pour se tenir au bord du gouffre, pour ne pas être englouti par ce dernier, est détaillée. Il s’agit d’un geste et d’une geste – réplique à l’épreuve qui est parfois présentée dans sa dimension héroïque. Mais cette stratégie ne repose pas vraiment sur la force et la vigueur du protagoniste. Elle tient plutôt d’une ruse : celle qui consiste à figurer le gouffre pour le mettre à distance.

---

<sup>1</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. 329.



## 1. Apparition du gouffre

Dans les drogues, Michaux affronte la dérobée de tout ce qu'il possédait – ce dont il jouissait sans en avoir conscience : demeure, résistance, rapport intentionnel aux objets et à l'entourage. C'est alors qu'il s'avance vers le gouffre. Ce dernier est la faille dans laquelle chutent les éléments qui se dérobent. Ce qu'il y a à comprendre par rapport au gouffre est qu'il n'est pas transcendant : il est une faille qui traverse le moi. Le sujet de Michaux est creusé depuis toujours par l'absence. Ce creux a été approfondi par le deuil. C'est un creux qui est aussi un plein, un « quelque chose noir<sup>1</sup> » pour reprendre l'expression évocatrice de Roubaud. « Qu'est-ce que c'est que cet opaque partout ? C'est l'opaque qui a bouché mon ciel. » (NDE 149), écrit ainsi Michaux dans l'épreuve du deuil. « Emplie de plis/ Emplie de nuit » (VP 184), à la fois vide et pleine, l'opacité troue et envahit en même temps. Par l'expérience des drogues, HM se dirige vers une région obscure de son être. Région secrète où rien n'est secrété, région la plus vulnérable, la moins protégée de l'intériorité. Le gouffre est le nom que prend chez Michaux cette cavité qui traverse le moi en son sein, séparant des formes intégrées du moi de formes non absorbées par lui. Il est le produit d'un clivage suscité par la gêne et qui suscite de la gêne en retour, dans un mouvement d'auto-engendrement. Nous en avons parlé en termes de non-coïncidence. Dans ce gouffre, les autres s'engouffrent, volontairement ou non, occasionnant plus de malaise encore – donc plus de gouffre. Les éléments, les propriétés, les corps, y chutent. Le gouffre engloutit. Il est aussi formé par cet engouffrement, il ne préexiste pas par rapport à lui. L'écart du gouffre dans lequel le sujet plonge est un écart se faisant en même temps que ce plongeon. Il n'y a pas d'abord un gouffre dans lequel le sujet pénétrerait ensuite. L'engouffrement et le devenir-gouffre sont simultanés. Heidegger écrit au sujet du monde que ce dernier « fait-monde » – « *die Welt welters* ». De manière similaire, le gouffre fait-gouffre. Dès lors, comme en ce qui concerne la chambre dans les drogues<sup>3</sup>, afin de qualifier un espace qui génère son propre espacement, il faut se passer du secours de la topographie. Au lieu d'elle, il faut recourir à une topologie. Topologiquement, le gouffre est plus profond à l'intérieur qu'il ne le semble de l'extérieur. Le gouffre, lorsqu'il s'expose, ment sur sa profondeur. Il nous semble que sa localisation, si tant est qu'il soit possible de lui en assigner une, est à l'intérieur du corps, au fond de la chair ou dans ce qu'Olivier Loras nomme le « cloaque intestinal<sup>4</sup> ». Le cloaque est un trou rempli d'immondices. Ce gouffre est ce qui au-dedans est le plus impur, impropre. C'est ce que considère Serge Meitinger, qui donne au

---

<sup>1</sup> J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, Paris : Gallimard, 2001.

<sup>2</sup> M. HEIDEGGER, « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier, Paris : Gallimard, 1962, p. 35.

<sup>3</sup> Voir le **troisième moment** (I, 2).

<sup>4</sup> O. LORAS, *Rencontre avec Henri Michaux : au plus profond des gouffres*, p. 32.

dedans du corps des caractéristiques proches de celles de la *kehora* platonicienne : le corps de HM, quand il n'est pas en « hémorragie d'être », abcès ou hernie percée, « constitue un réceptacle plus ou moins vide où les forces et les formes du monde extérieur viennent s'engouffrer <sup>5</sup> ». Nous comprenons que les efforts pour se dérober produisent une effusion qui prédispose HM à être hanté, que l'envahissement est suscité par l'hémorragie. Si la peau sert de contour poreux, de mauvaise enveloppe ou loque qui peine à protéger ce gouffre des incursions, l'inspection du dedans pourrait représenter la menace d'une chute. Mais cette localisation du gouffre dans le dedans relève toutefois d'une facilité de la pensée. Elle ne peut être accomplie que dès lors qu'on connaît par le gouffre, avec le gouffre comme moyen de connaissance et non comme fin où toute connaissance s'abîme. Les lignes qui suivent constituent en vérité des tentatives d'apprivoisement, aussi lacunaires que l'objet qu'elles visent. Comment le gouffre se creuse-t-il chez Michaux ? Cette figure du gouffre étant également présente chez Baudelaire, ce dernier peut nous aider à voir les circonstances d'apparition du gouffre en soi. La phénoménologie du gouffre se révèle alors comme une action de salubrité. En connaissant les conditions qu'il lui faut pour se manifester, on prévient cette manifestation. Le texte de Baudelaire s'intitule d'ailleurs « Hygiène ». Dans cet extrait de son *Journal* en date du 23 janvier 1862, le poète confesse :

Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc<sup>6</sup>.

Baudelaire le montre, le gouffre n'est pas quelque chose qui se décrit, mais quelque chose qui se sent, au plus profond de l'être physique et psychique. Le gouffre est bien pathique et non gnosique, éprouvé et non connu<sup>7</sup>. Dans cette phrase, la propension du gouffre à se démultiplier est également révélée. Pour le poète, c'est l'attaque cérébrale qui vient d'avoir lieu, première d'une série qui finira par le rendre aphasique, qui lui fait dire qu'il a « senti passer sur [lui] le vent de l'aile de l'imbécillité<sup>8</sup> ». Ce mauvais pressentiment pose la menace concrète du gouffre, qui verrait la disparition de la capacité à nommer. Certains états du sujet, qui sont des états de suspens de la rationalité et de la signification, font surgir le gouffre. C'est le cas notamment du sommeil, objet d'une angoisse de Baudelaire, celle d'être englouti : « J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou<sup>9</sup>. » Dans l'œuvre de Michaux, le gouffre se manifeste dans la nuit, au milieu de la chambre : « Sous le plafond bas de ma petite chambre, est ma nuit, gouffre profond. » (NR 419) Par cette « ouverture<sup>10</sup> » de *La nuit remue*, Michaux institue un espace étrange, à la fois localisé et

<sup>5</sup> S. MEITINGER, « Henri Michaux ou de la métamorphose », *Passages et langages*, p. 107.

<sup>6</sup> C. BAUDELAIRE, *Hygiène*, dans *Œuvres complètes* t.I [O.C.I.], Paris : Gallimard, 1975, p. 668.

<sup>7</sup> E. STRAUS, « Les formes du spatial », *art.cit.*, pp. 23-24.

<sup>8</sup> C. BAUDELAIRE, *Hygiène*, dans *op. cit.*, p. 668.

<sup>9</sup> C. BAUDELAIRE, « Le Gouffre », *Les Fleurs du Mal*, O.C.I., p. 142.

<sup>10</sup> Au sens musical, comme le dit F. LEIBOVICI, *Henri Michaux : voir (une enquête)*, p. 117.

qui déborde ce lieu. De surcroît, ce gouffre paraît se situer entre le sol et plafond, mais il est également creusé. Le gouffre remet en question toutes les dimensions : il est à la fois en hauteur et en profondeur, aussi large qu'étroit. Entrer dans cet espace, c'est s'invaginer.





## 2. Des moments s'envaginent

Un poème de *Lointain intérieur* se souvient d'un moment arrêté, en bateau, un moment d'une monotonie telle que tous les autres moments sont absorbés en lui :

Ce fut un moment, un éternel moment, comme la voix de l'homme et sa santé étouffent sans effort les gémissements des microbes affamés, ce fut un moment, et tous les autres moments s'y enfournèrent, s'y envaginèrent, l'un après l'autre, au fur et à mesure qu'ils arrivaient, sans fin, sans fin, et je fus roulé dedans, de plus en plus enfoui, sans fin, sans fin (LI 563).

Ce moment omnipotent est comparé à une voix autoritaire qui étouffe les autres, une voix de l'hygiène qui absorbe les voix dissidentes. Cette comparaison fait de l'envagination un retour au plus propre, au sens de l'hygiène comme de la propriété. Le gouffre n'est pas qu'un cloaque rempli d'immondices, dans certaines circonstances il se présente dans une dimension hygiénique, voire hygiéniste. En témoigne la symbolique attachée par Michaux au blanc, qu'il associe à la folie clinique : « Blanc fou, exaspéré, criant de blancheur. » (MM 624) Le processus de retour au gouffre est une régression à l'état prénatal. État sur lequel le temps n'a plus de prise, complètement homogène. Même si gagner en expériences, c'est aussi perdre en pureté, revenir à l'état premier serait délétère. Le processus de la naissance était douloureux. Il suffit de lire ce que HM dit de ce qui pourrait potentiellement s'extraire par le vagin pour le comprendre. Nous pouvons penser à ce fœtus « loque de chair » dans le texte acerbe de Michaux sur la paternité<sup>1</sup>. Sous mescaline, la vision d'un fœtus dans les toilettes est objet de dégoût (MM 651). Michaux dit avoir dans son délire associé la femme<sup>2</sup> qui était présente lors de l'expérience à ce fœtus, et avoir cru que dans un moment où elle s'était absentée elle avait avorté. Cependant, faire le chemin en sens inverse et retourner dans le ventre de la mère n'est pas non plus souhaitable<sup>3</sup>. Le ventre est un espace charnel aussi chaud et étouffant que l'intérieur d'un four. Le parallèle entre mer et mère est relevé par Anne Brun à propos des récits de voyage de Michaux<sup>4</sup>. Le poème « Ma vie s'arrêta » que nous venons de citer décrit une traversée. Les premiers mots en sont : « J'étais en plein océan. Nous voguions. » (*Id.*) Michaux évoque ici des motifs similaires à ce qu'il nommait dans *Ecuador* l'« anticalendrier de la mer » (E 142), cette invariabilité qu'on peut éprouver lors d'un long voyage sur une mer d'huile. À rebours du sentiment océanique par lequel il voudrait s'amalgamer à l'océan maternel, Michaux ne cesse de s'arracher à ce dernier. S'envaginer est donc en quelque sorte faire demi-tour et s'enfoncer dans la vie intra-utérine qui avait été quittée. Mais un point semble d'emblée problématique dans une telle opposition entre l'arrachement et l'enfoncement. Le premier est souvent décrit comme un processus qui consiste à lâcher l'ancre et

---

<sup>1</sup> H. MICHAUX, « Tu vas être père », O.C.I, p. 748.

<sup>2</sup> Vraisemblablement Édith Boissonnas.

<sup>3</sup> Cf. E. RABATÉ, « L'enfance », *Passages et langages*, p. 120.

<sup>4</sup> A. BRUN, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, p. 315.

aller en mer. C'est notamment le cas dans « Clown » : « Un jour, j'arracherai l'ancre qui retient mon navire loin des mers. » (P 709) Si bien qu'on finit par ne plus savoir vraiment ce qu'est vraiment l'envagination, retour à la terre ou à la mer(e) ? Et même Anne-Élisabeth Halpern, avec son concept d'« exmatriation<sup>5</sup> », trouble cette question. En effet, d'après elle : « On prend la mer pour se déprendre de la mère<sup>6</sup> ». La critique, au contraire d'Anne Brun, refuse de voir les voyages en mer de Michaux comme retour à la matrice. Pour notre compte, nous pensons réducteur de considérer l'envagination de manière unilatérale comme retour à une forme de vie antérieure. Une perspective est offerte par la confrontation de ce verbe s'« envaginer » avec l'« invagination ». Cette confrontation fait abandonner pour un temps l'idée du « vagin » et par métonymie celle de la mère<sup>7</sup>.

### L'invagination

Le mot « invagination » appartient au vocabulaire de l'anatomophysiologie. Il s'agit du retournement sur lui-même d'un organe, en doigt de gant, qui conduit les surfaces externes à devenir internes et inversement. L'intestin peut par exemple s'invaginer. Ce mot se rencontre dans la philosophie du XX<sup>e</sup> siècle tout à la fois dans les pensées de Merleau-Ponty, Deleuze et Derrida. Dans le cas de Merleau-Ponty, cette expression se lit au sein du *Visible et l'invisible*, dans les dernières pages de l'ouvrage<sup>8</sup>. La question qui l'occupe dans cette partie du texte est de savoir s'il y a une idéalité propre à la chair. Mais une telle question repose sur une opposition regrettable entre l'imaginaire et l'actuel. Pour Merleau-Ponty, la chair n'est ni chosale ni idéale. La vision et le corps sont liés l'un à l'autre, et de même que la surface du corps dissimule l'intérieur, le visible extérieur, que le phénoménologue appelle la « mince pellicule du *quale* », est doublé d'une réserve d'invisible. La chair du monde, par ce « repliement » qu'est l'« invagination<sup>9</sup> », révèle une part d'elle qui était cachée, mais qui est son principe. Le mot d'« invagination » est un mot auquel le phénoménologue recourt pour penser la réversibilité du dedans et du dehors : l'un comme l'autre se doublent et s'invaginent, suscitant dans leur trame de nouveaux repliements et doublures. Dans ma chair comme dans celle des choses a lieu un feuilletage. Par l'emploi de ce terme

---

<sup>5</sup> A.-E. HALPERN, « Segalen, Michaux : pour approcher une poétique de l'exmatriation », dans A.-E. HALPERN, C. DOUMET (dir.), *Ce que le poème dit du poème*, Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 2005, pp. 29-44.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>7</sup> Ce signifiant n'est pas tout à fait abandonné. Voir à ce sujet C. MORAR, « Sortir la femme de sa minoration philosophique. La place du 'féminin' dans la pensée d'Emmanuel Levinas et de Jacques Derrida », dans C. FROIDEVAUX-METTERIE, M. CHEVRIER (dir.), *Des femmes et des hommes singuliers*, Paris : Armand Colin, 2014, pp. 59-82.

<sup>8</sup> Le phénoménologue aurait peut-être pu donner une plus grande portée à ce concept si la mort n'avait interrompu la rédaction de ce texte. C'est ce que porte à croire le travail d'Emmanuel de Saint-Aubert sur des textes inédits de Merleau-Ponty. E. DE SAINT-AUBERT, « Sources et sens de la topologie chez Merleau-Ponty », *Alter* n° 9, 2001, pp. 331-364.

<sup>9</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible*, p. 197.

d'« invagination », Merleau-Ponty questionne aussi l'origine du sens. D'après lui, ce dernier n'est pas surimposé aux corps par les intuitions, mais est d'emblée « aux jointures du monde visible<sup>10</sup> ». L'invagination n'est pas un processus qui viendrait affecter la chair de manière secondaire, mais une latence de celle-ci. Ainsi, dedans et dehors ne s'opposent pas, mais s'impriment l'un dans l'autre en permanence. Cette perspective, comme nous l'avons déjà dit plusieurs fois, est plutôt heureuse pour Merleau-Ponty. Elle contribue à rendre le monde hospitalier. Dans la suite du parcours de ce mot d'« invagination », on le rencontre aussi chez Deleuze commentant une phrase de Foucault. Ce dernier en appelle à un humanisme radical qui développerait une « analytique de la finitude », dévoilant « comment l'Autre, le Lointain est aussi bien le plus Proche et le Même<sup>11</sup> ». Par l'égalisation entre les quatre termes de l'alternative, Foucault produit un repliement chiasmatisé. En recourant au verbe être et en plaçant les mots en majuscule de part et d'autre du verbe, comme en miroir, l'Autre reflétant le Même et le Lointain le Proche, Foucault emploie en effet un procédé de chiasme. Les quatre éléments sont rapatriés dans un même réseau, à la manière dont tous les moments sont enfournés dans un seul au sein du poème de Michaux : « ce fut un moment, et tous les autres moments s'y enfournèrent » (LI 563). Dans le poème, cette envagination étouffe toutes les contradictions. Mais pour Foucault, ce processus ne signifie pas que toutes les distances sont anéanties. Au contraire, elles sont conservées dans l'analytique, en tant qu'elles sont nécessaires. D'après Deleuze, cette thèse de Foucault renvoie directement au processus embryologique de l'invagination<sup>12</sup>, en tant que phénomène de doublage par lequel le dedans se dispose au-dehors et inversement. Derrida, enfin, décrit le même processus en ces termes : « L'invagination est le repliement interne de la gaine, et la réapplication inversée à l'intérieur d'une forme où le dehors ouvre alors une poche<sup>13</sup>. » Il renforce ce mouvement en proposant l'expression d'une « double invagination chiasmatisée des bords<sup>14</sup> », cette fois pour penser non la structure du réel, mais la structure d'un texte clôturé, celui de Blanchot, *La folie du jour*<sup>15</sup>. Redoubler l'invagination, c'est doubler la doublure. Le dedans se double d'un dehors, le dehors d'un dedans, et de nouveau le dedans-dehors et le dehors-dedans se doublent. Cet effet fait que du dedans comme du dehors, il devient impossible de sortir. Cette structure, d'après Derrida, traverse tous les textes. Elle prend néanmoins une forme spécifique, que nous qualifierions d'anxiogène, dans ceux de Michaux. Par l'envagination, nous sommes dissuadée de considérer l'arrachement comme un geste unidirectionnel qui s'extrairait du dedans

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>11</sup> M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966, p. 350.

<sup>12</sup> G. DELEUZE, *Foucault*, Paris : Minuit, 1986, p. 105.

<sup>13</sup> J. DERRIDA, *Parages*, Paris : Galilée, 1986, p. 143.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>15</sup> M. BLANCHOT, *La Folie du jour*, Montpellier : Fata Morgana, 1973.

pour aller vers le dehors et l'enfoncement à l'inverse comme mouvement du dehors vers le dedans. Du fait de l'envagination ou invagination, le sujet est ballotté entre les deux, et larguer les amarres peut aussi bien consister à se défaire de l'emprise de la mer(e) qu'à quitter le rivage. L'invagination décrit un processus réversible qui peut se produire dès l'origine et dont on ne peut se tirer, en raison de cette réversibilité elle-même. C'est un processus qui ne peut être surmonté en aucune façon. Chez les trois philosophes que nous avons convoqués, il n'est pas seulement spatial, mais suggère aussi la contraction/dilatation du temps sur lui-même. Car le processus qui fait du lointain un proche et du proche un lointain affecte également le caractère de proximité et d'éloignement des moments dans le temps, comme on le lit bien dans « Ma vie s'arrêta » (LI 563). La psychose insinue ce type de temporalité qui, par doublures successives, s'enferme dans la répétition. Pour Lacan, dans le cas de l'Homme aux loups, elle provoque une forclusion (*Verwerfung*) : être enfermé dehors, ou dans un dedans qui est plus dehors que tout dehors. Cette forclusion produit un « entonnoir temporel<sup>16</sup> ». Lacan, comme Artaud<sup>17</sup>, n'ignore pas que cet objet, l'entonnoir, est un symbole de l'aliénation. Il en fait alors une sorte de pictogramme. Si nous regardons de plus près la forme de l'entonnoir, c'est une figure dans laquelle les bords se rapprochent à mesure qu'on entre. Ils se rapprochent au point de se confondre, au point que leur caractère de bord soit nié. C'est un temps sans bord et sans borne que le gouffre de la folie produit. Ce temps est un temps qui n'a pas de trêve, c'est-à-dire qui ne voit pas se succéder des moments différents et singuliers. Le gouffre dans lequel on s'invagine est ainsi suscité par l'absence de repères. Il faut le comprendre, une seconde est en elle-même un point d'appui. Dans l'ordre du temps, des moments distincts constituent des étapes qui permettent de ne pas perdre l'équilibre. L'invagination comme rétrécissement/extension du temps s'éprouve aussi psychocorporellement. Dans le corps vécu, l'absence de points d'appui creuse. Le gouffre est à la fois psychologique, suscité par l'incapacité à retenir quoi que ce soit, et physiologique, lié à l'impression de ne rien avoir à l'intérieur de soi. Dans l'œuvre de Michaux, le désir au lieu de gonfler affaisse le sujet. Il s'y abîme. Même si le gouffre est redouté, un vertige est éprouvé à son abord. Le mot « invagination », lorsqu'il apparaît dans la pensée des auteurs que nous avons cités, dit quelque chose de cet attrait. Il suggère une angoisse d'être englouti autant qu'un désir d'être enveloppé. C'est l'attraction exercée par ce qui se dérobe que nous voulons ici souligner, cet appel du gouffre. Le texte « Moriturus » relate une expérience sous haschich survenue une quinzaine d'années avant sa rédaction en 1973, lorsque Michaux hallucine une chute mortelle dans les Alpes suisses. La montagne semble ainsi le forcer à se diriger vers le gouffre :

---

<sup>16</sup> J. LACAN, « Réponse au commentaire de Jean Hippolyte sur la *Verneinung* de Freud », *Écrits*, p. 390.

<sup>17</sup> Voir N. ALLET, « L'entonnoir de la pensée de tous », dans *Les temps modernes*, 2016, 1/2, n<sup>os</sup> 687-688, pp. 259-271, p. 263.

*Elle* lui enjoignait d'aller se précipiter dans le gouffre. Comme si elle en avait le droit. (À cause peut-être de la ressemblance : cet air sombre qu'ils avaient en commun. En vertu alors du droit d'intervention que s'arroge naturellement un proche lorsqu'il a de l'importance.) (FD 907)

Ce « grand être féminin<sup>18</sup> » qu'est la montagne happe HM. Le gouffre constitue une distance extrême, mais de lui on ne peut se tenir à distance. Nous avons déjà approché des figures similaires avec l'image auratique ou le spectre<sup>19</sup>. Figures de ce qui est à distance, mais qui captive depuis cette distance. Dans les textes de Michaux, la montagne est ce lointain proche, qui appelle le sujet et s'ingère de lui, tout en conservant un écart impérieux qui augmente son pouvoir de fascination. Bellour montre que l'expérience relatée dans « Moriturus » a tout du « scénario œdipien<sup>20</sup> ». L'appel de la montagne relève de la supplication, étymologiquement, rappelons-le, ce qui fait plier les genoux. L'étrangère qui envoie sa lettre depuis un pays lointain en est témoin :

Quand on marche dans la campagne, lui confie-t-elle encore, il arrive que l'on rencontre sur son chemin des masses considérables. Ce sont les montagnes et il faut tôt ou tard se mettre à plier les genoux (LI 590).

Certains critiques ont fait de cette étrangère la réplique littéraire de Susana Soca (1906-1959). Michaux est tombé amoureux de cette poétesse uruguayenne en Équateur, et l'a invitée à partir avec lui. Cependant, la mère de Susana Soca, que cette dernière ne se résolvait pas à quitter, a entravé ce départ<sup>21</sup>. La montagne est dans l'imaginaire de Michaux une figure maternelle qui attire dans le gouffre que son émergence suscite en réponse. Très souvent, ce sont des figures féminines qui absorbent. Nous pouvons nous souvenir des yeux de la jeune femme hallucinée dans une des expériences mescaliniennes comme « buvards de moi » (IT 884). Au fantasme d'une invagination répond celui d'une bouche féminine dans laquelle on serait avalé.

### *Le gouffre de la bouche*

Michaux parle à plusieurs reprises d'une bouche-gouffre. Dans *L'Infini turbulent*, il évoque ainsi une « bouche d'épouvante qui tend à vous entourer tout entier » (IT 939), faite d'une « peur absolue », « cauteleuse » (*Id.*), dont on risquerait de ne pas pouvoir s'extraire. Cette peur de l'aliéné est à la fois en-dedans et en-dehors, du fait même de l'invagination, et ne laisse à celui qui en est victime aucune issue. L'expression « bouche d'épouvante » peut faire songer à un poème de Victor Hugo<sup>22</sup>. Pour prolonger le parallèle entre le gouffre et la figure maternelle, nous pouvons rappeler qu'Arthur Rimbaud surnommait sa mère la « bouche d'ombre<sup>23</sup> ». Élément de forclusion qui tentait de l'aspirer alors qu'il voulait se désamarrer, « pressant violemment la

<sup>18</sup> L. JENNY, *L'expérience de la chute de Montaigne à Michaux*, p. 195.

<sup>19</sup> Voir le **deuxième** (I, 2) et le **troisième** (I, 1) moments.

<sup>20</sup> R. BELLOUR, Notice de *Face à ce qui se dérobe*, O.C.III, p. 1676.

<sup>21</sup> Voir J.-P. MARTIN, *Henri Michaux* (biographie), pp. 284-291.

<sup>22</sup> V. HUGO, « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations* [1856], Paris : Nelson, 1911, pp. 438-463.

<sup>23</sup> A. RIMBAUD, Lettre à Paul Demeny du 17 avril 1871, dans *Œuvres complètes. Correspondance*, p. 229.

voile<sup>24</sup> ». La mescaline est souvent féminisée par Michaux, comme une mère qui rappelle à elle celui qui tente de s'y soustraire. Dans l'extrait d'*Infini turbulent*, il est précisé que l'épouvante est fuie dans la drogue, parce que l'intoxiqué a toujours les ressources suffisantes pour se dérober à cette peur fourbe. Il est en capacité de la combattre. L'expression « bouche d'épouvante » renvoie à la fois à l'ouverture béante, comme une bouche d'égout, et à la bouche comme organe. La bouche est sur la figure, mais elle est aussi ce qui s'extrait d'elle, et la fait sortir d'elle, le trou par lequel la figure s'échappe. Dans les expériences de psilocybine menées par Michaux à l'hôpital Sainte-Anne, les médecins sont associés fantasmatiquement à des bouches « suçoirs » (CPG 19) qui veulent avaler ses mots, les pomper. Comme la foule, le gouffre-bouche fait peser une menace de dévoration. Pire encore, tel Jonas avalé par la baleine devenant à son tour la baleine (CPG 54), le moi peut être « l'avalant-avalé psychique<sup>25</sup> ». Invagination de nouveau : le gouffre avale le sujet et le sujet avale le gouffre, il est tellement plein de gouffre qu'il ne peut plus parler. La bouche d'ombre qui engloutit le moi l'empêche totalement d'ouvrir sa bouche. Il faut dire encore que le gouffre ne peut être décrit quand il est vécu. Quand on est dans le gouffre, les mots manquent. Le gouffre situe celui qui l'éprouve dans une nuit signifiante, un temps de suspension béante. Ce grand trou est aussi celui qui précède la signification. Ainsi en absorbant les mots aussitôt qu'ils sortent de la bouche de l'expérimentateur, les médecins menacent de faire perdre à ce dernier la capacité de raconter son expérience. Par la signification, les choses affleurent, se tirent de la nuit et de la bouche du locuteur. Le personnel de Sainte-Anne gêne cette émergence en absorbant les mots à peine sortis du four. Une régression dans le non-langagier est vécue par la narratrice de « La lettre dit encore... » : « Sachez-le aussi. Nous n'avons plus nos mots. Ils ont reculé en nous-mêmes. En vérité, elle vit, elle erre parmi nous LA FACE À LA BOUCHE PERDUE. » (ÉE 795) Ces majuscules inquiétantes sont suivies d'une série de points de suspension qui contribuent à figer cette représentation dans l'imaginaire du lecteur. L'image effrayante d'une bouche ouverte et perdue dans cette ouverture extrême produit d'après Lessing une impression esthétique très forte : « Une bouche béante est, en peinture, une tache, en sculpture un creux, qui produisent l'effet le plus choquant du monde<sup>26</sup>. » C'est une figure archaïque de l'effroi<sup>27</sup>. Le cri

<sup>24</sup> A. RIMBAUD, « Les poètes de sept ans », Lettre à Paul Demeny du 10 juin 1871, dans *Œuvres complètes. Correspondance*, p. 239.

<sup>25</sup> P. AULAGNIER, *Un interprète en quête de sens*, Paris : Ramsay, 1986, p. 355, cité par A. BRUN, « Hallucinatoire et processus créateur : de l'œuvre d'H. Michaux aux enfants psychotiques », *L'Esprit du temps*, « Champ psychosomatique », 2007/2, n°46, pp. 127-146, p. 132.

<sup>26</sup> G.E. LESSING, *Laocoon* [1766], trad. A. Courtin, Paris : Hermann, 1990, p. 51.

<sup>27</sup> Des recherches récentes en ont fait la représentation la plus à même de signaler le danger sur des sites d'enfouissement de déchets nucléaires. Le signe du cri a été considéré comme l'un des seuls qui ne saurait être désémané. Les pictogrammes « Danger » ou « Déchets nucléaires » étaient, d'après le collectif de chercheurs, moins immédiatement efficaces pour dissuader les promeneurs des prochains millénaires de s'approcher. Voir L. OGORZELEC-GUINCHARD, « Signalétique de l'apocalypse », *Terrain* [En ligne], 71/avril 2019, mis en ligne le 13 mai 2019, consulté le 5 mai 2020. URL : <https://doi.org/10.4000/terrain.18319>.

qu'on ne peut retenir éloigne plus sûrement que toute alerte. Ce qui est le plus menaçant dans ce gouffre de la bouche est la défiguration qu'il provoque. Deleuze, en référence au *Fragment d'une Crucifixion*<sup>28</sup> de Bacon, fait de la bouche un « trou par lequel le corps entier s'échappe, et par lequel descend la chair<sup>29</sup> ». Le corps bien constitué s'extrait par la bouche, et est remplacé par la chair, comme par bourrage. En lisant ces mots de Deleuze, on se figure un processus en deux temps, d'abord extraction puis gavage. Ces deux opérations se répètent indéfiniment du fait de l'ouverture de la bouche. Alors qu'une bouche qui se ferme fait envisager une mastication, une digestion et une défécation, donc un chemin tout tracé, le gouffre de la bouche fait imaginer un temps non linéaire, mais circulaire, d'une circularité infinie et compulsive. Dans une *ekphrasis* des « Ravagés », inspirée par le dessin d'un aliéné représentant une bouche gigantesque, Michaux décrit :

Une créature d'une espèce inconnue, tout, tout près, à l'énorme et béante effrayante ouverture propre à engloutir, à faire disparaître le regardeur, bientôt hypnotisé, bientôt perdu, et surtout perdue toute idée de retour. Chute dans l'enceinte de chair. Quelqu'un certainement en a la tentation (CC 1167).

Si la bouche est dans la peinture de Bacon, d'après Deleuze, le trou par lequel la chair descend, elle est au contraire dans cet extrait une force qui absorbe celui qui le regarde dans la chair. Les deux modalités, fuir et être absorbé, sont présentes en même temps dans l'invagination, qui supporte toutes les dimensions – largeur et étroitesse, hauteur et bassesse, profondeur et planéité. Entrer en soi devient comme une fuite au-dehors, et sortir de soi une claustration. La juxtaposition des adjectifs « énorme et béante effrayante » (*Id.*) produit une impression de fatalité. Le risque que cette bouche observée dans le dessin absorbe celui qui la regarde, donc d'une contagion de la folie, est évoqué. Il est le signe de la fascination qu'exercent ces productions d'aliénés. La possibilité de chuter dans la chair rappelle la défection de l'identité dans le chatouillement, lors duquel le chatouillé s'échappe à lui-même en rentrant au plus profond du sentir<sup>30</sup>. L'instant contracté, forclos, cette bouche de temps, sont d'après Michaux ceux dans lesquels sont enfouis les psychotiques. Ils sont happés par une invagination forcée.

### *Une distance exorbitante*

Dans un texte de drogue, Michaux tente de dire ce que provoque le gouffre. Parlant de lui-même à la troisième personne, il exprime cette empathie avec les psychotiques qu'il a ressentie, lorsqu'au cœur de l'expérience il les rejoignait en pensée :

*Combien souvent en ces heures interminables, quoique courtes en fait, de l'expérience du terrible décentrage, combien souvent n'a-t-il pas songé à ses frères, frères sans le savoir, frères de plus personne,*

---

<sup>28</sup> F. BACON, « Fragment d'une crucifixion », 1950, huile sur coton et toile, 140 x 108,5 cm, Van Abbemuseum, Eindhoven.

<sup>29</sup> G. DELEUZE, *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris : Seuil, 2002, p. 17.

<sup>30</sup> Voir le **troisième** moment (III, 1).



*dont le pareil désordre en plus enfoncé, plus sans espoir et tendant à l'irréversible va durer des jours et des mois qui rejoignent des siècles, battus de contradictions, de tapes psychiques inconnues et des brisements d'un infini absurde dont ils ne peuvent rien tirer* (CPG 96, en italique dans le texte).

Cette phrase figure le gouffre de la folie. Comme nous avons pu le pressentir, le gouffre n'est pas au centre du corps, il est un enfoncement. Sous mescaline, Michaux atteint un état d'empathie avec les psychotiques, empathie dont ces derniers sont pour leur compte incapables la plupart du temps. Cette empathie est d'ailleurs l'une des acquisitions de l'expérience des drogues, qui confère aux écrits une grande pertinence et qui fait que les psychiatres s'y sont volontiers référés<sup>31</sup>. Le soignant confronté à un psychotique doit faire preuve d'un affect assez similaire à celui que Michaux décrit dans *Connaissance par les gouffres* pour pouvoir établir un « diagnostic par atmosphère », selon l'expression d'Hubertus Tellenbach<sup>32</sup>. Ce diagnostic peut-être émis par un médecin qui a senti la « présence dans l'air de l'inquiétant, de l'insaisissable<sup>33</sup> ». S'il est souvent si difficile à établir, c'est que l'atmosphère auquel le psychotique renvoie est blanche. Le gouffre n'a pas d'ambiance prégnante. Ossip Mandelstam considère avec justesse que la chose la plus effrayante chez l'aliéné est « l'indifférence angoissante qu'il manifeste à notre égard<sup>34</sup> ». En se confrontant à de tels patients, le psychiatre vit souvent cette absence de résonance émotionnelle qui rend la rencontre si ardue. Michaux rappelle, par une autocorrection troublante, « ses frères, frères sans le savoir, frères de plus personne » (*Id.*), que cette empathie possible n'autorise nullement à mettre en rapport l'expérimentation de la mescaline et de l'épreuve de la folie. Le gouffre constitue une distance exorbitante au fond de laquelle rien ne résonne. Cette distance exorbitante du gouffre n'est pas la distance vécue, laquelle peut être modifiée au gré de l'expérience<sup>35</sup>. En utilisant cet adjectif « exorbitant », auquel Marielle Macé recourt pour penser l'adresse aux morts<sup>36</sup>, nous voulons aussi réveiller son sens. La distance exorbitante est bien au-delà d'une très grande distance. Il nous faut penser la distance comme rapport. Or, si l'exorbitant est, étymologiquement, ce qui a quitté l'orbite, il est ce qui est hors rapport. Du fait de l'absence de résonance interne, le lien peut difficilement se nouer. Le gouffre est l'absence de signifiant, qui suscite un « désordre provoqué au joint le plus intime du sentiment de la vie chez le sujet<sup>37</sup> ». Il est une disjonction intime. Ne plus pouvoir se joindre ni être joint : la condition du psychotique

---

<sup>31</sup> Olivier Loras, René Robert, Marie-Thérèse Wilhelm, Julian de Ajurega, entre autres, ont reconnu la valeur des analyses de la drogue par Michaux, en ce qu'elles permettent d'approcher la présence et le langage des psychotiques dans la relation thérapeutique.

<sup>32</sup> H. TELLENBACH, *Goût et atmosphère* [1968], trad. J. Amsler, Paris : PUF, 1974, cité par J. LACAN, *Le Séminaire* livre III « Les psychoses », Paris : Seuil, 1981, p. 14.

<sup>33</sup> H. TELLENBACH, *op. cit.*, p. 131.

<sup>34</sup> O. MANDELSTAM, « De l'interlocuteur », *De la poésie*, p. 58.

<sup>35</sup> Voir le **premier** moment (I, 2).

<sup>36</sup> Dans un cours à l'E.H.E.S.S. du 12 janvier 2018 auquel nous avons pu assister : « L'adresse aux morts dans la poésie contemporaine ».

<sup>37</sup> J. LACAN, « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », *Écrits*, p. 558.

peut rappeler celle du spectre d'après Derrida, cette « disjointure<sup>38</sup> ». La distance exorbitante dont on ne peut rien extraire résulte d'une forme extrême de bannissement. Le gouffre est creusé par une distance qui n'est pas une posture, contrairement à celles qu'un premier moment nous a fait envisager<sup>39</sup>. Ces distances choisies étaient des opérations. Ainsi, l'homme à l'état normal est pour Michaux un « opérateur » (GÉE 313). À l'inverse, la folie est « l'absence d'œuvre<sup>40</sup> », et donc d'opération. Elle produit un « langage double », invaginé, qui tourne sur lui-même. Le langage qui déraisonne est dans une « région blanche de l'auto-implication<sup>41</sup> », ne ménage aucune distance qui puisse lui faire dire autre chose que ce qu'il dit – et même qui puisse lui faire dire quelque chose. À ce titre, nous pouvons citer de nouveau ces quelques lignes de *Connaissance par les gouffres* dans lesquelles est évoqué le sort du psychotique. Quelques pages seulement après le passage en italique que nous avons mentionné, l'énonciation a changé. Auparavant, HM parlait de lui à la troisième personne du singulier et visait par son discours ceux qu'il décrivait comme « ses frères, frères sans le savoir, frères de plus personne » (CPG 96), par la troisième personne du pluriel. À présent, « il » est devenu le pronom du psychotique, face à tous les autres.

Il dit plus vrai que vrai à des gens qui ne savent pas reconnaître la vérité, desquels vainement il essaie de se faire entendre. Il n'est pire sourds, on le sait, que les possédants. En tout domaine, la privation est ce qu'on peut le plus difficilement rendre sensible à ceux qui sont nantis (CPG 99).

La difficulté de faire sentir le gouffre à ceux qui ne vivent pas sa présence est un des problèmes concrets auxquels se confronte le malade. Ce texte appuie la dimension sociale de l'exclusion provoquée par la folie. Par le biais d'une généralisation à tous les domaines, Michaux montre que la distance est non seulement psychologique, mais également sociale et encore épistémologique – les malades ne se situant pas sur le même plan de vérité que les personnes dites « saines ». Nous avons décrit ce gouffre comme un trou sans résonance. Cette absence d'écho empêche même la profération du son. Dans les chambres anéchoïques, il est impossible de faire entendre quoi ce que soit. Et cependant, le drame de la folie est aussi que cette dernière, tout en étant inexprimable, est poétique. La tentation est très présente d'idéaliser la folie en accentuant la poésie des mots par lesquels elle se dit. Si pour Foucault, Freud a eu le mérite d'assécher le discours psychotique<sup>42</sup>, ce dernier reste entouré d'une aura particulière. Même Michaux ne résiste pas à éclairer la folie sous ce jour. Dans l'extrait que nous venons de citer, il opère un déplacement par lequel ceux que l'on appelle les insensés deviennent les garants d'une vérité supérieure. Néanmoins, le psychotique souffre de cette poétisation, parce que, pour son compte,

<sup>38</sup> J. DERRIDA, *Spectres de Marx*, p. 48.

<sup>39</sup> Voir le **premier** moment (I, 1).

<sup>40</sup> M. FOUCAULT, « La folie, l'absence d'œuvre » [1964], *Dits et écrits I* [1954-1969], Paris : Gallimard, 1994, pp. 412-420.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 418.

<sup>42</sup> *Id.*

il vit la métaphore. Il ne peut maintenir cette distance du « comme si », tout enfoncé qu'il est dans le trouble.

[...] il emploie un style poétique, langage de base, auquel son état désastreux l'a fait revenir, mais que les autres ne comprennent pas, ne tolèrent qu'exceptionnellement, et seulement en tant que 'spécialité'. Plus grave encore, il le vit. Il réalise la métaphore, il se laisse fasciner par elle. Martyr d'une analogie trop sentie, trop subie. Il ne sait pas se retenir, ce que savent si bien les poètes qui passent de l'une à l'autre. Lui, il est dans le profond caveau d'une seule. (*Id.*)

Dans cet extrait, la folie est de nouveau décrite à la fois dans sa dimension épistémologique et sociale. Michaux oppose la position des experts, de ceux qui font des troubles mentaux leur « spécialité » à la situation de ceux qui en sont victimes. La solitude de ne pas être compris, de ne pas faire sens pour les autres, est corrélée à des dynamiques d'exclusion. L'idéalisation du fou, qui fait entendre dans son discours une poésie brute, contribue plus qu'on ne le pense à cette exclusion. En effet, l'aliéné, au contraire de l'écrivain qui enchaîne avec agilité les métaphores, ne souhaite pas être poétique. Il l'est parfois, malgré lui. C'est que pour lui, l'image devient réelle : il est vraiment dans le gouffre ou dans le caveau. La psychanalyste Frances Tustin ne dit pas autre chose, lorsqu'elle écrit :

[C'est] *tout à fait littéralement et physiquement* qu[e les patients] sentent qu'on les « laisse tomber ». Le sol semble s'être ouvert sous leurs pieds, et ils ont la sensation d'être au bord du gouffre béant devant eux<sup>43</sup>.

L'angoisse du gouffre tient tout entière dans un paradoxe. Il est une distance immense avec laquelle, du fait de la littéralité, le psychotique est dans la plus grande proximité qui soit. Michaux le sent dans les expériences de drogue, par le pouvoir performatif de certains mots : ainsi, sous mescaline, il suffit de penser à la « bouche de l'abîme » (IT 892) pour y plonger. La signification n'est plus séparée du signifiant. Tout mot prononcé devient une malédiction. Jouant sur la ressemblance entre les deux mots, Michaux avertit : « La folie est un département de la foi. Ici le mot gouffre ne pardonne pas. On ne peut plus décrocher. Ainsi le fou ne peut décrocher. Méfiez-vous de prendre foi » (893). La folie combine donc deux sortes de distance : exil vis-à-vis de la communauté, et distance intérieure inexorable. À cette deuxième distance, le psychotique colle. Il est happé par elle. Dans le cadre de la description des « situations-gouffres », Michaux évoque de nouveau cet ostracisme. C'est pour lui une duplication de l'abandon. Abandonné socialement, le psychotique lâche aussi les amarres intérieures. Il serait tentant de citer dans toute sa longueur ce chapitre, qui tourne autour de la distance avec obstination. Michaux y explique l'exil du psychotique en ces termes :

En parlant, il fausse compagnie. Il est à distance. Il doit rester à distance. C'est son destin maintenant que la distance. Du geste à la parole, de la pensée à la parole, de lui à

---

<sup>43</sup> F. TUSTIN, *Le trou noir de la psyché* [1986], trad. P. Chemla, Paris : Seuil, 1989, p. 132. Voir également M. DESSONS, « Au pied du mur... au bord du gouffre. La littéralité des métaphores chez le psychotique », *Perspectives psy* 2008/4, vol.47, pp. 390-397.

lui, de lui à tout, de son état à leur état. Il la vit, il la connaît, qui est partout, ne peut être franchie, rapprochée. S'agissant de lui-même, il répugne à dire « je ». Il ne dit plus moi, il dit « celui-ci », il dit « lui ». Distance. N'ayant plus jamais plénitude, n'étant plus jamais totalement impliqué. Un sourire railleur ou triste vient terminer le récit de son drame qu'on lui a fait conter, qu'ils ne comprendront jamais. Distance (CPG 144).

Pour Michaux, c'est par la parole que le psychotique se dérobe le plus. Cette parole marque de multiples disjonctions. Par elle, il quitte toute communauté. Il n'est plus compris ni impliqué – les deux états sont mêlés. De surcroît, la distance affecte à la fois l'intérieur (plus de plénitude) et l'extérieur (plus d'implication). La distance qui sépare l'aliéné des autres se lit jusque dans le pronom utilisé pour ces derniers : « on lui a fait raconter »/ « ils ne comprendront jamais » (*Id.*). C'est un gouffre de la désolation, sans possibilité de rencontrer même une autre personne qui aurait chuté dans un gouffre similaire – chaque gouffre étant désespérément idiosyncrasique. Par la proximité entre les mots de « destin » et de « distance », Michaux rend l'implacabilité de cet exil. Les psychotiques se présentent alors bien comme « frères de plus personne » (CPG 96). La fraternité est un thème insistant chez Michaux. Dans le poème déjà cité « Contre », le locuteur prophétise : « Dans le noir, nous verrons clair mes frères » (NR 458). En confrontant cet extrait aux lignes que l'écrivain consacre à la folie, nous pouvons imaginer que l'adresse « mes frères », en instituant la communauté, est précisément ce qui fait voir clair, au lieu que les fous ne semblent devoir jamais être fous ensemble, ne seront jamais liés les uns avec les autres, plongés qu'ils sont dans l'opaque. Les descriptions que fait Michaux de la folie lui servent à penser une défection de tout lien. Il est certes possible de lui opposer que les psychotiques peuvent être en rapport les uns avec les autres, et peuvent aussi faire lien avec les soignants, possibilité à partir de laquelle la psychothérapie institutionnelle se déploie<sup>44</sup>. Mais il faut souligner plutôt que cette forme extrême, exorbitante, de la distance, qui exclut de tout, est une sorte de repoussoir. Ce gouffre où on ne peut être joint, d'aucune manière, est un gouffre sans fin, dont on ne peut rien tirer – qui n'est pas une ressource – et aussi dont on ne peut se tirer – qui n'est pas momentané, mais éternel. Après avoir investigué les différentes formes de ce gouffre sans bord, sans trêve, nous pouvons détailler les mesures qui sont prises afin de le border. Il importe que celui qui a largué les amarres tienne encore le fil, même ténu, qui le relie au rivage : c'est l'une des « leçons d'abîme<sup>45</sup> » des expériences de drogue.

---

<sup>44</sup> Voir J. OURY, *Psychiatrie et psychothérapie institutionnelle*, Nîmes : Champ social éditions, 2001.

<sup>45</sup> « Regarde, me dit-il, et regarde bien ! il faut prendre des leçons d'abîme ! ». J. VERNE, *Voyage au centre de la Terre*, Paris : Hetzel, 1867, p. 43



### 3. Border le gouffre

L'expression « border le gouffre » avec le sens que nous lui prêtons ici se rencontre dans des écrits psychanalytiques<sup>1</sup>. Pour Michel de M'Uzan, la cure se donne une stratégie qui est une « politique de bord du gouffre<sup>2</sup> ». Border consiste d'abord à objectiver. Et de fait, Michaux fait bien du gouffre un objet, et le diminue. Le titre *Connaissance par les gouffres* énonce que ceux-ci peuvent être à la base d'une heuristique. Même le fait de mettre au pluriel ce mot de « gouffre » sonne comme une victoire. Il donne l'espoir que l'opération pourrait être répétée face à différents types de gouffres. Nous estimons avec Claude Fintz que l'expérience mescaliniennne est l'« odyssee d'une conscience individuelle<sup>3</sup> », et que les textes qui en sont issus sont traversés par un « courant épique<sup>4</sup> ». Henri Michaux s'y dévoile comme un homme qui serait venu à bout des gouffres, en les terrassant. Édith Boissonnas, compagne des premières expériences, fait l'éloge de cette puissance conquise dans le combat contre le gouffre, avec pour armes le pinceau de la peinture et la plume de l'écriture :

Quelle force représente le pinceau effilé, la plume féroce, quelle défense enfin. On ne mourra pas écrasé, étouffé, entraîné dans l'abîme. On va pouvoir lutter, se défendre contre l'ennemi du dedans. Et de ce combat issu des Iliades de nos bas-fonds, ressort avec quelle élégance, le graphisme, la maîtrise<sup>5</sup>.

Le récit héroïque qui se lit au sein des textes de drogue se mêle à des recherches à prétention scientifique. Ces deux courants épiques et épistémiques ne sont presque pas dissociables. Ils convoquent tous deux la mise à distance comme stratégie, repoussant pour conjurer d'une part, s'éloignant pour observer de l'autre. Michaux liste ainsi ce qu'il nomme des « situations-gouffre » (CPG 96 sq.) Dans un chapeau qui fait office d'introduction, il parle de ce chapitre comme d'une « *investigation* » (97°). Le terme est révélateur. En somme, Michaux serait passé par les gouffres à des fins gnoséologiques, et en livrerait une sorte de manuel. En parlant d'investigation, il accentue également notre impression d'après laquelle il ne sombrerait jamais totalement dans les abîmes, mais plutôt les regarderait du dehors. Les situations-gouffres sont au bord du gouffre. Être face à ce qui se dérobe pourrait consister à border ce qui se dérobe, lui faire bord en prenant place sur sa limite. Nous avons pu considérer que l'infini de la *kebôra* ne peut être bordé<sup>7</sup>. Si l'infini est turbulent, tout l'effort de border l'infini peut faire penser à celui des parents qui exigent que l'enfant turbulent se couche et qui le bordent bien serré dans un lit dont il ne pourra s'échapper.

---

<sup>1</sup> Voir J. CHAMBRIER-SLAMA, « Border le gouffre. Un enjeu du sexuel infantile », *Revue française de psychanalyse*, 2008/3, vol.72, pp. 687-703.

<sup>2</sup> M. DE M'UZAN, *Aux confins de l'identité*, Paris : Gallimard, 2005, p. 88, cité par J. CHAMBRIER-SLAMA, *art.cit.*, p. 687.

<sup>3</sup> C. FINTZ, « Henri Michaux, cette espèce de poète », p. 176.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>5</sup> É. BOISSONNAS, « Il m'a été donné de voir » [1977], dans M. PIC, *Mescaline* 55, p. 239.

<sup>6</sup> En italique dans le texte.

<sup>7</sup> Voir le **troisième moment** (II, 1).

Border le gouffre, c'est imposer une limite à ce dernier, sans quoi il est sans fond et sans fin. Le fait pour Michaux de nommer le gouffre, de lui assigner certaines situations, de le pluraliser, s'opposerait à l'état qui est celui d'Artaud, qui porte le « gouffre sans nom<sup>8</sup> ». C'est dans la mesure où Artaud a été rivié à ce gouffre sans en tirer quelque chose et sans même, peut-être, s'en tirer, qu'il est un « aliéné authentique<sup>9</sup> ». Jérôme Roger<sup>10</sup> explique bien que les deux écrivains font entendre deux voix très distinctes. Il suggère aussi que c'est en voyant, de loin<sup>11</sup>, Artaud devenir une vraie loque, une « flaque<sup>12</sup> », que Michaux se serait prévenu très tôt de considérer la folie comme « élection », la restituant pour ce qu'elle est, à savoir une exclusion radicale<sup>13</sup>. Jérôme Roger en profite pour lancer une critique aussi acerbe que convaincante vis-à-vis des chercheurs qui persistent à esthétiser la folie :

Quiconque a cohabité avec [la folie] sait qu'elle n'a rien de sanctifié et que son approche, même intellectuelle, n'est pas à la portée du premier petit pédant venu, glapissant sans pudeur les glossolalies d'Artaud et les écrits des internés de l'art brut à la faveur de quelque colloque universitaire<sup>14</sup>.

Michaux est, pour son compte, bien conscient de cet écart qui sépare le drogué de l'aliéné. Alors que le premier s'extasie sur ses impressions, et apprécie que cette extase le fasse sortir de lui-même, le second est « victimé », « vulnéré » (CPG 103). La position de Michaux par rapport au gouffre est celle qu'occupent les notes dans ses textes de drogue : « au centre la folie et en marge » : il « in-scrit (*sic*), fixe, marque ce qui ne cesse d'échapper, de fuir, de s'étendre, de se succéder, de s'accélérer ; il suit, poursuit, pourchasse ce qui ne se laisse jamais attraper<sup>15</sup> ». En décrivant ce dernier dans les pages qui précèdent, nous avons été saisie par la puissance d'action du gouffre sur la théorie. Nous avons constaté qu'il ne nous était pas vraiment loisible d'avoir un rapport de connaissance au gouffre, que la connaissance *par* les gouffres ne signifiait jamais connaissance *du* gouffre. Le gouffre se dérobe. L'énigme qu'il constitue doit être maintenue, absolument non contournée. Si nous le décrivons comme nous le faisons actuellement, cet effort de description conduit, malheureusement ou heureusement, à l'oblitération ou au terrassement. Ce deuxième mot est bien à entendre comme un aplanissement, ce dont ceux qui éprouvent le

<sup>8</sup> A. ARTAUD, « Ainsi donc c'est en prévention d'être dieu » [1947], *Interjection*, dans *Œuvres complètes* t. XIV, Paris : Gallimard, 1978, p. 146.

<sup>9</sup> A. ARTAUD, *Van Gogh ou le suicide de la société* [1947], O.C.XIII, p. 17. Voir E. GROSSMAN, *Artaud, l'aliéné authentique*, Paris : Léo Scheer, 2003.

<sup>10</sup> J. ROGER, « Antonin Artaud, Henri Michaux : à portée de voix ? », *Les Temps modernes*, 2016/1 n° 687-688, pp. 309-320.

<sup>11</sup> Il n'est pas inutile de signaler que Marie-Louise T., qui se marie avec Michaux en 1943, avait été auparavant l'épouse de Gaston Ferdière, qui à l'hôpital de Rodez imposa à Artaud de nombreuses séances d'électrochoc entre 1943 et 1946.

<sup>12</sup> A. ARTAUD, *Aliénation et magie noire*, dans *Œuvres complètes* t. XII, Paris : Gallimard, 1974, p. 58.

<sup>13</sup> J. ROGER, *art.cit.*, p. 317.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 318. Mais en inscrivant la compréhension de la folie dans un système compétitif, système d'après lequel seul celui qui aurait connu un fou de près pourrait se targuer d'en dire quelque chose, il n'est pas certain que Jérôme Roger agisse en faveur d'une meilleure considération des psychotiques.

<sup>15</sup> J.-C. SEMPÉ, « Les É-mouvances du savoir », *La Quinzaine littéraire*, n° 156 : Michaux, janvier 1973, pp. 11-13, p. 12.

gouffre rêveraient : « Criant, ils s'accrochent. À tout prix, au moins une fois paraître à la terrasse » (CC 1183). Dire le gouffre n'est possible qu'en dehors de lui. Ce gouffre opaque, aussi vide que plein, noir que blanc, devrait demeurer non dissipé. Le seul élément qui peut être observé est l'écart qui sépare son expression et son vécu. Raymond Bellour parle de la « distance irréductible, mais toujours sentie, formulée et reformulée, entre un corps d'expérience et un corps d'expression<sup>16</sup> ». Exprimer le gouffre et l'éprouver restent ainsi radicalement distincts. Dans le deuxième cas, on ressent de l'intérieur cette impression d'être creusé comme si on avait reçu un coup de poing<sup>17</sup>, sans déterminer si le coup de poing part de l'intérieur ou vient de l'extérieur, l'impression des parois qui se resserrent et se dilatent en même temps. La tâche que l'écriture, consciente de la limite qu'elle ne peut franchir, se donne, est plutôt de faire sentir le gouffre que de le décrire. Elle fait éprouver par empathie ce que cela fait d'avoir un gouffre en soi. La question de l'expression littéraire de ce gouffre en recouvre une autre sur sa présentation dans la relation, face à l'autre. Elle se pose alors plus concrètement, elle dépasse le seul champ poétique pour atteindre un autre horizon. Comment exposer son gouffre à l'autre ? Avant les expériences de drogue, Michaux nous donne déjà des éléments de réponse. Au début du texte « Magie », il relate les moments d'une méprise courante dans la relation amoureuse. « Dès que je la vis, je la désirai. D'abord pour la séduire, je répandis des plaines et des plaines » (LI 560). La stratégie est courante : pour séduire une personne, je cache mon gouffre, je le remplis tant bien que mal, j'en fais des plaines. Je le dérobe en fait au regard. Mais tôt ou tard, l'imposture de cette stratégie d'aplanissement se montre au grand jour :

Cela fait, après quelque repos et quiétude, reprenant mon naturel, je laissai réapparaître mes lances, mes haillons, mes précipices.  
Elle sentit un grand froid et qu'elle s'était trompée tout à fait sur mon compte  
Elle s'en alla la mine défaite et creusée, comme si on l'avait volée (*Id.*).

Les précipices sont parmi les piteux attributs du sujet dans ce texte. Tout ce qui est acéré, creusé, en loques se révèle au grand jour, par inadvertance. L'autre se sent alors trahi, comme si HM lui avait dérobé une partie d'elle-même en prétendant lui offrir ce qu'il ne pouvait lui donner vraiment : des plaines. Comment un être troué pourrait-il en effet fournir du plat ? Dans cet écart entre les attentes et le don se retrouve la formule de l'amour énoncée par Lacan, selon laquelle aimer, « c'est donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas<sup>18</sup> ». Pour lier cette formule à celle de l'amour dans ce texte de Michaux, disons qu'aimer consiste à donner les plaines qu'on n'a

<sup>16</sup> R. BELLOUR, Notice de *Connaissance par les gouffres*, O.C.III, p. 1475.

<sup>17</sup> Claude Fintz suggère que les marges dans les textes de drogue ont ce rôle d'« écriture coup de poing donnant la sensation de l'explosion mentale vécue ». C. FINTZ, *Henri Michaux, « homme-bombe »*, p. 96.

<sup>18</sup> J. LACAN, *Le Séminaire* livre XII « Problèmes cruciaux pour la psychanalyse », séance du 17 mars 1965 [starfela.free.fr, p. 132]. Le sens de cette phrase est difficile à établir dans le système lacanien ; il fait même souvent polémique. Nous préférons pour notre compte l'extraire de ce contexte en la mettant en lien avec une dissymétrie dans le rapport amoureux que Michaux rencontre également.



pas à quelqu'un qui ne veut pas de plaines, mais voudrait des gouffres. Il serait certes plus simple et plus heureux de réussir à livrer son gouffre à l'autre avec soi, comme on donne sa carte d'acupuncture chez Barthes<sup>19</sup>. Mais en fait tout gouffre, une fois inscrit sur une carte, s'aplanit, et il n'a alors presque plus rien à voir avec le gouffre dont on fait l'épreuve. Les précipices qui sont dans la panoplie du sujet de « Magie » ne sont pas comparables au gouffre. Le décalage entre les aspirations de l'amant et ce que l'autre peut lui offrir est manifeste dans l'érotisme. Là se creuse ce gouffre du désir. « Affaires impersonnelles » présente un drame étrange et commun :

Par les cheveux de l'âme, il la tenait pendant qu'elle agitait en elle-même de vains projets de résistance, qu'elle se débattait en vains mouvements, en vains retours, en vains délacements, glissant malgré elle, glissant déjà presque tout entière suspendue, sans appui, au-dessus de la fosse du désir partagé (VC 960).

La fosse qui sépare les deux amants est creusée par le désir que l'autre me montre son gouffre et de lui montrer le mien, tout en étant incapable de voir le premier ni de dévoiler le second. Le désir de l'un et de l'autre ne coïncidant pas, même la distance qu'il approfondit n'est pas partagée. Si elle l'était, il serait possible de l'enjamber. « La fosse du désir » est un tableau de Matta dont Michaux s'inspire<sup>20</sup>. Dans ce titre, le génitif permet de voir deux mouvements : le désir, en approfondissant son creux, s'y engouffre. Il creuse sa propre tombe. La distance que chacun ne peut que voisiner, et qu'aucun ne peut franchir, nous la retrouvons en Grande Garabagne, chez les Cordobes. L'incommunicabilité qui les divise trouve « [h]ommes et femmes au bord de l'abîme de l'amour, ne se rencontrant jamais » (A 50). Cette incapacité à dire le gouffre en crée un nouveau, dans cette disposition qu'il a à augmenter indéfiniment. Deux éléments qu'un gouffre sépare ne sauraient entrer en lien. Nous voyons ici que par le gouffre, la distance vécue<sup>21</sup> est bien abolie. La crevasse empêche de faire fluctuer l'écart, fluctuation qui est l'indice d'un accord avec l'autre.

### *Une fécondité du gouffre*

C'est en cela que l'écriture se révèle une ressource toujours précieuse, une « hygiène » (NR 511). Grâce à l'écriture, on opère la distance et on l'ouvre. On suture le gouffre en ouvrant la possibilité de la distance. Le rapport au gouffre qui le borde le mieux n'est pas celui qui le vainc héroïquement. Border le gouffre n'est pas venir à bout de celui-ci. C'est se situer sur ses confins. En portant son attention sur cette distance exorbitante, on atteint une nouvelle position de distance. On ne touche jamais au fond du gouffre. Et en même temps, ce gouffre qu'il donne à

---

<sup>19</sup> « [J]'ai mes 'points exquis'. La carte de ces points, moi seul la connais, et c'est d'après elle que je me guide, évitant, recherchant ceci ou cela, selon des conduites extérieurement énigmatiques ; j'aimerais que l'on distribuât préventivement cette carte d'acupuncture morale à mes nouvelles connaissances (qui, au reste, pourraient l'utiliser aussi pour me faire souffrir davantage). » R. BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux* [1970], dans *Œuvres complètes* t.V, Paris : Seuil, 2002, p. 127.

<sup>20</sup> R. MATTA, « La fosse du désir », huile sur toile, 1958, 148,6 x 200 cm, collection privée, Los Angeles.

<sup>21</sup> Voir le **premier moment** (I, 2).

l'autre, incomparable à celui qu'il a à l'intérieur de lui est la chose la plus vraie et la plus grande que le moi puisse donner. C'est ainsi l'objet d'une question rhétorique dans le titre d'un recueil de Paul Valet, ami de Michaux : « Que pourrais-je vous donner de plus grand que mon gouffre<sup>22</sup> ? » Le gouffre est certes la chose la plus grande, la plus sublime, étant *sub-limes* ce qui est sous la limite et aussi qui dépasse cette dernière. Il doit être possible d'exprimer au moins quelque chose de ce gouffre. André du Bouchet donne aux mots le rôle non de border le gouffre, mais de le creuser, pour pouvoir mieux le figurer :

ma parole  
me  
sert à creuser un gouffre  
comme une pelle  
et je retrouve ce  
gouffre  
devant moi<sup>23</sup>.

Le gouffre retrouvé devant soi, par la parole, n'est pas comparable avec celui qui est présent dans le moi du psychotique. L'écriture ou la parole donnent figure au gouffre. Comme le résume Alice Godfroy : « L'absolu pathique est un gouffre où le moi s'abîme et se perd. L'écriture une mise à distance qui désaliène<sup>24</sup>. » La manière dont le gouffre va être travaillé par un poète « artisan-agriculteur<sup>25</sup> » annonce la pratique du sillon à venir<sup>26</sup>. L'écriture produit une mise à distance du gouffre : elle constitue bien dans cette mesure un redoublement de la distance qui conduit à plus d'équilibre. C'est ce que Jean-Pierre Richard nomme, à propos de Baudelaire que nous avons choisi comme premier interlocuteur de ce moment, une « infinie fécondité du gouffre<sup>27</sup> ». Le gouffre n'est fécond que dès lorsqu'il devient figurable, lorsqu'il acquiert une représentation distincte de son épreuve. La figuration du gouffre en est aussi la sublimation. À ce terme nourri par la littérature psychanalytique<sup>28</sup>, nous préférons ici celui proposé par Deleuze de « contre-effectuation<sup>29</sup> ». Le geste consiste à ravager ce qui nous a ravagé. Cette opération de balayage peut évoquer la « véritable table rase » (CPG 316) à laquelle renvoie Michaux : mettre à ras, ravager, sont des effets de la drogue. La mescaline provoque un bouleversement de l'évidence qui peut être comparé à la réduction sauvage dont parle le psychiatre Wolfgang Blankenburg<sup>30</sup> – sans être toutefois rabattu sur elle. La béance est bien présente chez Michaux. Au bout de la réduction, au

---

<sup>22</sup> P. VALET, « Que pourrais-je vous donner de plus grand que mon gouffre ? », Mai hors-saison, 1983. Paru récemment au sein d'un recueil éponyme, Paris : Le Dilettante, 2020.

<sup>23</sup> A. DU BOUCHET, *Carnets 1952-1956*, Paris : Plon, 1990, p. 40

<sup>24</sup> A. GODFROY, *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture. Michaux, Celan, du Bouchet, Noël*, Paris : Honoré Champion, 2015, p. 185.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>26</sup> Voir **ce moment** (III).

<sup>27</sup> J.-P. RICHARD, *Poésie et profondeur*, p. 104.

<sup>28</sup> J. LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS, « Sublimation », dans *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : PUF, 1984, pp. 465-467.

<sup>29</sup> G. DELEUZE, *Logique du sens*, p. 188. Voir le **cinquième moment** (II, 2).

<sup>30</sup> W. BLANKENBURG, *La perte de l'évidence naturelle. Une contribution à la psychopathologie des schizophrénies pauci-symptomatiques* [1971], trad. J.-M. Azorin, Y. Totoyan, Paris : PUF, 1991.

plus profond de soi, se trouve l'impropre<sup>31</sup>. Dans la cinquième expérience de *L'Infini turbulent*, l'effet d'un parfum est ainsi comparé à l'effet d'une brosse « balayant mon être (mon style d'être) » (IT 874), alors que dans *Connaissance des gouffres*, Michaux relate une « après-midi des biffures de moi » (CPG 90). Tout ce qui est de l'ordre de repères, être ou style d'être, moi – tout comme les données figuratives du tableau chez Bacon, paraît évincé par la mescaline. Mais le ravage peut toutefois être renversé. Pour Michaux, le balayage suppose cette distance prise vis-à-vis de la langue, qu'il doit balayer comme l'événement a balayé, raturé, biffuré son style :

À la plume, ravageusement raturant, je balafre les surfaces pour faire ravage dessus, comme ravage toute la journée est passé en moi, faisant de mon être une plaie. Que de ce papier aussi vienne une plaie ! (ER 566)

Retourner les ravages de la journée ou de l'après-midi contre eux-mêmes, ravager le ravage, est une opération qui caractérise bien le style de Michaux. La destination que ce dernier confie à la peinture n'est pas de réparer, mais de répéter la blessure. C'est cette opération que Deleuze appelle la « contre-effectuation » quant à l'événement. C'est bien en effet ce que Deleuze décrit, en se confrontant également à ce vers du poète français Joë Bousquet – qui, alors que Michaux parle d'une « plaie », utilise quant à lui le mot de « blessure » : « Ma blessure existait avant moi et je suis né pour l'incarner<sup>32</sup>. » La contre-effectuation est un geste du créateur qui consiste à « s'accompagner soi-même » en doublant « l'identification » à l'événement d'une « distance ». La contre-effectuation est bien comparable à la sublimation : ménager une doublure pour ne pas être la victime passive de ce qui nous arrive. Deleuze explique :

[Ê]tre le mime de *ce qui arrive effectivement*, doubler l'effectuation d'une contre-effectuation, l'identification d'une distance, tel l'acteur véritable ou le danseur, c'est donner à la vérité de l'événement la chance unique de ne pas se confondre avec son inévitable effectuation, à la fêlure la chance de survoler son champ de surface incorporel sans s'arrêter au craquement dans chaque corps, et à nous d'aller plus loin que nous n'aurions cru pouvoir<sup>33</sup>.

Cette activité consiste à « s'accompagner soi-même », à savoir se tenir compagnie – au sens fort du verbe « tenir ». Il y a une mauvaise contre-effectuation qui consiste à redouter ce qui aurait pu se produire, et à le figurer de manière bouffonne. Un bouffon, un « histrion des identifications<sup>34</sup> » se vantera de réussir à dépasser l'événement en faisant un avec lui. La bonne contre-effectuation va plus loin. Mimer l'événement, c'est le doubler d'une distance afin qu'il ne se confonde pas avec lui-même. Lorsque l'événement arrive, il forme un bloc, compact, massif. Aller plus loin vis-à-vis de lui c'est renverser la perspective, faire comme si on l'avait voulu – avec la distance que ce

---

<sup>31</sup> Voir la « kermesse idiote » évoquée dans le **troisième moment** (II, 1).

<sup>32</sup> Joë Bousquet cité par G. DELEUZE, *Logique du sens*, p. 174. Évelyne Grossman relate ses difficultés à trouver l'origine exacte de cette citation, et renvoie à un article de René Nelli qui rapporte les propos de Bousquet (ou peut-être extrapole ces derniers). E. GROSSMAN, *La Créativité de la crise*, Paris : Minuit, 2020, p. 27.

<sup>33</sup> G. DELEUZE, *op. cit.*, p. 188.

<sup>34</sup> G. DELEUZE, C. PARNET, *Dialogues*, Paris : Flammarion, 1996, pp. 67-68.

« comme si » suppose<sup>35</sup>. Ce geste est aussi *une* geste, il requiert en effet une force héroïque, et une grande hygiène.

*Henri Michaux, « escroc du gouffre » ?*

Mais un problème se présente. Cette « contre-effectuation » ne constitue-t-elle pas un style, une conduite qu'on répétera volontiers, dès lors qu'elle a fonctionné dans certaines circonstances ? Le « style ravageur » de Michaux, c'est le style ironique, le style d'exorciste, qui se tient à distance ou soupçonne l'expérience. Et le problème est celui d'une répétition qui conduirait à l'anéantissement de son caractère sauvage, à ce que ce ravage appliqué à ce qui arrive soit falsifié, comme un « anéantissement qui serait nantissement<sup>36</sup> ». C'est ce cercle que Deleuze décrit quand il parle de la modification du cliché en diagramme et du diagramme en figure qui peut à son tour devenir cliché<sup>37</sup>. Cette suite fâcheuse est celle qui conduit la posture à devenir une imposture, le style à devenir une contrefaçon, un snobisme ou une hypocrisie<sup>38</sup>. La contre-effectuation consiste au contraire à laisser du jeu dans le rapport à l'événement, ménager une distance ou comme l'exprime Catherine Heyvaerts, « faire respirer la vie figurative en soi<sup>39</sup> ». Dans ce cadre, Deleuze précise un lien entre la contre-effectuation et la sublimation. Contre-effectuer, c'est transmuier la fêlure imposée au cœur par l'événement pour faire d'elle le point de départ d'une nouvelle puissance. En figurant le gouffre, Michaux retrouve sa vigueur. Mais ce moment de terrassement signale que le gouffre n'est déjà plus celui où chutent les significations et les figures. Dans un aphorisme cynique, Cioran parle de la tendance à border les gouffres qui lui est propre : « Avec force précautions, je rôde autour des profondeurs, leur soutire quelques vertiges et me débine, comme un escroc du gouffre<sup>40</sup> ». Nous n'irons pas jusqu'à dire que Michaux est un « escroc du gouffre », comme s'il prétendait y être allé sans que cela soit vrai. Toutefois, il est possible de trouver à redire à l'épique qu'il élabore, depuis l'entrée dans les drogues (« je suis ton homme<sup>41</sup> »), jusqu'à la personnification de la mescaline comme sorcière qui envoûte, comme drogue « traîtresse » (IT 878) et de l'une des images qu'elle fait surgir comme « enchanteresse » (IT 884), comme si la menace d'être invaginé demeurait toujours. Le combat demande une certaine distance, tout comme la connaissance. Que quelque chose comme un rapport au gouffre, rapport

---

<sup>35</sup> Voir le **troisième moment** (III, 3).

<sup>36</sup> R. DADOUN, « Ténuité de l'être », *Passages et langages*, p. 25.

<sup>37</sup> Voir l'analyse de cette « boucle » (p.7) dans C. HEYVAERTS, « Faire respirer la vie figurative en soi. Le diagramme comme défiguration des clichés dans *Logique de la sensation* de Gilles Deleuze », *Philopsis*, revue numérique (<http://www.philopsis.fr>), juin 2016, consulté le 13 avril 2020, pp. 1-12.

<sup>38</sup> Voir M. MACÉ, « Les paradoxes d'une injonction moderne », *Styles. Critique de nos formes de vie*, pp. 124-133.

<sup>39</sup> C. HEYVAERTS, *art.cit.*

<sup>40</sup> E. CIORAN, *Syllogismes de l'amertume* [1952], dans *Œuvres*, Paris : Gallimard, 1995, p. 754. Cioran, qui était, comme un bon ami, sans complaisance à propos de Michaux, est aussi celui qui a repris à son propos les mots de Forain : « Un ermite qui connaît l'horaire des trains. »

<sup>41</sup> H. MICHAX, Lettre à Paulhan, 1954, IMEC, citée par J.-P. MARTIN, *Henri Michaux* (biographie), p. 516.

de combat, de connaissance ou d'effroi, puisse exister, montre que le sujet s'est déjà extrait du gouffre, s'il y a même séjourné. Le processus se décline de la façon suivante : il y a un gouffre sans nom, le nom du gouffre et sa figuration sont extirpés de ce gouffre, et par la répétition, le sillon se conquiert. Répéter ce mouvement de bordage du gouffre relève d'une conjuration et aussi d'un délire. Le gouffre recèle une « infinie fécondité<sup>42</sup> » dès lors que sa nomination peut être répétée. Une transformation a été opérée sur le gouffre, transformation dont la connaissance n'est pas la source, mais plutôt le symptôme. Le gouffre s'est changé en sillon, et c'est dès lors qu'il a été possible de connaître. Une telle transmutation n'est pas forcément effectuée par le sujet dans une activité pleine et consciente. Elle peut s'être exécutée en arrière-fond, sans qu'il ait eu de prise sur elle. C'est la raison pour laquelle le sillon doit être présenté successivement dans la passivité et l'activité qu'il suppose : être sillonné lors de passages, puis sillonner à son tour dans une pratique.

---

<sup>42</sup> J.-P. RICHARD, *Poésie et profondeur*, p. 104.

## II. PASSAGES DU SILLON

Un bref examen des définitions du terme de « sillon » donne une idée de sa richesse métaphorique<sup>1</sup>. Si le sillon est au sens propre une « longue tranchée ouverte dans la terre par le soc de la charrue<sup>2</sup> », la figure fait apparaître les deux sens de la distance : ouverture et séparation. Comme la distance, le sillon fait signe à la fois vers la fécondité et la dislocation. Or, nous avons déjà souligné de multiples fois que la distance peut être vécue passivement ou opérée activement par le sujet. Nous avons ainsi employé à plusieurs reprises l'expression « opérer la distance », pour désigner cette technique du sujet qui emploie certaines stratégies de distinction. À une telle opération répondent des effets contre-intentionnels : les impressions s'introduisent dans la sphère propre, disposant leur part d'impropre dans cette dernière. Ce que l'on constate quant à la distance peut donc se dire quant au sillon. Les différents éléments d'une structure symbolique du sillon peuvent aussi être repérés : le soc et par extension la charrue, le mouvement de creuser, la terre ou le champ dans lesquels ce sillon s'imprime. C'est l'épreuve passive d'être sillonné, comme on est parcouru de frissons, que nous visons ici, d'abord en nous intéressant au sillon appréhendé dans ses passages, avant de chercher ses artisans, ceux que Michaux caractérise dans un texte sur Paul Klee en 1954 comme le « prolétariat des humbles constituants de ce monde » (Pa 363), puis de déterminer la pensée que sous-tend cette figure du sillon, celle d'une distance animée.

---

<sup>1</sup> Pour une analyse du sillon, voir R. BELLOUR, Notice de *Misérable miracle*, O.C.II, pp. 1254-1255.

<sup>2</sup> Source : « Sillon » (CNRTL)



## 1. Sillonné de lignes abstraites

L'attente d'être sillonné est l'affect principal de la chair chez Michaux. Nous l'avions constaté lorsque nous évoquions la chair comme loque : « Les frissons ont en moi du froid toujours prêt. » (E 189). Cela signifie que la chair de HM est d'une extrême susceptibilité, et que la seule chose qu'il peut faire est prendre son mal en patience. Dans sa caractérisation du CsO (Corps sans organe), Deleuze écrit que ce dernier est « un ensemble de complexes de voisinages (le *spatium*, les *loci*) attendant d'être sillonné de lignes abstraites<sup>1</sup> ». Le *spatium* est pour le philosophe la profondeur qui reçoit les intensités. Les *loci*, dans cet espace topologique, sont, plutôt que des lieux, des positions – lesquelles peuvent facilement s'invertir, comme les meubles d'une maison. Le sillon se présente d'abord comme une ligne abstraite qui survient et transperce le corps, dans une attaque. Son abstraction est d'ailleurs ce qui rend l'investigation difficile. Une première approche du sillon doit contextualiser ses apparitions, dans les textes de drogue et des textes antérieurs.

### « Je vois un sillon »

Signalons d'abord plusieurs apparitions, étudiées diachroniquement, de cette figure du sillon dans les textes de drogue. Le sillon est éprouvé passivement, dans sa violence. Il travaille les chairs comme des champs. Sous mescaline, l'esprit vidé de tout se figure ainsi comme un champ qui est labouré, victime d'un mécanisme absurde :

De grands socs de charrue labourent un espace qui s'en fout. Des socs démesurés labourent sans raison de labourer. Des socs et à nouveau les grandes faux qui fauchent le néant du haut en bas, à grands coups qui seront répétés cinquante, cent, cent cinquante fois. (Jusqu'à ce que les accus soient à plat) (MM 624).

L'épreuve est pareille à une charrue qui remue la chair. Il est singulier que Michaux recoure à ce vocabulaire technique dans le cadre d'une description des effets des drogues. Le mot d'« accus » en particulier, abréviation d'« accumulateur électrique », est prosaïque. Ce n'est pas la première fois que nous le trouvons dans les textes. Il quantifie l'énergie dont HM dispose pour résister au choc. Nous lisons ce constat dans *Passages*, dans un texte de 1950 : « Mes accus, il y en a de meilleurs » (Pa 328). Pour Claude Fintz, « les mots sont des accus<sup>2</sup> » : ils supportent et communiquent une certaine charge électrique. La répétition du labour utilise une énergie similaire, non avec les mots, mais avec les images des mots, à savoir les signes dans leur matérialité. Sans que Michaux soit à l'origine de cette tension, ces signes le drainent. Lorsqu'il pense au mot « immense », il se retrouve sur les jambages des « m » (MM 624). Quant au

---

<sup>1</sup> G. DELEUZE, *Différence et répétition*, p. 44.

<sup>2</sup> C. FINTZ, « Henri Michaux, cette espèce de poète », p. 190.



complément « qui s'en fout » dans l'extrait cité, il rend le caractère idiot de l'espace dont nous avons déjà parlé à propos de la kermesse<sup>3</sup>. Cet espace est idiot parce qu'il ne s'inquiète pas de ce qui l'occupe, et le mouvement qui le parcourt est absurde, répétitif pour rien. Les socs travaillent tant et si bien la chair qu'ils la dégonflent, qu'elle est « à plat » (*Id.*) Le caractère passif de cette épreuve est dit par l'indifférence du champ sur lequel il s'applique : un champ qui ne concerne personne en propre, qui est donc impropre au dernier degré. Ce à quoi renvoie Michaux est un supplice de l'abstrait. Comme en ce qui concerne le frisson abstrait ou le chatouillement d'abandon<sup>4</sup>, être face au sillon c'est se soumettre à une force qui n'a rien de tangible. Pour autant, les mots auxquels recourt Michaux pour décrire cette expérience sont quant à eux bien concrets. Se manifeste dans ce vocabulaire une volonté de relier l'abstrait à des expériences connues. Pour préciser ce point, il faut rappeler en quel sens les textes comprennent l'abstraction. Ce qui est abstrait est, plus que séparé du concret, arraché à lui. C'est bien un acte de traction qu'exerce l'abstraction : elle soustrait violemment. Dans les postures de distance évoquées dans un premier moment<sup>5</sup>, s'abstraire de l'extérieur, des événements, du réel, était envisagé comme salutaire. Mais dans la drogue, le caractère absurde de l'abstrait, sa bêtise implacable et indifférente, sont montrés au grand jour. C'est là que s'exprime cette intuition de la poétesse Alejandra Pizarnik : « On peut mourir d'abstraction<sup>6</sup> ». La mescaline révèle en effet l'« horreur sèche<sup>7</sup> » de cette dernière, qui survole le concret et s'abat sur lui dans une tentative de reptation ou de castration – la mescaline « châtre l'image » (MM 673). Le sillon intervient alors comme figure pour cette abstraction, qui la concrétise. Il est en cela assez proche des figures de la kermesse ou du bric-à-brac<sup>8</sup>, bien qu'il puisse en être distingué comme nous le montrerons bientôt. Dans *Misérable miracle*, un passage caractérise le sillon, lorsque Michaux décrit une vision sous mescaline :

Je vois un sillon. Sillon avec balayages, petits, précipités, transversaux. Dedans un fluide, mercuriel par l'éclat, torrentiel par l'allure, électrique par la vitesse. Et on dirait aussi élastique. Pfit, pfit, pfit, il file montrant sur ses flancs d'infinis petits frisselis. Je lui vois aussi des zébrures (MM 625).

Le sillon est d'abord l'objet d'une impression optique, les yeux fermés. Il est appréhendé comme une forme qui en comprend d'autres, lignes transversales qui chutent. Bernard Noël élucide cette ligne verticale qu'il nomme la « précipitation<sup>9</sup> ». Elle se manifeste pour lui quand l'esprit, par « une sorte de lavement mental<sup>10</sup> », s'est débarrassé de tout vouloir et de tout pouvoir, lorsque sont

<sup>3</sup> Voir le **troisième moment** (II, 1).

<sup>4</sup> Voir le **troisième moment** (III, 1).

<sup>5</sup> Voir le **premier moment**.

<sup>6</sup> A. PIZARNIK, Écrit en date du lundi 30 juillet 1962, dans *Journaux 1959-1971*, p. 115.

<sup>7</sup> M. BLANCHOT, « L'Infini et l'infini », *Cahiers de l'Herne*, p. 86.

<sup>8</sup> Voir le **deuxième moment** (II, 2).

<sup>9</sup> B. NOËL, « encore », *La Chute des temps*, Paris : Gallimard, 2003, p. 11.

<sup>10</sup> *Id.*

mises en place les « conditions propices à l'apparaître » afin que « survienne ce qui doit venir<sup>11</sup> ». Ce lavement mental est le processus qui conduit Michaux à s'aplatir dans *Misérable miracle*, disposé à voir émerger le sillon. À l'intérieur de ce dernier se trouve un fluide qualifié par trois adjectifs, « mercuriel », « torrentiel » et « électrique », lesquels confèrent au sillon une froideur métallique. Une onomatopée répétée trois fois, associée à l'allitération de [f], évoque les frisselis. Les bruits sont ici l'objet d'une aperception optique, par un effet de synesthésie. L'onomatopée a pour effet de rendre très présent ce sillon, le bruit se détachant de l'objet qui l'a suscité. Pour concrétiser encore cette abstraction du sillon, Michaux précise sa situation :

Où exactement ce sillon ? C'est comme s'il me traversait le crâne, du front au sinciput. Pourtant je le vois. Sillon sans commencement ni fin, qui m'atteint en hauteur, et dont la largeur moyenne est sensiblement égale en bas comme en haut, sillon dont je dirais bien qu'il vient du bout du monde, qu'il me traverse pour repartir à l'autre bout du monde (MM 625-626).

Quelle est la localisation de ce sillon ? Comme le gouffre situé dans le corps, il est placé à l'intérieur du crâne. Il le traverse diamétralement, mais est visible par une vision du dedans, selon le principe de la « cœnesthésie » déjà évoqué<sup>12</sup>. Il est profond, traversant le corps comme une asymptote. La tête n'est qu'une étape de son parcours, ce qui provoque une impression de non-maîtrise. La curiosité de Michaux à l'égard de ce sillon indomptable est manifeste. Attentif à la figure, il dévoile sa singularité :

L'enveloppe de mon corps (si j'y pense ou veux y penser) flotte largement autour de lui (comment est-ce possible ?), immense montgolfière contenant ce remuant ruisselet, car ce grand sillon, quand en même temps je veux voir mon corps, n'est plus qu'un ruisselet, mais vif toujours, ardent, champagne et chat qui crache. Une place énorme entre mon corps et le sillon, qui en son milieu le traverse. Parfois le vide occupe cette place. (C'est étrange, je me croyais plein.) Parfois de petits points l'occupent (MM 626).

Tout en étant intrigant, le sillon est bien au milieu du corps. Impropre, il lui est aussi propre. Nous voyons plus clairement qu'il procède d'une figuration. En le décrivant, Michaux l'accentue. Il le soumet à la question, en tournant de manière obstinée autour de cette image surgie par le « sentiment d'une fissure » et d'un « moi creusé » (MM 625). Le corps enveloppe le sillon, la peau lui est périphérique. Comme la pellicule d'un ballon, elle flotte autour. Dès lors que l'attention est portée sur le corps, le sillon devient un simple « ruisselet », mais reste sonore, pétillant et crachant. À l'exception de petits points<sup>13</sup>, le corps n'est pas plein mais vide. Ce sillon fuit, des deux côtés, il ne peut être contenu entièrement. Il est un élément abstrait qui par l'intensité de l'observation s'intègre à l'expérimentation. La fin de ce passage récapitule :

Donc, je le contiens, sauf à ses extrémités qui fuient au loin, et pourtant il est moi, ce sont mes instants qui coulent dans son flux cristallin. En ce flux ma vie avance. Brisé de

---

<sup>11</sup> *Id.*

<sup>12</sup> « Cœnesthésie, *mare nostrum* », peut-on lire dans « Bras cassé » (FD 856).

<sup>13</sup> La drogue ne fait qu'accentuer une dimension « punctiforme » de l'expérience à laquelle l'écrivain s'intéressait déjà auparavant, mais nous reviendrons sur ce motif plus loin dans **ce moment** notamment en évoquant la figure des larves (II, 2).

mille brisements, j'ai par ce ruisseau continuelle prolongation dans le temps. Il pourrait s'arrêter. Peut-être. Qui l'a vu ne pourrait le croire pourtant, qu'il puisse jamais s'arrêter de couler, me laissant là (626).

Ce dernier paragraphe suggère que le sillon est enveloppé par le corps, mais qu'il ne se résout pas en lui. Il est une ligne qui parcourt le corps au-dedans tout en le dépassant. Un air de ressemblance se dessine entre le sillon et la vie. La vie passe dans le sillon comme un flux. Elle est en effet une énergie qui anime pour un temps le corps, avant de s'extraire de lui et de le rendre à son affaissement, à la façon d'un courant électrique qui galvanise un être inerte. Nous aurons l'occasion d'insister sur ce point. La vie se manifeste dès lors comme une force impersonnelle qui fraye dans le singulier, le sujet se trouvant « brisé de mille brisements » (*Id.*), tout en étant animé. Quelques années après cet extrait, Michaux retrouve le mot de « brisements », dans le titre d'un ouvrage qui convoque de nouveau la figure du sillon (PB) – cette résurgence montrant une nouvelle fois la cohérence des textes de drogue.

### L'arbre de vie

En 1959, Michaux représente le sillon dans le recueil *Paix dans les brisements*. Ce livre est composé de dessins mescaliniens et d'un texte en vers. La facture est originale, puisqu'il est relié à l'italienne, sur le plus petit côté du rectangle. Michaux considère que la forme-livre traditionnelle est inadaptée pour restituer cette image du sillon qui a émergé dans ses visions. Un « kakémono » ou un « rouleau » auraient été plus adéquats d'après lui pour donner forme à ce sillon (PB 1000). Le sillon, représenté par des traits verticaux brisés<sup>14</sup> qui traversent la page de haut en bas à la manière de précipitations, fait correspondre texte et image. Ainsi, ce sont les mots eux-mêmes qui s'agglomèrent, figurant par leur organisation le sillon. Ce dernier répond, d'après Anne Brun, à une volonté d'énoncer la « phrase antéverbale<sup>15</sup> ». La phrase qui précède toute verbalisation est pour Michaux la phrase de la vie. Elle s'écoule sans discontinuer, comme il l'explique dans la partie inaugurale « Signification des dessins » :

Je crois donc montrer, ayant plusieurs fois pendant des heures été en sa présence alors prodigieuse, je crois montrer l'arbre sans fin, l'arbre de vie qui est une source, qui est, piqueté d'images et de mots et proposant des énigmes, l'écoulement qui sans interruption, même d'une seule seconde, traverse l'homme du premier instant de sa vie au tout dernier, ruisseau ou sablier qui ne s'arrête qu'avec elle (PB 1000).

Le sillon figure la continuité de la vie qui se prolonge, ou la phrase que toute vie prononce du début à la fin. Raymond Bellour qualifie *Paix dans les brisements* d'un « combat du multiple et de l'un<sup>16</sup> ». Le sillon est la ligne de démarcation sur laquelle ce combat se déroule. Il est ce qui

---

<sup>14</sup> Les brisements sont provoqués dans les flots par le déferlement des vagues. En anglais, le titre est traduit par *Peace in the breaking flood* (traduction de Michael Fineberg, Consigny : Embers Press, 1976).

<sup>15</sup> A. BRUN, « Écrire son corps, à partir de l'œuvre hallucinogène d'Henri Michaux », ERES, « Le Coq-héron », 2014/4, n°219, pp. 58-65, p. 66.

<sup>16</sup> R. BELLOUR, Notice de *Paix dans les brisements*, p. 1363.

subsiste en deçà ou au-delà de toutes les pensées et de tous les objets vers lesquelles les pensées se dirigent. Cette figure, comme dans *Misérable miracle*, ne peut être traitée qu'avec une « imprécise imprécision<sup>17</sup> ». L'incertitude se lit par exemple dans le modalisateur, « je crois » (*Id.*), que Michaux emploie dans cet extrait. Dans *Misérable miracle*, il parlait de « flux cristallin » (MM 625), de « ruisselet » (*Id.*). C'est ici l'image du ruisseau qu'il convoque. Le ruisseau ou le ruisselet renvoient à des forces obstinées, qui sourdent et parcourent un plan. Dans son texte de deuil, Michaux considère : « L'espoir, il m'eût suffi d'un ruisselet » (NDE 149). Ces figures d'eau vive restituent la persistance d'une animation dans le corps. Même dans le sommeil ou dans des états d'apparente immobilité, ce flux vital se maintient. Au pays des Mages, c'est grâce au travail acharné et à la vigilance du Berger d'eau qui fait tout pour que le ruisselet ne s'éteigne pas (A 72). L'image d'un tel flux, sillon ou ruisseau, qui coulerait d'un bout à l'autre de l'être singulier est ambivalente, parce qu'elle renvoie à un clivage autant qu'à une union. Du côté de l'union, nous avons cette simultanéité qui fait que le flux stoppe en même temps que la vie singulière ; du côté du clivage, le caractère énigmatique que conserve ce fluide. L'extériorité du sillon se perpétue. Alors que dans *Misérable miracle*, Michaux débutait la description par : « Je vois un sillon » (MM 625), il est ici « en sa présence » (PB 1000), comme témoin. Il est impossible de coïncider tout à fait avec ce qui traverse ou travaille à l'intérieur. Ces deux activités accomplies par le sillon rendent la force concrète de ce qui abstrait. L'action de séparer est effective, et le sujet est plus présent à cette séparation intérieure qu'à tout autre sentiment. À cet endroit, le texte rappelle certaines descriptions de transe. La transe est le vécu corporel d'une force étrangère qui semble habiter le sujet. Le sentiment d'« être parcouru de frissons », d'être brisé par des écarts, est parfois présenté dans les récits de cet état<sup>18</sup>. Le sillon est d'abord éprouvé comme une convulsion ou un éclair qui brise le dedans. Dans le poème « Paix dans les brisements », on découvre ce à quoi correspond ce sillon, à un travail de l'infini dans le fini du corps.

infini  
 infini qui au corps me travaille  
 et rit de mon fini  
 qui en frémissements éludants et par retraits  
 fait poussière de mon fini (1005)

Le sillon est une entaille profonde creusée par l'infini dans les limites du corps. Il est un flux de pensée et de vie, proche de ce que Deleuze nomme un « devenir<sup>19</sup> ». Si l'infini, en le sillonnant, « anime » (PB 1010) le fini, il produit également sur ce dernier un travail de sape, qui le réduit à presque rien, à des points. Les mots sur la page du livre *Paix dans les brisements*, jamais plus d'une

---

<sup>17</sup> *Id.*

<sup>18</sup> Voir G. ROUGET, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale de la musique et de la possession* [1980], Paris : Gallimard, 1990, p. 57.

<sup>19</sup> F. ZOURABICHVILI, « Qu'est-ce qu'un devenir, pour Gilles Deleuze ? », conférence prononcée à Horlieu (Lyon) le 27 mars 1997, URL : [horlieu-editions.com/brochures/zourabichvili-qu-est-ce-qu-un-devenir-pour-gilles-deleuze.pdf](http://horlieu-editions.com/brochures/zourabichvili-qu-est-ce-qu-un-devenir-pour-gilles-deleuze.pdf).

dizaine par ligne, sont comme les débris de cette dévastation. À l'instar de ce que le troisième moment nous a montré<sup>20</sup>, le reflux de la sensation est ici éprouvé. Les « frémissements érudants » sont comme les « chatouillements d'abandon » des mouvements qui soustraient et se font violemment ressentir. De telle sorte que le sillon est l'empreinte laissée par ce passage de l'expérience. L'écriture est la tentative de dire ce sillon. Michaux le confie dans un entretien avec Jouffroy :

C'est comme si j'avais vu un cheval de feu traverser une fenêtre ! Je voudrais le dire. Certaines de ces expériences ont laissé une empreinte pareille : c'est à cause de cette empreinte, de ce sillon qu'elles ont laissé en moi, que je ne veux pas leur être infidèle, et essayer de les rendre<sup>21</sup>.

L'expérience transcendante est le sillon que les expériences concrètes laissent. Michaux paraît en effet opposer dans cet entretien l'expérience au singulier et les expériences plurielles. C'est ce qui subsiste de ces dernières, c'est leur trace, qui poussent à parler. C'est en raison du sillon que Michaux veut dire quelque chose des drogues. Le sillon qui résulte du combat de la multiplicité des expériences contre l'unité du sujet trace son parcours dans le corps et dans l'esprit. Ce parcours provoque une courbure. C'est ce qui nous mène à considérer le sillon intérieur comme gouffre devenu fécond, « contre-effectué<sup>22</sup> » et animé dans l'immanence. Il n'empêche que ce travail au corps de l'infini, renforcé par l'expérience des drogues, demande aux cellules une grande « élasticité » (MM 623). S'adapter à ces torsions que demande l'infini est en effet délicat. Deleuze s'est intéressé à ces mouvements moléculaires ou cellulaires notamment dans *Foucault*. Dans la topologie qu'il envisage, dedans et dehors s'invaginent l'un et l'autre, se rejoignent sur la ligne de pli. Cette dernière recouvre une fissure qui est pour nous assez semblable au sillon. Le philosophe, citant Michaux, décrit cette ligne « 'aux mille aberrations', à vitesse moléculaire croissante, 'lanière du fouet d'un charretier en fureur'<sup>23</sup> ». C'est d'après lui une ligne terrible : « Mais, si terrible soit cette ligne, c'est une ligne de vie<sup>24</sup> ». Cette ligne de vie est celle des devenirs qui s'élancent. Tout en étant parfois insoutenable, la ligne est quelque chose qui soutient la vie. C'est dans le texte *Paix dans les brisements*, estime Raymond Bellour, que Michaux dévoile que, dans cette ambivalence entre séparation et union, « une force qui brise devient une force qui sauve<sup>25</sup> ». À plus forte raison, sans doute, parce que le sillon pictural qui divise la page de cet ouvrage symbolise lui-même la vie. C'est toujours le même rouleau qui se déploie, et texte et

---

<sup>20</sup> Voir le **troisième moment** (III, 1).

<sup>21</sup> A. JOUFFROY, « Henri Michaux : je me perds de façon très douloureuse », *Arts* n° 746, octobre-novembre 1959, p. 16.

<sup>22</sup> G. DELEUZE, *Logique du sens*, p. 188.

<sup>23</sup> G. DELEUZE, *Foucault*, p. 130. Les citations de Michaux sont extraites de *Misérable miracle* (MM 737). Deleuze cite de manière inexacte, puisque Michaux constate qu'il aurait préféré une lanière de charretier en fureur à cette ligne terrible.

<sup>24</sup> *Id.*

<sup>25</sup> R. BELLOUR, Notice de *Paix dans les brisements*, O.C.II, p. 1365.

image sont dans une proximité distante. Les deux flux de vie de l'écriture et de la peinture se rapprochent et s'agglomèrent autour de la figure du sillon. Ce qu'il y a de particulier avec cette figure chez Michaux, qui la rend incomparable avec les autres qui ont pu jaillir dans l'expérience des drogues, est qu'elle résiste, comme une ligne qui est encore visible sur la main en dépit de ce qui peut affecter la peau. C'est ce qui fait de cette figure, d'après Franck Leibovici, une image de « qualité supérieure<sup>26</sup> », qui signale une « purification du médium<sup>27</sup> », venant à bout de toutes les « images de pacotilles » que la mescaline fabrique, de ce « *décorum folklorique*<sup>28</sup> ». Toute la verroterie, cette kermesse, ce bric-à-brac d'images et de sensations que nous avons décrits dans le moment précédent<sup>29</sup> montrent leurs limites, face à une figure bien plus forte parce qu'elle est aussi plus minimale, ténue, et abstraite, celle du sillon. De surcroît, la figure du sillon rejoint des impressions primitives dans la vie du corps, notamment celle d'être labouré, travaillé par un écart intérieur. Les frissons, les affects, présences en soi de l'altérité, creusent l'immanence. Nous voyons en effet l'offensive se produire dans des textes antérieurs aux expériences de drogue, lorsque HM se représente en « labouré vivant » (FV 475).

### *Le labouré vivant*

Cette sensation d'être sillonné ou labouré de l'intérieur apparaît ainsi dans un poème de 1930 : « Le Malheur, mon grand laboureur » (LI 596). Dans ce texte, Michaux s'adresse directement au malheur, qui est amplifié par la majuscule. Cet agent travaille dans le champ intérieur, le modifie. HM l'invite à se reposer un temps. Mais sans labour, il ne peut y avoir de récolte. Le malheur est donc productif, au contraire du « bonheur bête » qui donne son titre à un autre poème (NR 441-442), bonheur trop uniforme pour être intéressant. Heureusement, dans ce second texte, le Malheur est plus fort que le bonheur, il revient : « Son grand essieu ne peut être bien loin. » (442) Le clivage qu'il produit acquiert ainsi une valeur. Le travail du sillon est l'objet d'une attente à la fois anxieuse et excitée. Nous avons déjà cité, à l'appui d'une conception de l'identité disloquée, le poème « N' imaginez jamais » (VP 174), dans lequel Michaux parle du thermocautère, outil des distinctions, entre le « Je-tu », le « Tu-moi » et le « Je-moi ». Son intervention est « sans réplique » (*Id.*) Michaux y convoque la figure du sillon : « Quel admirable sillon il va pouvoir creuser dans les chairs indéfendables qu'il va rencontrer ! » (*Id.*) L'écart creusé par cet instrument est l'objet d'une contemplation. Le risque est qu'il aille trop loin, qu'il « entre dans l'os » (*Id.*) créant une

---

<sup>26</sup> F. LEIBOVICI, *Henri Michaux : voir (une enquête)*, p. 214.

<sup>27</sup> La « purification du médium » est cette tendance de la peinture moderne, décrite par le théoricien de l'art Clément Greenberg (*Art and culture : Critical Essays*, Boston : Beacon Press, 1961), à se réduire à ses éléments les plus élémentaires : forme de la toile, planéité de la surface, pigment.

<sup>28</sup> F. LEIBOVICI, *op. cit.*, p. 214.

<sup>29</sup> Voir le **troisième moment** (II, 1-2).

inadéquation qui n'aura plus aucun bienfait. Quelques pages plus loin, dans « Le danger des associations de pensée », l'instrument qui creuse le sillon est cette fois une scie :

En effet la voilà qui entre, comme chez elle, s'enfoncé grâce à ses dents merveilleuses, taillant tranquillement dans la poitrine son sillon, qui ne servira à personne, à personne n'est-ce pas évident ? (VP 176)

La scie, comme le thermocautère, produit un sillon bénéfique dans la relation aux autres, mais inutile dans le moi. Elle génère une inadéquation profonde. Ces deux poèmes se répondent l'un l'autre, ne serait-ce que dans leurs titres, avec l'injonction « n' imaginez jamais » d'une part, et un risque énoncé, celui des associations de pensée, d'autre part. Le risque est toujours présent, mais les deux instruments qui ouvrent un sillon dans l'intérieur sont étonnants, « merveilleux » dans leur absurdité implacable. Thermocautère et scie réalisent un travail sublime, travail sous la limite et travail de la limite, qui est aussi dénué de toute portée, puisque personne n'en tirera parti<sup>30</sup>. Dans ce texte, la scie qui trace un sillon symbolise l'écriture. Il suffit à HM de penser à une scie pour aussitôt l'associer à une poitrine. Il s'effraie et s'enthousiasme alors de ces possibilités d'une écriture à laquelle le corps est livré en pâture. Dans « Personnel » (FV 475), c'est la nuit que s'accomplit le labour, et dans la moelle. HM s'y qualifie de « labouré-vivant » (*Id.*) : « C'est alors que se trace, un peu plus profond, le petit sillon chaque fois un peu plus profond » (*Id.*) La répétition de « un peu plus profond » contribue à donner l'impression que cette travée est en train d'être creusée dans le texte lui-même. Quoi que fasse le sujet, il ne peut qu'assister à l'ouverture de ce clivage provoqué par le fait même d'écrire. Toutefois, le sillon, même s'il est passivement éprouvé, est aussi productif. D'après Michel Collot, la liaison sémantique et symbolique du « labeur » et « labour » qui se fait jour dans le premier poème cité, « Repos dans le malheur », « suggère une fécondité cachée sous la pénibilité du malheur<sup>31</sup> ». L'intuition de Collot est que ce qui est éprouvé peut devenir fécond. L'expression « labouré-vivant », par un retournement dont nous avons à présent l'habitude – celui de *Lointain intérieur*, de *Misérable miracle*, entre autres, peut aussi nous permettre d'insister sur la force d'une vie qui laboure. Celui qui se décrit comme tel est certes remué par le malheur, mais il n'en est pas moins vivant. Il a atteint une forme de sensibilité qui dépasse l'antagonisme de la passivité et de l'activité.

### *Le sillon comme force d'enregistrement*

Pour que le sillon puisse passer, il faut que le sujet se soit fait champ d'inscription. Quand il s'applique à décrire ce qui fait la puissance de l'œuvre visuelle de Michaux, Bernard Noël retrouve l'image deleuzienne de la ligne de vie, celle qui reste visible sur la main en dépit des changements

---

<sup>30</sup> L'écho que trouvent ces textes de *La Vie dans les plis* dans les textes de drogue nous conduit à insister une nouvelle fois sur le fait que ces derniers frayent dans des voies qu'ils n'ont pas ouvertes.

<sup>31</sup> M. COLLOT, « Poétique de la misère », *Passages et langages*, p. 55.

qui affectent cette dernière. Il parle ainsi de l'expérience esthétique du spectateur face à une encre, une aquarelle ou une peinture de Michaux :

Quelque chose est [...] visualisé qu'on n'avait jamais vu parce que nul ne s'était encore risqué à s'en tenir à l'enregistrement des flux de la vie tels qu'ils affleurent dans la main quand elle n'a pour préoccupation que d'en accueillir le diagramme<sup>32</sup>.

Bernard Noël renvoie à la dimension à la fois visuelle et sonore de ces flux de la vie. D'après lui, ces derniers n'ont pas été vraiment pris en compte avant Michaux. Le verbe « affleurer » renvoie à une position d'observation du sujet. Certes, Noël ne parle pas dans ce texte d'un sillon, mais d'un « diagramme ». Mais la proximité entre ces figures peut être relevée. Le diagramme est tout comme le sillon l'indice d'une relation entre le mouvement et sa trace<sup>33</sup>. C'est un « geste manuel qui, brouillant les coordonnées, ouvre un nouvel espace de combinaisons de sensations<sup>34</sup> ». Les expériences, dans leur passage, suscitent une figure. Il faut insister sur la dimension figurale du sillon et du diagramme. Qu'ils soient des forces d'enregistrement nous fait en outre retrouver un lien avec un caractère sonore de la vie, présent dans les onomatopées « pfitt, pfitt, pfitt » (MM 625) à travers lesquelles Michaux imagine la percée du sillon. Recevoir un sillon ou accueillir un diagramme sont deux expériences de « passivité enregistreuse<sup>35</sup> ». Il y a un risque dans le fait de se limiter à cet enregistrement. C'est là se livrer entièrement aux expériences. Dans *Paix dans les brisements*, les flux sont tracés directement comme si la main était une aiguille de sismographe<sup>36</sup>. Le sillon est aussi ce qui, creusé dans la surface du disque, enregistre. Michaux y fait référence en 1950 lorsqu'il parle de l'enregistrement de ses compositions, que des proches ont pu lui conseiller, mais auquel il ne s'est pas résolu. Il mentionne ce « sillon à surveiller pendant qu'on joue » (Pa 341), qui l'empêche de faire sa « musique de moineau » (*Id.*). Et à l'égard du sillon de la vie, il semble bien qu'une telle attention soit aussi nécessaire, celle du Berger d'eau (A 72). Avec une force de gravure similaire à celle du sillon phonographique, la vie produit un diagramme dans le corps. L'actuel traverse l'immanence du corps et y laisse sa trace. Merleau-Ponty emploie comme Noël cette figure du « diagramme » dans *L'Œil et l'esprit* pour penser la présence de l'imaginaire dans l'actuel. La vie de l'imaginaire travaille les corps. C'est pour critiquer la conception de l'image comme faux-semblant que le phénoménologue précise ce point. D'après lui, l'image n'est pas le témoin de choses concrètes qui pourrait en rendre compte quand elles ne sont pas présentes. L'imaginaire est le « diagramme de [l]a vie dans mon corps<sup>37</sup> » de ce qui est actuel, c'est-à-dire de ce à quoi le sujet fait face. C'est le sens que Merleau-Ponty donne à

---

<sup>32</sup> B. NOËL, Présentation de Michaux dans le Recueil des commémorations nationales 1999, sur le site France Archives : <https://francearchives.fr/fr/commemo/recueil-1999/39538>, n.p.

<sup>33</sup> A. MEIER, « Diagramme, architecture, musique », *Rue Descartes* 2007/2, n° 56, pp. 46-57, p. 47.

<sup>34</sup> T. VERCRUYSE, *La Cartographie poétique. Tracés, diagrammes, formes*, Genève : Librairie Droz, 2014.

<sup>35</sup> L'expression apparaît dans un livre sur Perec : C. BURGELIN, *Georges Perec*, Paris : Seuil, 1988, p. 125.

<sup>36</sup> M. BUTOR, *Le sismographe aventureux : improvisations sur Henri Michaux*, Paris : La Différence, 1999.

<sup>37</sup> M. MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, p. 24.



l'invagination dans *Le Visible et l'invisible* : l'actuel s'invagine dans le dedans, et l'imaginaire s'extrait de son terreau d'immanence, devient actuel pour se révéler comme « envers charnel<sup>38</sup> » du dedans. Le sillon est symétriquement la trace de l'expérience dans le sujet et du sujet dans l'expérience. La figure du sillon se manifeste alors comme ce qui est au plus près du corps et en même temps au plus loin. C'est la trace du dehors dans le dedans du corps qui en a accueilli l'enregistrement, expression du dedans lorsqu'il s'expose au regard – comme dans la phrase de *Misérable miracle* « je vois un sillon » (MM 625). Si nous pensons le premier terme de cette réversibilité entre dedans et dehors, à savoir le tracé d'un sillon par le dehors dans le dedans, puisque c'est des deux le plus passivement éprouvé, Michaux est sensible à cette dimension de l'enregistrement du monde extérieur à l'intérieur. Ce travail de la vie, pour être recueilli, suppose une certaine humilité. Celle qui consiste à « dévoiler<sup>39</sup> », selon l'expression de Bernard Noël. Dévoiler, c'est abandonner toute prétention de maîtrise des événements et se contenter d'être un champ d'inscription pour le sillon que ces derniers laissent. L'écriture ne s'était donc pas préoccupée du travail de jachère qui consiste à ouvrir son propre champ aux sillons. La vie, nettoyée de tout ce qu'elle comprend, a rarement été l'objet d'une recherche poétique. Mais Michaux, à la faveur des effets d'abstraction des drogues, est parvenu à un degré de neutralité tel qu'il ne s'enquiert plus que du tracé de la vie, et non de ce qu'elle contient d'événements ou de faits. C'est la vie qui le travaille, le parcourt, et dont la main accueille l'expression. En restant au plus près du sillon vu, éprouvé, du sillon de la vie, c'est un flux qui se poursuit au-delà du corps, parce qu'il dépasse la tête. Mais il se grave néanmoins dans cette dernière, il s'y enregistre. L'enregistrement permettra aux flux futurs de trouver leur place et résonner. Cette idée rappelle Proust qui, dans *Le Temps retrouvé*, parle du « petit sillon que la vue d'une aubépine ou d'une église a creusé en nous <sup>40</sup> . » Les expériences sensibles sont à même de faire écho parce qu'originellement, un premier sillon a été tracé par la première d'entre elles. Ce processus est aussi celui qui est résumé dans la phrase du poète Jean Wahl qui ouvre l'essai *Poésie et profondeur* de Jean-Pierre Richard : « Le monde crée en moi le lieu de son accueil<sup>41</sup>. » Nous avons exprimé en ce qui concerne le gouffre qu'il est un espace sans écho, où aucun son ne peut être émis. C'était pour nous le caractère exorbitant de cette distance du gouffre, à savoir qu'elle empêchait toute mise en rapport. De cette distance exorbitante, nous trouvions deux figures, interne et externe. Le gouffre intérieur est un cloaque dans lequel tout s'abîme. Le gouffre extérieur est une faille du désir dans laquelle les êtres se perdent. À ces deux figures d'une distance angoissante répondent deux sortes de sillons : celui qui se trace dans le corps, cette force abstraite qui creuse

---

<sup>38</sup> *Id.*

<sup>39</sup> B. NOËL, *La Chute des temps*, p. 11.

<sup>40</sup> M. PROUST, *Le Temps retrouvé* [1927], dans *Œuvres complètes* t.V, Paris : Gallimard, 1989, p. 470.

<sup>41</sup> J. WAHL, « Les choses », *Cahiers du Rhône*, avril 1942, cité par J.-P. RICHARD, *Poésie et profondeur*, p. 9.

l'immanence, et celui qui se dessine hors de soi. Pour le premier, nous avons vu qu'être sillonné pouvait aussi revenir à être fécondé. En parcourant le dedans, le sillon l'irrigue. Un domaine sans sillon s'assécherait. Pour le comprendre, il faut observer de plus près ce qui creuse l'immanence. Michaux présente parfois ce travail de forage comme celui des larves.



## 2. Le larvaire

Le sillon est une distance investie par l'infini ou par l'altérité au sein de l'immanence. Le corps organique et le corps du texte dans l'œuvre de Michaux sont travaillés par l'infini. Ce dernier est turbulent, animé. Dans *Paix dans les brisements*, l'infini est un « essaim » (PB 1002). En l'éprouvant en lui, HM s'ouvre à son désordre. Le sillon dans le dedans est creusé notamment par des insectes qui remuent et labourent l'intérieur. Un travail de recueil des images animales de l'œuvre nous a permis d'établir un considérable bestiaire dans l'œuvre de Michaux. Ce bestiaire implique des animaux des plus microscopiques aux plus gigantesques. Les fourmis ont été depuis son enfance l'objet d'une admiration particulière, ce qui mettait déjà en jeu des rapports de distance : en regardant les « combats de fourmis dans le jardin » (QR CXXXI), HM était au spectacle. Les insectes ont ici un statut particulier. Face à eux, HM est face à ce qui se dérobe : ils se dérobent parce qu'ils se faufilent, correspondant à ce qu'Aurel Kolnai considère quant aux objets du dégoût, qui ont une « propension au secret, à la stratification<sup>1</sup> ». Au faisceau intentionnel s'oppose ainsi la contre-intentionnalité de tels objets, à la stratégie du sujet qui regarde le monde et le tient bien rangé face à lui, s'opposent les activités de ces formes d'être qui se glissent subrepticement dans des strates inférieures et s'en extirpent. Dans les rêves, les insectes s'extraient des murs et des lattes du plancher, qui sont les surfaces internes de la chambre et donc du psychisme. Furtifs, ils s'insinuent au sein des propriétés. Une figure en particulier retient l'attention : celle des larves.

### Larves de la transcendance

Michaux évoque ainsi une présence larvaire en périphérie de la conscience. Les larves qui sont autre chose que la conscience sont également en elle, elles en sillonnent les bords. C'est ce qui se profile à la fin d'un texte qui est peut-être le plus phénoménologique de Michaux, ne serait-ce que par son titre, « Dans le champ de ma conscience » (V&P 209-211). Cette partie du texte commence avec une opposition/fusion entre le proche et le lointain. Il y a des consciences à l'horizon du champ qu'il est difficile de localiser :

Lointaines aussi d'une autre façon quoique tout près. Qui sait ? Rôdeuses mal détachées, mal attachées (qui stimulez ? gênez ? contrecarrez ?) au delà ? en deçà, trans moi ? illuminées et dérisoires, humaines trop humaines, des consciences inconnues, larves de la transcendance. Des consciences en tout sens (211).

Le doute exprimé dans la première phrase rappelle celui qui concerne le sillon de l'expérience vécue. Comme dans l'expérience mescalinienne – « Où exactement ce sillon ? » (MM 625), la question de la situation est essentielle. Tout en étant dans l'intérieur du corps, le sillon est aussi ce qui s'extirpe de ce dernier. Les consciences dont parle Michaux sont le symptôme d'une présence

---

<sup>1</sup> A. KOLNAI, « Le dégoût », *Les Sentiments hostiles*, p. 40.

liminaire, dans l'immanence, de la transcendance. Ces consciences larvaires dessinent des lignes nerveuses aux marges de la conscience, toutes proches de passer le pas, « en attente aux fenêtres opaques » (*Id.*). Leur situation par rapport à la conscience montre leur potentiel de trouble. Outre la référence à Nietzsche dans la caractérisation de ces larves comme « humaines trop humaines » (*Id.*), le texte évoque fortement un extrait de *L'Énergie spirituelle* de Bergson. Le philosophe y personnifie les souvenirs sous la forme de « fantômes invisibles » qui attendent patiemment au bord de la conscience que les rêves leur donnent vie :

Alors ces souvenirs immobiles, sentant que je viens d'écarter l'obstacle, de soulever la trappe qui les maintenait dans le sous-sol de la conscience, se mettent en mouvement. Ils se lèvent, ils s'agitent, ils exécutent, dans la nuit de l'inconscient, une immense danse macabre. Et, tous ensemble, ils courent à la porte qui vient de s'entrouvrir<sup>2</sup>.

Dans ce texte de Bergson, les consciences sont des souvenirs maintenus dans l'opacité, qu'un rien réveille. Alors que les larves de Michaux attendent aux fenêtres, les fantômes de Bergson guettent à la porte. Dans les deux cas, un certain espace est imaginé pour des choses qui ne sont pas encore conscientes, mais pourraient le devenir. Ces choses sont figurées dans une attente d'éclaircissement, et de fait elles sont déjà éclairées par cette figuration. Les larves sont comme la vie que Michaux admoneste dans un autre texte, un texte qui commence par une adresse : « Tu t'en vas sans moi, ma vie./ Tu roules. » (NR 462) Plus loin, HM regrette : « Tu me désertes ainsi./ Je ne t'ai jamais suivie./ Je ne vois pas clair dans tes offres. » (*Id.*) Dans le temps même où le sujet reconnaît le manque d'emprise qu'il a sur sa vie, qui est en train de l'abandonner, il affirme par cette diction un pouvoir revenu. Dans ce texte, la vie est considérée comme une commerçante : « Je ne vois pas clair dans tes offres » (*Id.*), mais aussi comme un élément qui se dérobe, qui est difficile à suivre, car ce qu'elle propose à celui qui la vit est trouble. Le sens de la vie n'est pas immédiatement apparent. Plutôt que de considérer que « je » vis, il faudrait dire que « ça » vit en moi – comme « ça » pense<sup>3</sup>, que la vie vit. Mais dans le temps où ces mots sont écrits, le « ça » de la vie devient l'objet d'un discours, il est approprié. Cette vie opaque qui s'enfuit est alors ramenée dans un horizon d'appropriation. Dans le moment où elle se disloque, l'écriture lui fait rebrousser chemin, en lui demandant de rendre des comptes. Le sujet convoque sa vie et le fait d'écrire qu'elle s'enfuit permet de la saisir de nouveau. Peu à peu, le sillon de cette vie, au lieu de se perdre dans le lointain et de dérober le sujet à lui-même, devient une ligne avec laquelle il pourrait établir une proximité. Il faut dire ici que l'horizon et le sillon trouvent une origine commune, *to ouron* qui signifie en grec le « sillon » et qui a donné *orismos*, la limite. Les deux figures reçoivent ainsi le sens d'une délimitation dans le territoire comme dans le langage<sup>4</sup>, grâce à laquelle des possibilités sont offertes. De même, les consciences larvaires sont des flux de vie que

---

<sup>2</sup> H. BERGSON, *L'Énergie spirituelle*, Paris : Félix Alcan, 1919, p. 102.

<sup>3</sup> Voir E. GROSSMAN, *La Défiguration*, p. 87.

<sup>4</sup> C. FLÉCHEUX, *L'horizon, des traités de perspective au Land art*, p. 19.

la conscience pourrait emprunter, qui sont à sa portée. Quant aux souvenirs de Bergson, ils représentent d'anciennes formes de vie qui demeurent en marge. L'espace où ces choses se situent n'est pas tout à fait en dehors de la conscience, il est lointain et proche d'elle à la fois. Roger Dadoun parle<sup>5</sup> de cette larve que HM, lors de son parcours intérieur, rencontre. Le philosophe et psychanalyste commence par constater l'égalisation, dans de nombreuses métaphysiques, du tout et de l'être. Michaux déplace d'après lui cette ontologie, en accentuant une certaine « ténuité de l'être », qui s'élimine et s'élimine, jusqu'à ce que le tout « se loge » et « se love » dans le plus petit et le plus marginal, où il « dépose sa larve métaphysique, une métaphysique larvaire, larvée, comme en suspens d'être, se recueillant dans la patiente fœtalité d'une éclosion<sup>6</sup> ». Dadoun considère que cette larve est rusée, puisqu'elle sait se faire tout petite. Elle sait faire son trou dans l'être, sans offensive. À ce titre, la larve de la transcendance ne symbolise pas une transcendance grandiose mais minuscule. Son pouvoir subversif n'en reste pas moins important. Les insectes ont d'ailleurs souvent un pouvoir séditieux dans les textes de Michaux. Dans une *ekphrasis* d'un tableau de Zao Wou-Ki, il décrit l'oiseau qui observe une mouche : « un insecte à deux paires d'ailes/ l'asticote d'idées d'ascension » (LHL 278). L'insecte asticote, défie, déplace, enjoint à diriger son regard ailleurs. Même si finalement l'oiseau du tableau va plutôt se laisser séduire par l'arbre, bien planté dans ses racines, le signal de l'insecte a été entendu. Asticoter, c'est aussi démanger, et la transcendance démange chez Michaux plutôt qu'elle n'appelle. L'appel est en effet adressé d'en haut et de loin, alors que la démangeaison s'exerce plutôt depuis les profondeurs. Cette transcendance troublante, cette envie de transcendance sans qu'elle soit jamais vraiment revendiquée, porte beaucoup de critiques à considérer que Michaux est un poète sans transcendance<sup>7</sup>. C'est associer cette dernière aux cimes, au lieu qu'elle peut se loger ou se lover, pour reprendre les deux verbes que Dadoun emploie<sup>8</sup>, dans le plus profond. C'est d'après nous une valeur des insectes chez Michaux que de lancer cette supplication d'en bas. S'ils assument un rôle d'intercesseurs entre l'immanence et la transcendance, c'est aussi parce qu'ils demandent à leur observateur non de s'élever, mais au contraire de regarder au plus près du sol. L'observation des insectes exige de s'agenouiller. Michaux parle ainsi de Réaumur, un scientifique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : « Un des premiers, il étudia avec ses mains, tout seigneur qu'il était, en terre malpropre, patrie des insectes<sup>9</sup>. » Plonger ses mains dans la terre est plus important que de regarder de haut. Les insectes, que Michaux

---

<sup>5</sup> R. DADOUN, « Ténuité de l'être », dans *Passages et langages*, p. 13.

<sup>6</sup> *Id.*

<sup>7</sup> À part la transcendance des valeurs selon J.-M. MAULPOIX, « Se déplacer, se dégager... », *Passages et langages*, p. 92. Voir également C. FINTZ, *Henri Michaux, « homme-bombe »*, p. 124.

<sup>8</sup> R. DADOUN, *art.cit.*, p. 13.

<sup>9</sup> H. MICHAUX, « Note introductive aux *Mémoires pour servir à l'étude des insectes*, de René Antoine FERCHAUT DE RÉAUMUR », O.C.I., p. 984.

surnomme dans « L’Avenir », des « petites vies punctiformes<sup>10</sup> » (NR 509), déjouent l’empire de la conscience surplombante. Leur faire une place est un acte éthique en soi<sup>11</sup>. Ces vies chatouillent, asticotent, gênent, mais toutes ces perturbations sont les moteurs d’une transformation importante. À la suite des expériences de drogue, dans des textes ultérieurs et notamment « Le champ de ma conscience » (V&P), qui date de 1962, Michaux modifie d’ailleurs sa perspective quant à la gêne. La possibilité d’être troublé par des consciences mal intégrées est envisagée. Le sans-gêne se charge d’une connotation plus positive. Être sans-gêne, c’est s’émanciper des contraintes et des normes. L’écrivain parle notamment de cette disposition du penseur à avoir « du sans-gêne avec les idées » (GÉE 334). Dans sa pratique picturale, le « sans-gêne » devient également une qualité. Il est celui qui conduira à étaler sans crainte des couches de noir. De l’encre, Michaux réclame : « Qu’elle se répande maintenant... » (ÉR 585). Par ce précepte, le créateur réaffirme sa puissance. Mais à rebours de la maîtrise du domaine, la force consiste ici à laisser faire le hasard. Comme dans le cas de la proue, Michaux finit par jouir de ce forçement, de ces embardées de cheval fou, de cette absence de maîtrise, qui rompent avec son mode d’être habituel. Il retrouve ce sans-gêne dans les dessins d’enfants qui indisposent les adultes (CC 1334) autant que chez la jeune fille possédée par le Poltergeist qui « dérangerait l’insupportable intérieur où rien ne se passe. » (VPI 989) L’intérieur n’est plus ce refuge grâce auquel on ferme la fenêtre sur les gêneurs extérieurs, mais il est l’espace des conventions et des normes qu’il faut saborder, que les « rôdeuses » (V&P 211) consciences pourraient d’ailleurs aider à torpiller. En abandonnant le sentiment illusoire de maîtrise sur les événements, on se laisse gagner par une ascèse paradoxale qui est aussi une impurification. Car si le sillon peut être considéré comme la marque d’une « purification du médium<sup>12</sup> », cette figure et celle de la larve n’en sont pas moins des images impures, nourries du concret, au ras du sol. C’est semble-t-il par le recours à ces images que Michaux charbarde la propriété. Comme en ce qui concerne le sillon, s’en tenir aux parcours des insectes, qui laissent l’empreinte de l’impropre dans le propre, est la marque d’une humilité. Cette humilité consiste à s’accepter hôte, à tolérer un certain degré de parasitisme dans l’immanence. Mais cette humilité de l’écrivain est toujours mise en tension avec une témérité d’insecte pour s’emparer des choses et pour les conquérir. C’est qu’en étant occupé par des larves, HM devient lui-même insecte. Quand il se met en quête de moyens de saisir, les créatures qui tiennent leur proie dans leurs mandibules sont envisagées par HM comme des modèles :

Me faire insecte pour mieux saisir  
Avec pattes à crochets pour mieux saisir  
Insecte, arachnide, myriapode, acarien

<sup>10</sup> Elles disparaîtront, dit le scénario prophétique de ce poème.

<sup>11</sup> Comme le montre Anne Simon dans son investigation zoopoétique des vies souterraines. A. SIMON, « Creuser la terre, creuser la langue. Zoopoétique de la vermine », *Communications* 2019/2 N° 205, pp. 221-234.

<sup>12</sup> Selon l’expression de Clément Greenberg citée par F. LEIBOVICI, *op. cit.*, p. 214.

S'il le faut pour mieux saisir (S 944)

Le dernier vers de ce quatrain exprime l'extrémité à laquelle HM pourrait parvenir : sacrifier son moi humain si cela lui permettait d'être plus proche des choses. En devenant insecte, HM prendrait le risque de devenir anonyme. Dans le même temps, les insectes sont capables de mouvements que le sujet, par la norme ou le bon sens, est sans cesse dissuadé d'accomplir. Évelyne Grossman, pour décrire cet attrait de la vie des insectes chez Michaux, parle de « pensée insectueuse<sup>13</sup> ». En mêlant par ce néologisme l'inceste et l'insecte, la chercheuse invite à considérer ce désir d'être insecte comme un « fantasme<sup>14</sup> », trouble et tortueux. Les insectes prennent en charge un désir de s'extraire de soi. Leur saisie est une dé-subjectivation de Michaux aussi bien dans la mesure où sortir de soi n'est pas un geste naturel pour lui, qui aime plutôt « demeurer réservé » (S 938) – notamment en utilisant les postures de distance que nous avons détaillées<sup>15</sup>. Évelyne Grossman, dans cette lecture, pense évidemment à Gilles Deleuze et à la manière dont le philosophe investit l'image des larves.

### *Sujet larvaire*

Selon Deleuze, au sujet bien constitué, propre, s'oppose le « sujet larvaire<sup>16</sup> ». Ce dernier peut supporter des mouvements qui tueraient le vrai sujet, le bon sujet, que Deleuze identifie comme le *cogito* de Descartes. Il faut un sujet fluide, pas établi, pour soutenir certaines pensées ou certains affects. Ainsi, Deleuze envisage des sujets larvaires de la jalousie<sup>17</sup> ou de la colère<sup>18</sup>. Une telle conception se révèle particulièrement pertinente lorsqu'on la confronte avec Michaux. Les colères de HM sont à la fois rentrées et extérieures, portées par des formes embryonnaires qui sont expulsées de l'intérieur. Il se les figure souvent comme des émanations. Dans « La mitrailleuse à gifles », une rage très intense suscitée par les railleries d'une cousine lors d'un repas de famille s'extrait de la main du sujet, « comme un gant de vent qui en serait sorti, comme deux, trois, quatre, dix gants, des gants d'effluves » (VP 163). Elle se transmue alors en pure énergie, à la manière d'une claque qui n'aurait aucune paume pour instrument. Nul sujet normal ne peut supporter la force de cette arme. Pour véhiculer son énergie, un morceau de sujet, une larve de sujet, sont bien plus efficaces. Remarquons que dans un entretien entre Évelyne Grossman et Jacob Rogozinski, ce dernier critique la lecture deleuzienne de Descartes :

---

<sup>13</sup> E. GROSSMAN, « L'écriture insectueuse d'Henri Michaux », dans *La Défiguration*, pp. 81-112.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>15</sup> Voir le **premier moment**.

<sup>16</sup> G. DELEUZE, « La méthode de dramatisation » [1967], *L'Île déserte et autres textes*, Paris : Minuit, 2002, p. 136 (Ce terme est également présent dans *Différence et répétition* du même auteur, p. 156).

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 150.



Le cogito cartésien n'est pas ce 'sujet achevé, bien constitué' qu[e Deleuze] récuse. C'est un moi intermittent et précaire qui ne parvient pas à se fonder lui-même, à persister par lui-même d'un instant à l'autre<sup>19</sup>.

Dans cette caractérisation de l'ego, Rogozinski le dévoile comme une entité en quête de fondations solides. Le sujet est ce que le moi pourrait devenir s'il se stabilisait. Or, du fait de sa dislocation, il ne peut devenir sujet, il ne peut être fondé. Il est amusant à ce titre de lire que Descartes avait pour devise « *Larvatus prodeo*<sup>20</sup> » : j'avance masqué. Si nous traduisons ce mot d'ordre par « J'avance larvé », nous voyons comment le philosophe fournit une stratégie pour se protéger : ne pas être entier. Cette stratégie est celle qui consiste à faire de soi-même une loque ou une larve pour résister à l'injonction à l'édification<sup>21</sup>. Michaux donne une ligne de conduite similaire dans un texte ultérieur : « Ne te livre pas comme un paquet ficelé. Ris avec tes cris ; crie avec tes rires. » (PA 1053) Pour lui, le sujet est encore porteur de multiples destins possibles, il n'est pas compact. De nombreux personnages endossent ce rôle de sujet larvaire. Pon, dans le poème « Naissance » (LI 616-617) en est une sorte, créature qui ne cesse de naître, d'être engendrée par de multiples êtres, sans jamais, de larve qu'il est, devenir nymphe. Pon est, par onomastique, un pont vers le sujet qui ne serait jamais lui-même individué comme tel. Étant ce pont, il se caractérise davantage comme terme entre des entités que comme identité circonscrite. Ce personnage paraît proche de ceux que Jacob Rogozinski nomme des « ego fluents, larvaires<sup>22</sup> ». « *Pôles de chair*<sup>23</sup> » fragmentés, ils recueillent chacun une impression singulière. C'est la manière dont l'ego peut émerger à partir de ces pôles qui différencie la perspective deleuzienne de celle de Rogozinski. Pour Deleuze, dès lors que les larves endossent des affects qui le tueraient, l'ego est simplement écarté – c'est ce que Rogozinski appelle égicide<sup>24</sup>. Dans cette vie affective, il est débouté. À l'inverse, pour Rogozinski, c'est par la « synthèse passive » des impressions des ego larvaires que l'ego peut advenir<sup>25</sup>. Dans les deux cas apparaissent des tentatives pour rendre compte d'une altérité éprouvée intérieurement. À ce titre, nous nous interrogeons : pouvons-nous parler de transcendance dans l'immanence pour évoquer les larves qui accomplissent leur parcours dans le corps ? Dans leur caractérisation du plan d'immanence, Deleuze et Guattari critiquent la phénoménologie husserlienne qui a maintenu en permanence la conviction d'un « travail de taupe du transcendant dans l'immanence<sup>26</sup> » – de ce que nous pourrions, pour notre compte, nommer un travail de larve dans le corps. Mais comme Jean-

<sup>19</sup> E. GROSSMAN, J. ROGOZINSKI, « Deleuze lecteur d'Artaud – Artaud lecteur de Deleuze », p. 88.

<sup>20</sup> R. DESCARTES, « Préambules » (*Cogitationes privatae* [1619]) dans *Œuvres philosophiques* t.I, Paris : Garnier, 1963, p. 45.

<sup>21</sup> Voir le **deuxième moment** (III, 3).

<sup>22</sup> J. ROGOZINSKI, *Le Moi et la chair, introduction à l'ego-analyse*, Paris : Le Cerf, 2006, p. 172.

<sup>23</sup> *Id.*, en italique dans le texte.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 13 : L'égicide est « cette tendance – massivement dominante dans la pensée contemporaine – qui dénonce le moi comme une illusion qu'il conviendrait de dissiper. »

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>26</sup> G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?* [1991], Paris : Minuit, 2005, p. 48.

Michel Salanskis le montre dans une analyse de la pensée deleuzienne, et notamment du concept de « dehors » chez Deleuze, le rejet de la transcendance n'en laisse pas moins une marque – ce que Salanskis appelle le « frisson du dehors<sup>27</sup> ». Le frisson suscite une prescription qui est presque un slogan, que le critique résume dans son article par un verbe à l'impératif : « Bouge<sup>28</sup> ! » Si Deleuze nous maintient sans cesse dans l'immanence, il n'enjoint pas moins à s'extraire d'un dedans enclos et étouffant<sup>29</sup>. Dans le cas de Michaux, ce « frisson du dehors » est bien présent : dans le lointain intérieur, dans les gouffres, à l'horizon, des forces extérieures labourent l'immanence et la sillonnent, la vivifiant. Nous retrouvons là un peu du rôle que confie Baudelaire aux « noirs bataillons/ de larves » qui traversent la charogne : « On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,/ Vivait en se multipliant<sup>30</sup>. » Ce qui traverse le corps quand les larves le traversent pourrait être nommé « vie ». Par les larves, la vie s'enregistre dans le corps. Les larves nous font ainsi voir ce qui de l'extérieur s'insuffle en lui. Elles rappellent en cela les préfigurations de « Mouvements » : « pré-gestes en soi, beaucoup plus grands que le geste, visible et pratique qui va suivre » (FV 435). Le sujet ou le geste, ce qui est visible à l'œil nu, n'est que la synthèse de départs de mouvements, de germes secrets, présences de l'absence ou de l'à-venir. Grâce aux larves, les écarts deviennent des champs de tension, des foyers d'accroissement, voire de résurrection plutôt que la source de dislocations mortelles. Les larves empêchent l'identité d'être complètement éparpillée. Peut-être qu'en circulant dans le dedans, les « larves de la transcendance » (V&P 211) le font aussi tenir. Il faut à cet égard signaler la proximité de la larve avec le spectre dont nous avons déjà parlé<sup>31</sup>. Dans sa pratique picturale, Michaux enchevêtre souvent ces deux figures, qu'il nommait déjà dans *Ecuador* : « mes larves et fantômes fidèles » (E 177). Ce qui surgit dans cette expression et dans les œuvres<sup>32</sup> de Michaux est une affection pour le larvaire, une fidélité à tout ce qui n'est ni achevé ni fixe, à tout ce qui laisse ouverte la possibilité de se développer autrement ou de se multiplier. Le spectre pathétique, qui hante les bords, acquiert de la force s'il est habité par des larves, derniers témoins organiques qui feront la différence. Ce que la larve prépare pour le spectre est une nouvelle vie. En présentant un champ intérieur peuplé de larves, Michaux donne également une nouvelle dimension au dehors. Ce dernier semble parcouru de mouvements, frémissant, en attente d'éclosion. Si aux limites de la conscience se trouvent des larves qui attendent de pénétrer dans cette dernière, le dehors s'anime. La distance qui caractérise

---

<sup>27</sup> J.-M. SALANSKIS, « Deleuze, la transcendance et le slogan », *Rue Descartes*, 2008/1, n°59, pp. 8-18, p. 13.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>29</sup> *Id.*

<sup>30</sup> C. BAUDELAIRE, « Une charogne », *Les Fleurs du mal*, dans *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1975, p. 31.

<sup>31</sup> Voir le **deuxième moment** (I, 2).

<sup>32</sup> Nous pensons notamment aux aquarelles des années 1940. Voir la monographie de Michaux, J. LICHNEROWICZ (dir.), *Henri Michaux*, Paris : Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 1978, p. 45-63.

habituellement la rencontre avec l'altérité, dans l'épreuve du contact comme colle ou frottement, est dès lors remise en question.

### 3. Animation de la distance

Si les « larves de la transcendance » (V&P 211) sont au bord du champ de la conscience, elles sont aussi dans le champ extérieur. À la façon du sillon qui ne fait que traverser la tête et s'exprime aussi au-dehors, elles circulent entre les personnes par des effluves comme autant de possibilités d'être. De fait, une telle circulation à travers la distance extérieure postule une continuité entre des milieux qui paraissent hétérogènes. La relation au monde vécue sur le mode de la colle, qui accentue le désaccord plutôt qu'elle ne le résorbe, change. Elle devient une relation souple, ductile. Dans le milieu qu'elle configure, il est possible d'entrer en lien avec d'autres vies, en raison de l'existence d'un champ extérieur et de forces qui le parcourent. Nous voyons cette distance du champ, dans l'imaginaire de Michaux, sillonnée par des intensités. Intensités qui s'approchent par une figure poétique, celle des effluves, et par un concept philosophico-scientifique, celui de transduction.

#### Par des effluves

Nous avons vu déjà, dans la description de la colère, que cette dernière s'extrayait du corps qui l'éprouvait, en devenant pareille à des « gants d'effluves » (VP 163). Que les effluves existent est un réconfort. Celui qui manque de rayonnement pourra ainsi se consoler en diffusant autour de lui quelque chose de plus vaporeux : « Faute d'aura, éparpillons nos effluves. » (FV 441). Dans des réflexions sur sa pratique picturale en 1942, Michaux imagine même la possibilité de fonder un courant à partir d'une représentation de ces effluves, le « FANTOMISME » (Pa 322). Un tel courant verrait ses représentants attentifs à l'« être fluidique » (*Id.*), aux larves ou aux spectres qui circulent dans le champ entre les individus. Par le biais du fantomisme, Michaux imagine un outil qui à l'instar de la mitrailleuse à gifles (VP 173) ou du thermocautère (VP 174) répondrait d'une certaine manière au problème de la distance. L'invention qu'il envisage ferait poindre des choses qui sont habituellement invisibles. Elle doit pour lui reposer sur du pictural, s'appuyer sur un art du portrait, ce dernier étant défini comme « un compromis entre les lignes de force de la tête du dessinateur et de la tête du dessiné » (Pa 325). Les traits tracés finalement pour le portrait, ce que Michaux nomme ici le « trajet », seront le résultat d'une « lutte » (*Id.*) entre deux sillons ou lignes de force, comparables à deux faisceaux intentionnel et contre-intentionnel. Cette définition du portrait semble également pertinente pour penser le phénomène, à l'intersection du sillon tracé par l'objet du monde et de celui tracé par le sujet de l'expérience. Michaux énonce à la fin ce vœu simple : « Je voudrais pouvoir peindre les effluves qui circulent entre les personnes » (*Id.*) Avec ce souhait, il énonce une volonté non de franchir la distance en l'annulant, mais de la sillonner. À ce

stade, nous pouvons retrouver le concept deleuzien de « sujets larvaires ». Deleuze évoque<sup>1</sup>, dans sa conférence consacrée à la dramatisation, les thèses de Sandor Ferenczi, qui a montré que l'acte sexuel récapitule des impulsions cellulaires<sup>2</sup>. Pour le psychanalyste, l'ontogenèse récapitule la phylogenèse. Cette idée, explique Deleuze, signifie que lorsque nous entrons en contact avec une personne, ce contact rejoue des mouvements cellulaires imperceptibles. La dramatisation consiste à se focaliser sur ces microcirculations, en allant mentalement en deçà du panorama, en remontant depuis le psychique vers le chimique en passant par l'organique<sup>3</sup>. C'est à une sorte de dramatisation que se livre Michaux dans l'extrait de *Passages*. Ce qu'il souhaite peindre n'est pas l'individu, mais ce qui est autour de lui, son atmosphère, ses couleurs. Des couleurs, il écrit qu'elles sont « l'âme de l'individu » (Pa 323). Sur ce point, Michaux et Ferenczi ont été influencés par les écrits du naturaliste du XIX<sup>e</sup> siècle Ernst Haeckel et par sa théorie de l'« âme cellulaire<sup>4</sup> ». Pour Haeckel, chaque cellule a un certain degré de vitalité et de mouvement qui fait qu'il est possible de lui prêter une âme. Michaux identifie certes une telle influence à une « fâcheuse tournure d'esprit » de sa jeunesse jésuite (QJF 75), et Jean-Pierre Martin souligne à ce propos que *Les Énigmes de l'univers* constituent le livre de chevet de Pécuchet<sup>5</sup>. Il n'en demeure pas moins quelque chose de cet apport de Haeckel notamment dans les figures des Meidosems<sup>6</sup>, ces êtres sans consistance qui se lient d'autant mieux les uns aux autres qu'ils sont faits d'effluves. De ces figures spectrales, l'âme s'échappe volontiers. Dissociée, elle accomplit son propre parcours. Ainsi, deux Meidosems peuvent demeurer séparés par le regard que l'un porte sur l'autre, leurs âmes s'affairent quant à elles à l'endroit du lien : « Et pendant qu'il la regarde, il lui fait un enfant d'âme. » (VP 201) Et de même, lorsqu'un de ces êtres semble demeuré là, c'est parce qu'« Il n'est parti que de sa marche d'âme. » (204) Dans cette perspective, les éléments que Michaux nomme « âmes » circulent, convergent, s'entrechoquent, dans ce qui se manifeste, pourtant, comme de la distance. Des formes de vie imperceptibles exercent une influence les unes sur les autres en dépit de l'écart visible. De telle sorte que c'est uniquement la perception limitée de l'humain qui lui fait voir de la distance là où un autre animal ou un autre être percevrait des impacts, des enchevêtrements, de la proximité, ou même de la promiscuité. François Roustang émet l'hypothèse intéressante selon laquelle les individus les plus à même de comprendre ces

<sup>1</sup> G. DELEUZE, « La méthode de dramatisation », p. 137.

<sup>2</sup> S. FERENCZI, *Thalassa : A Theory of Genitality* [1924], trad. H. Bunker, Londres : Maresfield, 1989, p. 15.

<sup>3</sup> G. DELEUZE, *art.cit.*, p. 137.

<sup>4</sup> E. HAECKEL, *Les Énigmes de l'univers* [1899], trad. Camille Bos, Paris : Schleicher Frères, 1902, p. 159. Voir R. M. ERDBEER, « L'âme cellulaire et l'ésotérisme moderne de Haeckel », trad. Julie Mottet, Henning Hufnagel, *Arts et savoirs* 9 | 2018, mis en ligne le 14 mai 2018, consulté le 2 mai 2019.

<sup>5</sup> J.-P. MARTIN, *Henri Michaux : écritures de soi, expatriations*, p. 80.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 86. Voir également D. SÉRIS, « Les Meidosems : l'entreprise paradoxale du portrait », *Corps et savoir*, p. 91.

« existences moindres<sup>7</sup> », qui par leur petitesse accèdent à des couches plus profondes du réel, sont ceux qui ont vécu des vies inhumaines :

Ils n'ont pas pu s'identifier à leur entourage sous peine de mourir et, pour se protéger de cet inhumain qui les a formées, elles ont du se réfugier dans l'infrahumain ou dans le pas-encore-humain (condition de l'humain, pourtant) des animaux, des végétaux et des minéraux<sup>8</sup>.

À ces vies blessées, le larvaire sert en quelque sorte de refuge. Une telle conception s'applique parfaitement au personnage élaboré par Michaux que nous avons parfois nommé HM, lequel a notoirement souffert du manque d'amour de ses parents. Le motif ne cesse de se présenter : il faudrait aller vers le plus minuscule afin de survivre. Se dérober n'est pas qu'un acte d'héroïsme, il s'agit aussi parfois d'un amenuisement subversif.

Tout, véritablement tout est à recommencer par la base : par les cellules, de plantes, de moines, de proto-animaux : l'alphabet de la vie. Seulement ainsi on se sauvera. Sinon je ne réponds de rien (V&P 204).

Dans ce que Michaux écrit de la vie affective, les effluves reviennent souvent, et avec eux une conviction obstinée et désespérée : une rencontre des esprits, des corpuscules qui émanent de l'une et de l'autre personnes est possible même si la rencontre physique n'a pas lieu. La rencontre en deçà des êtres se produit ainsi dans un texte de 1929 peu étudié, *Braakadbar*. C'est le récit poétique du voyage d'un marin norvégien dans un monde d'incorporels. Lors de l'un des épisodes de ce texte, l'amour entre une étrangère et le Norvégien est empêché par une porte qui les sépare. Le Norvégien gratte la porte, elle n'ose pas le laisser entrer. Mais, par sa « fraîcheur de sentiment » (PÉ 257), elle parvient à pénétrer dans son rêve. Ce qui se passe alors tient du miracle :

Ce n'était plus une porte d'habitation qui les séparait, c'était une grande main de bois et carrée, c'était un fluide qui unissait leurs racines au-delà du temps qui était mauvais, au-delà du lieu qui était effrayant, au-delà de la femme qui était fiancée, au-delà de l'homme qui était norvégien et exténué à mourir. C'étaient deux enfants qui se soufflent dans la bouche (*Id.*).

La répétition de « au-delà » suggère très efficacement que tous les obstacles concrets que sont le temps, le lieu, la condition matrimoniale de la femme, la nationalité de l'homme, sa fatigue enfin, ont été traversés. Par l'union des effluves émanant du Norvégien et de l'étrangère, les entraves à la relation ont été brisées. La distance qui sépare les deux amants devient un fluide traversé par des énergies. Dans cet extrait, le sujet n'est pas limité à son corps, ni à son identité sociale, mais il est aussi hors de lui-même, projeté autour de lui au gré de ses affects. Dès lors le « fantomisme » répond à un vœu ancien de Michaux : figurer cet espace dans lequel la rencontre a lieu. Le

---

<sup>7</sup> Selon l'expression de David Lapoujade. D. LAPOUJADE, *Les Existences moindres*, Paris : Minuit, 2017.

<sup>8</sup> F. ROUSTANG, *Influence*, Paris : Minuit, 1990, p. 177, cité par D. LAPOUJADE, *op. cit.*, p. 57.

fantasme d'un magnétisme mesmérrien<sup>9</sup> est présent dans un autre extrait de *Passages*. Au moyen du pictural, Michaux espère accéder à une nouvelle conception de l'espace, lequel deviendrait un « bain des alentours » (Pa 326). Cette conception est au cœur d'un texte de 1945 qui se présente comme un manifeste, où Michaux revendique de jouer avec les distances à la manière de « soufflets d'un accordéon » (Pa 311), afin de « brise[r] ce frêle et dur triangle qui se perd au loin avec les choses que nous désirions voir » (*Id.*). Un tel geste ne doit pas s'accomplir en mettant de côté toute rationalité. Réunir le lointain et le proche est une opération qui demande de l'« à propos » et un « magnétisme convenable » (*Id.*). Le « combat contre l'espace » dont Michaux parle dans le même extrait (*Id.*) se révèle un combat contre la distance, qui trouve à son service tout le génie humain. Traverser la distance est l'enjeu d'avancées techniques qui transforment à la même époque la conception de l'extériorité. Nous trouvons une sorte d'équivalent de ce que Michaux nomme le « fantomisme » (Pa 322) dans ce que Gaston Bachelard appelle « électrisme<sup>10</sup> ». La découverte d'Edison représente une révolution en ce qu'elle crée un modèle pour penser la continuité dans le discontinu. Il faut voir à ce titre que le sillon, qui fait voir la « paix dans les brisements », est électrique en lui-même. Le lien qui unit le sillon et l'électricité est manifeste, par l'image des « accus » (MM 624), par le sillon de l'enregistrement que nous avons mentionné auparavant<sup>11</sup>. Dans *Misérable miracle*, il est dit que le sillon est « électrique par la vitesse » (MM 625). Plus loin, on voit écrit en marge : « *le ruisseau électrique* » (MM 626). De fait, la découverte de l'électricité a eu une influence considérable sur la pensée et la littérature à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour Bachelard, l'électricité est comme un nouveau feu<sup>12</sup>, un feu qui se propage dans un espace qui était auparavant vide. Elle fait concevoir ce que l'on nomme le « champ électrique<sup>13</sup> », et produit donc une intensification de la distance. Dans une conférence prononcée en 1913 à la Société de Recherche psychique de Londres et qui apparaît dans *L'Énergie spirituelle*, Bergson estime quant à lui que si l'humanité a vécu pendant des millénaires en ignorant l'existence de l'électricité, il est possible que nous ne soupçonnions pas non plus certains champs et certaines forces qui nous traversent et nous entourent, que nous ignorions l'existence d'un « empiètement réciproque<sup>14</sup> », ou d'une « conscience qui déborde l'organisme<sup>15</sup> ». L'électricité, au lieu de dissiper la foi dans le suprasensible, la conforte pour Bergson. Son texte donne corps au principe énoncé

<sup>9</sup> Du nom de Franz-Anton Mesmer (1734-1815), médecin qui prétendait qu'un fluide magnétique universel circulait entre les individus. Voir J.W. MONROE, *Laboratoires de la foi – mesmérisme, spiritisme et occultisme en France de 1853 à 1914*, trad. P. Veyret, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2013.

<sup>10</sup> G. BACHELARD, *Épistémologie*, textes choisis, Paris : PUF, 1980, p. 33 sq., cité par G. SIMONDON, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Grenoble : Jérôme Millon, 1995, p. 142.

<sup>11</sup> Voir **ce moment** (II, 1).

<sup>12</sup> G. BACHELARD, *La Psychanalyse du feu* [1949], Paris : Gallimard, 1992, p. 54.

<sup>13</sup> La découverte de Coulomb en 1785 : « Toute charge électrique exerce une force (à distance) sur toute autre charge : des charges de même signe se repoussent, des charges de signe contraire s'attirent. »

<sup>14</sup> H. BERGSON, *L'Énergie spirituelle*, p. 83.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 84.

par Michaux selon lequel : « Toute science crée une nouvelle ignorance. » (Pl 665). En accédant à certains savoirs concernant l'existence d'un champ électrique, l'être humain se trouve renvoyé à une ignorance concernant l'existence d'autres champs. Michaux est optimiste quant à ce que le fantomisme pourra atteindre : « On verra, grâce à quelque invention, les sentiments, les émotions se former, se nouer, et leurs embrayages de proche en proche jusqu'à intéresser tout individu » (Pa 323). L'envie de révéler ces « embrayages de proche en proche » paraît très éloignée de la volonté de conserver une distance de surplomb vis-à-vis des êtres et des choses. Ce mot d'ordre de voir « de proche en proche » est singulier. C'est lui qui nous fait reconnaître en Michaux un allié afin de défendre une nouvelle conception de l'individuation. Celle-ci ne résulterait plus de processus de scission ou de distinction mais d'une propagation.

### *De proche en proche*

En affirmant, contre la distance et la limitation, que l'individuation a lieu de proche en proche, nous rejoignons un concept développé par Gilbert Simondon, celui de transduction. Dans le domaine de la biologie dont ce terme est issu, la transduction est le mode par lequel une souche donatrice transfère vers une souche réceptrice du matériel génétique, avec pour intermédiaire un bactériophage<sup>16</sup>. L'extension du concept de transduction est assez grande dans l'œuvre du philosophe Simondon. Il s'agit pour lui d'une « opération physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine<sup>17</sup>. » En se propageant, l'activité structure un milieu « de place en place<sup>18</sup> ». Dans l'explication de Simondon se voient deux expressions : « de proche en proche » et « de place en place », dans lesquelles ce qu'est le processus de la transduction apparaît. De manière générale, recourir à ce concept de transduction est comme pour les « sujets larvaires<sup>19</sup> » de Deleuze une manière de remettre en question ce que Simondon estime être une conception cartésienne de l'individu, qui le confine dans des limites géométriques<sup>20</sup>. L'expression « de proche en proche », qui revient dans les deux extraits de Michaux (Pa 323) et de Simondon que nous citons suscite également un intérêt particulier de Vinciane Despret<sup>21</sup>. Elle y voit l'indice des bifurcations qu'accomplit en permanence le vivant. Mettre l'accent sur cette expression, c'est aussi réfuter l'idée plus courante d'action à distance. La propagation des effluves qui glissent d'un être à l'autre, que l'invention du fantomisme dévoilerait, n'est pas à strictement parler une action à distance. Elle se fonde plutôt

---

<sup>16</sup> Source : « Transduction » (CNRTL).

<sup>17</sup> G. SIMONDON, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, p. 30.

<sup>18</sup> *Id.*

<sup>19</sup> G. DELEUZE, « La méthode de dramatisation », *art.cit.*, p. 137.

<sup>20</sup> G. SIMONDON, *op. cit.*, p. 142.

<sup>21</sup> V. DESPRET, *Penser comme un rat*, Versailles : Quae, 2009, p. 26. La philosophe dit s'inspirer pour son compte de Jean-Marie Lemaire et de sa pratique de la clinique de la concertation.



sur des rapports de proximité et de voisinage que cette nouvelle conception de l'individuation révèle, sous-jacents à tout écart. Elle s'appuie sur ces flux énergiques, ces courants qui passent dans les êtres et entre eux. Chez Simondon, le cristal est le paradigme de cette individuation qui fonctionne de proche en proche, à partir d'un germe structural<sup>22</sup>. Michaux renvoie lui aussi à ce processus de cristallisation dans « Tels des conseils d'hygiène à l'âme » (QJF 91). La santé de l'âme demande que celle-ci se nourrisse de l'extérieur, gobe peu à peu le dehors :

C'est l'heure où il faut se nourrir. Chacun à sa manière je l'accorde, celui-ci gèrera un œuf, tel autre c'est du porridge qu'il lui faut ; une mélodie, cela suffit parfois aussi, mais nourrissez-vous de grâce, nourrissez-vous comme un jeune cristal octodécaèdre au fond d'une dissolution légère qui sollicite à se solidifier octodécaédriquement avec lui tout ce qui dans ses alentours aqueux n'est point définitivement tourné au liquide (*Id.*)

En prescrivant une telle communication avec le dehors sur le mode de la cristallisation, Michaux donne l'idée que l'individuation se fait par conquêtes successives à partir d'un germe. Le fluide ou l'effluve sont des liquides troubles qui peuvent encore s'agglomérer à celui-ci. Ils sont suffisamment collants pour le faire. Dans les textes, le mouvement que nous rencontrons parfois qui du corps se diffuse vers l'espace du dehors pourrait être qualifié de transduction. Il s'agit d'une circulation à travers des relations. Nous voyons à quel point la capacité à voir ce processus à l'œuvre ou à l'accomplir peut être une hygiène. C'est en effet là que l'on peut réduire la distance exorbitante du gouffre : en décelant partout des orbites dans lesquels graviter. Le parcours dans le corps de la Gabèdre (A 136) est lui aussi transductif. En biologie, on nomme *larva currens* ou *larva migrans* ce parasite qui pénètre la peau, provoquant un prurit. Dans le texte de Michaux, ce parasitisme devient épique. Le voyage de la Gabèdre est une odyssée vers la lumière qui prend le corps, ici celui d'un Bure, membre d'une peuplade inventée, comme milieu d'inscription. Présent dans l'édition de 1936 de *Voyage en Grande Garabagne*, le texte a été écarté dans *Ailleurs* en 1948. Cette « larve active », au début de son parcours, se loge dans la « racine d'une dent », « en deux mois » transforme ce milieu en dent « morte », puis descend « dans l'intestin » (*Id.*). Ce cheminement de la larve se poursuit au long des saisons. Au moment de l'été, les larves migrent :

Au début de l'été, la chaleur étant devenue suffisante, elles désertent le corps de l'homme, qui leur est devenu inutile, et dès leur sortie de l'anus déploient les petites ailes qui leur sont venues et s'élèvent dans l'espace, où l'homme, qui les a eues dans ses dents et ses excréments, les envie de pouvoir s'agiter librement et capricieusement (A 136).

La larve, en circulant dans le corps, s'altère elle-même et modifie son champ d'inscription. Les « larves de la transcendance » (V&P 211), si elles infiltraient la conscience, exécuteraient un parcours similaire. Elles s'affaibliraient, devenant immanentes, et ébranlèrent la conscience, en transférant vers elle leur force. Puis elles la déserteraient, comme la vie : « Tu t'en vas sans moi ma vie/ [...] Tu me désertes ainsi. » (NR 462) Être conscient de ces processus de transduction

---

<sup>22</sup> G. SIMONDON, *op. cit.*, p. 31.

conduit à ouvrir son champ, à laisser émerger, tout en s'acceptant l'hôte, au sens virologique, de forces étrangères. HM ne cherche pas à résister à ce que Jean-Michel Maulpoix nomme le « déferlement de populations intestines de toutes espèces<sup>23</sup> ». Vouloir ignorer son statut d'être habité par une infinité de bactéries et de micro-organismes, c'est souvent se prédisposer à la peur ou au rejet. L'individuation ne se fait pas en niant les larves, mais plutôt en faisant d'elles les germes de la structure. C'est ce que Vinciane Despret appelle une « écologie du viral<sup>24</sup> ». De même, selon Simondon, l'individuation s'accomplit par des « néoténisations<sup>25</sup> », et jamais de manière autonome. La néoténisation est le processus biologique par lequel une espèce évolue tout en conservant des formes larvaires datant de phases antérieures de son développement. Si nous parlons de formes larvaires, c'est pour rappeler comment cette figure de la larve est engagée par Michaux. L'intégration des « larves de la transcendance » (V&P 211) qui sont à l'horizon du champ de la conscience ne consiste pas uniquement à assimiler ces larves. La néoténie dit la persistance d'un écart. La tendance à synthétiser est certes présente, mais celle à maintenir l'étrangeté est tout aussi forte. Les deux dispositions coexistent : « Au désir passager d' 'assimiler', aux forces pour le maintien de la forme s'oppose inmanquablement en moi l'instinct opposé lequel ne peut disparaître. » (S 958) Si l'instinct fait conserver des formes larvaires en périphérie, l'individuation procède bien par néoténie. Michaux a découvert grâce au cannabis un fonctionnement mental singulier qu'il appelle « pensée néoténique » :

Avant qu'une pensée ne soit accomplie, venue à maturité, elle accouche d'une nouvelle, et celle-ci à peine née, incomplètement formée, en met au monde une autre, une nichée d'autres qui semblablement se répondent en renvois inattendus et irrattrapables et que jusqu'à présent je n'ai pas réussi à rendre (CPG 47).

La néoténie dans l'individuation de la pensée signifie qu'à chacun de ses stades de développement, des formes antérieures sont conservées. Quelque chose du ténia de pensée demeure dans la pensée achevée<sup>26</sup>. Ni la pensée ni l'individu physique ne sauraient être limités à eux-mêmes, leur singularité est comparable à la « singularité d'une onde<sup>27</sup> » : les ondes et les effluves qui entourent l'individu comptent aussi dans son individuation, laquelle procède par « déphasage<sup>28</sup> ». Sillonner relève bien d'une transduction en ce qu'il s'agit d'un mouvement qui crée, en le frayant, le chemin qu'il pourra parcourir ensuite.

---

<sup>23</sup> J.-M. MAULPOIX, « Lire Henri Michaux », dans *Par quatre chemins*, Paris : Pocket, 2013, p. 84.

<sup>24</sup> V. DESPRET, *Au bonheur des morts : récits de ceux qui restent*, Paris : La Découverte, 2015, p. 98.

<sup>25</sup> G. SIMONDON, *op. cit.*, p. 169.

<sup>26</sup> Nous pouvons ici noter que cette conception est ce qui nous autorise à bousculer dans ce moment et dans le suivant l'ordre chronologique dans notre traitement des figures de Michaux. Ainsi, le sillon peut être repéré dans les textes à différents stades, mais chaque fois il conserve une forme antérieure : celle qu'il avait pour le « labouré vivant » (FV 475), celle du thermocautère (VP 174), ne disparaissent pas lorsque le sujet sous drogue le voit apparaître dans son champ de vision.

<sup>27</sup> G. SIMONDON, *op. cit.*, p. 142.

<sup>28</sup> En thermodynamique, le déphasage est un processus de thermodynamique par lequel un système change d'état. Pour Simondon, se déphaser est tout à fait nécessaire pour l'individu, qui ne peut pas s'individuer de manière

### En-deçà de la distance

Il reste à mieux comprendre ce que cette conception fait de la distance. La pensée d'une vitalité dans l'écart, en deçà du visible et du concevable, est réjouissante. Dans le temps où HM n'y est pas, où il ne coïncide pas, quelque chose d'imperceptible y est au contraire, et s'accorde à l'autre. Même si dans *Nous deux encore* Michaux regrette de n'avoir pas su jouir du lien, et sent celui-ci d'autant plus que la personne de l'autre côté a disparu, il sait que des effluves ont circulé à un niveau plus profond, moins physique : « Nos ombres ont respiré ensemble » (NDE 154). Cette phrase rappelle d'ailleurs les « deux enfants qui se soufflent dans la bouche » de *Braakadbar* (PÉ 257). Les êtres ne respirent pas de concert, mais leurs ombres et leurs respirations, même irrégulières, se croisent et se rencontrent, atteignant une harmonie en deçà d'eux. Trouver dans la distance autre chose que de l'écart physique – y trouver des larves, des effluves, des fluides – relève pour nous d'une animation de la distance. Animer la distance, c'est à la fois la peupler de figures animales – ici, les larves. Mais c'est également lui allouer une âme, ou une multiplicité d'âmes, lui donner plus d'existence que celle que le froid constat « il y a de la distance » lui accorde. Il s'agit de rendre sensible l'écart lui-même, qui habite et investit les corps. L'invention de l'électricité a su opérer cette sensibilisation de l'écart. Champ magnétique et champ électrique contribuent à donner l'image d'un *entre* où des forces circulent, au lieu de le présenter comme gouffre aussi infranchissable qu'il est vide. Ainsi, les larves qui creusent leur sillon au bord de l'immanence procèdent à une transduction au travers de champs qui se doublent entre l'intérieur, le champ de la conscience, et l'extérieur, un champ de tension électrique. Mais il y a plus. Non seulement en sillonnant les champs, les larves donnent forme au sillon, mais de surcroît elles modifient le milieu par leur circulation. La transduction a lieu lorsqu'un accident à la fois propre et impropre vient investir la forme. Penser le parcours du sillon en termes de transduction, c'est penser que le sillon ne préexiste pas au parcours, mais qu'au contraire c'est ce dernier qui l'institue. Le sillon naît de son exploration. Nous voyons alors à quel niveau le sillon peut être une forme dérivée du gouffre, puisque ce dernier, disions-nous à ce sujet, fait-gouffre. À la fin de son ouvrage, lorsqu'il s'attache à décrire ce que peut être un acte éthique, Simondon distingue l'acte éthique de ce qu'il nomme l'« acte fou » : de ce dernier, il dit qu'il « consiste en lui-même et s'entretient dans le vertige de son existence itérative<sup>29</sup> ». Alors que s'engouffrer relève d'un acte fou, sillonner ne se fait pas au contraire sans la prise en compte du champ extérieur. Nous voyons que le rapport que notre figure du sillon entretient avec le champ est un rapport

---

autonome (Cf. G. SIMONDON, *op. cit.*, p. 103). Le déphasage correspond à l'anastomose de la boule (LI 608) au contact du dehors. Notre **premier moment** l'a montré, la boule tient du mythe, elle est d'emblée compromise. Pour Muriel Combes, le déphasage est le nom que donne Simondon au devenir (M. COMBES, *Simondon. Individu et collectivité*, Paris : PUF, 1999, p. 7).

<sup>29</sup> G. SIMONDON, *op. cit.*, p. 247.

d'enveloppement réciproque. Le sillon est dans le champ, et le champ est dans le sillon. Nous pouvons suggérer au sujet du sillon dans le champ ce que Francis Ponge dit des escargots dans la terre : « Elle les traverse. Ils la traversent<sup>30</sup>. » La réversibilité du rapport entre la trace et son artisan, ou entre la trace et son milieu d'inscription, se confirme dans un texte de Michaux : « Je m'aperçus bientôt que non seulement j'étais des fourmis, mais aussi j'étais leur chemin. » (NR 479). Une telle modulation se retrouve aussi dans un texte de drogue : « Je suis fleuve dans le fleuve qui passe. » (PB 1010). Dans l'exemple de la Gabèdre, nous avons vu que cette « larve active » (A 136) ne se contente pas de traverser le corps. À chaque point de sa station, son activité consiste aussi à altérer le milieu où elle se déplace : elle insensibilise de manière imperceptible une dent qui était saine (*Id.*). Puis, une fois ce changement effectué, elle s'extirpe comme un imago de sa mue. D'après Simondon, le vivant n'est donc pas le résultat d'une individuation, mais son « théâtre<sup>31</sup> ». Les individuations sont toujours actuelles. En outre, comme le sillon qui entretient un lien essentiel avec l'enregistrement, l'individuation implique chez Simondon la « résonance interne<sup>32</sup> ». L'individuation dans sa conception simondonienne a quelque chose du drame dont nous avons parlé en préambule<sup>33</sup> : distance qui s'accomplit, en acte. L'individuation ne peut jamais être en propre. De même, le sillon ou les larves ne sauraient être qualifiées de propriétés, ils demeurent impropres. C'est là que se joue une modification intime que nous pouvons repérer de nouveau : comment Michaux va accepter de plus en plus cet impropre, ce sillon d'un style qui n'est pas le sien, celui du sans-gêne. Ce consentement se lie à un changement de paradigme concernant l'individuation, qui devient une « propagation transductive de la prise de forme, avançant étape par étape, à l'intérieur du champ<sup>34</sup> ». Le sans-gêne aura alors procédé à la manière d'un germe, exerçant une influence sur le milieu métastable<sup>35</sup>. La lenteur de la transformation de ce qui est métastable, sous l'influence du germe, est telle que la métastabilité paraît être un état de stabilité. Un sujet peut se faire passer pour stable voire pour unitaire, tout en se transformant en profondeur. Michaux en est conscient tôt : « Le moi n'est qu'une position d'équilibre » (Pl 663). Ainsi, le champ travaillé par les larves paraît stable, mais des mouvements profonds et discrets l'animent, et l'équilibre pourrait se modifier très facilement, comme celui de ces arbres que les xylophages creusaient et qui tout un coup s'affaisse sans qu'on ait pu anticiper ce changement. Cette possibilité évoque d'ailleurs l'effondrement de la folie dont, estime Michaux, « [l]e drame est dans la trame, dans la trame déviatrice qui n'en finit pas. » (CPG 360). Mais le changement de

---

<sup>30</sup> F. PONGE, « Escargots », *Le Parti pris des choses* [1942], *Œuvres complètes* vol. I, Paris : Gallimard, 2002, p. 25.

<sup>31</sup> G. SIMONDON, *op. cit.*, p. 25

<sup>32</sup> *Id.*

<sup>33</sup> Voir l'**introduction**.

<sup>34</sup> G. SIMONDON, *op. cit.*, p. 61.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 84.

perspective ne s'effectue pas en une seule fois. De fait, la façon d'appréhender la distance change dans les textes de drogue. La cinquième expérience de *L'Infini turbulent* fait écho à la description de l'amour fluidique qui avait été proposée dans *Braakadbar* :

Nous ne sommes pas femme devant homme et homme devant femme mais quelque chose d'archisimplifié, quelque chose comme des masses affectées d'électricité contraire, comme des fluides qui doivent, en vertu d'une loi physique, se joindre et se confondre (IT 875).

Michaux ayant pris de la mescaline se trouve soumis à une loi de l'union des corps qui transcende toutes les autres lois. Dépasser les obstacles qui s'opposent à l'union est en effet la force de l'être fluidique. Nous pouvons noter que dans *L'Infini turbulent*, les effluves sont envisagés avec méfiance. La possibilité d'être hors de soi a pris un tour plus anxiogène. Il en ira de même pour la dilution qui imbibera les yeux « buvards de moi » (IT 884). C'est peut-être autant en raison de sa prétention épistémologique que d'une revendication virile que Michaux ne souhaite plus investir le champ entre les individus. C'est aussi parce que la drogue pose plus concrètement la menace du gouffre. Il n'est alors plus question de sillonner l'espace entre les personnes, mais plutôt d'éviter à tout prix de s'y abîmer. Un refoulement similaire s'accomplit dans l'histoire de la pensée à la même époque. L'essor de certaines exigences de scientificité ferment la porte aux effluves. Avec la volonté freudienne de fonder scientifiquement la psychanalyse et d'ainsi la légitimer, tout ce qui aurait pu être taxé d'ésotérisme est soigneusement écarté. Roustang évoque ce rejet imputable à la « coupure épistémologique<sup>36</sup> ». Pourtant, la possibilité d'une cure repose en partie sur le transfert, lequel s'inscrit dans une conception de l'espace non comme séparation, mais comme milieu. Freud le reconnaît, mais dans un vocabulaire martial : « Le transfert devient ainsi le champ de bataille, sur lequel doivent se heurter toutes les forces en lutte<sup>37</sup>. » Ce transfert en tant que tel est un « jeu des forces pulsionnelles<sup>38</sup> » qui s'exerce sur un plan plus souterrain que le plan du langage et de l'intellect. Or la relation entre transfert et influence n'est pas problématisée par le fondateur de la psychanalyse, qui n'investit pas le champ sur lequel ces différents courants pourraient se rencontrer – ne lui donne aucune réalité substantielle. C'est son disciple infidèle, Sandor Ferenczi, qui lui emboîte le pas et va plus loin que lui sur ce sujet. Ferenczi estime ainsi que le psychanalyste et son patient gravitent dans un certain champ au sein duquel des prises de contact qu'ils ne peuvent pas, pour leur compte, percevoir, ont aussi lieu. Il nomme cela le « dialogue des inconscients<sup>39</sup> ». En parlant de dialogue, Ferenczi fait signe vers une conception bien différente de celle de Freud. L'idée d'influence est souvent discréditée par les

---

<sup>36</sup> F. ROUSTANG, *Influence* [1990], Paris : Minuit, 2011, p. 7.

<sup>37</sup> S. FREUD, *Introduction à la psychanalyse* [1917], trad. V. Jankélévitch, Paris : Payot, 1989, p. 432, cité par F. ROUSTANG, *op. cit.*, p. 23.

<sup>38</sup> F. ROUSTANG, *op. cit.*, p. 27.

<sup>39</sup> S. FERENCZI, « La relaxation de l'analyste » [1932], *Psychanalyse II*, trad. J. Dupont et B. Plaszatory, Paris : Payot, 1990, p. 170.

psychanalystes, qui voient en elle le risque d'un endoctrinement. Le fondateur de la cure, estime Roustang, « a peut-être créé une situation thérapeutique que son anthropologie interdit de penser, qu'elle ne peut pas penser, qu'elle empêche de penser et qu'elle dit qu'il ne faut pas penser<sup>40</sup>. » À la manière de Vinciane Despret, nous pouvons tenter de considérer ces idées « par le milieu<sup>41</sup> », en tâchant de comprendre quel milieu les favorise et quel milieu les entrave au contraire. C'est là aussi chercher à caractériser quel contexte de pensée fait, pour ainsi dire, de la distance un milieu, et quel contexte la transforme au contraire en écart. Les textes de Michaux oscillent eux-mêmes en permanence entre ces deux tendances : volonté de franchir la distance et désir de la creuser davantage pour éviter qu'elle ne devienne gouffre et qu'on s'y abîme. De surcroît, le sillon comme force qui traverse l'immanence et s'y enregistre peut aussi être instauré avec le sujet comme point de départ.

---

<sup>40</sup> F. ROUSTANG, *op. cit.*, p. 36.

<sup>41</sup> L'expression est empruntée à M. MOLINIÉ, *Soigner les morts pour guérir les vivants*, Paris : Les Empêcheurs de penser en rond, 2006, citée par V. DESPRET, *Au bonheur des morts*, p. 49.



### III. PRATIQUE DU SILLON

À l'expérience d'être traversé par la vie, entouré par des larves, exposé aux parasites, répond en écho le geste de l'écriture. La définition de celle-ci se trouve élargie : musique, peinture et écriture littéraire s'intègrent dans un régime scriptural. Il s'agit dans les trois cas de pratiques du sillon. Michaux, lorsqu'il écrit dans ce sens renouvelé, se fait parfois agriculteur. Il compare ainsi son travail avec l'encre de Chine à celui d'un « soc de charrue » (ÉR 601). La matière étalée sur la surface, devenue surface en elle-même, est écartée au moyen du trait. Ce dernier vient non ajouter mais soustraire de l'encre, en la déplaçant à droite et à gauche. L'artiste précise la nécessité de tracer un « imperturbable et impératif sillon » (*Id.*) Ce sillon n'est pas surimposé à une matière préexistante, mais il se fait à partir de la surface imprégnée d'encre, dans un effort de frayage. Michaux le caractérise ainsi : « Trait hors des chemins, sûr de son chemin, qu'avec nul autre on ne saurait confondre. » (ÉR 602). Il ne peut être confondu avec d'autres sillons, il est absolument irréductible et singulier. Ce sillon est celui par lequel le vivant se distingue. L'obstination à sillonner, à aventurer un sillon, surgit dans ces mots. Aventurer une ligne consiste à savoir, selon les mots de Laurent Jenny, « ce qu'elle risque, ce qu'elle trace, ce qu'elle rate, ce qu'elle fend et enclot, sa responsabilité en somme<sup>1</sup> ». Le verbe « aventurer », rare dans la forme transitive dont nous faisons usage ici, signale également l'existence d'une menace que nous devons aussi préciser : celle de se couper des choses en traçant un sillon.

---

<sup>1</sup> L. JENNY, *Le Désir de voir*, Strasbourg : L'Atelier contemporain, 2020, p. 23, cité par M. MACÉ, *Nos cabanes*, p. 74.





## 1. À mon tour !

Parce qu'ils dévoilent la circulation entre les trois types d'écriture que sont la musique, la peinture et la littérature, les essais de Michaux sont les textes où un retournement du sillon éprouvé passivement en activité de sillonner est le plus présent. *Passages*, notamment, est l'ouvrage le plus critique de Michaux, estime René Bertelé<sup>1</sup>. La critique est un renversement par lequel ce qui était donné comme épreuve devient objet d'une observation et d'une pratique. Celui qui était le support de passages multiples, d'enregistrements du monde en soi, va passer à son tour dans les choses. La forme de l'essai favorise ce retournement. Raymond Bellour propose une définition du passage :

Le *passage* est le pli de la pensée allant à la rencontre de son histoire et devenant, bien que déjà action de scénario, déjà rythme et invocation, regard sur ces événements rapportés à leur singularité comme à celle de l'écrivain, qu'ils traversent et qui s'en saisit<sup>2</sup>.

La pensée, en passant dans le monde, produit une certaine inflexion. Le passage est le parcours de cette pensée. Il est essentiel pour la pensée de s'effectuer au-dehors, elle ne peut rester confinée dans les limites du dedans. Par l'image deleuzienne du « pli de la pensée<sup>3</sup> », Bellour renvoie à une réversibilité créatrice grâce à laquelle ce qui est intérieur peut être exprimé au dehors, dans une certaine zone de distinction. Il estime également que ce processus expressif ne se déroule pas dans un deuxième temps, que la pensée est originairement active, rythmée, appelante. Plutôt que de processus, il faudrait en vérité parler de structure de réversibilité qui fait que de tels mouvements sont constants. La force du recueil *Passages* réside dans le dévoilement de cette structure. Dans les deux verbes qui concluent la phrase de Bellour, traverser et saisir, se lit en effet une modification de l'orientation. Sillonner dans le sens actif serait saisir ce par quoi on est traversé. Le genre de l'essai autorise bien la reprise : tester ce par quoi on est mis à l'épreuve, cultiver ce qui nous a pris pour champ d'inscription. Ce qui traverse devient un support. Une phrase de Michaux le dit avec une simplicité énigmatique en 1959 : « L'eau coule. Moi, je m'accoude. » (Pa 384) Les passages dont il était le témoin deviennent des points d'appui.

### Le cortège

Le sillon se fonde sur ce qu'il y a, opère une travée dans ce qui est donné. Il est rappelé par la figure du cortège. En 1942, dans la maison du Lavandou au sein de laquelle il est assigné à résidence avec Marie-Louise T., Michaux rédige un ensemble de fragments intitulé « Pages d'un

---

<sup>1</sup> R. BERTELÉ, Encart de *Passages* dans l'édition de 1950, cité par R. BELLOUR, Notice de *Passages*, O.C.II, p. 1148.

<sup>2</sup> R. BELLOUR, *art.cit.*, p. 1147.

<sup>3</sup> Deleuze emploie cette image à plusieurs reprises dans *Le Pli*. G. DELEUZE, *Le Pli : Leibniz et le baroque*, Paris : Minit, 1988.

journal ». Parmi ces fragments, un texte déroule cet imaginaire du cortège. Les pages qui suivent seront consacrées à l'élucidation de ce fragment dans lequel Michaux livre son projet poétique.

Une de mes joies de toujours, c'est dans un état détaché, souvent sorti d'un découragement, de contempler un entassement non panoramique des efforts de l'humanité. Je prends donc un dictionnaire. Tous ces bourgeons humains, dans leur foule alphabétique (je ne lis aucune définition) bien plus qu'aucune grande idée, m'émeuvent et m'agrandissent tout en m'humiliant justement (Pa 289).

Le détachement ou la distance suit le découragement. En se penchant sur le dictionnaire, où fourmillent les possibilités d'être, Michaux accomplit une flexion proche de celle de l'agriculteur qui se penche sur son champ pour se figurer ce que les plants vont donner. Il oppose un autre modèle à celui du regard panoramique et impérial, qui survole tout. La forme verbale « Je prends » montre une visée expérimentale, comme celle qui est présente dans les énoncés mathématiques (« prenons »). Tout ce qui compte est la méthode. Ainsi les définitions n'ont pas d'intérêt, puisqu'elles constituent des résolutions. Dans *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, cette opposition entre la multiplicité des micro-pensées et la « macro-pensée », la « pensée panoramique » se retrouve (GÉE 314). La mescaline révèle la multiplicité des pensées infimes qui sont nécessaires à l'émergence de la grande pensée. Que la deuxième soit celle qui est la plus éclatante ne doit pas faire oublier les premières. Elles doivent non être dépassées, mais conservées dans un processus de néoténie, comme celui qui se constate dans l'expérience du cannabis (CPG 47). Les « bourgeons humains » (Pa 289), comparables à des départs de branche, sont plus émouvants que l'idée achevée, parce qu'ils ont une plus grande force de préfiguration. Le microscopique a davantage de valeur, car les possibilités qu'il renferme sont plus nombreuses. Nous lisons là une nouvelle revendication : non se mettre à distance pour obtenir une vue d'ensemble, mais s'approcher. Si ces départs « émeuvent » (*Id.*), c'est au sens littéral parce qu'ils initient un mouvement. L'amorce de mouvement est à la fois un agrandissement et une humiliation. Le dictionnaire n'a rien d'horizontal, il demande au contraire de se baisser, et d'explorer le tas qu'il forme. Il est une énigme, il ne peut être découvert en une seule fois. Dans ce premier paragraphe, nous rencontrons avec celle d'humiliation l'idée d'une humilité, qui serait, en lien avec son étymologie, retour à l'humus<sup>4</sup>. Une attention modeste aux choses du sol se devine également chez Simondon. Ce dernier considère une sensibilité particulière de l'artiste à ce qui n'a pas encore la forme de réalité, comme si cela appelait, « dans l'humilité étroitement située d'un lieu<sup>5</sup> », à être considéré. C'est du fait de cette attention que tout artiste est pour le philosophe un « futuriste<sup>6</sup> », puisqu'il peut lire dans le phénomène le plus discret la « demande de

---

<sup>4</sup> Source : « Humble » (CNRTL).

<sup>5</sup> G. SIMONDON, *Imagination et invention* [1965-1966], Paris : PUF, 2008, p. 182.

<sup>6</sup> *Id.*

manifestation amplifiante<sup>7</sup> ». Pour Michaux également, « [l']artiste est d'avenir » (ÉR 606). Il peut reconnaître dans ce qui est encore à l'état larvaire et dans les conditions présentes un accroissement possible.

Étincelles du monde du dehors et du dedans, j'y contemple la multitude d'être *homme*, la vie aux infinies impressions et vouloir être, et j'observe que ce n'est pas en vain que le monde humain existe. Même je succombe bientôt à ces myriades d'orbites (Pa 289).

La vie se reconnaît dans toutes ses dimensions au sein du dictionnaire parce que toutes les possibilités d'être y sont présentes. Cette contemplation et appréhension des mots donne du sens au monde. L'expression « myriades d'orbites » (*Id.*) montre une relation avec les choses très différente de celle qui peut se révéler dans les drogues ou la psychose. Dans le cadre de l'étude du gouffre, nous avons posé ce dernier comme distance exorbitante, qui éloigne infiniment de tout rapport. Les mots qui sont dans le dictionnaire appellent au contraire à rentrer dans leur orbite : c'est leur pouvoir d'attraction qui s'exerce de cette façon. En eux s'identifie, suivant l'expression de Marielle Macé, une certaine « promesse de rayonnement<sup>8</sup> ». Avec cette précision que les orbites sont multiples, et que l'écrivain n'est pas entraîné dans un effet de gravitation autour d'une planète unique. Il est sans cesse agité dans des orbites différentes, chaque mot renvoyant à un univers singulier. HM n'oppose aucune résistance à ces attractions en tous côtés, qui le voient hésiter entre une pluralité de chemins de pensée. Il continue son exploration du dictionnaire :

C'est ensuite sur cet horizon de fuyants, de pousses, de miroirs, de fruits et d'approximations que, après un certain temps, me rassemblant, je prends goût à fixer à mon tour quelques-unes de mes ombres que je crois voir plus nettes en cet instant. Et j'écris (*Id.*).

Fixer des ombres, ce programme poétique évoque les différents actes d'écriture révélés par Rimbaud : « J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges<sup>9</sup>. » C'est dans cette fixation que se révèle la puissance du sillon : une fois rassemblé, faire face à ce qui se dérobe, rendre plus net ce qui est vaporeux. Le sillon désille les yeux. Comme l'adverbe « ensuite » et la locution adverbiale « à mon tour » l'indiquent, sillonner ce qu'on a contemplé est un retournement qui a lieu *après* l'apparition de l'horizon, comme si ce dernier s'intériorisait par ce geste. Au sein du recueil s'effectue ainsi une transition entre la lecture et l'écriture qui peut être elle-même pensée comme passage<sup>10</sup>. Au sujet du passage, nous avons dit qu'il était supposé par une structure de réversibilité. Dans ce texte, les ombres de HM sont déjà présentes à l'horizon avant qu'il ne les arrête. Elles sont déjà les siennes avant qu'il les découvre comme telles. Fort de cette découverte, il mène à bien la transformation.

---

<sup>7</sup> *Id.*

<sup>8</sup> M. MACÉ, *Styles. Critique de nos formes de vie*, p. 16.

<sup>9</sup> A. RIMBAUD, « Délires II. Alchimie du verbe », *Une saison en enfer*, dans *Œuvres complètes. Correspondance*, p. 150.

<sup>10</sup> M. FONDO-VALETTE, « En relisant *Passages* d'Henri Michaux », dans L. BÉNAT TACHOT, S. GRUZINSKI (dir.), *Passagers culturels. Mécanismes de métissages*, Paris : Éditions de la M.S.H., 2001, pp. 111-128, p. 126.

Bien peu m'importe alors le comment et le pourquoi, mais il me devient pressant de conduire à mon tour quelque équipage à travers l'infini moutonnement des possibles. Petit cortège que le mien, mais qui, sur ce fond vaste et infiniment glissant, *marche* pour moi d'un pas si étrangement accentué, d'un pas qui frappe le silence d'un accent inégalable (*Id.*).

L'entassement est redevenu panoramique : un horizon. Mais cet horizon n'est pas seulement visualisé, il est aussi expérimental. Il se fait l'objet d'un parcours, d'un sillon « à travers l'infini moutonnement des possibles » (*Id.*). Ce qui se dérobe est rappelé, ressaisi, et Michaux se préoccupe de le « conduire à [son] tour » (*Id.*). Les trois mots « à mon tour » reviennent ici. Ils donnent à l'écriture une dimension ludique. Après avoir simplement regardé le sillon, le sujet l'aventure. C'est que l'horizon se présente souvent en deux phases qui sont comprises en lui comme possibilités : déploiement sous les yeux puis conquête. Pour Michel Collot, la structure d'horizon indique « cette insuffisance du voir qui le destine à être constamment relayé par le dire<sup>11</sup> ». C'est bien de relais qu'il s'agit dès lors que ce qui a été l'objet d'une vision se fait acte et mouvement. Le relais est l'alternance rythmique par laquelle ce qui nous suit peut être suivi à son tour. La définition que donne Michaux de la création est lumineuse. Pour lui, elle consiste à traverser la mer des possibilités, à se frayer un chemin parmi elles. Le cortège a pour espace d'inscription le champ infini des virtualités. Il a un accent propre dont la singularité rappelle celle du sillon : « Trait hors des chemins, sûr de son chemin, qu'avec nul autre on ne saurait confondre. » (ÉR 602). Dans cette revendication à frayer au sein des possibles s'exprime aussi le refus d'un infini où l'on sombrerait comme dans un gouffre. En 1953, Michaux adresse à son amie Adrienne Monnier une invitation à écouter une lecture de son texte « La Ralentie » (LI 573-580) accompagnée d'une composition de Marcel Van Thienen. D'après lui, cette lecture « fait son sillon non dans les mots, mais dans le silence<sup>12</sup> ». Nous avons déjà parlé du caractère sonore du sillon, dont le bruit d'émission est transcrit par les onomatopées « [p]fitt, pfitt, pfitt » (MM 625). Pour qualifier ses expériences avec la musique, lorsque ses amis sont partis, Michaux parle de « navire brise-silence » (Pa 339). Toute écriture est en ceci musicale. Le trait d'écriture qui préside à l'acte créateur lutte contre l'indistinct, pour retrouver ceux que Michaux appelle les « miens » (*Id.*) dans la nuit. Plusieurs fois déjà, nous avons dit le rapprochement entre la mer et la nuit, dans l'invagination morbide qu'elles pouvaient susciter. Face au dictionnaire qui déploie une multiplicité, Michaux tente de surmonter la mer en naviguant à travers elle pour ne pas y être englouti. Faire son sillon dans le silence, dans l'indistinct ou le confus est la fonction prêtée à l'écriture. Le sillon est l'outil de la maîtrise, dans son « pas qui frappe le silence » (Pa 289). Celui

---

<sup>11</sup> M. COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, p. 157.

<sup>12</sup> H. MICHAUX, Lettre à Adrienne Monnier, dans *Correspondance Adrienne Monnier & Henri Michaux*, Paris : La Hune Libraire éditeur, 1995, p. 31, citée par A-C ROYÈRE, « Henri Michaux à l'épreuve de la lisibilité : 'faire son sillon dans le silence' ou dire 'La Ralentie' au club d'essai de la RTF ? », dans J-F. PUFF (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes : éditions Cécile Defaut, 2015, p. 155.

qui écrit fait son sillon dans le silence. Faire son sillon revient alors à opérer une ligne de distinction dans une zone opaque. Merleau-Ponty parle à propos de la ligne de Matisse de « forage pratiqué dans l'en soi<sup>13</sup> ». Le tracé de lignes s'effectue sur des surfaces qui sont données comme « spatialités préalables<sup>14</sup> ». Ce qui est donné est ensuite travaillé par un sillon qui, si nous nous référons aux concepts sartriens<sup>15</sup> dont Merleau-Ponty s'inspire, relève du « pour-soi ». Dans *Passages*, c'est « l'infini moutonnement des possibles » (*Id.*) qui sert de champ d'inscription au sillon d'un cortège personnel.

J'ai le besoin périodique de me perdre et d'ainsi me rafraîchir. Dieu sait pourtant que je ne cours pas après un grand nombre de vocables pour en devenir propriétaire. C'est proprement l'opposé (Pa 290).

Le « petit sens pétillant » des mots (*Id.*) rappelle le « champagne et chat qui crache » (MM 626) du sillon des drogues, avec cette spécificité que le pétilllement, ici, « manifeste la joie de l'eros créateur<sup>16</sup> ». L'extrait de *Passages* que nous venons de citer témoigne du fait qu'avant les expériences de drogues, Michaux était déjà un maître de la perte de maîtrise<sup>17</sup>. Le maintien de ces deux pôles, abandon et ressaisie, le prouve. Même en se dédisant de vouloir posséder les mots, il utilise, comme par lapsus, l'adverbe « proprement », donnant à penser que ce qu'il ne possède pas, il le possède quand même. Il a dès lors beau jeu de dire son envie de conserver le caractère « pas à moi » de ces mots et de parler de leurs « crocs-en-jambe » (*Id.*) Il a repris la main. Il y a d'ailleurs dans l'expression « à mon tour » toute la puissance d'un être qui en faisant cortège se reprend lui-même. Elle reviendra ultérieurement, dans une forme toutefois plus enragée. Alors que le noir a envahi HM, il le ressaisit et se ressaisit :

Aux mouvements de colère qu'il suscite en moi, je me reprends, je le reprends, le divise, l'écartèle, l'envoie promener. La grosse tache baveuse, je n'en veux pas, je la rejette, la défais, je l'éparpille. À mon tour ! (ÉR 590-591)

Cet extrait se rapporte à une peinture à l'encre de Chine de 1959. La surface est d'abord couverte d'un flot noir. Ce dernier est ensuite éclairci par des gestes de frayage. Un élément frappe, qui est la possibilité, par la profération de la formule « à mon tour ! », non seulement de conduire un cortège ou d'éparpiller du noir, mais également de se déplacer vers soi en se reprenant. Celui sur lequel en qui ou sur qui des lignes et des forces ont passé va emprunter ces mêmes sentes pour investir son propre champ. La ligne n'est pas qu'extérieure. Elle est aussi ligne du dehors dans le dedans. Le sillon comme écriture dans le corps, comme marque d'un vieillissement ou du passage d'une force abstraite, peut ainsi se métamorphoser en un sillon d'aventure intérieure. Jean-Luc Steinmetz présente la ligne de Michaux : une ligne de vie qui se maintient et s'obstine, en dépit

---

<sup>13</sup> M. MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, p. 76.

<sup>14</sup> *Id.*

<sup>15</sup> J.-P. SARTRE, *L'Être et le néant*, Paris : Gallimard, 1943.

<sup>16</sup> M. FONDO-VALETTE, *art.cit.*, p. 128.

<sup>17</sup> Voir le **troisième moment**.

des torsions que lui imposent différents « tropismes », « centrément et décentrement<sup>18</sup> ». Le tropisme, réaction réflexe produite lors du passage en soi d'un sillon du dehors, ne déforme pas le sujet sans qu'une certaine ligne de vie ne se conforte en même temps. D'après Steinmetz, « vivre serait épanouir cette sorte d'écriture dermique par laquelle nous sommes marqués<sup>19</sup> ». Dans cette définition, nous voyons la modulation par laquelle ce qui nous arrive, donc l'aventure dans son sens d'origine, est retourné et devient ce que nous pratiquons, l'aventure dans le sens aujourd'hui plus courant. Steinmetz lie les lignes qui surgissent dans les expériences de drogue à des manières ou des styles<sup>20</sup>. Ces modes émergent d'une ligne intérieure. Lorsqu'elle est au-dehors, comme dans les dessins d'aliéné ou ceux des enfants, cette ligne dévoile les paysages dont elle s'échappe. Les vocations du sillon sont donc plurielles : on le trace pour séparer, pour distinguer, pour se distinguer, mais aussi pour rejoindre, pour faire une place, pour faire advenir. La ligne du sillon est un outil de singularisation, un devenir. Nous pouvons rapprocher deux textes de Michaux. « Aventures de lignes » (Pa 360-363) qui explore les lignes de Klee et dont nous reparlerons bientôt, et « Quelque part quelqu'un<sup>21</sup> ». Chaque ligne, qu'elle soit peinte ou phrasée, fait émerger une ligne de vie, ou ce que Marielle Macé appelle « proposition d'existence momentanée<sup>22</sup> ». Dans le texte de 1938, on voit ainsi des animaux apparaître : « Quelqu'un, c'est une antilope dans les falaises du Katanga » (553), « Quelqu'un mouche » (554) ou « Quelqu'un fourmi » (*Id.*) À ce titre, Michaux semble partisan d'une idée que Derrida avait lui aussi défendue : chaque vie écrit, y compris les vies des animaux autres qu'humains. Ces derniers expriment également leur propre partition. Dans un entretien avec Eva Meyer, le philosophe le déclare : « *Écrire est une modalité de l'habiter*<sup>23</sup>. » Le sillon du cortège fait que Michaux investit ce qui était jusqu'alors inconnu, lui fait déterminer des lignes de vie dans la multiplicité. Cette pratique consiste à irriguer le dehors avec des éléments de soi. Dans le poème d'Apollinaire « Le cortège », auquel l'extrait de *Passages* pourrait renvoyer, nous lisons l'idée d'après laquelle en explorant le dehors il est possible de se trouver soi-même :

Le cortège passait et j'y cherchais mon corps.  
Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même  
Amenaient un à un les morceaux de moi-même<sup>24</sup>

<sup>18</sup> J.-L. STEINMETZ, « Passage de la ligne », *Passages et langages*, p. 226.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>21</sup> H. MICHAUX, « Quelque part, quelqu'un », *Textes épars 1936-1938*, O.C.I., p. 550-555.

<sup>22</sup> « Toute phrase est une proposition d'existence momentanée. » A. PAIRE, « Entretien avec Marielle Macé » [podcast], WRZ, 19 juin 2018, 28 min 08, consulté le 30 septembre 2020.

URL : <http://www.journalzibeline.fr/programme/marielle-mace-et-les-enjeux-du-nous>.

<sup>23</sup> J. DERRIDA, « Labyrinth und Archi/Textur. Ein Gespräch mit Jacques Derrida », entretien avec E. Meyer, dans C. BALDUS, V. MAGNANO (dir.), *Das Abentener der Ideen. Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution*, Berlin : Frölich & Kaufmann, 1984, p. 104, traduction de F. VITALE, « Via rupta : vers la biodéconstruction », dans D. COHEN-LÉVINAS, G. MICHAUX, *Appels de Jacques Derrida*, Paris : Hermann, 2014, p. 456.

<sup>24</sup> G. APOLLINAIRE, « Le cortège », *Alcools* [1913], dans *Œuvres poétiques*, Paris : Gallimard, 1965, pp. 75-76.

Là comme chez Michaux, l'enjeu est de déceler ce qui est « le mien » dans le « pas à moi » (Pa 289-290). Le sillon procède donc d'un frayage dans le sensible qui a pour but d'y inscrire la trace de l'individu. Jacques Garelli évoque un retournement comparable à celui effectué par le labour dans son livre sur Artaud. Il veut dévoiler les « entours » de l'humain, lesquels, bien qu'ils se présentent comme « non-moi », sont peut-être « le plus intime de son être, dans la distance » : « [c]'est le sillage, ou si l'on veut, le 'pli' creusé dans l'opacité des choses<sup>25</sup>. » Les possibles sont en effet indistincts, et c'est la création qui trace une ligne dans cette obscurité. Tracer un sillon, conduire un cortège, c'est faire émerger une ligne de distinction. En voyant apparaître successivement ces différentes figures, nous sommes confrontée à des variations qui délient de l'identité sclérosée. Le corps n'est plus enfermé dans ses limites, peut aussi être cherché aux alentours. Et au cœur même de son immanence, s'ouvre une certaine ligne qui demande à être parcourue.

---

<sup>25</sup> J. GARELLI, *Artaud et la question du lien*, pp. 10-11.





## 2. Le parcours

Une fois le sillon ouvert comme une brèche dans l'opacité, il faut le traverser. Michaux fait du parcours de soi le but de sa pratique d'écriture, dans un texte datant de 1950, également issu de *Passages*. « J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie. » (Pa 345). En déclinant les activités, peinture, composition musicale et écriture littéraire, Michaux les subordonne toutes trois à l'écriture dans un sens plus large qui est, comme nous l'avons vu, un tracé de signes sonores ou visuels. Les trois phrases que nous venons de citer sont souvent mentionnées, en raison sans doute de leur efficacité, plus rarement la suite immédiate : « En somme, depuis plus de dix ans, je fais surtout de l'occupation progressive » (*Id.*). Cette suite contribue pourtant à préciser ce que signifie « se parcourir » pour Michaux. Par le geste d'écrire, il institue et investit un certain espace. L'espace qu'il occupe ne préexiste pas au mouvement d'occupation. Le soi émerge dans et par l'écriture.

### *D'un sillon ouvert en soi*

Les verbes pronominaux « se parcourir » ou « se sillonner » expriment la distance qui sous-tend le rapport à soi. Ce rapport ne relève pas d'une intuition immédiate. À l'instar du dictionnaire qu'on feuillette, et qu'on découvre au fur et à mesure, le soi est un espace d'expérimentation. Il faut faire l'effort de s'engager sur les chemins qui jalonnent ce territoire, dont certaines parties demeurent inexplorées. Se parcourir, s'occuper, sont des mouvements de propagation de soi-même de proche en proche, comme la cristallisation de cet octodécaèdre « qui sollicite à se solidifier octodécaédriquement » (QJF 91) ses alentours. Ce processus transductif devient un nouveau paradigme de la connaissance de soi. Cette dernière consiste non pas à se regarder de l'extérieur et penser s'englober dans ce regard, car cela est impossible, mais à approfondir une ligne dans le dedans qui fait émerger le soi pour lui-même. L'approfondissement se fait au moyen d'une répétition obstinée du geste. Se sillonner, ou cheminer en soi, relèvent de ce que Foucault nomme des « pratiques de soi » : ce sont des « pratiques réfléchies et volontaires » que les individus mettent en œuvre pour « se transformer eux-mêmes », « se modifier dans leur être singulier<sup>1</sup> ». À ce titre, il est possible de distinguer l'usage pronominal et l'usage transitif du verbe occuper. Alors que s'occuper de soi dans la forme pronominale renvoie au souci, s'occuper soi fait signe vers une exploration et une appropriation progressives. Selon l'étymologie<sup>2</sup>, on s'occupe d'un élément qui est donné comme entité unifiée et dont on prend soin, alors qu'on occupe quelque chose qui se présente au gré de ce mouvement, par conquêtes successives. Nous

---

<sup>1</sup> M. FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, t.II « L'usage des plaisirs », Paris : Gallimard, 1984, p. 18.

<sup>2</sup> Source : « Occuper » (CNRTL).

pouvons considérer l'idée qu'il faille s'occuper comme un territoire, et non s'occuper de soi, comme une manière de contredire la thèse d'une autoposition de soi<sup>3</sup>. En effet, considérer que je peux prendre soin de moi pose le soi en objet que j'aurais par-devers moi. Il est alors donné dans une forme de plénitude rassurante, celle du « bon chemin qui ne fait rebrousser personne » (NR 502). Au contraire, si je ne me connais que comme terrain que j'investigue, la connaissance de soi est diachronique, ce que Michaux montre bien par le complément « depuis plus de dix ans » (Pa 345). C'est pour Marielle Macé et Alexandra Bidet l'apport essentiel des théories de Simondon : elles révèlent la subjectivation comme un travail sur soi, qui engage l'individu à chaque instant. En faisant elles aussi usage de métaphores du parcours, les deux chercheuses précisent que la dimension aventureuse de la connaissance de soi a été longtemps ignorée au profit de conceptions substantielles de l'individu. Mais il est possible pour celui-ci, « entité essentiellement dynamique », de frayer en lui-même, instituant « l'espace d'une pratique de soi<sup>4</sup> ». À partir de ce terrain de pratique, l'individu peut « rénover ses capacités, travailler ses contradictions, apprendre à s'orienter autrement dans ses propres possibles, à naviguer d'une disposition à une autre, et, si l'on peut dire, à se redresser<sup>5</sup>. » Le parcours du sillon intérieur permet de se préfigurer et de susciter un « futur pratique » ou un « horizon d'émancipation<sup>6</sup> ». Aventurer un sillon est ouvrir en soi et devant soi un espace de pratique où il est possible de s'agencer différemment. L'écriture est assimilée par Michaux à un frayage en soi qui ouvre cet espace d'orientation. La surface à partir de laquelle il procède à cette ouverture est nommée par lui le « terrain » (ÉR 604). Au terrain concret, qui se décline dans la pratique artistique, à travers « papier, pierre, argile, toile, scène » (*Id.*), répond le terrain mental, comme un atelier ouvert au sein de la subjectivité. Cet atelier est le lieu de « l'exercice d'une vie, d'une autre vie, en instance d'une nouvelle vie à accomplir, *hic et nunc*, une vie qui n'était pas là avant. » (*Id.*). C'est dire que par la création, une nouvelle ligne traverse l'individu présent, intensifie son expérience. Intensifier le présent est aussi un objectif fréquemment donné à la méditation, cette discipline à laquelle Michaux s'est beaucoup adonné à la fin de sa vie. Les poèmes « Postures » présentent les différentes poses adoptées dans le yoga (DD 1363-1371). Mais avant même d'y recourir, il avait trouvé d'autres manières de travailler sur soi. Pour Claude Fintz, peinture et poésie sont chez Michaux des « postures de méditation<sup>7</sup> »,

---

<sup>3</sup> M.-A. VALLÉE, « Penser le soi : relations, appartenances et capacités », *Philosophiques*, vol.41, N°2, automne 2014, pp. 295-312, p. 299.

<sup>4</sup> A. BIDEET, M. MACÉ, « S'individuer, s'émanciper, risquer un style (autour de Simondon) », *Revue du MAUSS*, 2011/2, n°38, pp. 397-412, p. 401.

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> *Id.*

<sup>7</sup> C. FINTZ, « L'Orient de Michaux : un yoga de l'art », dans A.-E. HALPERN, V. MIHAILOVICH-DICKMAN, *Quelques Oriens d'Henri Michaux*, Paris : Findakly, 1996, p. 152.

parce qu'il s'agit de pratiques de transformation intérieure<sup>8</sup>. Est posture tout ce qui se concentre sur la colonne d'être et travaille à même l'intérieur. Dans le récent roman *Yoga*, Emmanuel Carrère propose une définition proche de la pratique de la méditation : « Dans l'espace infini qui s'ouvre à l'intérieur de soi, creuser des tunnels, construire des barrages, ouvrir des voies de circulation, pousser quelque chose à naître<sup>9</sup>. » Ces différents verbes à l'infinitif renvoient à une discipline. En présentant la dimension industrielle de la méditation, Carrère montre que le but de cette pratique est de faire advenir. Il insiste sur les activités qu'elle suppose : poussée, forage, construction, ouverture dynamique. La posture de Michaux se situe quant à elle à l'intersection du « laisser » et du « faire<sup>10</sup> ». C'est une posture exigeante qui ne se maintient pas sans difficulté. Sans accorder à Michaux la maîtrise entière de cette position, nous voulons montrer ce qu'elle dissimule de problèmes logiques et théoriques.

### Dévouloir

Nous avons suggéré que pour accueillir le sillon, le sujet devait atteindre un état de « passivité enregistruse<sup>11</sup> ». C'est également, semble-t-il, ce que Bernard Noël nomme l'état de « dévouloir<sup>12</sup> ». Ce qu'il y a à comprendre de cet état est qu'il n'est pas premier. Il est au contraire visé. Dans le verbe « dévouloir », le préfixe « dé » indique que c'est le reflux du vouloir qui fait apparaître le champ, à la manière dont la vague qui se retire dévoile la plage qui est l'espace de son ressac. Cette capacité à se faire champ d'inscription pour un sillon correspond à ce que Maldiney nomme la « transpassibilité ». Ce concept repose sur une nouvelle définition de la passivité, qui n'est pas un état d'atonie, mais au contraire d'ouverture à ce qui se présente. Être transpassible « implique une activité, immanente à l'épreuve, qui consiste à ouvrir son propre champ de réceptivité<sup>13</sup> ». En nous focalisant d'abord sur l'épreuve passive du sillon, nous avons négligé l'activité que cette épreuve suppose, qui est celle de se disposer à être « sillonné de lignes abstraites<sup>14</sup> ». Pour Maldiney, l'existence consiste non seulement dans une extase ou une sortie de soi, mais dans un « se tenir à l'avant de soi, en soi plus avant, dans l'ouverture qu'il s'agit d'intérioriser<sup>15</sup> ». L'ouverture d'un champ est « à la fois translation et transformation<sup>16</sup> ». La transpassibilité évoque en cela la transduction, puisqu'il s'agit d'une circulation qui modifie dans

---

<sup>8</sup> Voir C. FINZ, *Expérience esthétique et spirituelle chez Henri Michaux : la quête d'un savoir et d'une posture*, Paris, Montréal : L'Harmattan, 1996 ; R. DESLAURIERS, *Henri Michaux et l'Orient : réflexions esthétiques sur les Meidosems*, mémoire d'études littéraires, Université du Québec à Trois-Rivières, 2001 ; M. ELIADE, *Le Yoga. Immortalité et liberté*, Paris : Payot, 1954.

<sup>9</sup> E. CARRÈRE, *Yoga*, Paris : P.O.L., 2020, p. 350.

<sup>10</sup> F. LEIBOVICI, *Henri Michaux : voir (une enquête)*, p. 52.

<sup>11</sup> L'expression apparaît dans un livre sur Perce. C. BURGELIN, *Georges Perec*, Paris : Seuil, 1988, p. 125.

<sup>12</sup> B. NOËL, *La Chute des temps*, p. 11.

<sup>13</sup> H. MALDINEY, « De la transpassibilité », *Penser l'homme et la folie*, Grenoble : Jérôme Millon, 2007, p. 265.

<sup>14</sup> G. DELEUZE, *Différence et répétition*, p. 44.

<sup>15</sup> H. MALDINEY, « L'homme dans la psychiatrie », p. 35.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 38.

le champ. Il est donc possible de comparer l'écriture à une forme de méditation en ce qu'elle est attention à ce qui émerge à l'intérieur de soi, par un mouvement réflexif qui consiste à circuler dans son propre champ de réceptivité. Une impossibilité demeure toutefois, dont Emmanuel Carrère est conscient autant que Michaux, qui est celle de méditer vraiment en demeurant dans une recherche linguistique. Comme l'estime Laurie Edson à propos du recueil *Postures* : les « *postures* sont des impostures – le sujet écrivant, bien sûr, ne saurait être en position de méditation pendant qu'il écrit<sup>17</sup> ». L'imposture de Michaux peut se dire ici en ces termes : comment rejoindre le fond si d'emblée son affleurement au niveau de l'écriture est envisagé ? Comment le sillon de l'écriture, lorsqu'il s'applique sur un champ, peut-il être l'outil qui court-circuitera la distance vis-à-vis de la profondeur ? Dans *Le Visible et l'invisible*, Merleau-Ponty s'interroge à propos de la philosophie :

C'est donc une question de savoir si la philosophie comme reconquête de l'être brut ou sauvage peut s'accomplir par les moyens du langage éloquent, ou s'il ne lui faudrait pas en faire un usage qui lui ôte sa puissance de signification immédiate ou directe pour l'égaliser à ce qu'elle veut tout de même dire<sup>18</sup>.

Si la littérature se donne aussi pour enjeu de reconquérir l'être brut, elle semble achopper à ce but dès lors qu'elle utilise un langage qui n'a rien de brut. Une tension se lit dans le « tout de même » dont nous avons déjà signalé la présence chez Michaux<sup>19</sup>. Vouloir tout de même dire, vouloir tout de même tracer un sillon, bien qu'il flétrisse ce sur quoi il s'applique : une telle obstination se lit également ici. Il faut comprendre pourquoi la tentation de l'écriture demeure, supérieure à tout renoncement. Ce que Michaux cherche dans les traits est leur pouvoir d'empreinte. Un fragment de *Poteaux d'angle* suggère ce désir :

Depuis longtemps quelqu'un que rien n'appelle à cela, désirerait labourer. Et avec un araire des plus simples, des plus rustiques, des plus primitifs. À cause je suppose des traces de passage qui, là, dans la terre se maintiennent mieux qu'ailleurs, admirables sillons qui parlent au cœur des hommes (PA 1055).

Si la première phrase fait d'une troisième personne, d'un « quelqu'un », son sujet, le « je » revient subrepticement, dans la troisième phrase, au travers de la modalisation. C'est bien de lui-même que Michaux parle, comme la suite le confirme. Il raconte qu'autrefois, il voyageait, mais que depuis que les voyages ont cessé, il a des « représentations de sédentaire » (1056). Le sillon fait partie de ces représentations. Il sédentarise, inscrit dans une répétition. Il montre ce qui reste, ce qui subsiste d'essentiel derrière tous les accidents, tous les voyages, toutes les nouveautés possibles : l'empreinte brute d'une expérience de vie qui traverse. L'adjectif « admirable » était déjà associé au sillon dans un autre texte (VP 174), en lien avec une fascination vis-à-vis du

---

<sup>17</sup> L. EDSON, "Michaux, Displacement, and Postmodernism", *L'Esprit Créateur*, vol.26, N°3, automne 1986, pp. 5-14, p. 13 (nous traduisons).

<sup>18</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible*, p. 137.

<sup>19</sup> Voir le **premier moment** (I, 3).

pouvoir séparateur de l'écriture. Michaux, en parlant de ce désir de labourer, renvoie aussi à la recherche qu'il mène à la même époque, celle d'une « *langue moins belle*, plus 'compère', plus terre-à-terre » (PA 1081). Cette langue, il la veut plus idéographique, moins verbale, plus « amicale<sup>20</sup> ». À son propos, Jean-François Louette note que le compère est l'opposé du père autoritaire<sup>21</sup>. Michaux souhaite venir à bout de ce langage destiné à asseoir l'autorité des puissants. Et en même temps, le parcours de ces figures émergeant du champ de réceptivité se présente comme un terrassement. S'il est laboureur, Michaux ratisse tout sur son passage. Même lorsqu'il recourt aux traits les plus simples, la pratique du sillon est une pratique de rupture et d'ordonnement. C'est le sens que le sillon a pour Derrida. L'écriture a été considérée dans les métaphysiques comme un supplément de la parole. Il devrait y avoir dans la parole une certaine matrice qui permette cet ajout, la parole devrait renfermer l'écriture comme possibilité. Et c'est bien le cas : la grammatologie nomme cette fêlure qui traverse tout langage l'archi-écriture. Il s'agit de la pratique ancienne de laisser une trace, de marquer l'indistinct de son empreinte. La philosophie de Derrida utilise souvent les images de chemins, de sillons, de voies<sup>22</sup>. Dans une parenthèse sur un cas dont parle Levi-Straus qui est celui des Nambikwara, lesquels ont ouvert au cœur de la jungle des sentiers, le philosophe explique :

La *silva* est sauvage, la *via rupta* s'écrit, se discerne, s'inscrit violemment comme différence, comme forme imposée dans la *hylè*, dans la forêt, dans le bois comme matière ; il est difficile d'imaginer que l'accès à la possibilité des tracés ne soit pas en même temps accès à l'écriture<sup>23</sup>.

La violence se manifeste dans la rencontre entre un milieu trouble et le sillon précis, « forme imposée<sup>24</sup> » qui le tranche, le découpe et l'organise. Michaux envisage également l'écriture comme travail de distinction implacable, la scie ou un thermocautère qui vient hacher la matière d'un « admirable sillon » (VP 174). Dans le poème « Il écrit », il donne comme fonction à cette pratique de « trancher dans le wagon que l'Univers débordant pousse vers lui, ce qui ne serait pas 'sa' victime » (ÉE 819). Le train dans cette image évoque celui qui emmène les bêtes à l'abattoir. L'écriture se présente alors comme un geste de bourreau. En mettant en parallèle l'histoire de la route et l'histoire de l'écriture, Derrida donne une place au sillon agricole, cette voie qui « ouvre la nature à la culture<sup>25</sup> ». Tracer des sillons dans des espaces sauvages constitue d'emblée, d'après le philosophe, une forme d'écriture. En s'immisçant dans la terre, le sillon corrompt ce qui s'y développe en secret. C'est cette violence que décrit Derrida à travers le schème de la *via rupta*. De

---

<sup>20</sup> J.-F. LOUETTE, « Michaux et l'énigme de 'La Parpue' », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, mars-avril 1995, 95<sup>e</sup> année, N° 2, pp. 239-259, p. 255

<sup>21</sup> *Id.*

<sup>22</sup> Voir F. VITALE, « Via rupta : vers la biodéconstruction », *art.cit.*

<sup>23</sup> J. DERRIDA, *De la Grammatologie*, Paris : Minuit, 1967, p. 158.

<sup>24</sup> *Id.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 407.

cette rupture avec le sauvage, un texte de Michaux se fait aussi l'écho. Dans « En route vers l'homme », une communauté est asservie par un « être savant » qui vient lui apprendre le langage, langage qui suscite l'abattement chez ceux qui l'acquièrent : « à présent ce n'est plus comme avant. Ce n'est plus l'enchantement » (CC 1186). Le titre de ce texte dévoile que dans le sillon, c'est de route qu'il s'agit. Le sillon qui tranche l'indistinct est une « route vers l'homme ». Comment ne pas porter atteinte au sauvage en sillonnant ? Certains critiques ont fait de la peinture une manière pour Michaux de rejoindre le pré-langagier, l'originaire, en se défaisant de l'« armature conceptuelle<sup>26</sup> ». Max Loreau se situe dans cet axe interprétatif :

[L]a peinture, qui primitivement est institution du geste, met celui qui a su en découvrir l'essence en état de surmonter la scission radicale dont Michaux essayait de s'affranchir à l'aide des mots<sup>27</sup>.

Il est vrai que dans ce domaine qu'il a investi plus tardivement que celui des mots, Michaux règne moins en maître et peut avoir un rapport aux choses plus libre, plus délié des normes. Sur sa route, il trouve ainsi quelques peintres alliés qu'il investit d'un grand pouvoir. Le pouvoir de « parle[r] au cœur des hommes » (PA 1055) sans être éloquentes pour autant : de trouver, en quelque sorte, une parole sans éloquence. Il est peut-être une manière de dire l'« être brut<sup>28</sup> » qui ne soit pas celle de l'« être savant » (CC 1186).

---

<sup>26</sup> M. LOREAU, « La poésie, la peinture et le fondement du langage », *Revue internationale de Philosophie*, 1967, vol. 21, n°81 (1), « Forme et pensée », pp. 300-347, p. 324.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>28</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible*, p. 137.

### 3. Le sillon d'écriture

Le texte que Michaux consacre aux tableaux de Paul Klee, « Aventures de lignes » (Pa 360-363) permet au même titre que les autres extraits de *Passages* précédemment cités de comprendre l'opération de sillonner. Très jeune, Michaux s'est pris de passion pour l'œuvre de Klee. Il inscrit le peintre suisse allemand dans son petit panthéon personnel, au côté de Chirico et Ernst (QR CXXXII). C'est qu'il a ressenti d'abord l'énergie des lignes d'autres créateurs, avant de les expérimenter lui-même. Les lignes de fuite que propose Klee sont envisagées comme moyen de sortir des pièges de « l'éloquence » (Pa 363), risque qui paraît inquiéter Michaux au point qu'il y renvoie dans un aphorisme de la même année 1954 que nous avons cité plusieurs fois : « L'épouvante aussitôt tutoie. Plus de risque d'éloquence. » (FV 463). Le domaine des images est celui d'une remise en cause du verbal. La remise en cause va de pair avec un soupçon vis-à-vis du langage et de la raison, cette « misologie<sup>1</sup> ». Une anecdote convainc de ce rôle décisif que joue Klee, dans le combat contre le langage et contre la distance : lorsque Marie-Louise T. décède en 1948, le premier événement auquel Michaux se rend après l'enterrement est une exposition de ce peintre<sup>2</sup>. Et lorsqu'il commence à dessiner à son tour, c'est dans la recherche d'une alternative au langage. Grâce aux traits, il croit remonter en deçà du *logos*, qui s'est montré particulièrement pesant dans l'épreuve du deuil. Le sillon pictural appartient à ces signes qui pourraient faire entendre l'« arbre de vie » que Michaux vise également dans les drogues (PB 1000). Les lignes de Klee surgissent d'un espace antérieur au langage. Elles sont plus humbles que les phrases de l'écrivain, puisqu'elles se situent « à hauteur de fourmi » bien qu'aucune fourmi n'y soit jamais représentée (Pa 362) – et peut-être pour cette raison même : se situer à hauteur de fourmi revient à sortir du régime de la représentation. Elles font revenir dans un espace caché : « au lieu du secret », « dans le ventre humide de la Terre-Mère » (363). En employant cette image de « ventre humide », Michaux renvoie à une représentation de l'humus comme espace du sentir, où rien n'est encore conçu, comme espace d'une authentique humilité. Inspiré par ce modèle de Klee, Michaux tente de rejoindre à son tour le fond intime, d'être plus simple et plus « terre-à-terre » (PA 1081).

#### *Annexion*

Les lignes sont des manières de renouer avec des mondes dérobés. Ce sont des lignes qui incluent, « circulantes lignes de la démangeaison d'inclure (de comprendre ? de tenir ? de retenir ?) » (DD 1328) dont Michaux parle à propos des dessins d'enfants. Mais le sillon, s'il est

---

<sup>1</sup> D. CARLAT, *Témoins de l'inactuel*, p. 43.

<sup>2</sup> Voir R. BELLOUR, *Chronologie [1948]*, O.C.II, p. XVI.



poursuivi avec constance, peut-il vraiment diriger vers ce point de rendez-vous en deçà de la représentation ? Rien n'est moins sûr. Car le vecteur qui est employé pour entrer en contact avec cet espace n'est pas modeste. En incluant dans son parcours ce qui se dérobe, la ligne que Michaux suit lorsqu'il observe les tableaux de Klee domestique les forces qui s'y expriment. La contemplation de ces tableaux fournit d'emblée à l'écriture de Michaux « un nouveau territoire qu'elle finit par annexer<sup>3</sup> ». Au contact de la peinture, l'écriture étend ainsi son domaine. Insistons-y, elle n'est plus seulement l'élaboration linguistique, mais plus généralement le tracé de signes sonores et visuels et de chemins. Dès lors, l'humilité est compromise, et avec elle la possibilité d'aborder un autre espace. Elle devient la part d'une posture. Le sillon de l'écriture balise tous les espaces. En utilisant ce vocabulaire martial de l'annexion, Steinmetz montre que l'enjeu reste encore et toujours de conquérir, d'occuper, d'envahir. Marianne Béguelin parle quant à elle de cette activité d'un créateur démiurgique qui consiste à « annexer par l'esprit<sup>4</sup> ». Et même lorsque Raymond Bellour décrit Michaux en « maître d'un domaine sans repères immédiats qui répond mal à la géographie coutumière<sup>5</sup> », on retrouve le créateur en expert de la perte de contrôle. En traçant un sillon, Michaux *terrasse* le gouffre, le « contre-effectue<sup>6</sup> ». La maîtrise du sillon, la réappropriation de cette ligne de fuite, posent les problèmes de tout pouvoir. Si le sillon demande une certaine vigilance, c'est qu'il peut aussi finir par être trop intransigeant. Une fois tracé, il est difficile de s'engager ailleurs que dans le chemin qu'il dessine. Le problème est de conserver la dimension sauvage de la vie vécue alors que l'écriture est précisément un frayage dans le sauvage, de conserver la plasticité de l'enfant alors que le tracé du sillon n'a de cesse de l'endurcir. Une des singularités de Michaux est que même cette difficulté est passée au crible de l'écriture. Dès *Ecuador*, il dit ainsi craindre la « voix de pédagogue » (E 235). Le pédagogue est quelqu'un qui connaît le chemin et l'enseigne à d'autres, dans la « route vers l'homme » (CC 1186). Implacablement, il ôte aux choses leur fraîcheur en les soumettant au langage : « Le soc de la charrue n'est pas fait pour le compromis. » (PA 1055) La figure du sillon converge alors avec celle du pli, également très présente dans l'œuvre de Michaux<sup>7</sup>. On prend un pli comme on se forge une habitude. Ainsi la charrue, si elle passe plusieurs fois dans le même sillon, l'affermir à chaque passage. Le risque est de former un sillon si obstiné qu'on ne puisse en sortir. Michaux prévient son lecteur de cet écueil : « Si tu traces une route, attention, tu auras du mal à revenir à l'étendue. » (PA 1043) En entrant dans une pratique constante du sillon, l'individu se rigidifie.

<sup>3</sup> J.-L. STEINMETZ, *art.cit.*, p. 232.

<sup>4</sup> M. BÉGUELIN, *Henri Michaux, esclave et démiurge*, p. 212.

<sup>5</sup> R. BELLOUR, *Henri Michaux ou une mesure de l'être*, Paris : Gallimard, 1965, p. 30.

<sup>6</sup> G. DELEUZE, *Logique du sens*, p. 188.

<sup>7</sup> Cette figure étant très bien balisée par un ouvrage de critique littéraire, notamment dans son sens topologique, nous renvoyons simplement à ce dernier. Voir L. BROWN, *L'Esthétique du pli dans l'œuvre de Henri Michaux* [2007], Paris : Garnier, 2015.

Comme l'explique Simondon : « On pourrait dire que l'individu vivant se structure de plus en plus lui-même, et tend ainsi à répéter ses conduites antérieures lorsqu'il s'éloigne de sa naissance<sup>8</sup>. » Le geste de sillonner est celui qui provoque le plus sûrement la distance. Compromettant la plasticité de la vie, le sillon durci empêche aussi la surprise dans les rencontres. Dans les deux recueils d'*ekphrasis* qu'il a consacrés respectivement à Zao Wou-Ki et Magritte, cette rigidification est exposée par Michaux. Après s'être aventuré dans leurs œuvres en y instituant un sillon, l'écrivain pourrait se trouver bloqué et répéter sans cesse les mêmes pistes. Chez le peintre chinois rencontré en 1948, Michaux a identifié des possibilités différentes pour le regard, celle de se perdre dans le tableau au lieu de suivre certaines voies comme lorsqu'on lit un texte (Pa 332). Cependant, même dans les tableaux, des chemins sont toujours prompts à se dessiner. Donnant par l'usage du présent l'idée d'une urgence, Michaux renvoie à l'idée selon laquelle la contemplation de l'œuvre peint ouvre une brèche de courte durée : « Que l'on n'attende pas trop toutefois. C'est le moment. Il n'y a pas encore de règles. Mais elles ne sauraient tarder. » (*Id.*). La régulation est l'effet d'un sillon qui persiste. Dans le cas de Magritte, dès lors que Michaux le croise en personne en 1964, il ne peut plus observer ses œuvres avec ingénuité. La connaissance de la personne, une représentation de son caractère, fait obstacle à l'appréhension intime des tableaux.

Pour moi, l'opération était terminée : celle de m'introduire dans l'inconnu. [...] Que ce fût réussi ou non, à présent pour continuer j'en savais trop, par d'autres voies. Quand je voulus recommencer, le connu gênant l'inconnu, bientôt bloqua le champ libre (ERPE 713).

La voie qui a été tracée entrave la découverte d'autres trajets de pensée. La forme du sillon tel qu'il se trace dans les champs le montre clairement. Le premier tracé est une ouverture dans l'inconnu. Ensuite, chaque passage dans ce sillon le creuse davantage, et empêche de trouver la nouveauté. Dès que le sillon devient une ligne de conduite, il perd son caractère exploratoire<sup>9</sup>. Il est dès lors difficile, voire impossible, de découvrir un sillon inédit. La rencontre avec l'univers d'un artiste offre l'exemple d'une expérience vécue dans laquelle le dehors assimilé est du même coup réduit. La menace de la régulation par le langage est alors prononcée. Le langage se dresse comme un spectre à l'horizon. Il évoque en cela le vieillissement, assimilé par Michaux à une acidification. Comme le quatrième automne : « Il annonce qu'il va paraître qu'il sera là, rendant plus vinaigrées les plaies » (ÉE 804). Le sillon d'écriture est une plaie, celle nommée « plaie d'être homme » (ÉE 799) qui se referme au moment où l'on meurt. La plaie est à la fois une malédiction et le seul moyen de persister dans la durée, de laisser une trace. La relation entre la plaie et la trace est précisée dans un aphorisme : « Qui laisse une trace, laisse une plaie. » (FV 465)

<sup>8</sup> G. SIMONDON, *op. cit.*, p. 80.

<sup>9</sup> Franck Leibovici consacre quelques paragraphes de son ouvrage à cette régulation qui ne manque pas de frapper toute nouvelle lecture, à ces cadres qui s'imposent à l'inédit. F. LEIBOVICI, *Henri Michaux : voir (une enquête)*, pp. 69-70.

Pour comprendre cette phrase, la pensée pesante du spectre peut être rappelée<sup>10</sup>. Avec cette spectralité de certaines présences qui sont d'autant plus poignantes qu'elles sont présences d'absence, nous pouvons également penser à l'empreinte de personnes que nous avons rencontrées et qui ont fait sur nous, comme on dit, forte impression. En laissant une plaie, elles ont creusé une distance intérieure par rapport à laquelle les autres interactions ne cessent d'opérer, qu'elles la suturent ou qu'elles y remuent leur couteau. Dans l'idée de plaie surgit aussi celle d'un sillon qui est une souffrance, qui se dessine sans discontinuer et suscite un écart douloureux. C'est ce drame auquel Michaux renvoie dans « Vieillesse de Pollagoras », lorsque l'être « dépose des pierres » (VP 233), endurcissant peu à peu le sillon. Le personnage de ce texte, comme il vieillit, voit sa vitalité diminuer : « Avec l'âge, dit Pollagoras, je suis devenu semblable à un champ sur lequel il y a eu bataille, bataille il y a des siècles, bataille hier, un champ de beaucoup de batailles. » (VP 232) Le passé l'exprime : les batailles sont terminées. L'âge de Pollagoras est celui du renoncement. Le sillon est devenu un tracé dur. Très tôt, il s'était contracté. Pour Pollagoras, il y a eu un « petit barrage lointain en [s]on enfance par [s]a fierté édifié », auquel s'ajoutent de multiples barrages bétonnés au cours de l'existence. Le sillon est alors un remblai bâti lors d'« années effrayées » (*Id.*) qui prévient par la suite de franchir la distance. Force est de constater qu'il est presque impossible de trouver des dessins ou peintures de Michaux qui n'aient pas été accompagnés par des textes, ou au moins nommés. Peinture et écriture littéraire ménagent toutes deux un sillon. Dès lors, non seulement ni l'une ni l'autre n'ont les moyens de surmonter la scission, mais de surcroît, elles l'opèrent parfois. Nous pouvons remarquer que ce que Max Loreau appelle « conquête du fait primitif<sup>11</sup> » se fait par l'usage d'une figure qui paraît bien culturelle et non sauvage : pratique de labour. En souhaitant gagner l'originaire, ce qui a précédé l'écriture comme pratique instituée et codifiée, Michaux continue de cultiver un certain champ. L'écriture vient répondre à une peur de l'origine comme gouffre. En régressant totalement, HM chuterait dans ce gouffre dont nous avons présenté précédemment la menace. En sillonnant, la chute est évitée. Le sillon est un approfondissement progressif plutôt qu'une descente brutale. Même s'il souhaite être plus « terre-à-terre » (PA 1081), Michaux ne rompt jamais avec le langage. Dès lors, son parcours de soi est surtout un parcours de ce qui en soi est langage. C'est ce qui nous a menée à intituler ce moment « sillonner le gouffre ». Nous souhaitons exprimer par là cette activité par laquelle une puissance sauvage est domptée. La distance qui sépare l'expression de l'originaire ne peut être franchie aisément. Curieux paradoxe que celui qui apparaît lorsque Michaux évoque un « chemin du désordre, de la sauvagerie, de l'annihilation » (ÉR 573) suivant lequel ses peintures se font. Comment penser en effet que ces

<sup>10</sup> J. DERRIDA, *Spectres de Marx*, p. 177.

<sup>11</sup> M. LOREAU, « La poésie, la peinture et le fondement du langage », p. 302.

états d'origine puissent être ralliés par quelque chemin que ce soit ? Ce que Merleau-Ponty dit de la réflexion philosophique peut être dit de l'écriture. Si la philosophie se donne pour but de parvenir à dire l'origine des choses, elle ne parvient pas à atteindre une origine intacte. Il se produit en effet un processus de sédimentation<sup>12</sup>, résultant des démarches critiques, par lequel l'origine est recouverte. En souhaitant être plus terre-à-terre, Michaux ne manque pas de recouvrir le limon qu'il veut atteindre. L'originaire est déplacé : il n'est pas situé au début, dans un point, mais il est disloqué, il « éclate », selon l'expression du phénoménologue français<sup>13</sup>.

### L'écrivain-fouisseur

En utilisant l'écriture, y compris dans son sens élargi, comme moyen d'une connaissance de soi, en utilisant le sillon comme un rai de lumière dans l'opacité, Michaux n'accède donc pas à ce qu'il se propose de toucher. Il n'atteint pas le « ventre humide de la Terre-mère » (Pa 363) que Klee faisait d'après lui émerger. Cet échec s'associe à une réaffirmation fantasmatique de la puissance de pénétrer, d'ensemencer par le sillon, de faire effraction grâce à lui. Si la drogue est si dangereuse, c'est d'après lui qu'elle fait perdre la puissance de pénétrer. Le haschich immerge ainsi dans un milieu confus. Dans ce que Michaux nomme souvent un « bain », rappelant ainsi l'angoisse de se noyer dans la mer(e), tout s'équivaut, tout est rapporté à l'horizontalité. Bernard Saby, un peintre ami de Michaux, consommateur de haschich, envisage dans un court texte, « L'image privilégiée » auquel l'écrivain laisse une place à la fin de *Misérable miracle*, que cette neutralisation est un effet de la drogue :

La neutralité affective, presque l'indifférence avec laquelle je suivais le déroulement du phénomène faisait songer à une sorte d'état pré-personnel, un état 'd'avant existence' infiniment archaïque (MM 765).

Les peintures de Saby, d'après un critique d'art, donnent à voir cet « espace primordial<sup>14</sup> ». Or, au sein de ce plan neutre, l'« image privilégiée » est pour Saby celle qui tient et se distingue. Du témoignage de Michaux lui-même, Saby voit le sillon de HM comme une image privilégiée (MM 679). Le sillon lutte donc contre l'indifférence. La menace posée par l'immersion est celle de la neutralisation des contrastes. Revenir au champ, c'est en effet revenir à une certaine neutralité ancienne. La drogue identifie alors en négatif ce désir d'exercer son intelligence à pénétrer les choses pour qu'elles ne soient pas enfouies dans l'opacité :

Tout ce sur quoi (dans l'intelligence) opère la volonté, est en train de partir ou parti : la fonction « drill », de fouissage, de forage, de chasse, d'exploration, de vérification, l'opération qui consiste à porter et à remettre constamment l'intelligence au point d'application choisi (fox-terrier qui revient au trou), l'insistance, le commandement sur l'intelligence (IT 923).

---

<sup>12</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible*, p. 160.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>14</sup> X.-G. NÉRET, *Scènes de l'espace primordial*, Paris : Les Yeux fertiles, 2008.

Chez Michaux, quand l'intelligence est mue par la volonté, elle se dirige intentionnellement vers des objets qu'elle sillonne : « je me remets à déblayer, à déblayer, creusant dans la masse des murs qui n'en finissent pas » (VP 194). La drogue fait perdre cette intentionnalité de fouissage. Pour Nicolas Castin, cette obsession n'est pas uniquement celle de Michaux. Les écrivains modernes et contemporains sont nombreux qui cherchent à transpercer l'épaisseur, à la pénétrer, « investissant les failles latentes du sensible<sup>15</sup> ». Et c'est alors que la violence peut se présenter, celle d'un « être fouisseur<sup>16</sup> ». Le sillon de l'écriture est investi d'un pouvoir qu'il avait déjà dans les textes platoniciens selon Derrida, celui du *pharmakon*, le remède et le poison, « pouvoir de pénétration maléfique, capable d'affecter ou d'infecter le plus profond<sup>17</sup> ». Et ce fantasme conduit HM à persister dans un geste de capture. La figure de la proue disait cette tentation : opposer à la mer ou à la mère un forçage, déchirer les possibles indistincts. Pierre Loubier a consacré une étude à ces figures d'une incursion virile dans *Un Barbare en Asie*<sup>18</sup>. Tout en réaffirmant ce pouvoir, HM se veut aussi à l'origine du monde, source d'une saisie de ce dernier. Dans le texte où s'énonce la position d'épervier déjà évoquée, il renvoie aux deux actions : « Je pénètre en père,/ J'enfante en mère. » (ÉE 779).

### Entre fourmis

De fait, comme il ne lui est pas donné de gagner vraiment l'espace d'émergence pré-langagier – c'est-à-dire de le gagner sans chercher à le pénétrer ou à le posséder, HM l'aborde parfois sur un mode nostalgique, comme dans ce fragment de *Poteaux d'angle* écrit en 1978 :

Du temps que nous étions entre fourmis, antennes tendues, vibrantes, je me souviens, c'était avant la famille des hommes, entre des brins d'herbes, parmi des graines tombées. Il n'y avait pas à réfléchir. La terre mouillée sentait fortement. Indistinct, inconcevable était l'avenir (PA 1055).

La fable écologique qui se dessine dans ce texte identifie le « je » à un membre de la communauté d'insectes. HM semble alors, par le processus de dé-subjectivation que nous avons déjà traité précédemment<sup>19</sup>, se dissocier de lui-même, pour aborder un territoire inconnu, celui de la pure sensation. Cette sensation est une vigilance inquiète à tout ce qui se passe (« antennes tendues, vibrantes »). Que le complément d'objet « du temps que nous étions entre fourmis » soit antéposé par rapport à « je me souviens » indique l'antériorité de la vie de fourmi et la distance qui sépare le moment de la remémoration de cette vie archaïque. L'avenir n'apparaît pas clairement parce qu'il ne s'est pas encore détaché du champ des possibles. « Il n'y avait pas à réfléchir » : cette

<sup>15</sup> N. CASTIN, « Pour une raison sensible », *Littérature* n° 120, 2000. *Poésie et philosophie*, pp. 3-32, p. 15.

<sup>16</sup> I. BENGUIGUI, « Le corps écriture dans l'œuvre de Franz Kafka et du premier Michaux », *Recherches germaniques* n°48, 2018, pp. 5-30.

<sup>17</sup> J. DERRIDA, « La pharmacie de Platon », *La Dissémination*, Paris : Seuil, 1965, p. 137.

<sup>18</sup> P. LOUBIER, « Croc, ergot, kriss : un Barbare chez les Malais », dans A.-E. HALPERN, V. MIHAILOVICH-DICKMAN (dir.), *Quelques Orient d'Henri Michaux*.

<sup>19</sup> Voir la figure de la larve dans **ce moment** (II, 2).

caractérisation de la vie de fourmi rejoint, par une affinité inattendue, un passage de la *Phénoménologie de la perception*. Pour Merleau-Ponty, ce que nous avons à l'origine est « un certain champ perceptif sur fond de monde<sup>20</sup> ». Le champ émerge comme une figure sur un « fond irréflechi<sup>21</sup> ». Même s'il est originaire, il vient suite au monde, et doit encore être délesté de ce dont la connaissance l'a chargé, pour qu'on puisse accéder à cet état trouble et confus dans lequel et à propos duquel la réflexion est vaine. Ce fond irréflechi qui précède toute réflexion, tout besoin et toute nécessité de réflexion, est à la genèse du sentir, un « passé originel, un passé qui n'a jamais été présent<sup>22</sup> », et qui ne sera pas non plus restitué par la réflexion. La connaissance, celle qui fait sillonner le monde, est en effet une rupture avec cette foi primitive, ce sentir originaire de l'humus. Les pensées du philosophe et de l'écrivain se croisent alors, se rencontrant dans ce champ. Sûrement parce que l'œuvre de Michaux, comme l'a estimé Claude Lefort dans un texte-hommage à Merleau-Ponty, « supporte comme peu d'autres des questions qui ramènent la littérature et la philosophie à leur commune origine<sup>23</sup> » : plus particulièrement leur commune incapacité, du fait de l'écriture dont elles font usage, à atteindre l'origine. La terre mouillée est un espace sans réflexion, sans philosophie, sans littérature, figuré de manière mélancolique par Michaux dans ce texte qui évoque également le poème de son ami Jules Supervielle « Le Regret de la terre<sup>24</sup> » (1934). À distance de l'origine, séparés d'elle par l'épaisseur de l'écriture, les deux écrivains expriment une tristesse singulière à son endroit, de nouveau le regret de ce qui n'a jamais été présent. Dans l'humus, on ne pense pas à l'avenir, c'est un temps où les sens sont éveillés, aux abois :

C'était le temps inoubliable où nous étions sur la Terre  
Où cela faisait du bruit de faire tomber quelque chose,  
Nous regardions alentour avec nos yeux connaisseurs,  
Nos oreilles comprenaient toutes les nuances de l'air<sup>25</sup>

Dans ce texte comme dans celui de Michaux, une communauté utopique est présentée. Les êtres qui sont englobés par le pronom « nous » sont reliés par une expérience vécue intensifiée. Cette expérience est opposée à la fadeur du présent où rien ne fait du bruit, où rien ne sent fortement. Au contraire des propriétés, le champ n'est pas uniquement compris dans la sphère propre. Comme les énergies traversent le champ subjectif, elles s'extraient de lui et vont au-dehors. L'espace du champ est aussi le nous, qui dans le texte de Michaux paraît précéder tous les individus plutôt qu'il ne résulte de leur addition. En effet, la communauté des fourmis est une

---

<sup>20</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. 279.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>22</sup> *Id.*

<sup>23</sup> C. LEFORT, « ... Sur une colonne absente », *Cahiers de l'Herne*, p. 238.

<sup>24</sup> J. SUPERVIELLE, « Le Regret de la terre », *Les Amis inconnus* [1934], dans *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1996, pp. 310-311.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 311.

utopie, où tout s'égalise à hauteur de brindille, dans une sensibilité confuse et exaltante. Le sillon qui distingue, et stratifie le monde, n'est sans doute pas la voie la plus opportune pour rejoindre ce champ originaire.

## CONCLUSION DU QUATRIÈME MOMENT

Gouffre et sillon sont deux figures de la distance complexes, ce qu'elles figurent est multiple : expérience, transcendance, vie. Elles ont en commun d'être des failles qui tranchent des plans. Nous les pensons comme figures de l'altérité, manifestant deux formes de celle-ci. La figure du gouffre est celle d'une altérité effrayante, car le gouffre est infranchissable. Nous en avons dit le caractère exorbitant. Elle ne se figure que hors d'un abîme qui la menace. En tout état de cause, dès qu'il devient figure, le gouffre est bordé et nié. La figure du sillon, quant à elle, présente une altérité au bord, accessible par l'expérience, à condition de ténacité ou de disponibilité. Elle est une forme vivable du gouffre, un gouffre devenu fécond. La maîtrise du gouffre le transforme en sillon. La distance n'est plus de manière univoque un écart destiné à s'immuniser, elle devient peu à peu l'objet d'un jeu, voire d'une jouissance, dans ses modulations. Un équilibre se conquiert entre dessaisie et saisie, consentement et refus, perte et création. En intitulant ce moment « sillonner le gouffre » nous ne voulions pas faire penser que le gouffre est parcouru. Sillonner, c'est ici transformer en sillon, et donc nier ce gouffre en le bordant. Dans le sillon, il est toutefois possible de lire une oscillation. D'une part, le sillon apporte un contrepoint aux idéologies de la transparence et de la propreté. Celui qui est sillonné se laisse en effet traverser par des forces exogènes, effluves, larves ou consciences vagues. La satisfaction que le créateur peut tirer du sillon tient aussi à la manière dont ce dernier fait émerger ces éléments discrets, puis reproduit les conditions de leur émergence en imprimant son propre parcours au monde. Et c'est, d'autre part, dans le retournement que se lisent les défauts du sillon. Le sillon d'écriture est en effet ce qui accentue l'éloignement vis-à-vis de l'origine : en écrivant, on distingue implacablement le propre de l'impropre, et l'on se condamne à se séparer radicalement du sauvage. La pratique du sillon n'en reste pas moins une pratique répétitive, tenace, qui inscrit Michaux dans une certaine fidélité infidèle dont nous nous proposons à présent d'identifier les modalités.





**Cinquième moment :**

**Être fidèle**



## INTRODUCTION

Chaque moment précédent s'est lié à une question : comment dire la distance, l'absente, les sensations, le gouffre, et ce « comment dire... ? » est devenu une interrogation des plus insistantes, qui s'est inscrite au cœur de l'expérience. C'est que la question ne se superpose pas à cette dernière, qu'elle la travaille de l'intérieur à la manière d'un sillon. Des questions débutant par « comment », interrogeant des manières ou des styles, reviennent très souvent chez Michaux. Et la question de la distance se pose elle aussi avec cet adverbe qui touche au style de la présence :

Mais l'entrelacs du proche et du lointain dans la présence embrasse aussi leur mode et leur style : ce n'est pas seulement ce qui nous est proche ou lointain qui signe notre présence, mais aussi *comment* nous sommes proches et nous approchons, *comment* nous laissons ou ne laissons pas s'approcher ce qui vient ou celui qui vient<sup>1</sup>...

Les moyens d'action pour s'approcher ou s'éloigner sont l'objet d'une recherche. Les figures, en particulier animales, sont ainsi des modèles qui animent la pratique. Se faire épervier pour se préserver ou au contraire insecte pour mieux saisir sont parmi les inflexions que nous avons déjà pu relever. Autre exemple de cette modulation par le style d'un animal, la mouche devrait être une inspiration, puisqu'elle a répondu à la question à laquelle les humains sont incapables de trouver une solution : « *Comment cohabiter sans servir ?* » (Pa 380). Michaux nous semble bien un opérateur, qui se met en défi de trouver les moyens, littéraires ou extra-littéraires, pour faire face aux problèmes – ce qui ne signifie pas toujours les résoudre. Le « pourquoi » est rarement l'adverbe de ses interrogations. La raison est insoluble. La plupart du temps, il ne cherche pas du tout à la connaître. Il faut plutôt savoir comment être fidèle. La question se pose à plus forte raison que la question « pourquoi être fidèle ? ». La question « comment » est plus insistante, car plus complexe. Elle nécessite une observation. Comment font les autres, qu'ils soient des animaux ou des humains, pour tenir, pour se tenir à cette place entre distance et proximité ? La fidélité est difficile : elle suppose de suivre sans se compromettre, d'être suivi sans se sentir étouffé. L'interrogation sur le pouvoir et les limites du langage – ce dernier permet-il d'être fidèle ? – innerve le réel comme nulle autre. À cette question, il s'agit finalement de donner une portée éthique. Nous entendons ce qui est éthique comme propre à déterminer des formes de vie : les manières de présenter se confondent alors avec les manières de vivre, d'habiter – tout ce que l'on peut nommer *ethoï*. La forme de vie à privilégier pour Michaux est la fidélité. Il faudra en passer, bien évidemment, par une définition de la fidélité. La fidélité est une forme de constance, de sincérité. La fidélité est l'amitié, le compagnonnage. La fidélité est la foi. Mais attention à ne pas être fidèle comme ceux dont c'est le substantif, les croyants, notamment ceux qui s'inscrivent

---

<sup>1</sup> J.-L. CHRÉTIEN, « Note furtive sur la présence », *art.cit.*, p. 190.

dans une institution qui encadre leur fidélité, « évêques et chanoines et professeurs de cours de théologie et de philosophie » (E 178). À ces derniers, Michaux préfère quelques figures de mystiques, le curé d'Ars, Saint-Joseph de Cupertino, Ruysbroeck, qui ont senti, dit-il, « l'essentiel jusqu'à la moelle : *le Dieu qu'il y avait à aimer* » (*Id.*). La fidélité s'éprouve charnellement plus qu'elle ne s'apprend. Tout le catéchisme flétrit pour lui cette beauté originelle de la révélation.

Je vois le Christ aussi – pourquoi pas ?  
Comme il était il y a presque 1940 ans  
Sa beauté déjà disparaissant,  
Le visage rongé des baisers des futurs chrétiens (NR 460).

Le baiser du chrétien représente davantage une forme d'adhésion sans distance, de colle. Michaux met donc en crise la foi chrétienne, en la tournant en dérision. Les discussions avec des spécialistes ont révélé le caractère problématique de cette notion de fidélité pour aborder l'œuvre. Nous nous sommes souvent demandée s'il était possible de convoquer cette idée pour achever nos recherches, tant Michaux s'est dédit de toute fidélité, tant la représentation de la fidélité peut paraître naïve dans la confrontation à cette œuvre. David Vrydaghs a par exemple fait le procès de certains lecteurs comme André Rolland de Renéville<sup>2</sup>, qui donnent de Michaux « l'image d'un poète 'toujours fidèle à lui-même'<sup>3</sup> ». Et peut-être la tentation est-elle présente d'ajouter notre voix à cette belle communauté des adeptes de Michaux, qui se plaisent dans ses textes parce qu'ils y retrouvent les mêmes motifs à des années de décalage, qu'ils peuvent y reconnaître les indices d'une œuvre cohérente. Inévitablement, la définition de la fidélité dans ce cadre doit en passer par une précision sur ce qu'elle n'est pas, comme vertu ou valeur. La première attitude fidèle à étudier est celle qui consiste à suivre. Suivre à bonne distance n'est pas ourdir une capture, mais plutôt se mettre en position d'être infléchi par ce que l'on suit : c'est un mouvement humble. Dans la relation à soi-même, la fidélité est écoute de cette voix plus modeste. La fidélité ne signifie pas se river à l'un – *une* personne, *un* être, *un* style, mais plutôt accueillir des multiplicités.

---

<sup>2</sup> A. ROLLAND de RENÉVILLE, « Henri Michaux et Paul Éluard », *La Nef*, n° 16, mars 1946, p. 118.

<sup>3</sup> D. VRYDAGHS, *Michaux : l'insaisissable : socio-analyse d'une entrée en littérature*, p. 168.

## I. SUIVRE

Ce premier temps porte une interrogation sur ce que signifie être fidèle. Nous voulons lier la fidélité avec un mouvement, qui est celui de suivre. À cet égard, en faisant de nouveau le pari de pouvoir « faire monter dans l'arche toutes les figures<sup>1</sup> », nous proposons de convoquer les chiens dans cette réflexion. Le poème « Une vie de chien » (NR 469), dans lequel Michaux décrit un quotidien misérable inspiré<sup>2</sup> par *A dog's life* de Charlin Chaplin (1918), est souvent cité. Au-delà du chien qui sert de miroir au poète maudit, d'autres chiens nous intéressent, ceux auxquels Michaux fait face dans leur réalité animale. Ces derniers sont en effet dans les textes de Michaux des êtres qui suivent, à distance – faisant escorte aux humains. Nous verrons aussi que cette fidélité se retourne, lorsque les animaux envoient des propositions de fidélité, à leur milieu, à l'humain, que ce dernier peut suivre par les mots. Les phénomènes sont également des figures à suivre. Mais être fidèle à ces propositions de l'apparaître, animal, phénomène, n'est pas aisé. Le langage représente, et ainsi se sépare de la forme qu'il est censé faire voir.

---

<sup>1</sup> Selon l'expression de Michel Deguy. M. DEGUY, *À ce qui n'en finit pas. Thrène*, n.p.

<sup>2</sup> Voir J.-F. LOUETTE, *Chiens de plume. Du cynisme dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, Chêne-Bourg : Éditions La Baconnière, 2011, p. 48.



## 1. La Nature fidèle à l'homme

Les extraits d'*Ecuador* montrent un problème de la fidélité persistant pour Michaux<sup>1</sup>. Le terme et ses dérivés reviennent en effet souvent dans ce texte, qui est un journal. Et ce n'est peut-être pas un hasard que le diariste questionne la fidélité : le journal comme forme porte aussi un questionnement sur ce qui fait retour. Du journal, la « tentation<sup>2</sup> » a été présente tout au long du parcours littéraire de Michaux, désir fidèle de revenir sur les événements. Au début du texte, Michaux décrit une scène vue depuis le bateau qui l'emmène en Amérique du Sud :

*Mercredi 11 janvier*

De gros nuages par endroits.  
Une vaste île d'ombre sur mer les accompagne fidèlement, et sans doute certains poissons aimant l'ombre en même temps qu'une faible profondeur les suivent fidèlement (E 148).

L'ombre des nuages leur est fidèle parce qu'elle les accompagne à la surface, les bancs de poissons tirent parti de cette ombre et la suivent en profondeur. Être fidèle à quelqu'un ou quelque chose, c'est d'abord adopter son allure, ses gestes, ses comportements. La fidélité se présente d'abord au titre d'adverbe (« fidèlement »), c'est-à-dire comme manière ou style. Plus tard, ce sont les nuages qui deviennent fidèles dans le texte et non leur ombre : ils sont d'après Michaux les « chiens fidèles » de la montagne (E 154), puisque chaque montagne dans ce pays possède un nuage qui lui est comme assujéti. Michaux emploie cette image du chien pour décrire le rapport qui unit les nuages et la montagne, et naturellement c'est la figure qui surgit dans l'esprit quand on envisage ce thème de la fidélité. Les figures animales, nous avons déjà eu l'occasion de le montrer au travers des larves<sup>3</sup>, reviennent avec constance dans l'œuvre. Celle du chien ne fait pas exception. Au moins deux récits de rencontres avec des chiens, et donc avec une certaine forme de fidélité, sont présents dans des textes. À Puembo, Michaux est suivi par un chien, « grand, fidèle, courtois, à longs poils blancs comme neige, partant à ma suite, genre majordome, jamais devant » (E 192). Être suivi est ici désagréable, car ce chien empeste. Il faut noter que les figures de chien conduisent souvent Michaux à réinvestir le champ olfactif<sup>4</sup>. L'olfaction semble empêcher la distance, puisqu'une odeur peut refluer par l'air même si l'objet qui l'émet est éloigné. Avec ce chien équatorien, un ballet se met alors en place, des manœuvres d'évitement et d'approche. HM donne des coups de pied au chien, qui s'éloigne. Même à distance, son regard demeure un appel : « Ses yeux restaient fidèles, de loin. » (E 192). Il revient

---

<sup>1</sup> Ce que nous identifions comme un motif de la fidélité dans *Ecuador* a à voir avec ce que Jean-Pierre Martin voit comme « monotonie » dans ce même texte : un retour du même. J.-P. MARTIN, *Henri Michaux : écritures de soi, expatriations*, p. 370.

<sup>2</sup> R. BELLOUR, Notice de *Passages*, O.C.II, p. 1151.

<sup>3</sup> Voir le **quatrième moment** (II, 2).

<sup>4</sup> C'est le cas dans des extraits de « Notes au lieu d'actes » (Pa 381, 386).



aussitôt. La présence de ce chien est figurée comme discontinue. HM ne peut s'empêcher d'être troublé par l'animal, et ne paraît pas désirer qu'il s'éloigne définitivement. L'expérience d'être suivi par un chien est également relatée dans un texte de « Vacance », publié dans *Botteghe oscure* en 1955, mais non repris dans *Vents et poussières*, « Rencontre ». Dès le début du texte, il est insinué que la rencontre advient davantage pour l'animal que pour le narrateur :

Un chien me rencontra près du lac. Il m'appela. Je ne le connaissais pas. Je n'avais rien pour lui. Je lui répondis par de bonnes paroles. Il me suivit. Il gratta mon imperméable de ses pattes. Je devins silencieux. Il pleuvait. Par ce temps même un loup est transi. J'allongeais le pas. La distance entre nous grandit, tandis que de côté et d'autre il furetait. Au-delà d'un carrefour, je me trouvai seul. Il m'avait abandonné (V&P 215).

Les énoncés, très simples et courts, suggèrent une manière de phraser canine, comme si l'écrivain s'affairait d'une idée à l'autre, furetait lui aussi autour du chien qu'il décrit. Dans ce récit, HM rentre lire. Au bout d'une heure, il entend le chien gémir. « J'ouvris la porte. Il était là, couché, la tête entre ses pattes, la confiance dans sa tête. » (*Id.*) Cette présence est intrigante : fermer la porte sur quelqu'un devrait le faire disparaître. Or, le manège reprend, comme dans la rencontre d'*Ecuador* : « La confiance est là devant ma porte, la confiance, éternel maillon de toute chaîne. » (*Id.*) Le chien allégorise à présent la confiance, qui noue plus sûrement qu'un lien effectif. Après avoir fermé la porte de nouveau, HM est pris de culpabilité : « Mes bonnes paroles, il les a pris pour un acte d'adoption. » (*Id.*) C'est malgré lui que ce changement s'accomplit, mais cette fidélité finit par peser sur HM. Il se met à recevoir la fidélité du chien comme invitation à être fidèle à son tour, à aller sur le seuil. Il le cherche : « J'y vais, tout à coup commandé par notre étrange alliance. » (216) Mais le chien ne revient pas. Au moment où il s'est accommodé à cette présence, où il souhaite renouveler le mandat, le chien se retire. Il s'interroge alors : « Enfin ce chien, pourquoi se voulait-il près de moi, sans plus ? Une erreur de sa part ? Ou que voulait-[il] signifier ? » (*Id.*<sup>5</sup>) Ce qui est troublant chez le chien de *Vents et poussières* comme chez celui de Pumbo est ce désir de proximité « sans plus », cette façon de se contenter de peu dans la proximité, de ne rien exiger dans le contact. À l'inverse de la liane par laquelle l'autre nous aliène<sup>6</sup>, la présence du chien n'enjoint à rien. La fidélité du chien n'est pas conditionnée par la fidélité du maître ou de l'humain, elle est tellement inconditionnelle que pour l'esprit habitué aux calculs et aux stratégies, elle peut sembler une erreur. Elle a, comme sa joie, quelque chose d'extraordinaire. Que le chien puisse désirer la servitude fait de lui une bête honteuse. Cette fidélité qui ne semble pas se poser de question quant à l'objet sur lequel elle se porte paraît proche de la cécité. Mais le chien est-il vraiment aveugle ? Chez Michaux, il apparaît bien au contraire comme celui qui voit. Ce qu'il voit demeure un mystère. Dans les expériences de drogue, l'interrogation revient d'ailleurs au sujet de la chienne de son hôte, qui, tandis qu'il est sous mescaline, le regarde sans

---

<sup>5</sup> Entre crochets dans le texte.

<sup>6</sup> Voir le **premier moment** (I, 2).

qu'il puisse savoir ce qu'elle « a remarqué » en lui (IT 843). Ce moment évoque l'« acte de regard<sup>7</sup> » du chat de Derrida, l'observant dans la salle de bain alors qu'il est nu, épisode qui constitue l'ouverture d'une réflexion non seulement sur l'animalité, mais aussi sur le regard posé par les animaux sur les humains<sup>8</sup>. Chez le philosophe, l'expérience d'être vu nu par son chat est d'emblée liée à une forme de « gêne » d'avoir enfreint certaines règles de la bienséance, que le philosophe renomme l'« animalséance<sup>9</sup> ». Tout se passe comme si face à l'animal comme face à l'homme il fallait bien se tenir. Pour autant, rien ne dit que l'animal soit gêné par notre nudité, tout porte même à penser qu'il ne se sait pas nu lui-même. Face à l'animal comme face à ce qui se dérobe, la question se pose donc : que pense-t-il ? Quelle est cette « pensivité<sup>10</sup> » particulière des canidés ? Interrogation anxieuse qui montre un souci de Michaux à l'égard de la race canine. Dans le cadre de cette réflexion sur la fidélité, l'interrogation se précise : que signifie cette proximité fidèle, cette « proximité insoutenable<sup>11</sup> » du chien, pourquoi ce dernier veut-il être proche ? La fidélité semble alors une allure, un phrasé animal particulier. Au contact des chiens, Michaux semble expérimenter cette présence dont parle Jean-Christophe Bailly : « Une présence qui est comme une imminence, qui n'a pas besoin de se montrer pour être, qui se manifeste au contraire d'autant mieux qu'elle se cache, se retire – ou survient<sup>12</sup>. » Dans cette définition de la présence animale, Bailly fait signe vers ce que nous avons proposé de nommer la dérobée. La fidélité du chien touche en effet à sa limite, sans cesser pour autant d'être une fidélité, quand HM ouvre la porte et qu'il n'est plus là, ou lorsqu'il s'éloigne. Cette présence intermittente rend sensible au caractère sauvage du chien. Le chien se révèle le témoin ou l'intercesseur d'ordres antagonistes<sup>13</sup> : présence et absence, proximité et distance, ou encore domesticité et sauvagerie. Il se situe sur la frontière entre ces différents modes, et peut ainsi rendre compte des deux. La fidélité n'est pas toujours constance, elle est aussi parfois imprévisibilité. Il nous faut dorénavant éclairer ces deux modes : fidélité comme présence et fidélité comme absence.

### *La fidélité comme mode de la présence*

La fidélité peut d'abord être un mode de la présence. C'est être là où l'on est attendu, c'est se pointer. Cette permanence est un des éléments qui rassure dans la nature d'après Michaux, la nature est toujours égale à elle-même, du fait de ses lois immuables.

---

<sup>7</sup> J.-C. BAILLY, *Le versant animal*, Paris : Bayard, 2007, p. 34.

<sup>8</sup> J. DERRIDA, *L'animal que donc je suis*, Paris : Galilée, 2006, p. 18 sq.

<sup>9</sup> *Id.*

<sup>10</sup> J.-C. BAILLY, *Le versant animal*, p. 33.

<sup>11</sup> J. DERRIDA, *op. cit.*, p. 29.

<sup>12</sup> J.-C. BAILLY, *Le versant animal*, p. 17.

<sup>13</sup> M. ALIZART, *Chiens*, Paris : PUF, 2018, p. 20.

Non, il est sans exemple qu'éclairée par un grand feu de bois l'obscurité tarde à s'en aller, ne s'en aille que nonchalamment et comme à contrecœur. C'est sur des points pareils que l'esprit humain assoit sa sécurité et non sur la notion du bien et du mal. Non seulement l'eau est toujours prête à bouillir, et n'attend que d'être chauffée, mais l'océan lui-même, au comble de sa fureur, n'a de forme que celle de son lit qu'un continent affaissé l'oblige d'occuper (LI 568).

La fable qui précède constate la fidélité de la nature à l'égard de l'homme. Ce qu'on attend de la nature, elle le donne, si l'on peut dire, naturellement. Être fidèle, c'est ici correspondre à ce qu'on prévoit, alors que les valeurs morales sont difficiles à saisir. Les lois naturelles sont plus sécurisantes. L'idée d'un sublime naturel est atténuée, puisque l'océan, d'après Michaux, ne sort jamais de ses gonds. De toute évidence, la prévisibilité de la nature a de la valeur pour un sujet victime de cette *dislocation* qui est à la fois perte du lieu et devenir-loque. Elle fait signe vers la possibilité d'un retour à soi. Il n'est pas un hasard que la fidélité soit autant mise en avant dans *Ecuador*, parce que le voyage est celui d'un sujet creusé par l'absence, « né troué » (E 189). Les choses qui font retour aiguillent ce sujet. Ayant essayé de peindre, HM retrouve ses habitudes très facilement, ce qui le rassure quant au dépaysement. Le risque serait qu'être ailleurs fasse de lui un autre, mais la résurgence des figures lui fait voir que la contagion n'a pas eu lieu, que le voyage n'a pas gagné. Le désir de représenter les paysages équatoriens est rapidement battu en brèche :

Bas et bassement je m'étais dit aujourd'hui « Ce que tu as vu, tu pourrais encore le peindre en couleurs. »  
Mais le moi de moi n'a pas voulu et sur la toile sont apparus mes larves et mes fantômes fidèles, qui ne sont de nulle part, ne connaissent rien de l'Équateur, ne se laisseraient pas faire (E 177).

Larves et fantômes sont des figures fidèles parce qu'elles reviennent hanter Michaux, son « moi de moi » – ce qui est le plus profondément lui-même en lui, alors qu'il a changé de milieu. Il se satisfait de se retrouver, même dans un pays étranger. La hantise relève déjà d'une forme d'expérience de la fidélité. Les passions, les émotions, les habitudes sont fidèles. Le malheur est ainsi un compagnon auquel la mémoire se relie naturellement, comme Michaux l'indique dans un texte qui semble relater le voyage vers l'Amérique du Sud :

Déjà nous étions sur le bateau, déjà je partais, j'étais au large, quand, m'arrivant tout d'un coup, comme l'échéance d'une dette, le malheur à ma mémoire fidèle se présenta et dit « C'est moi, tu m'entends, allons, rentre ! » Et il m'emmena, ce ne fut pas long, et me ramena comme on rentre sa langue (PI 619).

Ce que le voyage promet d'extension, d'agrandissement, est ravalé rapidement. Le malheur est comparé à une dette qui revient régulièrement. Cette comparaison est également présente dans *Ecuador*, ce qui conforte l'intuition d'un rapport entre le récit de « Destinée » et le journal de voyage. À la fin de ce dernier, HM confie : « Il me semble que j'ai pas mal pleurnichillé pendant ce voyage. C'était plus fort que moi : comme une dette envers mon enfance. » (E 234) La plainte élégiaque dans ces lignes apparaît comme une allégeance à l'égard de motifs anciens dans l'existence. HM ne peut être heureux, ce serait être infidèle à sa nature. Bien plus tard, les soucis

sont figurés comme des « rongements enragés » produisant « un grignotage fidèle » (PA 1073). Nous retrouvons là la même complaisance dans la souffrance. Dans *Ecuador* et *Plume* transparait également la distance qui sépare le jeune homme qui a embarqué à bord du Boskoop de l'enfant Henri, distance qui ouvre seule à la fidélité. Je ne peux être fidèle en effet qu'à une entité dissociée de moi. Sur cette distance creusée entre soi et soi-même par laquelle la fidélité est possible, nous reviendrons un peu plus tard<sup>14</sup>. Disons pour l'instant que la fidélité s'accomplit en vertu d'une certaine dette. La fidélité exige de se renouveler par le vœu ou la promesse, et la dette se maintient, parce que l'adulte assume une certaine responsabilité à l'égard de celui qu'il a été enfant. La dette quant à cette disposition enfantine au malheur ne peut être renflouée en un tour de main. Elle se conserve. La responsabilité est indiquée par l'adresse : « C'est moi, tu m'entends, allons, rentre ! » (619). La fidélité se présente alors comme le caractère de ce qui est là, reste présent et stable indépendamment des aléas et des voyages. Une autre figure apparaît dans « Destinée » : HM s'y compare à la langue du malheur. Cette personnification du malheur évoque celle qui a cours dans un autre texte : « Le Malheur, mon grand laboureur » (LI 596). Le lien qui l'unit au malheur est un lien non seulement économique, mais aussi organique. Le malheur l'appelle pour revenir à lui. Est fidèle, dans cette perspective, ce qui revient, ou ce qui enjoint à revenir, à la façon dont le laboureur au bout d'un sillon fait demi-tour pour poursuivre son travail du champ. Ce qui est propre est aussi fidèle, serrant l'humain de près. Le besoin de permanence teinte toujours la fidélité : l'envie de propriété, d'orientation, de confort, sont parfois envisagés avec mépris, comme le chien qui a vendu sa liberté pour une niche et de la pâtée. Le corps propre constitue ainsi un fidèle compagnon, qu'il faudrait parfois avoir l'audace de congédier. La fidélité peut en effet devenir presque embarrassante. Ce qui est fidèle pèse de tout son poids. Dans « Idées de traverse », Michaux parle de chevaux qui se drogueraient volontairement des graines d'un arbuste dans le Dakota. Il n'a pas encore commencé des expériences de drogue, il faut attendre 1955 pour cela, mais déjà il voit l'intérêt de telles extases pour les chevaux américains : être débarrassés de leurs « fidèles organes (assommant, ce qu'ils sont fidèles !) et du sol (si fidèle lui aussi) » (Pa 297). Ce qui est fidèle à nous fait peser une charge et une dette sur nous. C'est le problème que pose la fidélité, quand elle s'exerce à propos du sujet, qui se borne, ne change plus : « Les amis fidèles sont souvent un encouragement à rester aussi borné le lendemain que vous l'étiez la veille. » (Pa 346) La fidélité pose ainsi une présence rassurante, attachante, mais parfois un peu encombrante. Cette représentation de la fidélité n'est pas sans évoquer la colle, à laquelle nous avons consacré des analyses précédemment<sup>15</sup>. De manière significative, Sartre emploie l'image du chien à propos de la viscosité. Il décrit le mode d'être de cette dernière : « activité

---

<sup>14</sup> Voir **ce moment** (II, 2).

<sup>15</sup> Voir le **premier moment** (II, 1).

molle, baveuse et féminine d'aspiration » de la part d'un objet visqueux qui « comme le fond d'un précipice » attire le sujet. Il identifie cela à « une docilité suprême du possédé, une fidélité de chien qui se *donne*, même quand on ne veut plus de lui », avant de renverser la proposition et de trouver dans cette attitude l'indice d'une « sournoise appropriation du possédant par le possédé <sup>16</sup> », ayant résumé par ces mots l'ambivalence de la fidélité. Tout ce que le phénoménologue décrit ici est la contre-intentionnalité<sup>17</sup> de l'objet visqueux, qui fait de lui un gouffre dans lequel la volonté s'abîme. S'il y a pour lui une docilité du visqueux, elle est docilité à l'égard de quelqu'un qui ne se souhaite pas maître. Dès lors ce qui est fidèle s'asservit autant lui-même que celui à qui il est fidèle. Il est quelque peu irritant de voir Sartre identifier le chien à la femme, au détour d'une analogie entre la manière féminine d'aspirer – dans un fantasme de la femme-succube qui rappelle d'ailleurs Artaud<sup>18</sup>, et la manière canine de se donner docilement. Le chien et la femme deviennent ici des sortes de figures-repoussoirs d'un don de soi sans réserve. Ces quelques lignes de Sartre peuvent faire écho à celles de la sixième expérience de *L'Infini turbulent* chez Michaux : le « spongieux désir féminin de plaire » (TT 880) auquel HM s'identifie, envoûté par la femme qu'il a vu apparaître. Dans l'exemple du chien puant de Puenbo (E 192), il est certes collant, c'est bien un gêneur. Mais c'est manquer la spécificité du chien que de le considérer comme tel uniquement.

### La fidélité comme mode de l'absence

La fidélité dont le chien donne l'image peut en effet également relever d'une forme d'absence, de détachement ou de décollement. Jean-Christophe Bailly constate que les animaux ne sont pas si bornés ni rivés à leur milieu qu'on pourrait le penser. Pour expliquer l'émotion qui s'éprouve face à des animaux, il renvoie comme Derrida à la « précédence<sup>19</sup> » de ces derniers. Quel que soit l'endroit où il arrive, l'humain ne peut que suivre les animaux. Il aborde souvent un milieu à la manière d'un étranger, et y rencontre des êtres qui sont au contraire « chez eux<sup>20</sup> », comme les poissons dans l'eau. Le milieu est fidèle à ceux qui le peuplent depuis toujours. Michaux l'écrit : « [L]'eau traîtresse et irrespirable à l'homme » est « fidèle et nourrissante aux poissons » (NR 435). C'est dire que l'on peut seulement s'approcher de la nature, et qu'on ne l'aborde jamais qu'en tant qu'hôte passager. Néanmoins, pour Bailly, cette adhérence des animaux au milieu ne doit pas faire oublier toutes les possibilités d'écarts qu'ils mettent en jeu :

<sup>16</sup> J.-P. SARTRE, *L'Être et le néant*, p. 655.

<sup>17</sup> La « contre-intentionnalité » est le renversement de la structure d'apparaître, renversement dont l'objet intuitionné paraît être l'origine, qui fait éprouver au sujet une perte de maîtrise.

<sup>18</sup> Voir l'étude du subjectile chez Artaud dans notre **troisième moment** (I, 1).

<sup>19</sup> J.-C. BAILLY, *Le versant animal*, p. 136.

<sup>20</sup> *Id.*

Cette adhérence, et le décolllement des animaux par rapport au sol où elle se manifeste (avec, parfois, d'incroyables sauts, de tellement improbables écarts), c'est cela qui émeut, autrement dit c'est toujours une forme et l'ajointement de cette forme à un espace, et la mobilité de cet ajointement, et les croisements de toutes ces mobilités dans l'étendue<sup>21</sup>.

Il y a quelque chose qui émeut – qui met en mouvement et conduit à suivre les animaux : la manière dont ils semblent parfois se détacher de leur milieu et de leur destination prévisible. L'idée d'ajointement mobile nous semble particulièrement pertinente pour penser la fidélité, qui est tout autant un mode de la présence qu'un mode de l'absence. Dans l'exemple du chien, la fidélité ressortit de ce type de lien. Tout en étant là, tout en collant aux basques, le chien peut se détacher de ce mode de présence rassurante, et mener sa propre vie, inassignable. Sur ce continuum qui va de la colle à la distance exorbitante du gouffre, la fidélité se déplace en permanence. L'ajointement peut aussi évoquer l'ajustement, et donc la justesse. C'est le sens que lui donne Derrida dans *Spectres de Marx*<sup>22</sup>. Alors que l'être humain vit en permanence une forme de déphasage vis-à-vis de son milieu, l'animal semble *y être*. Il y a un lien entre la manière animale de se joindre naturellement à son environnement, de s'y fondre, et la justesse qui consiste à rejoindre d'autres formes d'existence, y compris l'existence dans la mort. Dans le cadre de notre étude du deuil de HM, nous avons tenté d'approcher ce que pouvait signifier se joindre à l'absente :

Qui sait si en ce moment même, tu n'attends pas, anxieuse, que je comprenne enfin, et que je vienne, loin de la vie où tu n'es plus, me joindre à toi, pauvrement, pauvrement certes, sans moyens mais nous deux encore, nous deux... (NDE 155)

Se figurant la disparue dans l'attente d'être rejointe, Michaux expose que ce qui est fidèle demande à être retrouvé. Nous avons identifié un mouvement pour s'ajuster à elle, dans un « nous deux » suivi par cet adverbe « encore » qui est aussi un « en corps<sup>23</sup> ». La tentative opiniâtre de se joindre à une autre manière d'être, qui est celle de l'absence, est à l'œuvre dans *Nous deux encore*. C'est une poussée déclenchée par l'épreuve d'une pesée de l'absence, d'un poids dont on ne peut tout à fait s'immuniser – *munus* renvoyant à la charge. Il nous apparaît que c'est autant par l'animal, et en particulier par le chien, que par le spectre, que Michaux approche la diversité des manières d'être. Être ne consiste pas seulement à être présent, l'absence a parfois plus de vigueur et d'opiniâtreté que la présence réelle. Dans les formes animales, une trace qui signale une présence de l'absence, qui signale qu'un animal est passé par là, a parfois plus d'intensité qu'une apparition effective. Une manière d'être animale est parfois si incongrue qu'« il faut faire un saut dans l'hypothèse pour la rejoindre et l'acclimater à soi<sup>24</sup> ». Être fidèle à la proposition animale

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>22</sup> J. DERRIDA, *Spectres de Marx*, p. 49 notamment (dans la lecture de *La parole d'Anaximandre* de Heidegger).

<sup>23</sup> Voir le **deuxième moment** (II, 2).

<sup>24</sup> L. JENNY, « Styles d'être et individuation chez Henri Michaux », n.p.

demande parfois de tels sauts. Les animaux n'incarnent pas des types unifiés, il est en réalité autant de styles animaux qu'il est d'animaux. Ce mot de « style » est d'emblée un outil qu'emploie Bailly dans son texte pour penser ces ajointements mobiles. Le style est pour les animaux « la façon dont ils adhèrent à leur être et dont ils glissent cette adhésion dans le monde comme une pensée : un envoi, une idée de forme qui a pris forme et un souvenir qui la hante<sup>25</sup>. » Le rapport des animaux à leur être et à l'être est mobile, glissant, plutôt qu'adhésif. Les animaux n'ont de cesse de se dérober, de s'arracher à leur type. Mais comme les styles sont des invitations ou des « hypothèses<sup>26</sup> », le chien propose une manière d'être en lien avec le monde que l'humain pourrait imiter. Étant fidèle dans le double sens d'une présence et d'une absence, le chien invite également à lui être fidèle à son tour, par un effet de réversibilité de la fidélité. Le style du chien semble combiner les deux sens de la présence que Jean-Louis Chrétien identifie, le sens latin du verbe *praesse* (être en avant), lorsqu'il précède et que l'humain le suit et l'imité, et le sens grec du verbe *pareinai* (être auprès, à côté<sup>27</sup>), lorsqu'il est celui qui marche aux côtés de l'humain. À Puembo et dans *Vents et poussières*, le chien suit Michaux « genre majordome, jamais devant » (E 192), mais l'homme-Michaux suit aussi le chien. Il le suit par ces deux textes-rencontres par lesquels nous avons introduit cette réflexion sur la manière fidèle, par une écriture qui poursuit son objet alors que ce dernier a disparu. Dans le deuxième récit, la question résonne en effet, posée au passé : « Enfin ce chien, pourquoi se voulait-il près de moi, sans plus ? » (V&P 215). Le chien fournit ainsi un exemple singulier de relation à l'être qui peut nous permettre de penser le lien entre l'apparaître et l'être dans la manière dont le sujet s'approche du premier. Le chien est fidèle à celui qu'il se choisit pour maître, être fidèle aux phénomènes serait se contenter d'eux, les laisser nous guider, les suivre. Avec les expériences de drogues, la recherche d'une fidélité de Michaux à l'égard des phénomènes se précise.

---

<sup>25</sup> J.-C. BAILLY, *op. cit.*, pp. 113-114.

<sup>26</sup> Selon la suggestion de Laurent Jenny. L. JENNY, *art.cit.*, n.p.

<sup>27</sup> J.-L. CHRÉTIEN, « Note furtive sur la présence », pp. 187-188.

## 2. Fidèle au phénomène

Cette recherche de fidélité est posée de manière programmatique au début de *L'Infini turbulent*. Rappelons-le, une partie de ce texte présente le récit circonstancié de huit expériences. Michaux tient à préciser quel a été le cadre épistémique de ces dernières. Il s'agit pour lui d'une étude à prétention scientifique : « Mon étude a commencé de la sorte : fidèle au phénomène. J'ai considéré le spectacle afin qu'il m'instruise. » (IT 816). Cette disposition d'esprit dans laquelle l'expérimentateur se place avant de prendre la dose de mescaline est donc assimilée par lui à une « fidélité au phénomène ». L'impératif se pose à plus forte raison dans des expériences sur lesquelles Michaux pourrait être tenté d'appliquer un filtre interprétatif. Cette fidélité a deux fonctions dans la relation entre le visionnaire et ses visions. Être fidèle, c'est ne pas chercher à infléchir les visions dans un sens subjectif uniquement, mais c'est aussi ne pas chercher l'être sous le phénomène. Ces deux directions sont présentes dans les textes de drogue, et il faut par conséquent les dégager successivement.

### *Suivre les phénomènes*

Être fidèle revient d'abord à se laisser informer par ce qui arrive, sans chercher à détourner subjectivement ce qui se passe. C'est une manière d'accepter la surprise. Nous avons mis précédemment en doute cette capacité de Michaux à se laisser surprendre par la drogue. Mais posons maintenant que le consentement à cette surprise, s'il peut avoir pour travers d'ôter le caractère surprenant de la drogue, constitue une disposition que Michaux décide. Cette idée d'instruction se retrouve dans la relation à la mescaline : « Mescaline instructive par ses dérobades, ne se plaçant pas sur les terrains où vous êtes réellement occupé, préoccupé. » (IT 899). Être fidèle aux phénomènes, c'est accepter de se situer à même les phénomènes, sur leur terrain, et non sur celui où on voudrait se situer. Être à même les phénomènes ne signifie pas ici coller ces derniers, mais être dans leur voisinage. La fidélité au phénomène rappelle en cela le rapport qui peut être entretenu avec l'animal. Dans le titre de Derrida *L'animal que donc je suis*<sup>1</sup>, une ambiguïté est recherchée autour du verbe : suivre ou être. Michaux rencontre également cette ambiguïté dans l'exergue de « Vieillesse de Pollagoras » : « *Je voudrais bien savoir pourquoi je suis toujours le cheval que je tiens par la bride.* » (VP 232) L'énigme tient à cette conjonction de passivité (être tenu par la bride), et d'activité (suivre le cheval et le tenir). Les parenthèses qui précèdent constituent un parti-pris, il est en effet également possible de considérer que suivre est plus passif que d'être, si l'on estime qu'être est avancer une forme ou percer. C'est dans cette deuxième perspective que se situe, semble-t-il, Derrida. Si le « je » suit l'animal, c'est que celui-ci vient en

---

<sup>1</sup> J. DERRIDA, *Op.cit.*



premier, dans son être : « L'animal est là avant moi, là près de moi, là devant moi – qui suis après lui<sup>2</sup>. » Encore une fois, il s'agit d'une proximité fuyante. Être fidèle, ce serait donc suivre, venir après. Cette poursuite se réalise par le langage qui, dans la drogue et dans toute expérience, vient après le phénomène, ne saurait le devancer. Dans une lettre de jeunesse, Michaux décrit l'antériorité de la réalité. En mettant ce mot entre guillemets, il la met en doute. Ce sont ces guillemets qui nous autorisent à prendre la réalité comme synonyme de la phénoménalité – ce qui se présente plutôt que ce qui est : « La 'réalité' est un coup de massue./ Tu reçois le coup ; tu ne sais pas décrire/ La massue<sup>3</sup>. » L'écriture, dans cette perspective, peut se caractériser comme une recherche de moyens de décrire cette massue. À ce titre, il faudrait être fidèle au coup que les phénomènes nous administrent dans leur apparaître, à leur force de frappe. Or, dans cet impératif de fidélité au phénomène, Michaux se montre très proche de ce que Michel Collot caractérise comme « idée fondatrice de toute phénoménologie », qui est que « le sens ne vient pas du dehors aux choses, imposé ou surimposé à elles par le langage, mais advient dans le mouvement même de leur apparaître<sup>4</sup>. » Pour Collot, le sens ne suit pas les choses, mais leur est simultanée. Dans la manière dont les phénomènes nous frappent, nous saisissent, se trouve déjà leur sens, qu'on sache le préciser ou non. La fidélité au phénomène serait une fidélité au sens qu'il présente dans son apparaître, et par son apparaître même. Collot encore écrit : « Il y a un sens immanent à la manifestation du sensible. Les choses se font signes et font signe au poète<sup>5</sup>. » Le mouvement de transformation des choses en signes est contemporain de leur appel adressé au poète. Ce n'est pas le discours qui informe le phénomène, le phénomène a déjà son propre sens interne. Cette fidélité signifie qu'on n'oriente pas le phénomène dans une direction uniquement subjective, que l'on sait également accueillir ce qu'il y a de contre-intentionnel, surprenant, déroutant, en lui. Pour mieux comprendre ce que peut être une telle fidélité, il est possible de retourner la question : que serait être infidèle au phénomène ? Sans doute penser son propre intérêt avant les raisons du phénomène. Pensons à une personne qu'on nommerait infidèle et aussitôt cette idée se précise. Édith Stein, s'adressant aux participants d'un colloque thomiste à Juvisy en 1932, considère qu'« être fidèle au phénomène », c'est restituer :

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>3</sup> Lettre de Michaux à Herman Closson du 7 mai 1924, dans H. MICHAUX, *À la minute que j'éclate : Quarante trois lettres à Herman Closson*, Bruxelles : Devillez, 2000, p. 61. Notons que Pierre Vilar doute sur le sens donné ici au verbe « savoir ». Il pourrait s'agir d'un belgicisme de Michaux. (Voir P. VILAR, « Henri Michaux, la philosophie tirée par les cheveux », p. 92)

<sup>4</sup> M. COLLOT, « Une phénoménologie de l'espace poétique : Deguy et Merleau-Ponty », dans Y. CHARNET (dir.), *Le poète que je cherche à être. Cahier Michel Deguy*, Paris : Belin, 1996, pp. 62-72, p. 64.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 64.

cette plénitude d'essence et d'être qui, dans toute vraie expérience, envahit le sujet de l'expérience et déborde, au témoignage même de la conscience, toute possibilité de saisie, et répugne à être réduit à une construction (*Sinngebung*) purement subjective<sup>6</sup>.

D'après Édith Stein, la conscience ne peut parfois qu'être témoin d'une manière qu'ont les choses de se dérober à elle, de se dérober à sa construction. L'expérience ne peut être maîtrisée dans son entièreté, ne peut non plus être réduite. Quelque chose dépasse le sujet et se dérobe à lui en débordant ses possibilités de saisie. La mise en défaut de l'intentionnalité n'est pas le fait des seuls cas limites que sont les expériences de drogue chez Michaux. Toute expérience peut stupéfier le sujet, et montrer à ce dernier les limites de son appropriation. Même lorsque la « salle de la constitution » (MM 649) est présente, tout ne passe pas à travers cette salle. Certaines choses s'introduisent directement dans la sphère propre. Toute construction est pour Stein contrebalancée par des effets forts de contre-intentionnalité. Avoir une expérience, c'est d'abord être frappé par cette dernière, et ensuite tâcher d'être fidèle, sans jamais nier ce qui a été saisissant. La réduction n'est pas aussi importante, au sein de la méthode phénoménologique, que la description – décrire les variations, même si ce travail est parfois difficile :

Une description fidèle de l'irréductible ultime auquel se heurte l'analyse réflexive révèle non seulement l'activité du moi, mais le moi, son acte, et quelque chose qui n'est ni le moi ni l'effet de sa volonté<sup>7</sup>.

Être fidèle est parvenir à dire ce qui ne se réduit pas autant que ce qui se réduit. Pour employer une analogie, être fidèle au chien est dire à la fois ce qui est *mon* chien et ce qui est sauvage dans le chien. Et l'exploration de ces deux facettes dans ce que Michaux nomme la « fonction 'drill', de fouissage, de forage, de chasse », la comparant même à celle du « fox-terrier qui revient au trou » (IT 923) ne doit pas tout creuser. Que cette communication d'Édith Stein ait lieu dans un colloque thomiste ne semble pas anodin. Qui pose la fidélité comme principe ne peut faire l'économie de l'idée de foi telle qu'elle se présente pour les croyants. Michaux n'en est pas exempt. Bien qu'il n'ait jamais été un fidèle au sens strict, n'ayant cessé de se détacher de toutes les écoles de pensées et de tous les dogmes, des « groupes où par amitié, naïveté, ou espérance on s'unifie » (PA 1052), il a entrepris au début des années 1950 une singulière expérience. Il a commencé à dessiner des figures du Christ : chaque fois une croix schématique, puis un corps sur cette croix. Cette série des « quatre cents hommes en croix » a ensuite fait l'objet d'une description publiée en 1956 (QHC). Cette expérimentation semble très proche d'une pratique de piété, par son caractère rituel et astreignant. Les quatre cents versions du Christ sont autant de phénomènes singuliers qui seraient apparus sur le papier, comme des variations autour

---

<sup>6</sup> E. STEIN, « La phénoménologie », interventions aux *Journées d'études de la société thomiste* [1932], dans *Phénoménologie et philosophie chrétienne*, Paris : Cerf, 1992, p. 86.

<sup>7</sup> *Id.*

d'un même thème, chacune étant « fragment d'identité » ou « possibilité parcellaire d'être<sup>8</sup> » que Michaux transcrit. Il s'arrête au bout de deux cent soixante descriptions, s'étant donné, comme l'indique Bellour, une « règle flottante<sup>9</sup> ». L'exercice est présenté ensuite comme impie, l'impossibilité à dessiner le Christ étant la preuve d'une foi défectueuse. Mais la fidélité, peut-être à l'inverse de la foi, est à même de faire flotter cette loi. Et même si Michaux abandonne cette curieuse *ekphrasis*, il maintient toute sa vie une proximité avec ce « compagnon bouleversant » (LI 610) qu'est le Christ. La fidélité au phénomène dans ses variations se précise comme tentative de description de ce qui est apparu, sans rien laisser de côté. C'est dire qu'elle est une fidélité à ce qui, dans le phénomène, se dérobe à mon appropriation, ce qui n'est pas ce que je veux. C'est là que se situerait l'événement : dans le déchirement de la trame, le déplacement du centre de gravité. Il s'agirait de se laisser conduire par la nature des choses, en s'adaptant à leur mouvement, à leur allure étrange et imprévisible. Michaux paraît renvoyer à cette attitude phénoménologique – sans s'en revendiquer bien sûr, lorsqu'il parle de l'instruction par le spectacle. Il accepte, dans les expériences de drogue, mais aussi à la suite de celles-ci, d'être instruit par le phénomène plutôt que de vouloir à tout prix l'instruire par la signification, dans une relation de maîtrise. En un sens, il sort par là de ce que Merleau-Ponty nomme la « forme-spectacle<sup>10</sup> », cette illusion selon laquelle le monde nous est donné uniquement pour que nous puissions y apposer nos intentions, et il atteint la conscience que c'est ce monde lui-même qui est le metteur en scène, son « jaillissement immotivé<sup>11</sup> » qui précède toute donation de sens par le langage et toute constitution<sup>12</sup>. Un jaillissement que le langage tente tant bien que mal de restituer, mais dont il n'est aucunement à la source.

### *Se contenter des phénomènes*

Par ailleurs, et c'est là la deuxième visée de la disposition dans laquelle se met Michaux avant de commencer les expériences mescaliniennes, la fidélité au phénomène consiste aussi à se contenter de ce qu'il donne. Bernard Noël, dans le tombeau qu'il écrit pour l'écrivain, est sensible à ce que, chez Michaux, « le réel tout à coup se tient au milieu de la pupille parce que le monde enfin est regardé tel qu'il apparaît et non tel qu'il est<sup>13</sup>. » Ce qui relève d'une conversion du regard revient à aborder l'apparaître plutôt qu'une essence supposée sous lui. Pour Merleau-Ponty, c'est le défaut principal de la phénoménologie husserlienne que de se tourner vers une eidétique, en posant

---

<sup>8</sup> R. BELLOUR, Notice de *Quatre-cent hommes en croix*, O.C.II, p. 1325

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 1323.

<sup>10</sup> M. MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, p. 64.

<sup>11</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. VIII.

<sup>12</sup> Voir le **troisième moment** (I, 3).

<sup>13</sup> B. NOËL, *Vers Henri Michaux*, pp. 57-58.

d'avance un être positif que les phénomènes viennent confirmer<sup>14</sup>. À l'inverse, regarder le monde tel qu'il apparaît, c'est ne plus se préoccuper de ce qui pourrait être en deçà de lui, ou préalablement à lui. On se désintéresse de l'existence d'un en-deçà ou d'un au-delà des phénomènes, pour se concentrer sur le « comment ». C'est la manière dont l'oiseau qui s'efface est contemplé par un HM qui « demeure sur place » : « Fasciné par son apparition,/ Fasciné par sa disparition » (VP 172). Pour Marielle Macé :

Ce battement appelle l'autre vivant qu'est le spectateur, « demeurant » sur place, « contemplant » mais en même temps très animé, très *ému*, ému autrement que s'il était lui-même en mouvement, mais tout à fait emporté, car la disparition de l'oiseau donne l'idée d'une autre vie, d'une autre modalité de l'existence<sup>15</sup>.

Cette autre vie ne doit pas être confondue avec une essence de l'oiseau qui supposerait que tout oiseau répond à des propriétés fixes. Le texte de Michaux commence en effet par « celui-là » (*Id.*), disant la spécificité de la proposition ici présentée. La fidélité au phénomène rappelle en partie la « conscience esthétique » chez Husserl. Cette dernière est définie par Françoise Dastur comme « absence de question à l'égard de l'être ou du non-être de ce qui apparaît directement en image ». Elle poursuit : « le sentiment esthétique s'en tient à l'apparaître même sans aller au-delà et ne vise l'objet que 'pour l'amour de l'apparition' (*um der Erscheinung willen*<sup>16</sup>) ». Aimer l'apparition est chez Michaux complété par « aimer la disparition » en ce qu'elle est encore une manière d'apparaître. La question « comment être fidèle ? » dont nous avons donné l'amorce en introduction est celle qui pose en même temps les enjeux esthétiques et éthiques de la fidélité. « Pour l'amour de l'apparition » : le credo appartient lui aussi à ces deux catégories. Aimer l'apparition, c'est ne pas désirer autre chose que ce qu'elle nous donne. Être fidèle à ce qui se présente est une nouvelle disposition. C'est, pour une fois, ne pas doubler l'expérience sensible d'une distance qui la sous-pèse et la dévalue. Dès *Ecuador*, Michaux avait identifié cette tendance des philosophes à ne jamais considérer les choses en tant que telles, mais à toujours chercher l'être au-delà d'elles :

On en trouve parmi eux qui, tellement pris de cette passion de la répétition, ont fini par ne plus voir que l'être en chaque être et y arrivent de bonne foi. Sa femme, un chien, un hibou, un saule : être, être, être. Il voit leur différence, mais l'être répété l'enivre par-dessus toute différence (E 241).

S'il fait ici l'éloge de cette tendance de « l'école psittaciste<sup>17</sup> », c'est aussi parfois un travers qui peut conduire à nier les différences, et les singularités, et donc à manquer la pure phénoménalité. Que cette généralisation puisse viser un animal tel que le chien est intéressant : voir l'être sous le chien semble tenir de l'infidélité à ce que le chien présente d'original et d'inédit. À ce titre,

---

<sup>14</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible*, p. 147. Voir l'analyse de Renaud Barbaras à ce sujet : R. BARBARAS, *Le désir et la distance*, pp. 62-63.

<sup>15</sup> M. MACÉ, *Styles. Critique de nos formes de vie*, p. 101.

<sup>16</sup> E. HUSSERL, *Phantasie, Bildbenützein, Erinnerung*, p. 392. C'est Françoise Dastur qui propose cette traduction. F. DASTUR, « Husserl et la neutralité de l'art », *La Part de l'Œil* N°7, pp. 19-29, p. 29.

<sup>17</sup> P. VILAR, « Henri Michaux, la philosophie tirée par les cheveux », p. 97.

Derrida, dans *L'animal que donc je suis*, tente toujours de ne pas généraliser. D'emblée, il précise que le chat dont il parle, celui qui le voit nu n'est pas une « *figure* du chat<sup>18</sup> ». Son rôle n'est pas d'« allégoriser tous les chats de la terre<sup>19</sup> ». Le chat est une « existence rebelle à tout concept<sup>20</sup> », et les chiens de Michaux peuvent rappeler cette qualification. Le chat peut certes être identifié comme chat, et les chiens comme chiens. « Mais », écrit Derrida, « avant même cette identification, [le chat] vient à moi comme ce vivant irremplaçable qui entre un jour dans mon espace, en ce lieu où il a pu me rencontrer, me voir, voire me voir nu<sup>21</sup>. » Pour le philosophe, même la figure ne prévient pas d'une capture de ce qui apparaît. Il nous rend ainsi attentive aux dangers de la figuration, qui comme la conceptualisation peut avoir pour défaut de tout ramener au même. Il faut résister à faire des existences des représentantes d'autre chose qu'elles-mêmes, à chercher les attributs communs entre elles en s'enivrant de la répétition. Roland Barthes, tout en parlant du mot deuil qui « défigure<sup>22</sup> » son chagrin, doute aussi de la pertinence de la figure : « Car ce que j'ai perdu, ce n'est pas une figure (la Mère), mais un être ; et pas un être, mais une qualité (une âme) : non pas l'indispensable, mais l'irremplaçable<sup>23</sup>. » La distinction entre ce dont on ne se dispense pas et ce qu'on ne remplace pas est importante. C'est aussi une distinction entre l'essence et l'existence. Faire du chien une figure, c'est oublier que chaque membre de l'espèce a un style différent, une personnalité bien à lui<sup>24</sup>. C'est l'astreindre à obéir aux caractères de son genre. De manière similaire, la fidélité au phénomène réside dans le fait de respecter sa singularité, par laquelle il se dérobe à la catégorisation. Ce que le phénomène donne chez Michaux est souvent du peu, mais on devrait s'en contenter. Le phénomène masque plus qu'il livre, il donne une sorte de théâtre d'ombres. La fidélité au phénomène est une attention à cette dérobée. La modalité d'être face à ce qui se dérobe institue un autre rapport aux choses. Accepter de ne pas les posséder, mais éprouver leur retrait, leur déprise. Accepter d'être dans une posture de non-savoir, quelques fois de surprise, face à elles – que ce soit elles qui me maîtrisent. Accepter même d'être confondu par elles. Michaux l'indique dans la postface de *Plume* : « Toute science crée une nouvelle ignorance » (Pl 665) C'est dire que toute stabilité est éphémère et suscite comme elle s'institue une nouvelle dérobée. À partir de cette considération qui peut inspirer aujourd'hui les scientifiques, la méthode se précise encore. La connaissance ne stabilise pas les phénomènes, elle fait éprouver la manière dont ils échappent à la prise dans leur

---

<sup>18</sup> J. DERRIDA, *op. cit.*, p. 20.

<sup>19</sup> *Id.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>21</sup> *Id.*

<sup>22</sup> R. BARTHES, *Journal de deuil*, p. 66.

<sup>23</sup> R. BARTHES, *La Chambre claire*, dans *Œuvres complètes* t.V, Paris : Seuil, 2002, p. 850.

<sup>24</sup> V. DESPRET, « La différence comme occasion de pertinence », *Cahiers de psychologie clinique*, 2002/1 n°18, pp. 9-28, p. 22.

manifestation même. Ou plutôt dont ils donnent une nouvelle prise, un saisissement : quand saisir et être saisi sont concentrés dans la même faille, entre passivité et activité, qu'est le sillon. Comment, dès lors, se comporter face à un phénomène qui se dérobe ? Il s'agit peut-être de reconnaître que sa dérobée est son apparition. Merleau-Ponty parle encore de prise ou de tenue pour décrire le rapport qui nous unit à quelque chose qui se dérobe à notre vue :

Nous 'avons' l'objet qui s'éloigne, nous ne cessons pas de le 'tenir' et d'avoir prise sur lui, et la distance croissante n'est pas, comme la largeur paraît l'être, une extériorité qui s'accroît : elle exprime seulement que la chose commence à glisser sous la prise de notre regard et qu'il l'épouse moins strictement<sup>25</sup>.

Il fait de la distance la seule distinction entre la proximité et la « prise ébauchée ». Ce qui se dérobe peut être l'objet d'une « prise ébauchée », il se donne néanmoins sous la forme d'esquisse. Pour Merleau-Ponty, ce qui se dérobe continue d'être à nous, nous continuons de lui faire face. Il y aurait donc une modalité d'apparition qui soit l'effacement. Nous avons ainsi parlé de ces modes d'apparition du chien qui s'esquive, ou de l'oiseau qui apparaît et disparaît. Se dérober peut être à la fois pris dans le sens d'une dérive hors du sens, mais également d'une résistance. Ainsi le phénomène se déroberait lorsqu'il ne se soumettrait pas aux injonctions du sujet percevant, lequel demande que les phénomènes comparaissent. Jean-Louis Chrétien a une métaphore qui nous semble très pertinente pour décrire cette humilité que le sujet doit apprendre à l'égard de l'apparaître. La présence furtive donne une leçon de présence à la subjectivité : « Est furtif ce qui vient sans rendez-vous (or la subjectivité ne reçoit guère que sur rendez-vous<sup>26</sup>). » C'est dire que la subjectivité assigne à comparaître, à venir vers soi, et que l'humilité serait au contraire de venir rencontrer la chose sur son terrain à elle. Au risque de refaire du chien une figure, disons que le phénomène est un peu comme le chien qui n'a pas de rappel, qui court à travers les champs sans écouter la voix de celui qui se croit son maître<sup>27</sup>. Ces deux sens de la dérobée, celui de la résistance à la saisie et celui de l'esquive, nous devons continuer de les éclairer. Dans le retour à soi après les drogues, l'expérience d'une contre-intentionnalité objectale est réactivée, avec le processus de « dés-irréalisation<sup>28</sup> » : « Objets, vous qui vous opposez, vous qui résistez, je vous retrouvais. » (CPG 42). À cette résistance du matériel, à ce face-à-face entre le sujet et la matière qui les confronte dans leur imperméabilité, se superpose une résistance du sensible dans la drogue, et notamment de l'hallucination. La résistance des hallucinations est nommée par Michaux « force d'apparitionnement » (CPG 106). Ce néologisme est repris ou réinventé par Hélène Cixous. La philosophe décrit la manière dont sa myopie et les lentilles de

---

<sup>25</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. 302.

<sup>26</sup> J.-L. CHRÉTIEN, « Note furtive sur la présence », p. 194.

<sup>27</sup> Nous pensons en écrivant ceci aux lignes sur l'épagneul qui a flairé une piste et s'enfuit dans la campagne dans V. WOOLF, *Flush : une biographie* [1933], trad. C. Mauron, Paris : Le Bruit du temps, 2015.

<sup>28</sup> P. CABESTAN, « Essai de description phénoménologique de l'hallucination », p. 38.

« non-contact » affectent sa perception de l'environnement extérieur, avant d'éprouver le miracle de la vision suite à son opération : « Ça n'arrêterait pas de venir, d'apparitionner. L'apparitionnement se poursuivait<sup>29</sup>. » Avoir subi l'apparitionnement, cet afflux et reflux du visible, dans les expériences de drogues, dispose Michaux à d'autres formes de présences, intermittentes ou passagères, l'ouvre à une modalité d'être qui est le peu d'être, à des aperçues<sup>30</sup>. Dans ces nouvelles dispositions, l'évanescence des figures peut en effet être accentuée. Apercevoir, pour Georges Didi-Huberman, signifie : « voir sans [...] prendre dans les rets de l'immobilité<sup>31</sup>. » Il n'est peut-être pas anecdotique que Michaux ait gardé de ses expériences de drogue des migraines ophtalmiques fréquentes et une hémianopsie<sup>32</sup>. Ces oscillations et vibrations sont devenues tellement habituelles pour lui qu'elles ont modifié jusqu'aux conditions de l'apparaître<sup>33</sup>. Beaucoup de perceptions sont devenues incertaines, vacillantes mais tenaces dans ce vacillement. L'effet durable des hallucinations évoque le *conatus* spinoziste, auquel Michaux renvoie de manière implicite : « insistance à continuer à être » (IT 819). Ici, cette insistance se poursuit, trace son sillon obstiné, mais elle est plutôt une insistance à continuer à clignoter. La fidélité pourrait se situer aussi dans ce clignotement. C'est considérer qu'il est possible d'insister dans un mouvement de dérobee, dans ce va-et-vient de la présence. La dérobee, dans la drogue, affecte non seulement les phénomènes, mais également les pensées :

Impossible, la monnaie de filou passe de main en main et se dérobee à lui.  
Comme s'il n'était pas l'intéressé, comme s'il n'était pas le maître. Et sûrement il ne l'est plus. Vide de pensées, bousculé de pensées, fasciné de pensées, tenu à part par pensées, tracassé de pensées, ou homme aux pensées martyres et défaits, il n'est plus le maître (CPG 124).

Des transactions ont lieu dans la pensée du sujet sans qu'il en soit responsable. Il devient spectateur fasciné de ce commerce impersonnel que constitue la dérobee. Cette idée d'une fascination par ce qui est occulté se retrouve dans « Relations avec les apparitions », qui relate une des dernières expériences de drogue. Michaux y revient sur le processus d'occultation. Ce dernier se présente de manière spasmodique :

Je suis atteint, multiplement ému, happé. Vivement et constamment fasciné comme je suis, je serais probablement hypnotisable. L'air n'est plus innocent et vide. J'ai des sursauts comme quand quelqu'un venu dans la pièce par une porte dérobee se présente à vous inopinément (FD 857).

La comparaison avec l'irruption de quelqu'un dans la pièce par une « porte dérobee » donne l'idée de cette furtivité dont nous avons déjà parlé. Le spectre est en effet caractérisé par Derrida

---

<sup>29</sup> H. CIXOUS, « Savoir », dans H. CIXOUS, J. DERRIDA, *Voiles*, Paris : Galilée, 1998, p. 16.

<sup>30</sup> Au sens posé par G. DIDI-HUBERMAN dans son essai. Voir notamment « 'Aperçues', féminin pluriel », dans G. DIDI-HUBERMAN, *Aperçues*, pp. 17-19.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>32</sup> L'hémianopsie est la diminution de la vue dans une moitié du champ visuel d'un œil ou des deux yeux.

<sup>33</sup> Voir le récit « Une foule sortie de l'ombre » (DD 1307 sq.)

comme « furtif<sup>34</sup> ». Dérober signifie voler furtivement. Ce qui est furtif enjoint de dépasser la dialectique de la présence et de l'absence. Dans *Saisir*, voyant venir à lui une multitude d'animaux, HM se trouve en peine de les capturer : il y a obstruction.

L'obstruction grandissait même davantage à l'endroit d'animaux d'ici, chiens, corbeaux, ou moineaux vus d'ici cent fois par jour. Chats ou chevaux de même se dérobaient à la reconstitution (S 936).

Cette résistance à la saisie peut être éprouvée comme une caractéristique de la perception. C'est ce que considère Renaud Barbaras, alléguant que l'apparaître est « donation en personne de l'impossibilité d'être donné exhaustivement<sup>35</sup>. » Cette dérobée est la modalité fondamentale de l'apparaître : « Il n'y a de réalité perçue qu'à distance : l'écart de l'esquisse vis-à-vis de la chose n'est pas l'expression de notre finitude mais bien un trait constitutif de l'apparaître<sup>36</sup>. » Se dérober est une façon de se donner dans le geste du retrait. La dérobée n'est pas à proprement parler le propre de l'ombre : il y a une dérobée qui est révélation. D'ailleurs celui qui dérobe soustrait ou enlève dans une action furtive et éclatante – surprenante. La fidélité au phénomène demande une certaine humilité ou modestie. « Et c'est par leur furtivité et de leur discrétion que les choses nous donnent une leçon de présence<sup>37</sup>. » Celle que produit le sentiment d'être regardé par ce que nous regardons, comme par une porte dérobée. Aimer les phénomènes implique aussi d'entendre leur appel. On retourne alors la perspective et on considère que ce sont les choses qui demandent à être dites, et non la diction qui les institue et les construit. Si le langage doit constituer un appel, ce dernier n'est pas ce qui instaure. Le chien existe sans être appelé. Le regard sur le chien, la figure du chien, suit toujours ce chien. Cette humilité est expliquée par Georges Didi-Huberman qui indique préférer dans la méthode phénoménologique la description à la réduction<sup>38</sup> – ce qui peut nous rappeler Édith Stein. Des cours d'Henri Maldiney, il se souvient avoir aimé qu'ils mettent l'accent sur les manières d'être<sup>39</sup>. D'après lui, considérer chaque fois *œ* phénomène relève d'une forme de « modestie<sup>40</sup> ». C'est précisément la « distance<sup>41</sup> » qui invite à adopter cette attitude humble, la distance qui fait que l'objet se dérobe en partie à l'appropriation. Néanmoins, la modestie n'empêche pas la recherche de signes pour dire le phénomène. Et c'est à cette recherche que Michaux se livre très souvent, posant en arrière-fond cette question « comment dire ? »

---

<sup>34</sup> J. DERRIDA, *Spectres de Marx*, p. 27.

<sup>35</sup> R. BARBARAS, *Le désir et la distance*, p. 76.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>37</sup> J.-L. CHRÉTIEN, « Note furtive sur la présence », p. 194.

<sup>38</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *Aperçues*, p. 33.

<sup>39</sup> *Id.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>41</sup> *Id.*





### 3. Parler suivant le mérite

Le premier temps de fidélité au phénomène, de considération, de sollicitude, peut être suivi d'un moment de diction de ce qui est apparu. Dans « Description d'un trouble », la vie de chien est ainsi suivie d'une mise en demeure : « comme [s'il] m'eût fallu donner de ma vie canine un signe » (MM 1291). Du voyage vers des zones troubles, il faut dire quelque chose. Mais à ce stade, il faut encore rester fidèle. Comme le langage suscite inévitablement un écart, la fidélité sollicite davantage celui qui écrit. Comment être fidèle par le langage ? La question obsède Michaux. Il s'en explique dans un fragment d'« Idées de traverse » :

Ayant conscience de mon injustice, j'écris de moins en moins et très peu des autres hommes. Si les cailloux et la nature m'entendaient, je n'oserais plus parler et me tairais bientôt tout à fait. Car il est impossible de parler de quoi que ce soit suivant son mérite. Heureusement ils n'en savent rien et je n'ai pas à en tenir compte. Mais le casse-tête d'être véritable même à leur endroit me freine et me paralyse de jour en jour davantage (Pa 291-292).

Être juste s'avère difficile. C'est « suivre le mérite » de la chose qu'on essaie d'approcher par le langage. Cette antécédence indique que le langage vient après la chose. La recherche de justice et de justesse préoccupe Michaux. Comment s'adjoindre par un instrument aussi imparfait que le langage ? Le problème de la fidélité le rattrape, se présente à lui dans une grande acuité. Dans *Ecuador*, HM décrit des ventilateurs qui sont dans la pièce. Au-delà d'un exercice de style, il s'agit de considérer ce qui est là : « Ingratitude si je n'en parlais pas. » (E 148). Parler, c'est faire œuvre de gratitude. Il faut noter que Michaux utilise plus volontiers les verbes « parler » ou « dire » qu'« écrire ». Ce qui compte, c'est de dire, et d'être à propos. C'est parce qu'elle fait usage d'une langue instituée que l'écriture littéraire est soupçonnée. Dans le dire, qui renvoie davantage à l'oralité, on est plus fidèle à son idiome<sup>1</sup>, à sa langue propre, qu'à la langue des autres. Le caractère artificiel de cette dernière est appuyé par Michaux : « Immense préfabriqué qu'on se passe de génération en génération, la langue, pour condamner à suivre, à être fidèle, qui pousse à montrer un important standing. » (ÉR 551) Le mot anglais « standing » renvoie à l'impératif de bien se tenir, dicté par une norme extérieure. C'est dans les classes supérieures qu'on reconnaît souvent ce *standing*, qu'on retrouve par exemple dans les clubs littéraires. Le standing évoque l'étiquette. Dans ces institutions, celui qui ne respecte pas les codes sera identifié comme « sans-gêne », un perturbateur. La possibilité subversive de retourner l'offense représentée par les gêneurs et de le devenir soi-même gêneur, en utilisant son idiome, c'est ce que Michaux envisage. Peu à peu, et *Émergences-résurgences* en est un bon exemple, il va s'ouvrir à plus de sans-gêne. Dans ce texte, il confie en effet étaler les couches de noir, s'émancipant de toute bienséance (ÉR 385). La fidélité ne demande pas une fixité ni un respect inconditionnel d'une norme. Le verbal est en

---

<sup>1</sup> Voir le **deuxième moment** (I, 3).

fait ce qui entrave la fidélité, puisqu'il conduit à une désappropriation de soi. Par un processus d'émiettement de la phrase, Michaux s'approche d'une autre diction. Il donne la formule de son art poétique : « Peu de phrases. Le gong fidèle d'un mot. » (E 162) Les phrases étant disloquées, le mot seul peut constituer un signe auquel on s'accroche. Pour Michel Collot, la fidélité du gong est liée à la répétition :

C'est peut-être la découverte de cette créativité de l'acte linguistique apparemment le plus simple, et le plus étroitement lié à la souffrance : la répétition, qui explique un certain allègement de l'affect négatif. Il y a une 'ivresse' de la 'répétition', qui agit comme une 'drogue' pour endormir la douleur<sup>2</sup>.

La question de la fidélité rencontre celle de la résurgence. Il faut opposer chez Michaux la répétition rigide, têtue, et la répétition tenace, qui tient, et à laquelle on peut tenir. Nous avons également évoqué cette valeur de la répétition dans le cadre de l'étude du sillon. La fidélité ne saurait forger une habitude ennuyeuse. La monotonie, chez Michaux, peut devenir « satiété<sup>3</sup> », et la continuité peut devenir ivresse, semblable à ce que Deleuze et Guattari nomment la « ritournelle<sup>4</sup> ». Cette dernière est, disent les auteurs, « *tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire, et qui se développe en motifs territoriaux, en paysages territoriaux*<sup>5</sup> ». Après avoir éclairé les différents objets vers lesquels pouvaient se porter la fidélité, plaçons la perspective vers le plus intérieur et envisageons ce que peut être la fidélité à soi.

---

<sup>2</sup> M. COLLOT, *La matière-émotion*, p. 179. Les citations de Michaux qui apparaissent dans cet extrait sont empruntées à « Essais d'enfants, dessins d'enfants » (DD 1328).

<sup>3</sup> M. PERROT, « L'originalité de la monotonie. La profondeur des équations chez Henri Michaux », LHT n° 15, « 'Vertus passives' : une anthropologie à contretemps », octobre 2015, fabula.org, n.p.

<sup>4</sup> G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille plateaux*, chap.11 : « 1837. La ritournelle », pp. 381-433.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 397 (en italique dans le texte).

## II. FIDÈLE À SOI

Si l'impératif d'être fidèle à soi apparaît dans certains textes de Michaux, il faut définir avec précision ce que cette fidélité recouvre. Nous le faisons d'abord négativement ici, en montrant ce que cette fidélité à soi n'est pas, ni coïncidence avec soi ni allégeance à son propre style. Nous avons dit quelques mots du style de Michaux, de sa manière d'être, dans deux directions principales. Celle du style qui consiste à se réserver, à se préserver du dehors, donc à se tenir à distance, ensuite celle du style qui consiste à doubler l'expérience d'un soupçon, à la tourner en dérision donc à tenir à distance. Ce sont ces deux formes de style, souvent défendues bec et ongles contre ceux qui les menacent, qui paraissent ici à leur tour débusquées et dont le sujet cherche à s'échapper. La capacité à faire fluctuer le lien avec soi-même est comme la disposition à faire varier la « distance vécue<sup>1</sup> ». Dans les deux cas, une forme de fluidité du lien apparaît. C'est l'alternance rythmique entre différents états d'être qui est recherchée. Nous décrivons ce que cette fidélité à soi peut être : écoute d'autres voix, qui résonnent pour soi au fond. Or, ces voix nous paraissent aussi porteuses d'une autre parole que celle qui domine, et d'une autre approche de la distance elle-même.

---

<sup>1</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. 331.



## 1. Coïncidence avec soi ?

Pour poursuivre une définition de la fidélité, il faut préciser ce qui la distingue de la colle. Cette dernière, rappelons-le, est une adhésivité qui ne fait que marquer la non-coïncidence<sup>1</sup>. C'est par exemple la rupture entre moi et moi-même, entre moi et des formes anciennes du moi, telles qu'on les voit apparaître dans *Qui je fus*, entre moi et certaines dispositions enfantines – on peut rappeler à cet égard la dette de HM à l'égard de son enfance qu'il compense en pleurnichant tout au long du voyage comme il le faisait quand il était petit (E 234). La distance peut également séparer le moi profond, celui que Michaux nomme « moi de moi » (E 177), et le moi que les parents, les autres, ont pu dessiner par leur éducation ou par leurs mauvais augures : « Mère m'a toujours prédit la plus grande pauvreté et nullité. » (NR 469) Souvent, on dit de quelqu'un qu'il est fidèle à lui-même lorsqu'il répond parfaitement à ce qu'on pouvait attendre de lui, comme si par son attitude, sa manière d'être, il s'accordait à nos préfigurations. On dit aussi dans le même cas : c'est tout lui. Cette formule est à la fois tendre et légèrement dégradante, fermant la porte à l'accroissement des possibilités vitales. Tout se passe comme si l'autre ne pouvait pas être plus que ce que l'on croit, ne pouvait pas dépasser infiniment nos attentes. Coller à soi, ce serait tout simplement suivre sa destinée. Avoir lu dans les lignes de la main une conduite à adopter, et y souscrire par nos actes et nos pensées. Le sens habituellement conféré à la fidélité à soi n'est pas très éloigné de cette coïncidence.

### *Moi revenu à moi*

Appuyer que l'autre est « fidèle à lui-même », c'est en fait très souvent le faire former une boule, une identité unifiée. Or, Michaux réfute cette idée d'une jonction intime, notamment dans une note de bas de page de l'expérience de la folie de *Misérable miracle*. Ayant absorbé une dose de mescaline six fois plus forte que d'habitude, HM plonge soudainement en lui-même : « 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. » (MM 735). Toute la distance entre l'observé et l'observateur est abolie, de manière inouïe. Or, cette distance ne devrait pas disparaître. On ne peut pas être à la fois en ces deux points de la conscience : être conscient et être ce dont on est conscient, être celui qui observe et celui qui est observé. C'est de cette impossibilité que traite la célèbre controverse de Descartes et Gassendi à propos de la *Seconde méditation*, impossibilité d'une auto-affection. « Rien n'agit sur soi-même : car en effet ni la main, ou du moins l'extrémité de la main, ne se frappe point elle-même, ni le pied ne se donne

---

<sup>1</sup> Voir le **premier moment** (I).

point un coup<sup>2</sup> ». Michel Henry commente ce passage dans *L'essence de la manifestation* : il sert de soubassement à son concept de « distance phénoménologique<sup>3</sup> ». Pour lui, cette distance qui sépare l'observateur de ce qu'il observe rend possible la manifestation plutôt que de l'entraver. Pour Michaux, on ne peut s'observer que dans un miroir, dans un tiers-terme qui rompt la continuité entre celui qui observe et ce qu'il observe, et se lit d'ailleurs dans ce qu'on appelle en grammaire le réflexif – s'observer, *se* connaître, *se* sillonner : « Comme l'estomac ne se digère pas lui-même, comme il importe qu'il ne se digère pas, l'esprit est ainsi fait qu'il ne puisse se saisir lui-même, saisir directement, constamment son mécanisme et son action. » (GÉE 314) Si l'estomac se met à se digérer lui-même, on risque d'entrer dans le registre du morbide : c'est le processus d'invagination, proximité étouffante qui suscite paradoxalement une distance exorbitante<sup>4</sup>. L'esprit ne peut se saisir, sous peine de se retourner sur lui-même et de former une boule. Quant à soi-même, on n'accède donc habituellement qu'à un savoir « de biais » (FD 861). La pensée oblique, qu'elle s'applique à la connaissance de soi-même ou des choses, a pour intérêt de faire sortir de la « logique du Même (qu'il s'agisse du *soi-même* ou des « choses-mêmes ») et de sa violence fixatrice<sup>5</sup>. » La fidélité à soi n'est donc pas réductible à une fidélité au même. Nous pourrions en dire plus sur cette compréhension par détour, et étudier comment elle apparaît dans la littérature. Emily Dickinson indique qu'il faut dire « toute la vérité, mais de façon oblique (*slant*)<sup>6</sup> ». Pour Michaux, l'influence de la pensée chinoise a sans doute été décisive<sup>7</sup>. Cette intelligibilité différente se manifeste notamment dans les rues des villes : « Rien n'est droit, d'infinis détours vous conduiront et peut-être perdrez-vous votre chemin et jamais n'arriverez à ce qui était presque au bout de votre nez. » (BA 368) En lien avec ces multiples détours dans l'expérience urbaine en ville, pour accéder à soi-même – soi-même qui est aussi au bout de son nez, mais à l'autre bout – de nombreuses bifurcations sont requises. Le caractère indirect de cette connaissance fait d'elle une connaissance à distance. Si nous rapprochons la distance de l'oblicité, c'est à la manière dont nous l'avons fait précédemment de la duplicité. Dans la gêne, disions-nous, on est gêné d'être gêné, et ce redoublement fait éprouver une distance<sup>8</sup>. De même, le deuil provoque une doublure, dans la chance d'être en vie qui s'assortit d'une dette à l'égard de la

<sup>2</sup> P. GASSENDI, *Cinquièmes objections*, dans R. DESCARTES, *Méditations métaphysiques* [1641] vol.II, édition de Ferdinand Alquié, Paris : Classiques Garnier, 1999, p. 737.

<sup>3</sup> M. HENRY, *L'essence de la manifestation*, p. 72 sq. Voir l'**introduction**.

<sup>4</sup> Voir le **quatrième moment** (I, 2).

<sup>5</sup> E. ALLOA, « La parole oblique. Merleau-Ponty et les enjeux d'une éthique de l'indirect », *Phainomenon : revista de fenomenologia*, n°s18-19, 2011, pp. 157-174, p. 171.

<sup>6</sup> E. DICKINSON, « Tell all the Truth but tell it slant » (1263), *Poésies complètes*, trad. F. Delphy (éd. bilingue), Paris : Flammarion, 2009, p. 1046.

<sup>7</sup> Sur cette disposition de l'esprit chinois, lire F. JULLIEN, *Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris : Grasset, 1995.

<sup>8</sup> Voir le **premier moment** (II, 2).

personne perdue<sup>9</sup>. C'est aussi suivant la définition que Merleau-Ponty donne de l'oblicité que nous sommes amenée à parler d'écart de soi à soi. Ce qui oppose le droit et l'oblique, comme ce qui oppose la proximité et la distance, est la « situation de l'objet à l'égard de la puissance de prise<sup>10</sup> ». Dans toute perception d'objet, le sujet rencontre ce que Merleau-Ponty nomme un « bougé<sup>11</sup> ». Le phénoménologue attribue l'inadéquation à un mouvement de l'objet autant que du sujet qui empêcherait une prise totale et définitive. À l'égard de soi-même, la puissance de prise est aussi minimale. Il n'y a pas de transparence de la conscience qui rendrait l'auto-appropriation possible, ni d'autoposition du sujet.

### La marge de sécurité

En note de bas de page dans *Misérable miracle*, Michaux précise ce défaut de coïncidence dans l'état normal. Il est en fait souhaitable :

Coïncider, qu'est-ce à dire ? 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 aussi comme une marge de sécurité (MM 735).

Le désir d'observer l'intérieur de soi suscite certaines manœuvres d'approche. Mais ces dernières ne doivent pas conduire à un abandon naïf et narcissique au moi, au risque de s'invaginer, de devenir boule ou gouffre et de recevoir tous les coups. La marge permet de se détacher de soi et d'observer les atteintes dont on est victime de loin. Cette marge rejoint les stratégies de distance qui sont mises en place pour se préserver d'un contact vécu dans lequel on s'abîme. Michaux dit souhaiter préserver cet écart dans sa relation à lui-même, comme si le moi était aussi collant et gênant que les autres, comme s'il devenait à la fin un adversaire aussi redoutable, à repousser dans une zone tampon qui est ici nommée « marge de sécurité » (*Id.*). Le lien qui unit moi à moi-même reste en effet un tiers-terme nécessaire. Il ne saurait y avoir fusion. L'idée semble suffisamment étrange pour que Michaux se sente tenu de l'éclaircir, toujours en note :

Cela peut paraître excessif que pour être moi, il faille de ma part un don. C'est pourtant vrai. Faux narcissisme, ne marchant pas avec moi, ne me soumettant pas à moi. Et je ne suis pas le seul.  
Il y en a quantité et quantité de mes pareils. Le don, ils ne le font pas. [...] Le narcissisme n'est possible que si on se fait don à soi. Et là aussi, c'est curieux, il faut croire (croire à soi) (MM 735-736).

Il n'est pas anodin que Michaux convoque le personnage de Narcisse pour penser l'identité. Il l'avait déjà fait auparavant, se décrivant comme « drôle de Narcisse » (VP 195), qui se martyrise lui-même, qui ne se fait pas de cadeau : « Et pourquoi moi ? Il ne me vient pas à l'esprit d'en écorcher un autre que moi. Il faudrait y songer peut-être... » (*Id.*) Cet amant de lui-même qu'est Narcisse est celui qui colle le plus à lui-même, en embrassant la surface de l'eau de la fontaine où

---

<sup>9</sup> Voir le **deuxième moment** (I, 1).

<sup>10</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. 303.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 311.



son image apparaît. Néanmoins, une telle union est non seulement impossible, mais également non désirable. Même le personnage du mythe « se saisit sans se saisir jamais et la mort de Narcisse commence à cet étrange évidement de la rencontre<sup>12</sup> ». Se saisir soi-même entièrement – et non obliquement, dans la diffraction d’un miroir ou de tout autre outil de connaissance, est une expérience impossible, et ce que vit le narcissique est le drame de cette impossibilité : il ne peut embrasser que la surface où sa figure se reflète et non lui-même directement<sup>13</sup>. La nature de ce don que les narcissiques se feraient néanmoins à eux-mêmes d’après Michaux est assez énigmatique. Le don de soi à soi relève d’une forme de crédit indéfini qui porterait à ne jamais se remettre en jeu. À l’inverse, la fidélité à soi ne doit jamais se porter sur de l’acquis, elle est toujours à renouveler. Michaux donne dans cette note essentielle de *Misérable miracle* une précision concernant cette fidélité. La vie constitue un parcours de soi, se sillonner en est une visée. Mais se sillonner ne signifie jamais s’unir à soi. Lorsqu’on se sillonne, on se situe dans un écart. Un contrôle est encore présent dans le parcours, puisque se sillonner donne aussi la possibilité de se faire objet d’observation. Il n’y a pas un total abandon à soi. La marge de sécurité à laquelle Michaux fait allusion est la distance critique, le soupçon vis-à-vis de soi-même. Pour être moi entièrement et sans réserve, il faudrait un don. Il faudrait que je me donne à moi-même, que je me cède. Mais Michaux refuse cette soumission, ce qu’il avait déjà manifesté dans l’insubordination à cette instance en lui qui le gouverne dans « Mon roi » (NR 422). Se donner à soi serait rompre la distance. Dans la mescaline, Michaux revient sur cette figure que nous avons étudiée dans un premier moment, figure originaire chez lui, qui est celle de la boule<sup>14</sup>. C’est parce qu’en l’occurrence, il a saisi une boule de cristal et que la vision de cette dernière provoque l’union sans distance à soi : « magie de la boule » (MM 736). Cette expérience rappelle la nécessité d’une marge, l’intérêt de ne pas être totalement amalgamé à soi-même. Dans l’état normal, la distance doit subsister entre l’observateur et l’observé. Plus surprenant encore est le fait que dans le temps même où il estime ne jamais se donner à lui-même entièrement, insistant sur le caractère illusoire de la boule obtenue dans cette expérience de mescaline, HM s’identifie à beaucoup de ses semblables, qui refusent eux aussi de croire en eux. Il s’inscrit symboliquement dans une communauté de personnes qui ne coïncident pas avec elles-mêmes, qui sont elles aussi disloquées. Il le sait, il n’est pas seul à se mettre en doute, à être traversé par une distance à soi : « Il y en a quantité et quantité de mes pareils » (*Id.*). Cette note de bas de page fait pressentir qu’un lien peut s’établir entre des sujets grevés par un écart similaire. C’est l’idée d’une

---

<sup>12</sup> R. BELLOUR, « La passion de Narcisse », *Cahiers de l’Herne*, pp. 49-79, p. 50.

<sup>13</sup> Comme le décrit Gérard Wajcman quant au mythe de Narcisse, en opposant ce dernier (qui ne peut pas vivre de distance face à l’objet de son amour), au narcissique (qui est incapable de franchir cette distance). Voir G. WAJCMAN, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l’intime*, p. 133 sq.

<sup>14</sup> Voir le **premier moment** (*La boule*).

communauté constituée de personnes inconciliables en elles-mêmes intérieurement, mais qui pourraient trouver l'accord entre elles, au-dehors<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Nous y reviendrons. Voir **ce moment** (III, 3).



## 2. Fidélité à son style ?

Au sujet des animaux, nous avons considéré avec Laurent Jenny qu'ils envoyaient des « propositions », des « hypothèses<sup>1</sup> » de style. Néanmoins, tout en reconnaissant la pertinence de cette idée, nous ne pouvons nous empêcher de tempérer, eut égard à ce que Michaux dit lui-même du style. Non seulement la fidélité au sens ne s'insère jamais tout à fait dans le style de HM, mais de surcroît la fidélité ne doit jamais se porter vers son propre style. Être fidèle à un style en soi pose le risque d'une sclérose. Michaux se distance parfois de son style, le condamne comme absence de labilité. Le style a en effet parfois pour limite de s'instituer, à la manière de la figure qui peut devenir un cliché<sup>2</sup>. Mais quel est précisément le style de Michaux vers lequel cette fidélité ne doit pas se tourner ? Pour nous, c'est son style martial, combattant, qui repousse le dehors.

### *Infirmité du style*

Un fragment de *Poteaux d'angle* demande à être cité intégralement, parce qu'il clarifie le rapport qu'entretient Michaux avec le style :

Le style, cette commodité à se camper et à camper le monde, serait l'homme ? Cette suspecte acquisition dont, à l'écrivain qui se réjouit, on fait compliment ? Son prétendu don va coller à lui, le sclérosant sourdement (PA 1054).

Le style est ainsi présenté comme une maladie qui s'accroche à l'écrivain ou à l'artiste et le bloque dans ses mouvements. Michaux définit ici le style comme une prise de position, dans un registre qui est, une fois de plus, celui de la stratégie militaire, mise en doute. Le verbe « camper » peut aussi signifier représenter. Dans les deux cas, la recherche obsessionnelle du *standing*<sup>3</sup> est décriée. Le style relève autant de l'esthétique que de l'éthique, manière de dire et manière d'être bien affirmées. Michaux lie cette conduite qui consiste à se tenir bien droit dans ses bottes à une fixation de la distance :

Style : signe (mauvais) de la *distance inchangée* (mais qui eût pu, eût du changer), la distance où à tort il demeure et se maintient vis-à-vis de son être et des choses et des personnes. Bloqué ! Il s'était précipité dans son style (ou l'avait cherché laborieusement). Pour une vie d'emprunt, il a lâché sa totalité, sa possibilité de changement, de mutation. Pas de quoi être fier. Style qui deviendra manque de courage, manque d'ouverture, de réouverture : en somme une infirmité. Tâche d'en sortir. Va suffisamment loin en toi pour que ton style ne puisse plus suivre (1054-1055).

La seconde partie du texte poursuit la définition. Faire de son style un cliché revient à se précipiter (1054) dans son style, ou à courir vers lui, tout autant qu'à le chercher désespérément. On tient à son style, on s'y accroche. Le style retranché, celui qui fait se tenir à distance, et le style

---

<sup>1</sup> L. JENNY, « Styles d'être et individuation chez Henri Michaux », *art.cit.*, n.p.

<sup>2</sup> Voir le **quatrième moment** (I, 3).

<sup>3</sup> Voir **ce moment** (I, 3).

suspicieux, celui qui fait tenir à distance conviennent au portrait de Michaux. Mais ils peuvent devenir des poncifs, pour lui-même autant que pour la critique qui se penche sur son œuvre. David Vrydahgs l'a souligné au sujet du « style insaisissable » de Michaux, que l'écrivain a en partie construit et dans lequel la critique ne cesse de le maintenir<sup>4</sup>. La fin de ce fragment inverse le motif d'une fidélité au style. Il ne s'agit plus de suivre un style, mais au contraire d'être suivi ou poursuivi par ce dernier, d'un style en filature qui traquerait le sujet, et dont il ne pourrait plus se libérer. La notion de rythme est convoquée dans cette idée d'une précipitation ou d'une course poursuite. La remise en cause va de pair avec une critique de l'emballement, qui précède de peu cet extrait dans le recueil : « C'est quand tu galopes que tu es le plus parasité. » (*Id.*) Souvenons-nous que l'aliénation revenait chez Michaux à être contaminé par « la colle les uns les autres » (FV 435) ou encore « *le rythme des autres* » (Pa 342). Nous identifions ce rythme des autres à une cadence, une mesure<sup>5</sup>. Mais son propre style peut être un ennemi également. Être fidèle ne doit pas revenir à « coller à soi », à se jeter à corps perdu dans un rythme. Le risque de cette colle est d'ailleurs assimilé à une contagion dans le même recueil : « Tu es contagieux à toi-même, souviens t'-en. Ne laisse pas 'toi' te gagner. » (PA 1049). Il y aurait un risque dans le fait de coller à soi, qui est proche du risque représenté par la colle les uns les autres : se contaminer ou s'inoculer son propre virus. De plus, ce style de vie suivi pour réagir à une menace de l'extérieur pourrait devenir en lui-même une sclérose. Le mot de contagion renvoie bien à l'aphorisme qui suit : la « suspecte acquisition » ou le « prétendu don » (PA 1054) du style qui rend l'homme malade. En envisageant les deux côtés de la polarité – on se donne un style et on en reçoit un, simultanément, Michaux rappelle l'idée du don à soi des narcissiques, d'une confiance aveugle dans ses propres capacités. Ainsi, être fidèle à soi ne peut revenir à appliquer les postures de distance en permanence, sans jamais les mettre à distance à leur tour. Tout rapport doit être fluctuant, sans quoi il devient hiératique. Une telle conception n'aurait sans doute pas pu se faire jour sans la confrontation avec les drogues. Cette expérience a en effet révélé le pré carré du style, et l'homme comme « hernie de l'infini » (IT 813). Elle a fait, à rebours, identifier une fidélité à soi qui ne consiste pas à suivre aveuglément son style, mais à s'ouvrir à d'autres possibilités. Michaux l'explique dans un entretien : « La mescaline m'a fait découvrir que je me contentais trop souvent de peu. Je m'en veux maintenant d'avoir été infidèle à moi-même trop de fois<sup>6</sup>. » Être infidèle à soi, dans le sens qui apparaît au sein de cet entretien, reviendrait à se trahir soi-même au profit de la recherche d'un style propre. Dans cette phrase, l'écrivain considère qu'il aurait pu réclamer davantage pour lui, des expériences plus denses et plus intenses, et non cette limitation

<sup>4</sup> D. VRYDAGHS, *Michaux: l'insaisissable : socioanalyse d'une entrée en littérature*, Genève : Droz, 2008.

<sup>5</sup> Voir le **premier moment** (I, 3).

<sup>6</sup> H. MICHAUX, « Entretien avec Alain Jouffroy », in *Arts* n° 746, octobre-novembre 1959, p. 16.

rassurante. Cela implique de conserver la pensée-contre, d'y travailler. Ce faisant, Michaux ruse contre son style, contre la tendance qu'Anne-Christine Royère identifie comme « crispation à soi<sup>7</sup> ». La fidélité à soi n'empêche d'ailleurs pas de s'extraire de soi, de se dilater et de tendre vers l'autre.

### Expansion sans conquête

La fidélité à soi comme la fidélité à l'autre est projetée vers le dehors, vers l'avant, dans un élan d'espoir qui se disperse ou se dilate. Le poème « Magie » (LI 559) parle d'un rêve de tranquillité incarné par la pomme dans laquelle, dit Roger Dadoun, le sujet va se « pro-mettre<sup>8</sup> ». Il se jette à corps perdu dans la pomme, puis dans l'Escaut qui sinue. Fidélité à soi et fidélité à l'autre forme se recourent alors, et la fidélité devient une promesse à l'égard de ce qui est autre, de possibilités qui pourraient émerger et dans lequel le moi se loge provisoirement, plutôt qu'à l'égard d'un substrat unifié. Comme le résume Évelyne Grossman, en fait de fidélité, il s'agit souvent pour Michaux d'« être fidèle au polymorphisme infantile de qui n'a pas encore choisi<sup>9</sup> ». Cette ouverture se lit aussi dans une promesse adressée à une autre : By. Michaux décrit tout ce que à quoi cette femme, By, qu'il a perdue au moment de partir en Équateur<sup>10</sup>, était pareille. Il l'identifie à ce qui est doux : « Semblable au duvet » (E 204), aussi à ce qui s'étend temporellement : « À la caresse d'une grande fatigue, à une promesse à longue échéance » (205). La fin du texte suggère un rapprochement entre cette femme et HM :

Semblable à moi enfin,  
Et plus encore à ce qui n'est pas moi.  
By, toi qui étais ma By... (*Id.*)

Qu'on puisse être à la fois semblable à moi et à ce qui n'est pas moi interroge. Non qu'elle soit une déférence à une entité fixe et immuable, la fidélité se porte ici sur des objets mouvants, sur des êtres « semblables » ou ressemblant à beaucoup de choses différentes, dans une exacerbation et annulation de la comparaison – si tout devient comparable, rien ne l'est vraiment<sup>11</sup>. Cette fidélité labile est aussi un refus de se livrer à ce choix qui résulte d'un combat et d'un calcul rationnel entre différentes possibilités d'être. La décision perd de son importance. Mais que signifie alors être fidèle à soi, si la fidélité se dilate de cette façon ? Nous pourrions l'identifier à une mise en jachère de certaines dispositions d'esprit qui dominant habituellement, *normalement*.

---

<sup>7</sup> A.-C. ROYÈRE, *Henri Michaux. Voix et imaginaire des signes*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 169.

<sup>8</sup> R. DADOUN, « Ténuité de l'être », *Passages et langages*, p. 25.

<sup>9</sup> E. GROSSMAN, *La Défiguration*, p. 105.

<sup>10</sup> L'identité de cette femme que Michaux appelle successivement Banjo, By, Banjeby (Voir également « Amours » dans *La nuit remue*, O.C.I., p. 504), n'est pas claire. R. Bellour suggère le nom de Gabrielle Friedrich, qui était secrétaire générale aux Éditions Kra, où Michaux a travaillé. Dans ces textes des années 1930, Banjo devient la figure de la femme perdue, qu'un « petit miracle » (« Amours ») eût suffi à garder près de lui, un presque rien comme le « ruisselet d'espoir » de *Nous deux encore* (NDE 149).

<sup>11</sup> H. MESCHONNIC, « Le rythme et le poème chez Henri Michaux », *Passages et langages*, pp. 186-208, p. 196.

Annie Léchenet porte son attention sur la relation entre la reconnaissance et la fidélité à soi<sup>12</sup>. Elle présente le modèle agonistique, celui de la lutte pour la reconnaissance, dans laquelle chacun des adversaires montre – ou plus souvent, fait croire – à l'autre qu'il n'a pas peur de mourir<sup>13</sup>. Ce modèle est pour elle un modèle viriliste<sup>14</sup>. Même si Michaux n'est pas mentionné dans cet article, il nous apparaît que HM exprime aussi cette dialectique, notamment dans les drogues, lorsqu'il se montre en lutte contre la mescaline personnifiée comme « drogue traîtresse » (IT 878). Il donne alors l'image d'un être livrant bataille contre la drogue. Mais son identification comme « faux Narcisse » (MM 735), insidieusement, change aussi la donne. La lutte devient un enjeu plus intérieur, le moi se dédoublant et n'étant plus son propre allié. Dans cette disposition que les phrases de *Poteaux d'angle* nous font également identifier, Michaux rencontre Kafka. Ce dernier écrit dans un aphorisme énigmatique : « Dans le combat entre toi et le monde seconde le monde<sup>15</sup>. » Lui et Michaux montrent une attitude singulière. Ils ne se portent pas crédit, ils ne marchent pas avec eux-mêmes, mais iraient plutôt grossir les rangs des troupes ennemies. La disposition à se mettre en guerre contre ses propres tendances, contre ses propres idées, évoque aussi Derrida<sup>16</sup>. Michaux va jusqu'à suggérer qu'en cas de catastrophe planétaire qui menacerait l'humanité en général, il se rangerait davantage du côté adverse que de celui de l'Homme (Pa 294) : « Décidément, non, je ne suis pas ce qu'on appelle un allié sûr. Par fierté j'ai une conduite, disons fidèle, mais ma pensée toujours en incursion est du type infidèle. » (295) Chez lui, la curiosité à l'égard de l'ennemi supposé, par exemple, d'un virus, prendrait le pas sur la fidélité au genre humain – cette anticipation est d'ailleurs saisissante dans un contexte de pandémie. Mais c'est parce que cette seconde fidélité à « l'hommisme » (*Id.*) relève davantage d'une alliance militaire, dans un but de conquête ou de conservation territoriales. Elle consiste à camper sur ses positions ou sur son style combatif. Dans ce texte, Michaux lie la trahison de l'humain à une communication, dans une quête qu'il imagine entreprendre avec ces êtres différents :

Et qui sait si nous ne serions pas amenés à inventer ensemble, eux et moi, un appareil convertisseur pour rendre audibles nos voix, à moi la leur et à eux la mienne, pour ensuite y trouver sens. Quel moment ! Mais hélas, aucun ennemi à l'horizon planétaire. Il nous faut encore longtemps nous haïr entre nous (*Id.*).

La dernière phrase pose sur un mode ironique la haine du combat. Le « devoir d'homme » (*Id.*) est ainsi supplanté par la considération à l'égard de ce qui le menace prétendument. Chercher à traduire d'autres voix suppose donc de trahir un idéal et des valeurs propres à sa catégorie. Il

<sup>12</sup> A. LÉCHENET, « Reconnaissance et fidélité à soi », *Résonances* n° 10, octobre 2008, pp. 1-16.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>15</sup> F. KAFKA, *Réflexions sur le péché, la souffrance, l'espérance et le vrai chemin*, trad. B. Pautrat, Paris : Payot et Rivages, 2001, p. 49.

<sup>16</sup> J. DERRIDA, « Je suis en guerre contre moi-même » (entretien avec Jean Birnbaum), *Le Monde*, 12 octobre 2004 (initialement publié dans *Le Monde* du 19 août 2004), p. 7 (Cet entretien est repris dans J. DERRIDA, *Apprendre à vivre enfin*, Paris : Galilée, 2005).

s'agit, comme l'exprime Jean-François Louette au sujet du chien, de « briser avec les hommes et de briser l'homme en soi<sup>17</sup> ». Cet acte n'est pas contradictoire par rapport à un principe de fidélité, puisque cette dernière peut consister, comme nous l'avons vu, à suivre dans ses mouvements un autre être. Dans « Les Fées du Rhin », texte de 1963 qui figure également au sein de *Passages*, Michaux raconte avoir été fasciné par ces êtres lors d'un séjour en Suisse. Absorbé dans la vision, il s'en détache ensuite. Il explique le sentiment de culpabilité qui naît d'avoir franchi un moment l'écart :

[D]'une certaine façon, je venais d'être traître aux hommes. Ne les avais-je pas « lâchés » ? Cela ne doit pas aller sans quelque mauvaise conscience. Toujours avec les hommes on doit, sans le couper, garder au moins un fil. Sinon on crée en soi un super tribunal d'hommes qui vous met en état de « prévenu » (Pa 394).

Dans les deux cas, celui de l'ennemi à « l'homnisme » et celui des ondines, HM tente de rejoindre la rive opposée de la relation, et ose, pendant un laps de temps, trahir ceux de son genre, en adoptant une autre conduite. Rapidement, cette rupture avec le régime habituel crée un remords, comme s'il s'agissait de rester cantonné à un style martial quoiqu'il en coûte, et de résister aux appels de l'altérité. Le remords rappelle la gêne, qui institue une doublure à l'intérieur de la subjectivité, ici représentée par ce « super tribunal » qui accuse l'homme de désertion du genre. C'est bien en effet d'un combat qu'il s'agit, comme celui qui oppose Ulysse aux Sirènes qui lui demandent de franchir la distance. La lâcheté n'est cependant pas là où on le croit. Elle ne consiste pas à désertier, mais plutôt à se livrer au combat, explique Blanchot :

Il y a toujours eu chez les hommes un effort peu noble pour discréditer les Sirènes en les accusant platement de mensonge : menteuses quand elles chantaient, trompeuses quand elles soupiraient, fictives quand on les touchait ; en tout inexistantes, d'une inexistence puérite que le bon sens d'Ulysse suffit à exterminer<sup>18</sup>.

Les voix des Sirènes et les voix des naïades appellent à une traversée par laquelle le sujet masculin pourrait s'abîmer en mer. Craignant cette perte de soi, Ulysse s'entête tout de même à les écouter, « sans risques et sans en accepter les conséquences<sup>19</sup> », en ôtant de surcroît ce privilège aux autres hommes de l'équipage. Blanchot accuse avec véhémence le personnage d'Ulysse de couardise, puisqu'il jouit de l'écoute de voix lointaines tout en se déroband au risque de la proximité. Pour contrebalancer le modèle de la lutte dialectique, Annie Léchenet propose de son côté un paradigme, celui d'un « courage au féminin<sup>20</sup> ». Nous récuserons en partie cette association au féminin un peu plus tard<sup>21</sup>. Sans chercher pour le moment à le faire, appelons ce courage un courage différent, celui qui accepte la possibilité de la perte, et ne la nie pas, celui qui s'aventure dans le lien au lieu de s'attacher à son bateau pour y résister. De la même manière, Roland

---

<sup>17</sup> J.-F. LOUETTE, *Chiens de plume*, p. 56.

<sup>18</sup> M. BLANCHOT, « Le chant des sirènes », *Le livre à venir*, Paris : Gallimard, 1959, pp. 10-11.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>20</sup> A. LÉCHENET, *art.cit.*, p. 13.

<sup>21</sup> Voir **ce moment** (II, 3).



Barthes sous-entend dans son *Journal de deuil* que le courage viril est à destituer au profit d'une nouvelle morale qu'il résume ainsi : « Il est courageux de ne pas être courageux<sup>22</sup>. » Ne pas être courageux suppose ici d'éprouver la perte plutôt que de chercher à s'en détourner. C'est accuser le coup d'une perte survenue dès l'enfance.

*La perte de « ce je ne sais quoi qui liait tout »*

Pour Michaux, ce qui s'est perdu avec la maturité est ce « je ne sais quoi qui liait tout » (Pa 301). Ce lien, dit-il, était fait par le sentiment intérieur. La tonalité affective de l'enfance s'est dérobée. Nous pouvons aussi penser qu'elle a été arrachée dès lors qu'une fin de non-recevoir a été opposée à la demande de lien que prononçait l'enfant. Nous avons été sensible à une rencontre inattendue, entre la reconnaissance d'une défection du lien et les positions exprimées par un texte intitulé « La perte<sup>23</sup> ». À l'origine de ce texte se trouve la réflexion de deux chercheuses en psychologie, Carol Gilligan et Naomi Snider, sur les manières de faire face à la perte ou au deuil – de faire face à ce qui se dérobe. Leur conceptualisation de cette épreuve s'appuie sur une critique de Freud. Pour le psychanalyste, rappelle Naomi Snider, le deuil est le processus par lequel le sujet parvient à se détacher de l'objet perdu, à savoir de la personne disparue. Alors que dans la mélancolie, ce « combat » pour se détacher se disloque en de multiples « combats singuliers<sup>24</sup> » internes à l'inconscient, le deuil qualifié de « normal » redirige la bataille jusqu'à la conscience. L'emploi par Freud du terme de combat renvoie à une représentation martiale et virile du deuil, qui fait taire les voix dissidentes et fait émerger un unique discours, celui du ressaisissement. Il s'agirait pour celui qui fait son deuil – plus généralement celui qui a perdu quelqu'un, de « se comporte[r] davantage en homme<sup>25</sup> ». Ce processus de dépassement auquel renvoie bien l'injonction en anglais « *Man up!* » exige de rompre le lien avec la personne dérobée en l'introjectant au lieu de protester contre cette capture et de chercher à renouer le contact même sous une autre forme. Le deuil accompli apparaît dans la formule de Michel Deguy : « Je ne crois à aucun commerce avec les morts hormis celui que j'entretiens avec toi en moi<sup>26</sup> » Or, ce détachement est, d'après Naomi Snider dans sa lecture de Freud, une réponse tristement inappropriée à l'épreuve de la perte de connexion<sup>27</sup>. Et cette réponse empêche parfois définitivement d'accéder à ce dont on se coupe ainsi. Chez Michaux, la mélancolie apparaît aussi

---

<sup>22</sup> R. BARTHES, *Journal de deuil*, Paris : Seuil, 2009, p. 212.

<sup>23</sup> N. SNIDER, « La perte », dans C. GILLIGAN, N. SNIDER, *Pourquoi le patriarcat ?*, trad. Cécile Roche, Paris : Flammarion, 2019, pp. 75-112.

<sup>24</sup> S. FREUD, « Deuil et mélancolie », p. 17.

<sup>25</sup> C'est une expression (« act like 'guys' ») que N. Snider emprunte à l'un des adolescents ayant participé à une étude de Niobe Way. N. WAY, *Deep secrets : Boys' Friendship and the Crisis of connexion*, Cambridge, MA : Harvard University Press, 2011, cité par N. SNIDER, *art.cit.*, p. 76.

<sup>26</sup> M. DEGUY, *A ce qui n'en finit pas. Thrène*, n.p.

<sup>27</sup> Nous pourrions préférer à ces mots « perte de connexion » choisis par Cécile Roche ceux de « perte de contact ».

par la voix de Pollagoras. Nous avons déjà entendu auparavant cette voix qui dit se lasser de l'« épi querelleur » (VP 233).

À l'aurore de la vieillesse devant la plaine de la Mort, je cherche encore, je cherche toujours, dit Pollagoras, le petit barrage lointain en mon enfance par ma fierté édifié, tandis qu'avec des armes molles et un infime bouclier, je circulais entre les falaises d'adultes obscurs (*Id.*).

Cet extrait, nous l'avons cité à l'appui d'une idée, celle selon laquelle les barrages mis en place pour se préserver du dehors finiraient par être éprouvés comme entraves à un contact authentique<sup>28</sup>. Tout en reconnaissant la désolation de ce personnage de Pollagoras, la psychanalyste Françoise Neau considère qu'il effectue le « travail du deuil » au terme duquel, d'après Freud, « le moi redevient libre et non-inhibé<sup>29</sup> », avec une « liberté renouvelée », récupérant ainsi un « trésor de guerre narcissique<sup>30</sup> ». Elle en veut pour preuve le passage du texte auquel nous venons de renvoyer. Pourtant, ce combat est davantage dévoilé dans son caractère désespéré que dans sa propension à enrichir celui qui le vit. Freud insiste sur la nécessité après un deuil de recouvrer sa liberté en dépassant les inhibitions que la mort de l'autre avait suscitées. En désinvestissant sa libido du lien, le moi se désinvestit aussi du problème de la distance, ne s'indigne plus de « la pompe horrible » qui éloigne l'autre « jusqu'à je ne sais quelle millièmes dilution » (NDE 152). Mais n'est-ce pas au contraire cette cessation de l'indignation qui constitue une inhibition ? N'est-ce pas dans cet appel constant et souvent violent au ressaisissement que se situe le plus ferme barrage opposé à la vie ? Derrida renvoie à l'inverse à cet effort de « protester contre le deuil normal », « s'emporter contre ce que Freud en dit avec une tranquille assurance, comme pour confirmer la 'norme' de la normalité<sup>31</sup>. » Refuser de faire son deuil, c'est-à-dire de l'achever et de procéder à une introjection de l'être perdu, relève ici d'un geste quasi politique, puisqu'il s'agit aussi d'un refus de se faire le gardien de la norme. De Derrida à Naomi Snider, il n'y a qu'un pas supplémentaire à franchir, qui est celui qui consiste à identifier cette norme au patriarcat. À songer qu'il est d'une certaine façon nécessaire pour maintenir l'ordre patriarcal que les vivants aillent au bout de leur deuil des morts, ou les exilés de leur rupture avec ce qu'ils ont perdu, qu'ils se tiennent droits, qu'ils rongent leur frein et surmontent l'épreuve. Pour le philosophe Vincent Delecroix, cette conception pseudo-freudienne d'une épreuve à surmonter, peu accordée à la théorie du « travail de deuil », est toutefois adéquate avec les « injonctions disciplinaires de la société contemporaine<sup>32</sup> ». La lecture actuelle du deuil comme d'un effort dont on doit s'acquitter pendant un temps bref subvertit son sens. Il reste que comme le dit encore

---

<sup>28</sup> Voir le **premier moment** (III, 2).

<sup>29</sup> S. FREUD, *art.cit.*, p. 8.

<sup>30</sup> F. NEAU, « La souffrance dans les plis », p. 134.

<sup>31</sup> J. DERRIDA, *Béliers*, pp. 73-74.

<sup>32</sup> V. DELECROIX, *Apprendre à perdre*, Paris : Payot & Rivages, 2019, p. 89.

Delecroix, le concept à l'origine n'était pas sans équivoque. En parlant de « travail » (*Arbeit*) dans la société industrielle, Freud a peut-être créé les conditions d'une mauvaise interprétation<sup>33</sup>. Il a laissé penser que le deuil pouvait devenir une activité consciente du sujet pour se distancer, au lieu qu'il s'agit plutôt d'être travaillé par le deuil. Travaillé comme on est sillonné par une épreuve quand on est un « labouré-vivant » (FV 475). Barthes refuse le mot de « deuil », ce « mot nouveau, psychanalytique, qui défigure<sup>34</sup> ». En figurant, il lutte contre les mots qui défigurent. Pour Michaux également, il s'agirait parfois de protester contre la distance radicale, ce « rapt d'âme » (FV 524), et non contre le contact, d'être contre ce qui dénoue ou découd les liens plutôt que contre le lien. Le malheur est ainsi éprouvé par le personnage de la Ralentic<sup>35</sup> comme une Parque qui détisse : « Quand le malheur tire son fil, comme il découd, comme il découd ! » (LI 578) En suivant prudemment ce chemin, nous pourrions faire de la distance non plus une stratégie pour éviter le contact, mais au contraire une ressource trouvée pour survivre à la perte de contact. Ceci bouleverserait la chronologie des moments. Dans cette perspective, les stratégies de distance pourraient en effet apparaître comme des stratégies imparfaites pour se ressaisir, pour dépasser la perte. HM se serait mis à distance, il aurait adopté un certain nombre de postures, pour éviter de reconnaître que la chose ou l'être dont il se mettait à distance étaient perdus, pour border ce gouffre. Et à d'autres moments, il choisirait plutôt d'accuser le coup de cette perte, en se reconnaissant et en se situant dans une modalité d'appel<sup>36</sup>. Le psychiatre John Bowlby a déterminé en observant certains enfants que le détachement était une ressource de ce type, explique Naomi Snider. Chez eux, l'attitude de repli n'est pas à interpréter comme l'indice d'un renoncement à la « quête affective » : « Leur indifférence (*no longer to care*) est plutôt à prendre comme la preuve qu'une telle quête, lorsqu'elle est désespérée, devient trop douloureuse à poursuivre<sup>37</sup> ». Une conversion du regard est nécessaire, pour voir la distance non plus comme moyen de se préserver du contact, mais comme moyen de se préserver de la perte. Le psychologue nomme cet état de détachement « désactivation (*deactivation*<sup>38</sup>) » ou « autonomie compulsive (*compulsive self-reliance*<sup>39</sup>) ». Le texte « Vieillesse de Pollagoras », qui évoque le barrage édifié dans l'enfance pour se préserver du dehors, peut nous amener à identifier une telle désactivation et une telle autonomie chez le personnage de HM. Il faut dire aussi que la revendication d'autonomie sert souvent à masquer la toile tissée des relations et des dépendances.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>34</sup> R. BARTHES, *Journal de deuil*, p. 66.

<sup>35</sup> Voir **ce moment** (II, 3) pour l'étude de La Ralentic.

<sup>36</sup> Voir **ce moment** (II, 3).

<sup>37</sup> N. SNIDER, *art.cit.*, p. 88.

<sup>38</sup> J. BOWLBY, *Loss — Sadness and Depression (Attachment and loss vol.III)* [1980], New-York : Basic Books, 1982, p. 64. Voir également, dans le même ouvrage, le chapitre 20, « Deactivation and the Concept of Segregated Systems », pp. 344-348.

<sup>39</sup>*Ibid.*, p. 367.

Michaux nous aide à défendre cette idée du masque en parlant d'« odieuse autonomie » que la rencontre avec le divin devrait pouvoir briser, quand Il viendra, s'Il vient : « Tu viendras, si tu existes, appâté par mon gâchis, mon odieuse autonomie. » (LI 603) Le pronom « Tu » peut devenir celui de toute transcendance, y compris celle d'autrui. L'autre ne serait pas dupe de ma prétendue autonomie d'un être qui a désespérément besoin de lui. Dans le même recueil, l'adjectif « odieux » qualifie également le « compartimentage du monde » (LI 589). Par ces mots, Michaux nous fait aussi voir que l'autonomie, la division, l'abstraction qui déchirent les liens étaient depuis longtemps l'objet d'une détestation comparable à celle de la colle, et que les différentes voix – celles qui recherchaient la distance et celles qui réclamaient la proximité, résonnaient souvent de concert, quoiqu'avec une intensité distincte.



### 3. Voix différentes

La fidélité consiste à intercepter les échos de voix anciennes, ou moins fortes et moins audibles que la voix dominante qui les a recouvertes. La dialectique entre une identité puissante et des subjectivités larvaires, dissidentes, qui poussent dans les marges pour exister à leur tour, est souvent figurée dans les textes. Nous en avons rencontré certains exemples. Ce sont les moments qui, face à une mer étale, s'engouffrent tous dans un seul « comme la voix de l'homme et sa santé étouffent sans effort les gémissements des microbes affamés » (LI 563). C'est le « prolétariat des humbles constituants de ce monde » (Pa 363) que le monde dans sa présence masque, mais que Paul Klee dévoile par la peinture. Ce sont encore les « *minorités* » que l'aliéné ne parvient pas à tenir sous le joug de la rationalité au contraire de l'homme sain (CPG 112). Faire exister ces éléments dérobés est une conjuration d'un ordre qui pourrait être qualifié de patriarcal, un poème le dévoile :

Le commandement s'éteignit plus de voix.  
Plus étouffée du moins  
Après vingt ans, à nouveau, qu'est-ce que j'entends ?  
Immense voix qui boit nos voix  
Immense père reconstruit géant [...]  
Immense « doit », « devoir » [...]  
Tu n'auras pas ma voix, grande voix (ÉE 776)

Alors que le commandement semblait avoir disparu, sa voix étant devenue moins puissante, il revient sous la forme d'une statue (« reconstruit géant »), une sorte d'introjection du père, et absorbe toutes les autres voix. Contre lui, Michaux réaffirme : « Tu n'auras pas ma voix » (*Id.*). Nous pouvons penser que la voix porte déjà son propre schème de différenciation, dans sa trame, par ses fréquences les plus basses et discrètes, qu'une redirection de l'attention et qu'un souhait de sauvegarde peuvent révéler. De telles fréquences spectrales correspondent bien à ce qu'Anne-Christine Royère nomme « voix acousmates<sup>1</sup> », celles qui n'ont pas d'origine visible et semblent s'entendre dans l'air. Pour conceptualiser l'acousmatique, la chercheuse s'appuie sur les travaux de Patrick Quillier qui la définit comme « écoute organique du langage », « écoute du tiers-inclus nomade, insaisissable et pourtant fondateur de toute activité langagière<sup>2</sup> ». Dans cette disposition à se mettre à l'écoute d'autres voix, Michaux retrouve cette « passivité enregistreuse<sup>3</sup> » dont nous avons déjà parlé, une forme de passivité active ou de disponibilité qui permet de se faire le récepteur de signes discrets<sup>4</sup>. Les oppositions binaires entre proche et lointain, absence et

---

<sup>1</sup> A.-C. ROYÈRE, *Henri Michaux. Voix et imaginaire des signes*, p. 11.

<sup>2</sup> P. QUILLIER, « Pour une acousmatique du signe : éloge du nomadisme de la voix », *Lampe-tempête*, « Espaces, lieux, figures », n°4, décembre 2007, URL : <http://www.lampe-tempete.fr/QuillierSigne.html>, n.p., cité par A.-C. ROYÈRE, *op. cit.*, p. 74.

<sup>3</sup> C. BURGELIN, *Georges Perec*, p. 125.

<sup>4</sup> Voir le **quatrième moment** (II, 1).

présence, passivité et activité, ces dialectiques sont ainsi amenées à être dissoutes par une logique d'enchevêtrement. D'après Anne-Christine Royère, les formes d'expression autres que l'écriture littéraire auxquelles l'artiste recourt, la musique ou la peinture, ont pour enjeu de retrouver cette voix à soi, ensevelie et dissimulée sous le logos rationnel. Michaux le précise bien : « Je peins afin de me rejoindre, afin de me joindre à quelque chose qui m'appelle, que l'écriture laisse à part, inaffecté<sup>5</sup> ». Il s'agit par là d'atteindre cette part de soi dérobée. Nous tenons aussi à ne pas associer de manière définitive et radicale ces voix masquées au féminin, au contraire de chercheurs qui voient dans certains textes un « devenir-femme » de Michaux. C'est plutôt un courant contraire qui nous préoccupe ici, courant qui est une nouvelle occasion de mettre en cause le réquisit de la distance formulé par ailleurs.

### Une voix de soie

Pour employer un jeu de mots, nous pourrions dire que cette voix à soi est une voix de soie. Nous la trouvons notamment dans les figures déjà étudiées des Meidosems, avec ces moments qu'ils vivent comme un « instant de flanelle » (VP 216), avec leur peau « papier ténu, mur de soie, pelure des autres » (244). Ces deux expressions qui renvoient à la douceur sont mises en conflit avec les mots. Ces derniers, dans les deux cas, se présentent dans leur dureté : « terrible tour » (216) ou « mur faible qui trahit celui qui implore » (244). Ils sont inaptes à écouter et faire entendre la voix de soie, ils n'y sont pas fidèles. Leur force et leur manque de douceur deviennent une faiblesse alors que la faiblesse des Meidosems devient quant à elle une force. Ce retournement est bien décrit par ailleurs : « Celui qui est fort, lui manquant d'être faible, est faible, mais le faible s'étend sans limites. » (FV 466) Parce qu'ils sont forts, les mots sont aussi limités et alourdis. Les blocs qu'ils forment sont rigides : « Ce que ça devient difficile à remuer, ces blocs-là<sup>6</sup>. » Michaux emploie également cette image de la soie au sujet des sons. C'est l'indice qu'elle est une voix qui ne se trouve pas par le biais de l'écriture, laquelle sur le plan des textures apporte plutôt du compact. Les sonorités qu'il découvre en improvisant sur une *sanza*, petit instrument africain muni de lamelles qui vibrent, sont qualifiées ainsi de « Soie dans les fibrillations » (FD 891). Ver à soie, HM se rassemble un peu dans ses loques lorsqu'il trouve « des sons pour [s]on âme émue, toute changée, retrouvée, sons tout de suite pour [lui], recousu dans l'instant. » (890) La voix de soie est une voix ronde, qui résonne, qui couve au lieu d'enfermer ou d'étouffer comme les discours. Elle est très ancienne dans l'œuvre. Elle se voit par exemple, souterrainement, dans le poème « Je suis gong » (NR 505) :

---

<sup>5</sup> H. MICHAUX, « ... Peindre », *Critiques, hommages, déclarations* 1980-1984, O.C.III, p. 1400.

<sup>6</sup> H. MICHAUX, Lettre à Alain Jouffroy du 22 janvier 1976, citée par J.-P. MARTIN, *Henri Michaux* (biographie), p. 602.

Je ne suis, en effet, devenu dur que par lamelles ;  
Si l'on savait comme je suis resté moelleux au fond.  
Je suis gong et ouate et chant neigeux,  
Je le dis et j'en suis sûr (*Id.*).

Dans ce texte, Michaux compare la surface et la profondeur, comme des couches qui se superposent. L'extérieur, revêtement rigide, masque l'intérieur qui reste tendre et ouateux. Rappelons que Michaux mentionnait déjà cet instrument du gong dans *Ecuador* : « Peu de phrases. Le gong fidèle d'un mot » (E 162). Il inscrivait le gong dans une quête d'un juste rythme, par opposition avec les phrases qui peuvent empeser. Le gong que donc je suis, dans cette ambiguïté entre suivre et être dont nous avons déjà parlé<sup>7</sup>, est un instrument qui produit un son doux, « gong et ouate et chant neigeux » (*Id.*). Le « chant neigeux » deviendra « l'air de temps de neige », manière pour Marie-Louise T. de signifier qu'elle est là en dépit de son absence effective (NDE 155). Le chant suscite également une résonance. Michèle Finck trouve un signe de cette poétique de la résonance dans le mot même de « gong », qui a pour origine une onomatopée<sup>8</sup>. Ce mot fonctionne de manière plus directe, plus concrète que d'autres. Par sa sonorité, il touche davantage cette zone auparavant inaffectée, distante. Michaux ajoute : « Et pour la beauté, on verra plus tard. » (*Id.*) C'est que l'enjeu esthétique du gong est moins important que son efficacité immédiate. Comme l'exprime Alice Godfroy, « l'urgence est ailleurs, à l'endroit même de la formation des mots et de leur prétention à parler<sup>9</sup>. » Ici, il faut dire le mot-gong surtout pour supplanter d'autres sons, ceux qui dominent habituellement. Le gong a une action curative. On l'utilise parfois dans un but thérapeutique, car les vibrations qu'il produit peuvent soulager les souffrances<sup>10</sup>. La voix de soie est une voix qui considère, qui est fidèle aux choses. Nous l'entendons également dans les mots de « La Ralentie », un poème datant de 1937 :

Ralentie, on tâte le pouls des choses ; on y ronfle ; on a tout le temps ; tranquillement, toute la vie. On gobe les sons, on les gobe tranquillement ; toute la vie. On vit dans son soulier. On y fait le ménage. On n'a plus besoin de se serrer. On a tout le temps (LI 573).

La multiplication de la lettre O dans ce texte peut rappeler la quête par HM des figures de la rondeur, tout comme « l'hypertrophie de la graphie 'o'<sup>11</sup> » qui se présente avec le gong. Quant au début de ce poème, nous pouvons constater d'abord l'emploi d'un « on » impersonnel, voix neutre, ou ce que Michaux nomme la « voix blanche<sup>12</sup> ». Cette voix impersonnelle explique, d'après lui, que de tels textes soient si difficiles à lire à voix haute, puisque dès lors ils perdent leur

---

<sup>7</sup> Voir **ce moment** (I).

<sup>8</sup> M. FINCK, « Esquisse d'une poétique du 'gong' : Rilke, Michaux, Bonnefoy », dans J.-L. BACKÈS, C. COSTE, D. PISTONE (dir.), *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, pp. 239-255, p. 252.

<sup>9</sup> A. GODFROY, *Écrire, danser : prendre corps et langue*, p. 116.

<sup>10</sup> Voir A. PESEK, T. BRATINA, « Gong and its therapeutic meaning », *Musicological annual* LII/2, 2016, pp. 137-161.

<sup>11</sup> M. FINCK, *art.cit.*, p. 250.

<sup>12</sup> H. MICHAUX, « Les Étapes de la lisibilité », O.C.III, p. 1395.



caractère acousmatique – celui de voix surgies de nulle part, n'appartenant ni au féminin ni au masculin<sup>13</sup>. Michaux fait également usage des points-virgules, assez inhabituels chez lui. Cet usage a aussi attiré notre attention – nous avons pensé d'abord avoir fait une faute de frappe, dans « Je suis gong » : « Je ne suis, en effet, devenu dur que par lamelles ;/ si l'on savait comme je suis resté moelleux au fond » (NR 505). Dans la diction de ces textes, les points-virgules obligent à tenir un rythme plutôt lent, mais également à garder la continuité d'une phrase, donc à maintenir une « labilité du discours<sup>14</sup> ». Cette syntaxe ouvre à un rythme différent, bien éloigné de l'emballement des points d'exclamation. Ce nouveau rythme et cette nouvelle voix donnent le sentiment d'une considération portée aux choses. Elles peuvent être perçues plus finement, dans leurs détails. Les mots prennent le temps de les examiner, de sentir leur pesée. Le moelleux est suggéré par le verbe « gober ». Cette voix donne un appel à davantage de proximité : tâter le pouls des choses, c'est être à l'écoute de leur rythmique singulière. Par cette proximité, on ne se crispe plus dans sa propre identité. On ne serre pas non plus les choses. Celui qui prend le pouls maintient en effet un certain écart. Mais cet écart n'est aucunement une trahison :

On sent la courbure de la Terre. On a désormais les cheveux qui ondulent naturellement. On ne trahit plus le sol, on ne trahit plus l'ablette, on est sœur par l'eau et par la feuille. On n'a plus le regard de son œil, on n'a plus la main de son bras. On n'est plus vaine. On n'envie plus. On n'est plus enviée (LI 574).

L'image des cheveux qui ondulent naturellement suggère une Ophélie qui flotte, une Lorelei – nous avons vu comme la figure des fées du Rhin est investie dans un texte ultérieur<sup>15</sup>. La fidélité est ici présentée comme impression, celle d'une adéquation avec le dehors, avec la courbure de la Terre, le sol, le vivant. La Ralentie propose aussi un autre mode d'être, sans envie ni rivalité mais avec complicité – l'étymologie de ce mot étant « plié avec ». Elle présente le mode d'être sœur, qui dit à la fois la ressemblance et la connivence. La complicité s'oppose à la duplicité qui insinue une distance. Être fidèle à ce pli, c'est ne plus trahir le petit, le modeste, le moléculaire, en lui préférant toujours le grand, le massif, le dominant. Ou encore, ne plus trahir la proximité en lui préférant toujours l'écart. Cela ne signifie pas que la gêne, ce vécu d'un écart intérieur, soit définitivement oubliée dans la proximité complice avec l'eau et les poissons. La suite du poème voit la première personne et la boue revenir : « Je balbutie, je lape la vase à présent. » (*Id.*) Distance et proximité sont toujours tenus ensemble.

---

<sup>13</sup> Voir A-C ROYÈRE, « Henri Michaux à l'épreuve de la lisibilité : 'faire son sillon dans le silence' ou dire 'La Ralentie' au club d'essai de la RTF ? ».

<sup>14</sup> J. ROGER, « Ponge, lecteur de Michaux : un différend sans merci », *Littérature* n° 115, septembre 1999, pp. 70-86, p. 76.

<sup>15</sup> Voir **ce moment** (II, 3).

## Le sillage

Le poème « Agir, je viens » (FV), écrit durant la convalescence de Marie-Louise T., a pour but d'intervenir sur elle, pour atténuer sa douleur. L'exorcisme était une « attaque de bélier » (ÉE 774) destinée à expurger, et l'action bénéfique de ce texte consiste aussi dans une entrée, mais cette fois une incursion très précautionneuse au cœur de la souffrance : « Poussant la porte en toi, je suis entré » (FV 445). Le texte débute ainsi avec le franchissement d'un seuil. Ensuite, les forces négatives sont expulsées :

Comme une fumerolle  
S'envole tout le pesant de dessus tes épaules accablées  
Les têtes méchantes d'autour de toi  
Observatrices vipérines des misères des faibles (446).

Ce texte, plus qu'un exorcisme, est une incantation, une « action entièrement tournée vers autrui<sup>16</sup> ». L'activité a d'ailleurs pour fin de se « désengluer du Moi<sup>17</sup> », donc de dissoudre ce dernier dans une atmosphère ouatée : « Où était peine est ouate » (*Id.*). Le locuteur, affluant en nappes vers sa destinataire dans un « emportement de la parole<sup>18</sup> », lui donne une position plus importante que la sienne :

Équipage de renfort  
En mystère et en ligne profonde  
Comme un sillage sous-marin  
Comme un chant grave [...]  
Ce chant est tout entier pour toi (*Id.*)

Que le sillon soit ici sillage n'est peut-être pas sans incidence. Dans le sillage c'est l'eau qui est séparée et non la terre. De surcroît, le sillage ne divise pas autant que le sillon. Ce mot pourrait donner l'idée que le processus est plus dissimulé, plus profond, que celui qui consiste à faire son sillon et à pénétrer les choses. Un tel déversement a surtout lieu chez Michaux lors de la quinzaine d'années suivant la mort de sa femme (1949-1965), au terme desquelles l'écrivain admet à Alain Jouffroy : « Le Je n'est plus ce qui me préoccupe<sup>19</sup> ». Il faut taire le je pour se tourner complètement et tourner toutes ses préoccupations vers la personne qui s'est dérobée, puisqu'on n'a pas pris les précautions requises quand il était encore temps. Se désintéresser du « je » suppose aussi de résister à couvrir par ce mot toutes les voix autres, de renoncer à les absorber dans une identité unique qui fait son deuil de toutes les possibilités divergentes. Cette voix de soie, Michaux convainc d'y être attentif : « Elle chante, celle qui ne veut pas hurler. Elle chante, car elle est fière. Mais il faut savoir l'entendre. Tel est son chant, hurlant profondément dans le silence. » (VP 206). La Meidosemme qui chante pour crier nous aide à préciser un élément. « La Ralentie »

---

<sup>16</sup> D. RABATÉ, « Michaux, incantation, exorcisme », dans P. THÉRIAULT (dir.), *Une littérature « comme incantatoire » : aspects et échos de l'incantation en littérature (XIXe- XXIe siècles)*, Toronto : Presses françaises de l'Université de Toronto, 2018, pp. 125-136, p. 132.

<sup>17</sup> A.-C. ROYÈRE, *op. cit.*, p. 199.

<sup>18</sup> J.-M. MAULPOIX, *Henri Michaux, passager clandestin*, p. 41.

<sup>19</sup> A. JOUFFROY, « Conversation avec Henri Michaux », dans *Une révolution du regard*, Paris : Gallimard, 1964.

et « Agir je viens » sont des textes souvent interprétés, avec d'autres poèmes, comme expressions d'un devenir-femme de Michaux<sup>20</sup>. À la force du sillon, figure d'une pénétration, serait opposée celle du sillage pour emmener le sujet vers d'autres régions de son être. Mais cette lecture peut être remise en cause. Supposer un devenir-femme dans les textes de certains écrivains hommes relève d'une forme d'essentialisation. Comme l'exprime élégamment la chercheuse américaine Jerry Aline Flieger, « la micro-féminité semble être l'utile partenaire de la macro-masculinité dans ces aventures mixtes en intensité<sup>21</sup>. » Dans l'appareil conceptuel de Deleuze et Guattari, il faut voir que ce devenir est placé au même niveau que d'autres, devenir-animal ou devenir-enfant, comme si dans tous les cas il s'agissait d'engager le sujet posé comme un humain adulte de sexe masculin dans un voyage vers l'altérité. Nous sommes alors confrontée aux mêmes problèmes que ceux qui viennent avec le concept philosophique d'invagination<sup>22</sup>. La femme, saisie dans un singulier réducteur, apparaît comme destination séduisante ou angoissante de certaines expériences de pensée ou de vie, et non comme origine possible de ces dernières. Le devenir-femme est comme un courant, un flux qui emporte certains hommes. D'après Raymond Bellour, il « précipite Michaux, à la mesure d'une mixité nouvelle de corps dérobés et de voix tressées, selon un véritable transvestisme spirituel<sup>23</sup> ». Chez Deleuze et Guattari, le devenir-femme est certes un peu plus qu'un voyage de découverte grâce auquel on explore le pays de l'autre tout en conservant ses propres privilèges. C'est une puissance subversive qui « contamine les hommes, les prend dans ce devenir<sup>24</sup> ». L'usage du verbe contaminer indique que c'est au niveau moléculaire ou larvaire que l'on se situe ici, celui du sillage, et non au niveau molaire. Des effluves féminins peuvent ainsi traverser la masculinité molaire et la pousser à s'infléchir différemment. De même, Deleuze et Guattari refusent d'assimiler cette féminité moléculaire et la douceur : les particules féminines sont des « [p]articules très douces, mais aussi dures et obstinées, irréductibles et indomptables<sup>25</sup> ». Cependant, même en avançant ce type de formules, les deux auteurs ne se tirent pas vraiment de la difficulté posée par l'essentialisation. Pour se dédire d'associer la femme à la douceur, ils accentuent son caractère sauvage, ce qui les fait tomber dans un nouveau stéréotype. Penser l'œuvre de Michaux en termes de processus de « virilisation et féminisation<sup>26</sup> » ne paraît pas non plus très convaincant. Carol Gilligan, de son côté, a été souvent critiquée pour

<sup>20</sup> Voir R. BELLOUR, Notice de *Lointain intérieur*, O.C.I., p. 1242.

<sup>21</sup> J. A. FLIEGER, "Becoming-Woman : Deleuze, Schreber and Molecular Identification", dans I. BUCHANAN, C. COLEBROOK (dir.), *Deleuze and feminist theory*, Édimbourg : Edimburgh University Press, 2000, pp. 38-63, p. 42. Nous reprenons cette traduction à Fabrice Bourlez, dans un article sur Diacritik : « Pour un sexe post-humain » (Deleuze aujourd'hui), 2 mars 2016. URL : <https://diacritik.com/2016/03/02/pour-un-sexe-post-humain-fabrice-bourlez-deleuze-aujourd'hui/>.

<sup>22</sup> Voir le **quatrième moment** (I, 2).

<sup>23</sup> R. BELLOUR, *art.cit.*, p. 1245.

<sup>24</sup> G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille plateaux*, p. 338.

<sup>25</sup> *Id.*

<sup>26</sup> M. BÉGUELIN, *Henri Michaux, esclave et démiurge*, p. 51.

un prétendu essentialisme dans sa théorie du *care*. Or, elle soutient que la voix différente « n'est pas caractérisée par son genre mais par son thème<sup>27</sup> », au sens musical. Chez Michaux également, c'est moins l'inscription générique de la voix qui importe que la tonalité qu'elle fait entendre, les nappes sonores qu'elle déploie, ainsi que la conception de la distance qu'elle défend. Marianne Béguelin finit d'ailleurs par proposer une opposition entre majeur et mineur<sup>28</sup> qui paraît plus juste, quoiqu'elle reste un peu binaire. Ce qu'il faut est « faire sauter le verrou de l'identité 'femme'<sup>29</sup> » – subissant cette identité, nous sommes en effet *face aux verrous*. Pour Anne Sauvagnargues, il importe de ne pas accentuer les « complémentarités rageuses et régressives », celles qui enferment les « femmes du côté de l'inerte, de l'obscur, du larvaire, de l'amputé, tandis qu'on souhaiterait avoir des ailes ou sauter de sa feuille<sup>30</sup>. » Il est remarquable que la philosophe utilise afin de parler des femmes le pronom « on », le même que celui du personnage de la Ralentie, qui dans sa gestuelle n'est pas sans évoquer d'ailleurs une sorte d'insecte hermaphrodite ou de larve. Cela est significatif en effet d'un désir de fluidification. Dans « La Ralentie », nous préférons considérer, redisons-le, que c'est une voix neutre qui se fait entendre. C'est aussi le point de vue d'Évelyne Grossman. Pour elle, la Ralentie, comme le Meidosem – qui s'accorde parfois au féminin « la Meidosemme » sans que cette féminisation lui donne toutefois des propriétés différentes, est une « fragile configuration de mouvement psychique ». Elle compare cet adjectif substantivé « la ralentie » à « l'embellie » ou « l'éclaircie », des termes qui ne sont pas associés à un genre en particulier, mais sont des « figures de l'infigurable<sup>31</sup> ». La Ralentie ou le Meidosem seraient des présences spectrales conviées pour faire entendre les différentes voix qui passent dans une identité disloquée. Exprimant la modalité de cette traduction gestuelle des voix, Derrida la compare à une danse :

[ ] Je voudrais croire à la multiplicité de voix sexuellement marquées, à ce nombre indéterminable de voix enchevêtrées, à ce mobile de marques sexuelles non identifiées dont la chorégraphie peut entraîner le corps de chaque « individu », le traverser, le diviser, le multiplier, qu'il soit classé comme « homme » ou « femme » selon les critères en usage<sup>32</sup>.

Les guillemets employés par le philosophe montrent le caractère institué du genre. Affubler un mot de guillemets sert à le dévoiler comme fait linguistique. Certains moments lors desquels Michaux se heurte avec force au mur du langage font aussi tomber les marques du genre. Le « on » neutre se retrouve dans l'épreuve du deuil : « On est resté hébété de ce côté-ci » (NDE 151). Michaux montre par ce choix du pronom que le je s'est évanoui. Le retrait humble du sujet

<sup>27</sup> C. GILLIGAN, *Une voix différente* [1982], trad. A. Kwiatek, Paris : Flammarion, 2008, p. 12.

<sup>28</sup> M. BÉGUELIN, *op. cit.*, p. 77.

<sup>29</sup> A. SAUVAGNARGUES, « Entre lucioles et vers luisants », *Multitudes* 2010/3, n°42, pp. 100-109, p. 100.

<sup>30</sup> *Id.*

<sup>31</sup> E. GROSSMAN, *La Défiguration*, p. 106.

<sup>32</sup> J. DERRIDA, « Chorégraphies », *Points de suspension*, Paris : Galilée, 1992, pp. 114-115.

se produit paradoxalement lorsqu'il touche ou lorsqu'il est touché au plus profond, loin de toute exposition de soi dans la langue. Guillevic l'écrit à propos de Michaux, avec cette image de la nappe qui revient : « Il est descendu en lui-même au plus profond. Et là, dans le plus profond du plus profond, c'est la nappe phréatique universelle<sup>33</sup>. »

### J'appelle

Quand HM appelle à son tour, il répond aussi à une autre voix. La découverte de la musique, suite à la disparition de Marie-Louise T., contribue de manière décisive à l'émergence d'une modalité d'appel. Retrouvant son piano, HM s'établit dans un horizon particulier :

Qu'est-ce que je fais ici ?  
J'appelle.  
J'appelle.  
J'appelle.  
Je ne sais qui j'appelle.  
Qui j'appelle ne sait pas.  
[...]  
J'appelle quelqu'un de là-bas,  
quelqu'un au loin perdu  
quelqu'un d'un autre monde.  
(C'était donc tout mensonge, ma solidité ?) (Pa 336)

Comme dans le geste de se promettre, nous voyons que la destination de l'appel n'est pas claire, non plus que sa propension à atteindre celui ou celle à qui il se destine. L'appel dévoile la vulnérabilité de l'appelant plutôt que celle de l'appelé, femme ou homme « au loin perdu » (*Id.*). Si j'ai besoin d'appeler, c'est que je ne me sens pas entier moi-même. Comme la confiance, l'appel suppose une porosité du moi. La solidité est mise en doute, de manière néanmoins mesurée, sous la forme d'une question, et avec l'expression « tout mensonge » qui suppose que cela pourrait être à moitié faux. Mon appel constitue une recherche d'appui dans l'autre, une confiance dans l'autre pour venir me compléter, ou pour accueillir ce que je lui destine. La direction de l'appel est lointaine, incertaine. Ce quelqu'un que la musique appelle se trouve en lisière.

L'appel m'étonne moi-même.  
Quoique ce soit tard, j'appelle.  
Pour crever mon plafond sans doute surtout  
j'appelle (*Id.*).

L'appel dépasse certaines limites que les postures de distance avaient pour but de construire, ce en quoi il est surprenant. « Quoique ce soit tard » : cette remarque a un double sens. On peut considérer prosaïquement qu'il est tard lorsque Michaux rentre chez lui, et qu'en jouant du piano il pourrait déranger ses voisins. Mais on peut aussi estimer qu'il est tard dans le déroulement de son existence. La disposition à appeler est une modalité plus discrète, qui n'a pas beaucoup été explorée auparavant. Cette deuxième interprétation rapproche d'ailleurs ce texte de *Nous deux*

---

<sup>33</sup> GUILLEVIC, « Un feu noir », *Les Nouvelles littéraires* n°2691, 14-21 juin 1979, p. 7.

*encore*, lorsque Michaux estime qu'il n'a appris à dire « nous » que tardivement, avant de se récuser : « Tard, j'ai appris 'ensemble' qui ne semblait pas être dans ma destinée. Mais non trop tard. » (NDE 153) La fidélité à soi fait accéder à cette voix de la non-limitation, qui ne se plaît pas dans la distance et dans l'autonomie, pour laquelle il n'est pas trop tard pour appeler, même quand la destinataire est absente. Certains exercices musicaux de composition sont ainsi voués à diminuer les distances, en irriguant un autre bassin :

Pourquoi faut-il que je compose ?  
Pour briser l'étau peut-être,  
pour me noyer peut-être,  
pour me noyer sans m'étouffer,  
Pour me noyer mes piques, mes distances, mon inaccessible (Pa 336).

« Me noyer sans m'étouffer » : l'expression le montre, se noyer ne doit pas être ici un lâcher-prise, un don à soi, ou une coïncidence avec soi. Ce n'est pas vraiment moi qu'il faut noyer dans le bain sonore, mais ce style qu'on avait tellement privilégié sur d'autres, celui des postures piquantes, distantes, inabordables. Le double usage du pronom réflexif et du pronom possessif, dans l'expression grammaticalement étrange « *me* noyer *mes* piques », donne l'idée que ce qu'il faut détruire est un caractère bien ancré de HM. Nous avons déjà constaté qu'il semblait parfois regretter ces distances, ou du moins regretter ce dont il s'était mis à distance, dans cette forme de hantise nostalgique qui consiste à « avoir la mémoire de ce qu'on n'a jamais vécu au présent, avoir la mémoire, au fond, de ce qui n'a jamais eu la forme de présence<sup>34</sup>. » Nous reconnaissons ce motif dans l'extrait de *Passages*. C'est un an seulement après le décès de Marie-Louise T. que Michaux écrit ce texte, en 1949, et quelques mois après *Nous deux encore*. Les stratégies de distance sont pénibles, crispations contre lesquelles des départs de mouvements luttent. HM, à ce moment, est comme pris à son propre piège et veut noyer les distances prises, afin de retrouver, en parcourant l'étendue, les lointains que la distance a dérobés. L'appel est l'allié privilégié de ces retrouvailles. Un texte d'Italo Calvino image magnifiquement cette modalité de l'appel destiné à lutter contre l'éloignement. Il fait écho à « Premières impressions » d'autant mieux que la figure des oiseaux est convoquée dans les deux textes. Chez Michaux, c'est quelques lignes avant celles que nous venons de citer, ces trois vers qui résonnent comme à travers la forêt : « Oiseau-pic/ Oiseau-pic/ Oiseau-pic » (335). À partir d'une méditation sur le téléphone, l'écrivain italien considère que ce dernier rejoue une rupture originaire, celle de la dérive des continents. Il croit ainsi qu'un couple d'êtres humains, séparés par les « abysses de l'océan », ont alors tenté par leurs appels désespérés de « lancer un pont sonore qui les maintienne encore ensemble et qui devenait

---

<sup>34</sup> Réplique de Jacques Derrida dans Ken Mc Mullen, *Ghost dance* [film indépendant], 1983.

de plus en plus faible, jusqu'à ce que le grondement des vagues l'emporte sans espoir<sup>35</sup>. » Cette rupture originare est ce que l'appel cherche à figurer de nouveau :

Depuis lors, la distance est la chaîne qui soutient la trame de toute histoire d'amour comme de tout rapport entre vivants, la distance que les oiseaux essaient de combler en lançant dans l'air du matin les fines arcades de leurs gazouillements, tout comme nous lançons dans les nervures de la terre des rafales d'impulsions électriques traduisibles en commandes pour les systèmes à relais ; c'est la seule manière qui reste aux êtres humains de savoir qu'ils sont en train de s'appeler pour le besoin de s'appeler, et rien de plus<sup>36</sup>.

La dramatisation de la distance opérée par Calvino, avec les « fines arcades » ou les « rafales d'impulsions électriques », lie bien ce texte à l'appel de Michaux. Sa destination n'est pas certaine, et le message transmis ne l'est pas non plus, mais dans cette indécision même, l'appel soutient la relation. Cherchant l'invention pour voir circuler les « effluves entre les personnes » (Pa 322) ou l'« appareil convertisseur » qui ferait communiquer avec les ennemis prétendus de l'homnisme (Pa 295), HM ne dépasse pas la distance. La voix de soie est aussi celle qui dit que cet éloignement peut être animé et habité en lui-même. Sans être combattu, il devient la trame de tout rapport à l'autre.

### *À quelle distance immense est ce qui compte*

Au sein des textes d'inspiration mystique des dernières années, de *Vers la complétude* (1967) à *Chemins cherchés, chemins perdus, transgression* (1981), un nouveau motif de la fidélité se rencontre. Il n'est pas sans lien avec la disparition du « je » précédemment imaginée : « Je ne suis plus cerné, personnage devenu rivage. » (CC 1222) Michaux décrit par exemple un état d'immobilité, de suspens et de dissolution atteint dans la méditation. Tous les dimanches, il observe un jeûne et fait vœu de silence. Les mots qui terminent *Jours de silence* sont les suivants :

L'insaisissable m'a saisi  
qui tout traverse

Quelque chose parachève en moi quelque chose

Fidèle à l'être (CC 1213).

Parachever signifie ici compléter et conduire à un état de perfection. Le vers fait référence implicitement<sup>37</sup> à une phrase de « La Ralentie » : « Quelque chose contraint quelqu'un. » (LI 573). Cette contrainte, une forme de gêne éprouvée dans le contact avec les autres, s'est levée définitivement, dans le détachement suprême. Déceler, à la manière de Dominique Rabaté, des échos entre les textes des années 1930 et ceux des années 1970 est particulièrement fructueux.

---

<sup>35</sup> I. CALVINO, « Avant que tu dises 'Allô' » [1975], dans *La grande bonace des Antilles*, trad. J.-P. Manganaro, Paris : Seuil, 1995, pp. 198.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 198-199.

<sup>37</sup> Voir D. RABATÉ, « Michaux et le lyrisme travesti », *Modernités* n°8, 1996, pp. 191- 201, p. 199.

Avant la guerre, le sujet poétique était tenu en dehors de cet état de plénitude, « aux portes de la Ville./ De la Ville-qui-compte » :

Le triomphe, le parachèvement  
Non, non, ça n'est pas pour nous  
[...]  
Ce sont de jeunes *m'as-tu-vm*, tout verts, tout fiers qui entreront.  
Mais nous, nous n'entrerons pas.  
Nous n'irons pas plus loin. Stop ! Pas plus loin.  
Entrer, chanter, triompher, non, non, ça n'est pas pour nous (NR 459)

La situation d'être tenu à distance de ce qui compte paraît modifiée après toutes ces années, comme si finalement on atteignait la « création triomphante<sup>38</sup> ». Le texte ci-dessus peut être saisi de manière sociocritique<sup>39</sup>. Dans ce sens, près de quarante ans après *La nuit remue*, Michaux serait bien reconnu dans le champ littéraire, aurait fait œuvre. Mais nous pouvons aussi confronter ces deux textes dans un sens plus métaphysique, en faisant du parachèvement une quête existentielle. Comment comprendre la phrase : « Quelque chose parachève en moi quelque chose » ? Le sujet se croyait exclu à jamais d'un tel centre, et finirait par l'atteindre ? Non que HM ait accédé à cet état qui lui était auparavant dérobé, ce qu'il faut souligner est que la complétude ne concerne pas tout l'être, qu'elle concerne une partie de l'être, un « quelque chose » en moi. Et la force qui donne le terme est elle-même « quelque chose ». Dès lors, ce qui atteint son point d'achèvement n'est pas l'être. L'autonomie de ce dernier a été dévoilée comme illusoire. C'est la plénitude de « quelque chose » qui est trouvée, comme un accord avec une « intranquilité » (CC 1212) intérieure<sup>40</sup>. Ces deux mots, « quelque chose », sont suffisamment vagues pour pouvoir accueillir beaucoup. Lorsque Michaux, quelques années plus tard, explique son désir de peindre par sa recherche de jonction avec soi, il rectifie ensuite et dit qu'il souhaite davantage « [s]e joindre à quelque chose qui [l]'appelle, que l'écriture laisse à part, inaffecté<sup>41</sup> ». La fidélité à l'être se tourne vers ce qui est à part et non vers un tout. Cherchant à trouver une cohérence dans ces deux mots d'ordre contradictoires, « fidèle au phénomène » (IT 816) et « fidèle à l'être » (CC 1213), nous nous efforçons de réprimer ce besoin d'unité en nous rappelant deux éléments. D'abord que plus de vingt ans séparent les deux ouvrages, et que Michaux n'est pas, comme nous, « à ce mirador<sup>42</sup> ». Ensuite qu'il n'est pas possible de prêter au travail d'un écrivain une systématité comparable à celui du philosophe qui décide sciemment de se consacrer à une recherche phénoménologique et non ontologique. La fidélité est donc à comprendre dans ses fluctuations

---

<sup>38</sup> J.-F. BOURGEAULT, « Michaux contre le gros homme », *Textyles* [En ligne] 29 | 2006, mis en ligne le 19 juillet 2012, consulté le 08 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/403>.

<sup>39</sup> Voir D. VRYDAGHS, *Michaux: l'insaisissable : socioanalyse d'une entrée en littérature*, Genève : Droz, 2008.

<sup>40</sup> Le mot qui a été choisi pour traduire le mot portugais « dessoossego » chez Fernando Pessoa était présent avant cette traduction (F. PESSOA, *Le livre de l'intranquilité* [1913-1935], trad. F. Laye, Paris : Christian Bourgeois, 1988) dans *Jours de silence* de Michaux (1978) (CC 1212), ce que la traductrice ignorait semble-t-il.

<sup>41</sup> H. MICHAUX, « ... Peindre », *Critiques, hommages, déclarations* 1980-1984, O.C.III, p. 1400.

<sup>42</sup> H. MICHAUX, Lettre à Robert Smadja du 5 avril 1981, *Donc c'est non*, pp. 159-160. Voir l'**introduction**.



incessantes. Il faut dire aussi que ces textes tardifs paraissent nimbés d'une lueur particulière, comme si l'écrivain avait laissé de côté toute soif de concret et se distançait dans un espace très lointain, presque absolu, atteint par un nouveau processus de détachement. Dans la simplicité des phrases, ils évoquent des haïkus, mais totalement débarrassés des trouvailles humoristiques qui sont très courantes dans cette forme<sup>43</sup>, avec un ton de sérieux qui se veut aussi dépourvu de sensiblerie. Le critique Gaëtan Picon a vu dans le recueil *Moments*, qui initie la période mystique, une « extraordinaire abstraction », une « inépuisable sécheresse <sup>44</sup> ». Ces deux expressions renferment en elles toute la puissance de ces textes de Michaux, et en même temps ce qui peut les rendre parfois assez hermétiques. Cela tient justement dans le rapport à l'abstraction. Précédemment, les textes de drogue ne cessaient de combattre l'horreur de cette dernière, par un recours aux images concrètes auxquelles il était possible de s'abreuver. Au contraire, les poèmes de *Moments* et les textes suivants investissent une autre atmosphère, saturée et dense, avec peu d'ouvertures vers le réel. Une alternance troublante entre détachement et alliance se lit à cette période. Dans une lettre à la critique Colette Roubaud, Michaux s'adresse avec respect à elle parce qu'elle a produit une étude<sup>45</sup> indulgente de ses textes, qui leur concède de la douceur là où beaucoup d'autres voient surtout de la colère et de l'opiniâtreté. Il commence cependant par exprimer une forme de malaise, directement compensé par une sensibilité, elle-même de nouveau compensée :

Avec gêne pourtant j'entre dans la lecture de *H.M. mystique*, ensuite avec émotion (que je ne devrais pas avoir, qui suffirait à me condamner) j'entre dans la lumière que vous en mon œuvre (?) voyez, alors que c'est l'obscurité qui y est presque entièrement, où je vis<sup>46</sup>.

La parenthèse sur l'émotion rend lisible l'inhibition des affects qui se produit : ces derniers sont présentés comme condamnables, à réprimer – une réminiscence du « super tribunal d'hommes » qui prévient le sujet de ne pas s'abandonner totalement à l'appel des fées du Rhin (Pa 394). Cette tendance à compenser en permanence se lit bien dans cette lettre. C'est la lecture par une autre qui accorde une tonalité différente aux textes d'après Michaux, ce qui le force à diriger son regard vers ce que la critique a observé. Il faut un regard extérieur, cette distance qui est ici un élan vers lui, pour faire apparaître ce qu'il voit si peu lui-même :

C'est votre élan, qui voit, qui rapporte mes rares élans, et je sais maintenant après des années vaines combien peu de choses c'est que ces élans, combien ça vous laisse à côté, à quelle distance immense est ce qui compte. Heureusement pour finir vous formulez de sérieuses restrictions. Il était temps. Mais votre nature sans doute plus entière, plus

---

<sup>43</sup> R. BELLOUR, Note sur *Moments*, O.C.III, p. 1632.

<sup>44</sup> G. PICON, Lettre à Michaux sans date, cité par R. BELLOUR, *art.cit.*, p. 1637.

<sup>45</sup> C. ROUBAUD, « Michaux mystique », *La Revue des lettres modernes*, n°720-725, 1985, pp. 181-200.

<sup>46</sup> Cité par R. BELLOUR, *art.cit.*, p. 1783.

fidèlement tournée vers ce qui est supérieur, me fait des cadeaux immérités, mes multiples manques vous apparaissent à peine, mais moi je trempe dedans<sup>47</sup>.

En déclarant qu'il ne devrait pas avoir d'émotion, Michaux montre une facette de sa personnalité et retourne ensuite la pièce : « je trempe dedans ». Ce retournement produit une impression assez similaire à celle de la récusation : « Ça me suffirait, non ça ne me suffirait pas » (FV 482). À chaque instant, la rupture avec l'état éprouvé doit être sanctionnée, que cet état soit un état d'autonomie ou de besoin. La lettre à Colette Roubaud dit encore que les élans de fidélité à l'être n'atteignent jamais vraiment ce dernier. Le soulèvement dans la méditation a fait éprouver « à quelle distance immense est ce qui compte<sup>48</sup> ». La formule rappelle la « Ville-qui-compte » à la porte de laquelle « Nous autres » étions maintenus, sans pouvoir y entrer (NR 459). « Ce qui compte » est chez Michaux l'objet d'une recherche obstinée. C'est une recherche de la valeur. Mais dans ce terme se trouve, dissimulée, l'idée de calcul compensatoire. Encore une fois, le sujet se trouve en dehors, incapable de rejoindre le centre. Dans cette lettre, Michaux se présente, de manière poignante, comme quelqu'un qui baigne dans ses lacunes, ces dernières apparaissant encore et toujours comme une sorte de boue où il pataugerait. Même s'il trouve une forme de satiété et d'ascéité, son marais n'a pas vraiment été asséché<sup>49</sup>, le trouble subsiste. Car être fidèle à une voix de soie ne conduit pas pour autant à renier tout à fait la voix du combat. De même, être « fidèle à l'être » (CC 1213) ne demande pas non plus de désavouer les phénomènes. Si nous avons ici précisé le statut des textes mystiques, c'était pour montrer que dans les moments où HM semble s'unir et s'amalgamer, le trouble ne disparaît pas tout à fait. Les différentes voix ne cessent de se convoquer les unes et les autres et de se révoquer, dans une polyphonie fatigante. Dans le deuil, le motif d'une protestation contre la perte dit aussi que la rage existe encore, tout en étant contrebalancée en permanence par l'appel à se joindre délicatement. La « voix différente » dont Carol Gilligan parle est aussi une « voix de résistance<sup>50</sup> ». Elle doit résister pour se montrer comme voix forte et non seulement comme voix douce, ce à quoi tous la réduisent systématiquement. Michaux oppose à la voix paternelle une rébellion : « Tu n'auras pas ma voix, grande voix. » (ÉE 776) Tout en se mettant à distance de cette voix, il l'assume aussi comme voix intérieure. Dans ces entrelacements, nous voyons que la fidélité est toujours troublée et diffractée.

---

<sup>47</sup> *Id.*

<sup>48</sup> *Id.*

<sup>49</sup> Selon Franck Leibovici, « assécher le marais » est le programme poétique que se fixe Michaux dans « Mes propriétés ». F. LEIBOVICI, *Henri Michaux : voir (une enquête)*, p. 107.

<sup>50</sup> C. GILLIGAN, « Une voix différente. Un regard prospectif à partir du passé », dans P. PAPERMAN, S. LAUGIER (dir.), *Le souci des autres : Éthique et politique du care*, Paris : Éditions de l'E.H.E.S.S., 2011, pp. 37-50.



### III. FIDÉLITÉ À PLUS D'UN

Le concept de « fidélité à plus d'un<sup>1</sup> » permet de décrire et penser une fidélité qui ne serait pas dirigée vers un seul et unique objet, une seule et unique personne, mais au contraire se multiplierait. Dans cette partie, nous voulons donc envisager les objets mobiles que la fidélité vise pour Michaux : le trouble, le transitoire, le tempo, finalement l'altérité dans ses tonalités singulières et diverses. Ces objets mobiles sont liés à une dimension musicale de la fidélité, lorsque deux accords ou deux désaccords se rencontrent. La « fidélité à plus d'un » est aussi le nom qui peut être donné à l'amitié. Michaux, sa biographie le dévoile bien, a eu plus d'un ami à qui il a été fidèle selon différentes modalités : Jules Supervielle, Jean Paulhan, Aline Mayrisch, Zao Wou-Ki, Adrienne Monnier ou Claude Cahun pour ne citer que quelques noms. C'est donc qu'il y avait chez lui une disposition à la fidélité. Brigitte Ouvry-Vial a étudié la correspondance entre Jean Paulhan et Michaux, voyant dans le laconisme de ce dernier, l'indice non seulement d'une « absence de souci du 'qu'en dira l'autre<sup>2</sup>' », mais aussi d'une conversation ininterrompue. Les lettres ne sont que des jalons d'un dialogue constant, raison pour laquelle Michaux ne prend même pas la peine de développer sa pensée, sûr d'être compris par-delà son imprécision apparente :

vous jugerez à mon ton que je suis  
assez démoralisé – je suppose que KANT<sup>3</sup> au milieu de thés dansants  
comme je suis, se serait senti comme moi tout simplement un petit malheureux et un  
petit couillon<sup>4</sup>.

Les lettres de Michaux, nous avons pu le remarquer, sont souvent versifiées. En saisissant à vif cet état de désarroi et d'apitoiement sur soi, Michaux nous fait voir à la fois la fidélité à son ami et la fidélité à ce sentiment général qui l'habite. « Fidélité à plus d'un » signifie donc ici : fidélité à plusieurs interlocuteurs et également fidélité à ce qui est pluriel, multiple, trouble – tout ce qui fait plus qu'un.

---

<sup>1</sup> J. DERRIDA, « Fidélité à plus d'un », dans F. BENSLAMA (dir.), *Intersignes* n°13, automne 1998 : « Idiomes, Nationalités, Déconstructions », rencontre de Rabat avec Jacques Derrida, Avignon : Éditions de l'Aube, 1998.

<sup>2</sup> B. OUVRY-VIAL, « Quand Henri Michaux écrit à Jean Paulhan », *Pleine marge* n°39, juin 2004, pp. 151-168, p. 156.

<sup>3</sup> Le nom, précise Brigitte Ouvry-Vial, est apparemment écrit au dessus de Spinoza. Voir ci-dessous.

<sup>4</sup> H. MICHAUX, Lettre à Jean Paulhan du 15 juillet 1928, citée par B. OUVRY-VIAL, *art.cit.*, p. 156.



## 1. Joint à son trouble

Ce n'est pas la première fois, loin s'en faut, que nous examinons le terme de « trouble » dans ce travail. Nous avons déjà fait grand cas notamment<sup>1</sup> du texte « Description d'un trouble » (MM 1291), dans lequel Michaux se figure comme un humain qui aurait été chien et devrait « donner de [sa] vie canine un signe » (*Id.*). L'enjeu dont ce texte parle est de donner un signe à l'expérience en la décrivant. Être fidèle peut être alors résumé comme l'activité de recherche d'un signe à donner pour parler « suivant [le] mérite » (Pa 291), ajusté à ce que l'expérience a eu de vraiment singulier. Ici, donner veut à la fois dire accorder, offrir, mais également partager avec les autres. L'activité est donc à la fois tendue vers l'expérience au passé, et vers le lecteur ou la lectrice au futur. La fidélité relève d'une pratique oblatrice : celle d'un don qui n'est pas un abandon à soi, mais une ouverture à l'extériorité comme ce qui pourrait aussi bien ne pas être là, comme ce qui ne s'assigne pas. Nous avons vu que la fidélité se dirige vers le chien, qui est en même temps un gêneur. Dans de nombreux textes, la fidélité se porte sur des objets qui ne sont pas fixes, mais au contraire sont mouvants et instables : le trouble, le transitoire ou le mélange en seront les premiers exemples.

### Avec

Dans *Passages*, une définition de l'écrivain apparaît : « 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. » (Pa 348) Le trouble est défini plus haut comme un « *sentiment porteur* » (*Id.*), à savoir un sentiment qui est le soubassement de tous les autres et qui définit l'être au monde en général – ce qui n'est pas sans évoquer bien sûr la gêne comme *Stimmung*<sup>2</sup>. Rester joint à son trouble, c'est resté uni quoiqu'il arrive à ce qui n'est pas limpide, comme l'eau qui est troublante autant qu'elle est troublée chez Michaux. L'élément aquatique est ainsi proche du féminin, et peut troubler l'unité du sujet masculin. Rester joint à son trouble, c'est continuer à nager, voire parfois à patauger, dans ce qui en soi n'est pas clair. Dans un sens qui, bien que différent, peut se rapprocher de celui de Michaux, Donna Haraway a proposé il y a quelques années des pistes pour « rester avec le trouble<sup>3</sup> ». La traduction choisie en France pour un recueil d'article sur la philosophe, « habiter le trouble<sup>4</sup> » nous semble masquer deux éléments importants. Tout d'abord, le trouble n'est pas le lieu où l'on habite, mais un sentiment qui habite dans le même lieu que nous et avec lequel nous

---

<sup>1</sup> Voir le **troisième moment** (III, 3).

<sup>2</sup> Voir le **premier moment** (II).

<sup>3</sup> D. HARAWAY, « *Staying with the trouble* : Sympioèse, figures de ficelle, embrouilles multispécifiques », dans D. DEBAISE et I. STENGERS (dir.), *Gestes spéculatifs. Actes du colloque de Cerisy*, Paris : Les Presses du Réel, 2015.

<sup>4</sup> F. CAEYMAEX, V. DESPRET, J. PIERON (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux : Éditions Dehors, 2019.

devons cohabiter. Le trouble est comme un gêneur dans un espace commun, qu'il soit un espace corporel ou de pensée. « Rester avec le trouble » est un choix que nous faisons de demeurer là où se trouve le trouble ou l'élément troublant plutôt que de s'en éloigner par des actes défensifs, plutôt que de chercher à s'en préserver au moyen de barrages. En *restant avec* le trouble, nous persistons à croire que cette vie troublée est possible. Ce que Michaux nomme « rester joint à son trouble » correspond aussi à ce que le poète Keats a nommé la « capacité négative », celle de « rester avec la difficulté des contradictions<sup>5</sup> » : les faire tenir ensemble, sans chercher à faire advenir un tiers-terme réconciliateur. Michaux identifie cela comme activité de « garder le contact » avec son absence d'apaisement. Pour nous en tant que lectrice de Michaux, il s'agit aussi de rester, si l'on peut dire, avec le nœud de la haine du contact et du désir de contact de HM, sans chercher à le dénouer ou à trouver absolument laquelle domine de ces voies. Le terme de « moment » nous a semblé rapidement pertinent pour dire ces recouvrements successifs. Il inscrit le sujet dans une temporalité, qui revient par l'idée d'un « transitoire » auquel se vouer.

#### *Fidèle à son « transitoire »*

Dans le poème « Mouvements », Michaux écrit que les signes tracés ont pour but d'être « fidèle à son 'transitoire' » (FV 441). Par les guillemets, il paraît renvoyer à ce mot chez Baudelaire : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable<sup>6</sup>. » Le transitoire de HM est ce qui, en lui, est éphémère, ne dure pas. Il évoque les bribes ou les inflexions d'autres, telles des lentilles d'eau qui affleurent et qu'il doit suivre des yeux, celles que Jean-Michel Maulpoix nomme des « identités occasionnelles et transitoires<sup>7</sup> ». Être fidèle suppose donc une certaine forme de durabilité et de veille, face à quelque chose qui ne dure pas, qui se dérobe. C'est la durabilité sans rigidité qui consiste à faire face à ce qui n'est pas permanent. Nous avons de nombreuses fois déjà au long de ce cinquième moment convoqué le verbe « suivre ». Il nous faut ici nous en justifier plus précisément, en indiquant que suivre ne signifie pour nous ni se soumettre ni tenir la bride. Lorsque Michaux est suivi par un chien fidèle, il suit aussi ce dernier fidèlement dans l'écriture. Suivre n'est pas pister comme lorsqu'on est en chasse, c'est accompagner dans le mouvement de dérobée, dans l'allure. Ce qui apparaît dans la fidélité est son insistante mutation, sa réversibilité. Nous avons également constaté cela à propos du gong. Dans *Ecuador*, Michaux adjoint l'adjectif « fidèle » à ce dernier (E 162), et dans un texte des années 1930, il écrit « je suis gong » (NR 505). Je suis le gong, donc ce

---

<sup>5</sup> J. KEATS, Lettre à ses frères du 27 décembre 1817, dans *Lettres*, trad. R. Davreu, Paris : Belin, 1993, citée par V. DESPRET, *Au bonheur des morts*, p. 108.

<sup>6</sup> C. BAUDELAIRE, « La modernité », *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes* t.III, pp. 68-73, p. 69.

<sup>7</sup> J.-M. MAULPOIX, « Identité et métamorphoses. Écritures du déplacement dans l'œuvre d'Henri Michaux », [maulpoix.net](http://maulpoix.net).

gong fidèle, je me fie à lui, il m'accompagne et je l'accompagne. Ce qui est fidèle et me suit je le suis à mon tour. Ce qui est fidèle adresse des propositions de fidélité, invite à accompagner. Certains recueils de Michaux tissent un lien de correspondance par lequel un texte en suit un autre. Cette organisation apparaît dès 1938, avec le couple d'*Un Certain Plume* et de *Lointain intérieur*, qui donne *Plume précédé de Lointain intérieur*<sup>8</sup> : la catégorie « précédé de » devient comme un élément du titre. Comme si avant Plume, il y avait le lointain intérieur. À la personnalité profonde, ancienne, vient s'agrèger fidèlement une autre, qui en est sœur, et ainsi qui l'autorise par détour à se joindre partiellement. De fait, de multiples invitations à être fidèle dans ce sens sont envoyées dans les textes. Lorsque Michaux chute, perdant temporairement l'usage de son bras droit, il adopte également un autre mode : « le style gauche » (FD 877). Il répond ainsi à une suggestion de cette partie plus végétative et discrète du corps, dont les « inclinations comptent » et à laquelle il reste « fidèle » (*Id.*). La tournure de cette main compte, parce qu'elle contrebalance la main droite, ses « prétentions et les illusions sur la valeur des conquêtes, des interventions, des ambitions » (*Id.*). Dans ce texte, la main droite est identifiée à des valeurs viriles contre lesquelles la gauche lutte parce qu'elle les « dégonfl[e] » (*Id.*) Se tourner vers un autre mode, même pour un temps donné, relève ainsi d'une ruse égale à celle de la loque qui s'affaisse pour mieux surprendre<sup>9</sup>. Cette fidélité, nous le voyons, ne consiste ni à tenir à distance les aspirations, ni à s'en tenir à sa distance comme style.

### *Quatre observateurs*

Parfois, les positions se multiplient indéfiniment. C'est le cas dans « Les Quatre Observateurs » (VC 968-976), un texte qui présente un espace clos, configuré par les points de vue de quatre instances, qui sont autant de dimensions au travers desquelles la perception s'effectue. Commençons par préciser la situation de ce texte. Le texte « Les Quatre Observateurs » figure au sein de *Vigies sur cibles*. L'énigme du titre de ce recueil peut d'abord être soulignée, comme Raymond Bellour le fait :

[C]omment une vigie — tour à tour un homme qui guette, son poste d'observation ou la surveillance exercée — peut-elle se trouver sur une cible, c'est-à-dire l'objectif que l'on vise, par définition à distance ? Comme si la cible devenait le lieu d'où l'on voit<sup>10</sup>.

Dans ce titre se manifestent déjà les obstacles considérables qui pourraient s'opposer à une coïncidence avec soi. Les positions d'observateur et d'observé ne peuvent être adoptées en même temps sinon par « la plus grande ubiquité » (MM 625) – qui est aussi l'état de boule obtenu dans les drogues. La vigie répond aux postures de distance de notre premier moment, notamment celle

<sup>8</sup> Sur les ambiguïtés de ce titre, voir la note sur *Plume précédé de Lointain intérieur*, O.C.I p.1260.

<sup>9</sup> Voir le **deuxième moment** (III, 3).

<sup>10</sup> R. BELLOUR, Notice de *Vigie sur cible*, O.C.II, p. 1356.



de l'épervier<sup>11</sup>, alors que la cible est ce qui est menacé par l'être en vigie qui se transformerait en prédateur. Ce titre signale des transmutations de postures. Les textes de *Vigies sur cibles* accompagnent des gravures de Roberto Matta. Ce dernier, un an après la mort de Michaux, a confié au journal Libération, reprenant fidèlement les mots chers à l'écrivain :

La mort m'a interrompu, je comptais beaucoup sur sa présence, sur sa vigie. Il était vigilant contre mon enthousiasme un peu trop spontané, il me vigilait et c'était ça l'amitié./ Maintenant je suis orphelin de cette vigilance et je deviens une cible exposée à tout<sup>12</sup>.

Cet hommage décrit l'amitié de Michaux comme une forme de vigilance qui n'est pas sans rappeler celle du chien, qui est sur le seuil et peut donc avertir d'un danger imminent. Il paraît plus aisé de vigiler pour un autre, lorsqu'on n'est pas la cible du péril. Nous avons déjà remis en question cette posture de vigilance, impossible à tenir sur la longueur. S'abstraire ne peut être permanent. Le texte « Les Quatre observateurs » décline quatre positions possibles face à l'objet, quatre manières d'observer. Leur succession évoque une chorégraphie. Le texte commence par la conjonction « donc », comme si Michaux précisait un élément qui eût déjà été énoncé auparavant. Il y a d'abord la position du un, « lui, le bloc, le un » (VC 968). C'est la position du chasseur, à l'affût, « parfaitement bien braqué » (*Id.*) Il est en instance de conquête, « Charlemagne des machines » (*Id.*). Cette position d'observation – qui évoque la distance d'épervier<sup>13</sup>, se confronte ensuite au deuxième point de vue, qui « aussi est là » (*Id.*). Les points de vue coexistent, dans ce phénomène d'ubiquité troublante. Le point de vue du deux est double. Il est aussi ductile, prêt à se compromettre avec l'objet. Si le un cherche à conquérir, le deux n'a pas ce désir coercitif, il souhaite se glisser dans l'objet, il entretient avec ce dernier des rapports plus complexes. Le trois est celui qui donne vraiment naissance au « spectacle » (*Id.*) – lorsque ce dernier acquiert la troisième dimension. Il est plus « équilibré », « souple » (*Id.*), que les autres. Enfin, le quatrième point de vue est le plus « embarrassé » (969). Pour que ces quatre observateurs puissent nouer un rapport à l'objet, il faut que ce dernier « baratte » (*Id.*). C'est lui qui, contre-intentionnellement, mélange ces quatre points de vue et devient objet dans cette mixture. L'objet fait sa loi pour les observateurs, dans une vie rythmique qui le voit successivement

divisé comme un empire  
commun comme des compères  
dense comme une meule  
dispersé comme des flocons  
retranché comme un fort  
ouvert comme des arènes (969).

En observant la gravure N°6 qui voisine ce texte dans l'édition, on observe quatre figures, autour d'un parallélogramme au sein duquel se trouvent quatre nouveaux parallélogrammes qui

---

<sup>11</sup> Voir le **premier moment** (III, 2).

<sup>12</sup> R. MATTA, « T, U, V, W, X, Y, Z », *Libération*, 21 janvier 1985, p. 31.

<sup>13</sup> Voir le **premier moment** (III, 3).

entourent eux-mêmes un rond. De ces éléments, aucun ne focalise vraiment l'attention. Quel est l'objet, parmi ces éléments entourés ? Selon le point de vue, l'objet est tantôt compact tantôt distendu. Il suit ainsi une vie rythmique, ne se réduisant jamais aux demandes expresses du sujet. À la fin du texte de Michaux, par le jeu du regard, l'observateur devient à son tour un « objet » (971). En convoquant toutes ces images pour parler des quatre observateurs, en les transformant en personnages, Michaux dit quelque chose de leurs styles respectifs, utilise des « poussières de qualificatifs qui traduisent l'image autant qu'ils la trahissent, la développant surtout dans un autre temps<sup>14</sup>. » La « fidélité infidèle<sup>15</sup> » de Michaux à l'égard de ces images est aussi une fidélité émiettée, dispersée. Par le quadruplement de ces styles d'observation, il faut envisager que la fidélité se quadruple aussi, ou se multiplie, au lieu de se porter vers un objet unique. Être fidèle n'est pas renoncer à l'éventail des possibilités d'être au profit d'une seule. Derrida exprime cette hésitation dans la fidélité même à propos de Hans-Georg Gadamer. Il dit admirer chez son ami cette disposition à se situer au cœur même de l'indécision :

L'indécision tient à jamais l'attention en haleine, c'est-à-dire en vie, éveillée, vigilante, prête à s'engager dans tout autre chemin, à laisser venir, tendant l'oreille, l'écoutant fidèlement, l'autre parole, suspendue au souffle de l'autre parole et de la parole de l'autre – là même où elle pourrait sembler inintelligible, inaudible, intraduisible<sup>16</sup>.

Comme Raymond Bellour ci-dessus, Derrida renvoie à une écoute possible là où la traduction se présente pourtant comme difficile. C'est en fait l'indécision dans la traduction, le trouble – ne rien figer en transcrivant, qui permet d'être fidèle. Un écho de cet intraduisible se retrouve dans la posture de la philosophie face à un texte littéraire. Si nous voulons y être fidèle, suivons le conseil de Derrida : « N'essayons pas de le traduire en philosophèmes ou en théorèmes<sup>17</sup>. »

---

<sup>14</sup> R. BELLOUR, Notice de *Vigie sur cible*, O.C.II, p. 1357.

<sup>15</sup> Selon l'expression de Derrida à propos du deuil. J. DERRIDA, « Istrice 2. Ick bün all hier » (entretien avec Maurizio Ferraris), dans *Points de suspension*, p. 331.

<sup>16</sup> J. DERRIDA, *Béliers*, pp. 37-38.

<sup>17</sup> J. DERRIDA, « Forcener le subjectile », p. 92.



## 2. Fidélité au rythme

Dans *Passages*, Michaux décrit sa pratique de la peinture. Il explique avoir eu peur, dans cette pratique de la vitesse, où il enchaînait prodigieusement les mouvements, peignant fiévreusement, de perdre son tempo – en un sens, d'être infidèle à son tempo habituel, et de fait à lui-même. Il estime que ce risque était présent à son esprit pour une raison :

Chacun cherche, sans que personne le lui ait indiqué, à maintenir son tempo. À travers tout. À travers événements, émotions, aventures, comme il lui faut à travers saisons froides, lieux torrides, maintenir égale sa température (Pa 373).

En utilisant l'adverbe « à travers », Michaux dévoile le sens de l'existence comme sillon qui s'insinue dans le monde. Il compare également le tempo maintenu à la température stable. La volonté est celle de préserver sa *Stimmung* propre, sans se laisser envahir par l'atmosphère extérieure. C'est une volonté de tempérance. Cet équilibre propre est dicté par soi seul, sans indications ni préconisations venues d'autres personnes. Ici, le tempo est synonyme du rythme à soi qui est visé par Barthes également dans le concept d'« idiorrythmie<sup>1</sup> ». Ce rythme n'est pas conquis dans la distance mais au contraire au contact du monde, à travers les vicissitudes de l'existence. Deux passages des textes de drogue donnent l'idée du rythme comme « antidote » – remède contre un poison absorbé. Du geste de « volontairement battre un rythme avec la main sur la boiserie près du lit » (MM 760), Michaux tire des bienfaits inattendus. Ces rythmes primaires tapés sont curatifs parce qu'ils opèrent une distance, font sortir du lieu dans lequel la drogue confine : « La seule forme que je supporte, ce sont quelques rythmes. Le rythme est ouvert, n'a pas de velours par-dessus ni de toit. » (IT 899) L'absence de limite du rythme est ce qui le séduit, elle s'oppose en effet à la limitation par les mots. Dans *Jours de silence*, ce sont des rythmes qui à la manière du sillon<sup>2</sup> ouvrent et ferment une plaie :

Rythmes,  
afin de se séparer  
de se réparer (CC 1204-1205).

La fidélité à un élément rythmique ne concerne pas que ces rythmes frappés. Elle est plus fondamentalement une fidélité au rythme cardiaque.

### *Le cœur*

Bien avant les expériences mescaliniennes et les dimanches silencieux, Michaux faisait du cœur son interlocuteur principal. Le cœur représentait une entité lointaine et proche à la fois, un confident qui même s'il était percé, devait être écouté. Dans *Ecuador*, il s'adresse ainsi à lui : « Pourquoi me frappes-tu si fort, ô mon cœur ? » (E 153). Cette question ne paraît pas être une

---

<sup>1</sup> R. BARTHES, *Comment vivre ensemble ?*, p. 39.

<sup>2</sup> Voir le **quatrième moment** (II, 3).

question d'indignation, mais plutôt de regret. Par l'adjonction du pronom personnel « me », le verbe frapper devient transitif : le cœur devient un ennemi intime, qui en le violentant empêche de réaliser ce que HM souhaite. Plus loin, il se réconcilie avec cet ennemi, dans une formulation qui évoque l'adresse à la vie que nous avons décrite dans le moment précédent<sup>3</sup> :

Rends-toi, mon cœur.  
Nous avons assez lutté  
Et que ma vie s'arrête,  
On n'a pas été des lâches,  
On a fait ce qu'on a pu (E 190).

La transformation du pronom « nous » en « on » étend le rapport au cœur au rapport au corps en général, et produit une dilution de la personne. Tout en mentionnant la lâcheté qu'ils n'ont pas eue, HM cède aussi, s'abandonne. Une autre adresse au cœur est présente dans le récit. En dépit des recommandations médicales, Michaux choisit de gravir l'Atacatzho, à 4536 mètres d'altitude. Pour se donner ce qu'il faut bien appeler du courage, il presse alors, de nouveau, son cœur – cette fois d'agir et non plus de renoncer. Il rappelle les négociations antérieures avec l'organe : « Je l'ai proposé, on s'est décidé ; il est trop tard, mon cœur, pour parler. » (E 201) L'utilisation du « on » et des participes passés accordés à la première personne produisent une impression de distance intérieure et de détachement. C'est bien son propre cœur, mais il s'en dissocie, comme il se dissocie de lui-même : « Je ne joue ni avec toi ni avec moi, je vous connais tous deux. » (*Id.*) Le cœur peut à son tour être hybridé, dédoublé. Dans les textes de drogue, Michaux retrouve en effet cette figure, en expliquant l'aliénation de l'expérience du corps provoquée par la mescaline : « On est comme si on avait un autre cœur dont la systole et la diastole se produiraient quinze ou vingt fois l'heure. » (MM 649). Sensation, donc, d'un autre cœur plus lent qui battrait à côté du vrai cœur. Le pronom redit cet écart entre le sentiment de l'expérimentateur et le sentiment vital. À l'inverse, les battements de ce faux cœur peuvent être accélérés, avec l'impression d'une jouissance décuplée, plus longue, répétée. Ainsi, il parle des battements de ce nouveau cœur comme d'une « pulsation métaphysique » (IT 943). C'est aussi que l'alliance fantasmée d'un autre cœur et du cœur organique lui offre des possibilités inespérées. Cette mutation est utopique, le « comme si » en atteste dans *Misérable miracle*. En vérité, souffrant d'une insuffisance aortique – « lié à ça pour toujours ! » (Pa 284), HM ne cesse de vivre les expériences selon son cœur. Il se fie plus qu'aux conseils d'un ami à ce que l'organe lui intime de faire ou de ne pas faire. Les actes d'approche ou d'éloignement se font comme sous sa dictée. Il y a aussi une analogie à faire plus généralement entre les mouvements du cœur et les mouvements vitaux – absorption et expulsion, inspiration et expiration, saisie et rejet ou même lecture et écriture. Comme si tous ces actes de vie s'appuyaient sur le rythme du dedans. Le modèle de l'alternance entre dilatation et contraction

---

<sup>3</sup> « Tu t'en vas sans moi, ma vie » (NR 462). Voir le **quatrième moment** (II, 2-3).

ne peut nous faire comprendre cette pulsation. Jean-Louis Chrétien critique ainsi la vision « puérile » du désir chez Schopenhauer qui identifie l'objet de désir au lointain, vision d'après laquelle ce qui est proche perd tout pouvoir de fascination<sup>4</sup>. Pour lui, cette conception pense proche et lointain en termes de succession alors même que les deux forment un « entrelacs cordial et palpitant ». Il apporte immédiatement une précision sur les deux adjectifs qui précèdent, en les reprenant de manière chiasmatisque : « *palpitant* et *cordial* s'entendant au sens strict de la diastole et de la systole de l'existence, disjointe jusqu'à l'horizon et se ressaisissant ici<sup>5</sup> ». Ce qui peut apparaître comme un truisme se retrouve sous différentes formes : suivre son cœur s'entrelace avec être suivi par lui. Des événements forts font accélérer les pulsations du cœur, ce qui peut conduire à prendre certaines décisions hâtives, mais des pulsations lentes peuvent aussi configurer une autre relation au monde. Il apparaît que le cœur confie un rythme auquel être fidèle, contre le « *rythme des autres* » et l'asservissement qu'il représente (Pa 342). Il pourrait parfois donner la clef de la juste distance. Dans un texte tardif, Michaux renvoie à ce défi :

Cet intérieur à calmer, ce cœur établi en trouble... Si j'essayais au lieu de simultanément le maudire, de l'aider, de collaborer, d'aller aux pensées, à l'humeur, à l'âme qui lui conviendrait maintenant à lui... à nous<sup>6</sup>.

Le texte relève d'une autosuggestion : si j'essayais d'y être fidèle, à cet intérieur. Le caractère utopique de ce « nous » final est très clair. Avec les points de suspension, il est déplacé dans une virtualité. Il est à noter que Michaux avait d'abord proposé une fin de texte plus nourrie : « à nous, à mon âme, avec mon caractère, en changeant mes inclinations<sup>7</sup> ». Cette fin a ensuite été simplifiée, pour parvenir à une sorte de dédicace « à nous ». Quant à ce pronom, on peut aussi considérer qu'il qualifie le couple de Henri Michaux et Micheline Phankim, d'autant que des corrections de ce texte par l'écrivain ont été reportées dans un dactylogramme par sa compagne. Le rythme du cœur est aussi un rythme fluide, puisque diastole et systole sont liées aux mouvements du sang dans les artères. Le premier temps du cycle cardiaque, la systole, également appelée petit silence, est celui durant lequel les ventricules expulsent leur contenu de sang. Ce moment est suivi par la diastole, le grand silence, durant lequel les valvules se ferment, les ventricules se remplissent du sang qui sera vidé lors de la systole suivante. Roland Barthes convoque quant à lui une référence importante : le chapitre XXVII des *Problèmes de linguistique générale* d'Émile Benveniste<sup>8</sup>. De cette analyse suivie des usages du mot *ῥυθμός* (*ruthmos*), nous pouvons tirer un élément en particulier, celui qui s'attarde sur le *θμός* (*thmos*). Pour Benveniste,

<sup>4</sup> J.-L. CHRÉTIEEN, « Note furtive sur la présence », *art.cit.*, p. 192.

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> H. MICHAUX, « Après », texte resté inédit du vivant de Michaux, O.C.III, p. 1452.

<sup>7</sup> Voir notes et variantes d'« Après », O.C.III, p. 1858.

<sup>8</sup> E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale* t.I, Paris : Gallimard, 1966, pp. 327-335.

cette formation « indique, non l’accomplissement de la notion, mais la modalité particulière de son accomplissement, telle qu’elle se présente aux yeux<sup>9</sup>. » De même, le radical de ρυθμός renvoie non à une forme fixe, mais à une « forme improvisée, momentanée, modifiable », selon « la disposition particulière du caractère ou de l’humeur<sup>10</sup> ». Pour les Anciens, le rythme avait beaucoup plus le sens d’une « manière particulière de fluer<sup>11</sup> ». Ce concept faisait plus droit aux fluctuations, aux « formes subtiles du genre de vie<sup>12</sup> » que sont par exemple l’exaltation sincère ou la tristesse. C’est avec Platon, estime Benveniste, que le rythme a perdu ce sens : « cette ‘forme est désormais déterminée par une ‘mesure’ et assujettie à un ordre<sup>13</sup> ». Or, comme l’écrit Michaux : « Gare à l’assujettissement ! » (ÉR 551). Par cette modification, le rythme devient une norme qu’il convient de suivre – « suivre » étant saisi ici dans le sens du respect du « *standing* » (*Id.*). Il se subordonne à un pouvoir ou à une norme qui le décide et qui le fixe. Ainsi, la nation, cette « sorte de caricature d’homme : un énorme ventre et des mythes<sup>14</sup> », absorbe tout le monde dans son mouvement et enjoint les cœurs à battre à l’unisson. Ce qui accentue l’impression d’une discordance intime :

Ce cœur ne s’entend plus avec les cœurs ce cœur  
ne reconnaît plus personne dans la foule des cœurs  
des cœurs sont plein de cris, de bruits  
de drapeaux (V&P 193)

Pour dire la singularité du personnage d’Iniji, le déphasage de son cœur par rapport aux cœurs des autres est présenté. Les termes évoquent l’affect de la gêne, sentiment de ne pas s’accorder avec le monde social. Mais tout en déclarant qu’il ne s’accorde pas, Michaux produit un effet, qui est décrit par J.M.G. Le Clézio dans l’étude de ce poème : « Insensé, mobile, il glisse en vous et vous explore. Ou bien c’est vous qui n’aviez pas de corps et maintenant avez le corps d’Iniji<sup>15</sup>. » Le nom d’Iniji renvoie par onomastique à cette possibilité de trouver un corps où se loger, où gésir. Le cœur combat l’étouffement du rythme imposé en se dilatant. En étant au plus près de ce cœur en désaccord, Michaux offre une place aux êtres qui n’aiment pas le « tonnerre » et la foule. Le cœur est un allié sur cette voie. Le texte *Idéogrammes en Chine* se confronte à la puissance de ces caractères, tout en recouvrant sous un signe unique des singularités (*idios*), disent celles-ci mieux que notre alphabet occidental. C’est le cas notamment de l’idéogramme qui sert à désigner le cœur. Certes il n’y en a qu’un, cependant, selon le calligraphe qui le dessine, différentes nuances de ce signe pourront se faire ressentir. Michaux en propose alors la liste enthousiaste :

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>10</sup> *Id.*

<sup>11</sup> *Id.*

<sup>12</sup> R. BARTHES, *Comment vivre ensemble ?*, p. 39.

<sup>13</sup> E. BENVENISTE, *op. cit.*, p. 334.

<sup>14</sup> H. MICHAUX, *Entretien avec Robert Bréchon*, O.C.III, p. 1462.

<sup>15</sup> J.-M. G. LE CLÉZIO, *Vers les icebergs*, Montpellier : Fata Morgana, 1978, p. 60.

Cœur généreux ou vaillant, ou cœur qui veut en faire accroire, ou cœur auprès duquel il ferait bon vivre, cœur rempli d'une paix profonde, ou cœur bienveillant et chaud, ou cœur qui ne s'embarrasse de rien, qui se tire toujours d'affaire, ou cœur léger qui ne se fixera pas, ou craintif, ou cœur soumis, ou bien cœur qui avec un rien prend le départ, ou cœur touche-à-tout, ou cœur en attente, cœur qui cherche l'aventure, ou cœur sec, ou placide, ou au contraire que rien n'arrête, ou cœur décidément alerte, parfait qui, même sur une fibreuse feuille de papier de riz, pourra vivre encore des siècles et se laisser admirer (IC 845-847).

La déclinaison de ces cœurs rappelle celle des moments, celle des « Quelqu'un<sup>16</sup> » ou celle des différentes figures du Christ (QHC). Le principe, dans ces textes, est celui d'une fidélité à la série, à l'alternance rythmique entre différents modes d'existence qui se présentent quasi magiquement par la liste. Le lecteur, voyant presque défiler sous ses yeux ces formes singulières, est invité à choisir celle qui lui convient, qui répond le mieux à son propre rythme, à ses propres aspirations. Il se reconnaîtra naturellement dans l'un de ces cas. Ici, il y a pour lui<sup>17</sup>. La liste fait voir que tous les cœurs ne battent pas de la même façon. Michaux montre ainsi sa recherche de la subtilité, de la différenciation, et aussi de l'égard.

### L'égard

Les postures de distance pourraient être identifiées comme un manque d'égard, un recul de la considération portée aux autres êtres et aux choses. Si John Bowlby appelle le désinvestissement subjectif par lequel la vie affective est reniée afin de se préserver « désactivation<sup>18</sup> », Roland Barthes utilise pour penser ce désinvestissement le concept d'« acédie<sup>19</sup> ». Originellement, l'acédie (*akèdia*) est une indifférence ou un manque de soin (*kèdeuo* : prendre soin) à l'égard des morts, dont on laisse les sépultures se dégrader. Dans la vie monastique, l'acédie est identifiée comme une passion triste qui peut survenir pour le moine. Il se détache alors de sa vie ascétique, qui ne trouve plus grâce à ses yeux. Roland Barthes régénère ce concept d'acédie et lui donne une dimension plus psychologique, tout en l'infléchissant vers le renoncement au vivre-ensemble<sup>20</sup>. L'acédie est pour lui une réaction à la perte ou à la mort qui repose sur un deuil qui est renoncement à tout investissement, au lieu de concerner uniquement la chose investie. Le deuil de l'objet peut représenter une libération, alors que l'acédie est le deuil de l'égard et ne désaliène aucunement. D'après Barthes, on ne parvient plus à « dramatiser<sup>21</sup> » sa douleur. L'acédie se manifeste par un éloignement, ce que nous avons pu nommer des postures de distance. En quelque sorte, ayant perdu ce qui entrainait en contact avec lui sous un certain mode, le sujet

---

<sup>16</sup> H. MICHAUX, « Quelque part, quelqu'un », *Textes épars 1936-1938*, O.C.I., p. 550-555

<sup>17</sup> Comme Michaux s'en réjouit face au foisonnement d'arbres de la forêt tropicale : « Ici, il y a pour moi. » (E 170)

<sup>18</sup> J. BOWLBY, *Loss — Sadness and Depression*, pp. 344-348.

<sup>19</sup> R. BARTHES, *Comment vivre ensemble ?*, pp. 53-56.

<sup>20</sup> Il y a donc une sorte de renversement conceptuel qui se produit ici, puisque l'acédie n'est plus un refus de la vie ascétique mais un refus de la vie en communauté.

<sup>21</sup> R. BARTHES, *op. cit.*, p. 55.



renonce à tous les modes de contact en même temps. Dès lors, ces postures ne conduisent pas vraiment à une solitude heureuse. Néanmoins, ce moment dans lequel la distance est mise en œuvre est aussi celui, constate Barthes, d'une prise de conscience du lien. Si nous voyons, comme précédemment, dans les postures de distance des réactions à la dérobée et non des réactions au contact, nous pourrions lire le premier moment comme un deuxième. Il viendrait *après* la dislocation et non avant elle. Parce qu'il y a eu perte, le sujet affecterait la distance – pour survivre à cette rupture originaire. Les moments qui peuvent se déplacer, se recouvrir les uns les autres, changer de plan, sont à envisager comme des nappes, image dont nous avons signalé la présence ici<sup>22</sup>. Un tel feuilletage était apparent dans le poème « ...Rait » que nous citions<sup>23</sup> : « Ça me suffirait non ça ne me suffirait pas » (FV 486). En se dédisant ainsi, Michaux laissait envisager la distance comme stratégie insuffisante, inadaptée, pour répondre à une perte de contact. Dans le temps du désinvestissement, il restituait le monde, comme pour nous les figures qui émergent de l'expérience d'une dérobée sont utiles à une dramatisation de cette dernière. À ce titre, se dérober serait un geste qui mènerait en seconde lecture vers une émancipation – laquelle ne viendrait pas au moment de la distance, mais par la suite, dans la reconnaissance de la perte et dans la figuration. La pensée de Barthes, fondamentale pour nous, trace une nouvelle voie, à récapituler comme suit. La « colle les uns les autres » crée en HM un trouble ou une gêne liée à une « tactique épuisante<sup>24</sup> », celle du désir – désirer être en contact sans être englouti. Il fantasme alors une disparition de ce trouble, état qui est d'après Roland Barthes l'« hésuchia », un retour au silence<sup>25</sup>. Outre le fantasme d'une vie en télésiège relevé parmi les postures de distance<sup>26</sup>, rêve dans lequel le sujet se voit « progressant sur des espaces de grand silence » (V&P 177), un autre poème rend aussi parfaitement compte de cet appel irrésistible du calme, calme qui vient de l'absence de lien. Le poème porte sur les icebergs. Michaux fait d'eux des figures mystiques :

Icebergs, Icebergs, dos du Nord-Atlantique, augustes Bouddhas gelés sur des mers incontinentées, Phares scintillants de la Mort sans issue, le cri éperdu du silence dure des siècles.

Icebergs, Icebergs, Solitaires sans besoin, des pays bouchés, distants, et libres de vermines. Parents des îles, parents des sources, comme je vous vois, comme vous m'êtes familiers... (NR 463)

Les icebergs incarnent ces espaces d'immunité, non altérés par les bruits et non parasités. Ils sont éloignés de tout rapport puisque les mers sur lesquelles ils demeurent ne sont pas l'objet d'une contemplation, puisqu'ils n'ont pas de besoin. Leur état est celui de la Mort, à distance exorbitante. À ce poème fait écho « Iniji », comme l'a bien repéré Le Clézio, avec une opposition

---

<sup>22</sup> Voir **ce moment** (II, 3).

<sup>23</sup> Voir le **premier moment** (III, 2).

<sup>24</sup> R. BARTHES, *op. cit.*, p. 111.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>26</sup> Voir le **premier moment** (III, 3).

entre eux et nous, entre la vermine et les familiers. Les autres sont présentés, dans ce deuxième poème, dans leur lourdeur :

Si lourds  
si lourds  
si mornes leurs monuments  
si empires, si quadrilatères  
si écraseurs barbares, si vociférants  
et nous si nénuphar  
si épis dans le vent  
si loin du cortège  
si mal dans la cérémonie (V&P 193)

Pour parvenir à cet état de silence de l'iceberg, il faut pour HM se distancer des corps responsables de la gêne, qui écrasent et qui pèsent, et aborder sa solitude, l'iceberg ou le « nénuphar ». On peut bien opposer la figure du nénuphar, trônant au milieu de l'eau, à celles du lierre ou de la liane<sup>27</sup> qui se greffent sur une autre plante. Le nénuphar est traditionnellement lié à la vie monastique, et renvoie à une forme de solitude souveraine et introspective<sup>28</sup>. Mais en se mettant à distance, HM pourrait éteindre tout désir, renoncer à tous les investissements en même temps. Or, comme le résume Barthes, « [si] le corps des autres ne me trouble pas ou si je ne peux jamais toucher l'autre, à quoi bon vivre<sup>29</sup> ? ». Comment sortir de cette aporie ? Au lieu de renoncer à tout désir, le sujet pourrait déterminer une juste mesure de celui-ci, un égard. À ce titre, nous avons appliqué un principe méthodologique qui était de privilégier dans un premier temps l'expression « vis-à-vis de » pour parler du rapport entre le sujet et les objets ou les êtres dont HM se distance, avant de changer discrètement de vocabulaire et d'utiliser la locution adverbiale « à l'égard de ». Ce parti-pris linguistique signifie pour nous que la distance a changé de nature, à savoir qu'elle n'est plus une distance d'opposition ou de mépris, mais plutôt une distance de sollicitude<sup>30</sup>. C'est ce que Barthes entend par la délicatesse : « Délicatesse voudrait dire : distance et égard, absence de poids dans la relation, et, cependant, chaleur vive de cette relation<sup>31</sup>. » La recherche est celle d'une distance qui ne soit pas nécessairement synonyme de froideur, et d'une proximité qui ne consiste pas forcément à peser sur l'autre. Iniji montre bien que la pesanteur doit être fuie dans la relation : « si lourds/ si lourds », c'est sa plainte (*Id.*). Mais un renversement se produit de temps à autre. HM devient le lierre, qui veut entrer en contact, s'enrouler, participer à l'arbre, souvent au moyen d'une voix commune. Il désire être plus sensible aux plissements de la terre, aux mouvements du vent. Ainsi, les arbres sont reconnus comme un autre modèle, des années après les icebergs ou les nénuphars :

---

<sup>27</sup> Voir le **premier moment** (I, 3).

<sup>28</sup> Voir M. BLANCO, « Le nénuphar en littérature entre Romantisme et Symbolisme. Lecture d'un poème en prose de Mallarmé », dans *Traces du végétal* [En ligne], Angers : Presses universitaires de Rennes, 2015 (généré le 30 avril 2021). URL : <http://books.openedition.org/pur/42306>.

<sup>29</sup> R. BARTHES, *op. cit.*, p. 111.

<sup>30</sup> Voir M. MACÉ, *Sidérer, considérer. Migrants en France 2017*, Lagrasse : Verdier, 2017.

<sup>31</sup> R. BARTHES, *Op.cit.*, p. 179.

Les arbres frissonnent plus finement, plus amplement, plus souplesment, plus gracieusement, plus infiniment qu'homme ou femme sur cette terre et soulagent davantage.

Les peurs, les appréhensions, les soucis, la mélancolie, les tendresses, les émotions inexprimables, les arbres, pourvu qu'il y ait un souffle de vent, savent les accompagner.  
(PA 1067)

Tous les affects sont suivis par les arbres, mais suivis de manière un peu distante, grâce au souffle du vent. Les arbres peuvent être des guides parce qu'ils disposent d'un certain savoir. Déjà dans la manière d'invoquer les icebergs se lisait la recherche d'une proximité, puisque Michaux écrivait : « comme vous m'êtes familiers » (NR 463). Conserver la chaleur du lien sans être pour autant dans la glu est l'enjeu d'une fidélité au rythme. Cette quête concentre l'essentiel des efforts du sujet, comme « recherche figurative du Souverain Bien<sup>32</sup> ». En parlant de « recherche figurative », Barthes nous aide à concevoir un chemin parsemé de figures. Il identifie la figuration et la projection vers l'avenir, se figurer étant ici anticiper ou prédire. Il nous invite à penser que les figures joueront un rôle d'adjuvants dans cette quête qui s'engage, que ce sont elles qui dramatisent la distance. Aidée par cette intuition, nous pouvons penser que passer des icebergs aux arbres ou de l'épervier au chien, alterner entre ces figures, ce n'est pas simplement changer de vocabulaire : c'est aussi suivre d'autres modèles, d'autres propositions sur cette voie.

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 177.

### 3. Distance de l'autre être

La détermination, pour soi et eu égard à certains modèles, d'une juste alternance entre distance et proximité est primordiale. Mais ce n'est pas le seul pari que fait Roland Barthes lors de son cours, et de même en considérant Michaux nous voudrions aller plus loin que le seul plan subjectif – celui d'une méthode applicable à soi seul. Comme le titre *Comment vivre ensemble ?* le montre, la réflexion sur la vie monastique est subordonnée à un fantasme du vivre-ensemble. Ce fantasme est ainsi celui d'une communauté où la recherche du rythme à soi aurait été accomplie préalablement par chacun, où tous pourraient ainsi se lier avec délicatesse dans une « mise en commun des distances<sup>1</sup> ». L'« idiorrythmie » n'est pas que le rêve d'une conquête de son propre rythme, arraché au rythme des autres. Elle est maintien de son rythme avec le rythme collectif. Cette mise en commun se fait dans un espace particulier, qui est celui de la cohabitation : « Le Vivre-Ensemble – surtout idiorrythmique, emporte une éthique (ou une physique) de la distance entre les sujets cohabitant<sup>2</sup>. » L'équivalence théorique établie entre éthique et physique est surprenante. Nous avons voulu distinguer la distance mesurable de la distance symbolique<sup>3</sup>. Mais des affects comme le trouble ou la gêne, par exemple, nouent les deux. Ils perturbent parce qu'ils ne peuvent être dissociés de leur corporéité. Outre la distance entre les sujets, nous pouvons prendre en compte la distance intérieure qui les compose. Nous en avons dit quelques mots auparavant : qu'il était difficile de rencontrer l'autre sur les points où l'on est le plus compact, proche de soi, ponctuel, mais que c'est au contraire avec ses faiblesses que cette rencontre peut avoir lieu, là où on est le plus distendu, disjoint, troublé. Rester joint à son trouble, être fidèle à son tempo, seraient peut-être, quoique paradoxalement, les meilleurs moyens d'être plus ajusté au tempo de l'autre, et d'accueillir son trouble. En forme de conclusion nécessairement provisoire, nous pouvons envisager deux gestes qu'accomplit Michaux dans ses textes : s'ajuster à la distance de l'autre être, et lui accorder plus de distance qu'au premier abord.

#### *S'ajuster*

À ce point de l'étude de Michaux, nous pouvons faire retour sur le parallèle avec la hantologie de Derrida déjà relevé plusieurs fois. À propos du concept de justice chez Heidegger, le philosophe montre que cette dernière – la justice qui est due à l'autre – n'est pas un calcul. Alors que dans le calcul, on peut s'ajuster sur ce que l'on possède comme ressources, la justice exige de « donner ce qu'on n'a pas<sup>4</sup> ». Cette formule évoque la dissymétrie dans la relation amoureuse chez Lacan :

---

<sup>1</sup> R. BARTHES, *Comment vivre ensemble ?*, p. 37.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 110-111.

<sup>3</sup> Voir l'**introduction**.

<sup>4</sup> J. DERRIDA, *Spectres de Marx*, p. 53.

« donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas<sup>5</sup>. » En tâchant de décrire le gouffre, nous avons lié cette formule à la question de l'exposition d'une telle figure<sup>6</sup>. L'amour consistait alors à donner ce qu'on n'a pas, des plaines, à l'autre qui ne veut pas de plaines, mais voudrait plutôt du gouffre, qui se découvre alors dupée (LI 560). Pour Michaux, dans la mesure où le sujet était déjà disloqué à l'origine, dans la mesure où il s'est bâti sur le manque, il ne peut fournir un appui à l'autre. Il n'a rien d'autre à lui donner que son gouffre, et cependant ce dernier lorsqu'il s'expose est figuré et donc en partie factice. Une telle offrande force à donner un supplément, à « laisser à l'autre ce qui lui revient en propre (*Solches Geben lässt einem anderen das gehören, was als Gehöriges ihm eignet*) ». L'autre présent, vivant, doit alors recevoir ce qui lui échoit proprement : son accord avec lui-même, son « ajointement<sup>8</sup> ». L'injustice, pour Heidegger, serait dans le disjointement. Elle résiderait dans le fait de ne pas voir en l'autre cette capacité à se joindre, en dépit de ses manques et de ses absences, comme source de sa présence. Mais pour Derrida, cette théorie de Heidegger prend le risque de résorber l'altérité de l'autre, en cherchant chez lui un principe unifié<sup>9</sup>. Or, la déconstruction va plus loin, parce qu'elle fait de la dislocation l'origine de la justice. Rendre justice serait encore moins inscrit dans une logique de calcul s'il s'agissait de faire droit à ce qui en l'autre n'est pas adjoint, pas unifié, donc précisément à ce qui est disloqué, aux spectres, aux larves, aux loques, à tout cet irréalisé dont l'autre est l'hôte. Ce serait faire la plus grande preuve de la justice que de considérer sa spectralité, ou les mécanismes de fortune qu'il trouve pour se compléter, ses ruses. Le désir de complétude ne pouvant être guéri, on trouve des voies de dérivation, voies qui se dirigent « vers la complétude » (VC) sans toutefois jamais l'atteindre. Face à quelqu'un, il serait possible de s'interroger sur ces stratégies qu'il met en œuvre, sur l'écart entre ce qu'il masque et ce qu'il dévoile, sur la distance qui l'habite. Si nous inscrivons l'imaginaire de Michaux dans cette perspective, il faudrait effectuer un saut, et reconnaître en l'autre une capacité à se joindre à son trouble, et à lui rester fidèle. Une compréhension de ce que l'autre a en lui de non-limpide est à l'œuvre dans le rapport de Michaux à l'étranger, à celui ou celle qui est relégué, déclassé, à tous les « dépossédés<sup>10</sup> » – par un effet d'exclusion ou de disparition pure et simple du monde social ou du monde vivant. Il a souvent ce que le philosophe Étienne Souriau<sup>11</sup> appelle un

<sup>5</sup> J. LACAN, *Le Séminaire* livre XII « Problèmes cruciaux pour la psychanalyse », séance du 17 mars 1965 [starfela.free.fr, p. 132].

<sup>6</sup> Voir le **quatrième moment** (I, 3).

<sup>7</sup> J. DERRIDA, *op. cit.*, p. 54.

<sup>8</sup> *Id.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>10</sup> D. LAPOUJADE, *Les Existences moindres*, p. 85.

<sup>11</sup> C'est notamment par l'intermédiaire de Bruno Latour et de David Lapoujade que ce philosophe un peu oublié (1892-1972), élève de Bergson, fait actuellement l'objet d'une redécouverte. Voir F. COURTOIS-L'HEUREUX, A. WIAME (dir.), *Étienne Souriau. Une ontologie de l'instauration*, Paris : Vrin, 2015.

« sentiment des demi-existences<sup>12</sup> ». Il importe de comprendre cette expression. Les « demi-existences » ne sont pas celles qui valent effectivement moins que d'autres. Elles sont celles auxquelles on donne moins de valeur, et vers lesquelles le poète doit se tourner pour les accroître. « Instaurer », ce verbe qu'Étienne Souriau utilise volontiers, ne signifie pas amener à l'existence mais créer les conditions possibles pour l'émergence. C'est d'ailleurs ce sens que privilégient Deleuze et Guattari lorsqu'ils parlent, citant très brièvement Souriau, de l'instauration du plan d'immanence<sup>13</sup>. Il s'agit par ce geste d'ouvrir le champ pour que la construction soit possible. Cette attention se manifeste face au piano, dans des séances de jeu auxquelles HM convoque par la pensée des êtres vitalement affaiblis :

J'apporte [...] les emprisonnés de la famille, les choses à demi, les élans à demi et moins qu'à demi, les vaches maigres, les hôpitaux, les interrogatoires de police, les lents mourants dans les bleds perdus, les amers vivants, les foutus, ceux qui dérivent avec moi sur la banquise folle :  
Il fait le chant (Pa 340)

Ici, un ensemble disparate de figures est convoqué. Ces figures sont celles d'existences amoindries, « à demi », fichues. Michaux leur trouve alors un espace, sur le piano, les entraîne dans une sorte de mouvement comparable à celui de Michel Deguy pour « faire monter dans l'arche toutes les figures<sup>14</sup> » – y compris celles qui sont vagues et incertaines. Aussi, nous voyons que la distance que Michaux n'a eu de cesse de ménager pour lui-même, avec plus ou moins de succès, le fait entrer en contact avec celles et ceux qui subissent cette distance, qui sont victimes d'un exil imposé, ou encore d'un enfermement. Qu'elle lui permet de leur accorder davantage de distance intérieure que celle qui leur est *normalement* concédée – nous voulons dire ici concédée par la norme. La banquise éperdue n'a pas le caractère solitaire des icebergs. Elle rassemble sur son sol qui dérive. Ici, la distance intérieure n'est plus l'écart douloureux à cause duquel le sujet éprouve son manque constitutif, mais au contraire l'amplitude à partir de laquelle on lui donne de pouvoir renouveler ses capacités. Elle a le sens que lui donne Alain Milon dans son ouvrage, opposant l'espacement à l'emplacement : une distance comme source de mobilité de l'être, de lien, et non comme condamnation à ne jamais se joindre à soi<sup>15</sup>. Ce qui se conjugue pour nous avec cette invitation lancée par Marielle Macé à « accuser ce monde de places<sup>16</sup> », dans lequel certaines personnes ont le droit d'obtenir une place importante et d'autres non.

---

<sup>12</sup> E. SOURIAU, *Avoir une âme – essai sur les existences virtuelles*, Lyon : Les Belles Lettres, 1938, p. 28.

<sup>13</sup> G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 44.

<sup>14</sup> M. DEGUY, *À ce qui n'en finit pas. Thrène*, n.p.

<sup>15</sup> A. MILON, *Cartes incertaines, regard critique sur l'espace*, pp. 43-44.

<sup>16</sup> M. MACÉ, *Nos cabanes*, p. 29.

### Donner une âme

Accorder une distance intérieure aux autres : c'est pour Souriau « donner une âme<sup>17</sup> », animer, donner une profondeur ou encore dramatiser. Pour le penser, le philosophe convoque une image musicale. Chez l'être auquel on fait face, ce que l'on a lorsqu'on la voit pour la première fois est la tonique. C'est la première impression, le premier abord, qui justifie parfois de s'en mettre à distance. Au-delà, ce qu'on peut lui prêter pour l'agrandir est la dominante<sup>18</sup>. L'âme pour Souriau n'est pas l'élévation spirituelle, elle est dans la distance entre ces deux notes que la présence peut faire entendre, tonique et dominante, et dans « un seul geste psychique – le geste de tenir séparées et opposées en soi ces deux parties de monde<sup>19</sup> ». Cette amplitude est comprise comme *distentio animi*, distance d'âme – le terme étant emprunté à la philosophie augustinienne. David Lapoujade résume : « [L'âme] mesure la distance entre un *minimum* et un *extremum* aussi bien que le rapport harmonique de l'un à l'autre<sup>20</sup>. » Ce don d'âme est celui de Michaux à l'égard de tous ceux qui sont déclassés, relégués, microbes, animaux ou humains. Il proteste aussi contre le « rapt d'âme » (FV 524) produit par la distance exorbitante de la mort. Il se lit dans l'activité du Meidosem : « Et pendant qu'il la regarde, il lui fait un enfant d'âme. » (VP 201) C'est, tout en regardant, intensifier la vie de ce que l'on regarde – le regard, dans cette acception, ne réduit plus, mais augmente son objet. Lapoujade interprète un extrait d'un ouvrage de Marguerite Duras dans ce sens :

Lorsque Duras invoque la solitude qui accompagne l'acte d'écrire, elle s'interrompt pour décrire la mort d'une mouche, mais comme si justement c'était cela l'acte d'écrire, créer une âme pour la mouche qui lutte contre la mort<sup>21</sup>.

Ce qui apparaît au premier abord dans le texte de Duras comme interruption de la solitude ménage en fait de la place pour un autre être. Si Michaux avait comparé le geste d'écrire à un meurtre – « écrire, écrire, tuer quoi ! » (E 144), l'opposant à la dilatation du jeu, il endosse dans certains textes cette « charge d'âme<sup>22</sup> » qui précisément dilate son propre psychisme. Il l'accepte au lieu de chercher à s'en immuniser – l'immunité étant, rappelons-le une ultime fois, l'exemption de toute charge (*munus*). Nous retrouvons en effet un geste similaire à celui de Duras à l'égard du microbe :

La lumière en petits bonds n'inquiète guère un chien. Cependant un microbe qui voit arriver la lumière, les éléments des rayons un tout petit peu plus petits que lui, mais nombreux, nombreux et durs, pressent avec détresse les battements innombrables qui vont le disloquer, le secouer jusqu'à la mort ; même le damné gonocoque qui fait tellement pour compliquer les relations entre hommes et femmes, pris de désespoir abandonne, forcé, sa dure vie (NR 436).

---

<sup>17</sup> E. SOURIAU, *Avoir une âme – essai sur les existences virtuelles*, p. 131.

<sup>18</sup> *Id.*

<sup>19</sup> *Id.*

<sup>20</sup> D. LAPOUJADE, *op. cit.*, p. 56.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 57. Le texte de Duras auquel Lapoujade fait référence est un extrait d'*Écrire*, Paris : Gallimard, 1993, pp. 38-45.

<sup>22</sup> E. SOURIAU, *Avoir une âme*, p. 18.

Dans ce texte, HM imagine une dislocation comparable à la sienne pour le microbe. Il se met du côté de ces « petites vies punctiformes » (NR 509), et ce faisant transforme les points en lignes, en aventures face aux circonstances. La tragédie de la bactérie est qu'elle est observée par un scientifique, qui la tue dans cette proximité du microscope qui est aussi une distance. Pour conjurer cet effet, Michaux se penche poétiquement sur le gonocoque, et le laisse exister dans son espace. Le geste d'écrire, dit David Lapoujade, consiste à « défendre le subtil contre le grossier<sup>23</sup> ». C'est lutter contre la main vile du « curieux » (FV 518) qui s'approprie les choses en les détruisant. Ce qu'il y a d'important dans le gonocoque de Michaux est qu'il est un être grossier, proche de l'obscène puisqu'il est responsable d'une maladie sexuellement transmissible, qui devient ici subtil, presque métaphysique. Il devient capable de pressentir, donc de gonfler sa réalité présente d'une irréalité angoissante, celle de la mort. En écrivant, Michaux dramatise, le drame faisant apparaître « combien les *personnages en situation* sont saisis, frappés, broyés ou galvanisés par des rôles, par des désignations, par des inhérences à un système de forces<sup>24</sup> ». Il se rapproche par la pensée du microbe, le trouve dans son écosystème, avec ses « petits soucis » propres – le poème s'intitule « Les petits soucis de chacun », et avec sa propre distance. Pour nous, plus que le subtil, ce que le poète légitime et amplifie est donc ce qui se dérobe, se faufile, contre ce qui se manifeste avec panache et orgueil. Cette idée bat en brèche la représentation de Michaux comme solipsiste. Il n'a en effet cessé de se dévouer par l'écriture à celles et ceux qui sont tenus en lisière de l'hygiène, de la santé, de la norme. L'important est pour lui de ne pas forcer à apparaître dans le champ que ces normes circonscrivent, à rejoindre cet espace normatif en mettant sous la lampe, mais plutôt de voir dans son ombre. Il ne s'agit pas tout à fait d'un mouvement qui « franchit les distances de vie à vie<sup>25</sup> » comme celui que décrit Philippe Jaccottet dans une adresse au poète Armen Lubin, ni même d'une tentative de se mettre à la place de l'autre être pour savoir ce que cela fait d'être lui, mais plutôt d'une considération et d'une reconnaissance de cette distance intérieure que chaque vie, même la plus discrète et courte en apparence, renferme en elle-même.

---

<sup>23</sup> D. LAPOUJADE, *op. cit.*, p. 73.

<sup>24</sup> E. SOURIAU, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris : Flammarion, 1950, p. 44.

<sup>25</sup> P. JACCOTTET, *Observations et autres notes anciennes*, p. 99.





## CONCLUSION DU CINQUIÈME MOMENT

La fidélité s'est ici montrée comme une disposition à suivre l'autre dans son mouvement, dans un désir non de se l'approprier mais plutôt de le laisser être. Elle a dit les distances qui traversent le rapport à soi. La fidélité, c'était ne pas s'agglomérer à soi ni acquiescer à ses propres tendances. C'était finalement une occasion rêvée de remettre en cause la demande obstinée de s'écarter, de se tenir loin des autres. Dans sa note qualifiée de « furtive » sur la présence, Jean-Louis Chrétien considère : « Ce qui est furtif fait signe au furtif aussi, comme en une fraternité secrète<sup>1</sup> ». Ce qui se dérobe fait signe à celui qui se dérobe, il le hèle au loin. Il lui envoie des propositions de modes de la fidélité, non des modèles à suivre ou à imiter, mais des mouvements à considérer. Pour achever ce dernier moment, il est possible d'entrouvrir une porte. La fidélité comme ajustement mobile à ce qui se présente paraît le permettre. Bien sûr, d'une conclusion,

on peut seulement dire qu'elle n'est jamais assez fidèle à cette angoissante et exténuante instabilité qui, croissant sans cesse, développe en toute parole le refus de s'arrêter en aucune affirmation définitive<sup>2</sup>.

En consacrant ces recherches aux différentes formes de la fidélité dans l'œuvre de Michaux, nous avons aussi cherché à être davantage « sœur par l'eau et par la feuille » (LI 574). Juste retour des choses pour nous, puisque le problème de la distance avait commencé avec l'épreuve d'un éloignement sororal. Assez tôt dans notre travail, nous avons eu quelques scrupules quant à la faible place accordée aux voix féminines dans celui-ci. Nous faisons face aussi à ce grand problème de la représentation qui traverse à la fois la philosophie et la littérature<sup>3</sup>. Notre relation à Michaux comme écrivain de sexe masculin posait ainsi un certain nombre de questions. Que signifiait « écrire sur un homme » ? N'était-ce pas encore lui rendre hommage, l'inscrire au panthéon, comme tant d'autres l'avaient déjà fait, au lieu d'engager ses forces à faire entendre d'autres voix, plus étouffées, plus minoritaires ? Disons-le, il est vain, voire inepte, d'inscrire « la femme » dans une œuvre, de chercher à tout prix à la faire rentrer dans un corpus où elle trouverait difficilement sa place sans ce geste de forçage. C'est faire d'elle une figure dans le mauvais sens du terme, saisie au loin et approchée dans le prisme d'un regard androcentré. Ce cinquième moment nous a fait suspecter la figure, comme moyen opportun de tout ramener au même – mais nous continuions d'être fascinée par sa puissance évocatrice. D'entrée de jeu, nous avons posé la distance comme le fruit d'une opération, en lien avec le « frêle et dur triangle » (Pa 311) de la perspective. Ce triangle est aussi le prisme dans le regard de l'homme écrivain qui lui

---

<sup>1</sup> J.-L. CHRÉTIEN, « Note furtive sur la présence », p. 195.

<sup>2</sup> M. BLANCHOT, *Le livre à venir* [1959], Paris : Gallimard, 1982, p. 338.

<sup>3</sup> Un processus dont rend très bien compte l'expression « cachées par la forêt ». Voir É. DUSSERT, *Cachées par la forêt. 138 femmes de lettres oubliées*, Paris : La Table ronde, 2018.

fait voir les femmes d'une certaine manière. Ici, il les enferme dans deux modalités distinctes, celle de la frénésie et celle de la furtivité. Soit il fait d'elles des figures gênantes, collantes. Nous en avons vu un certain nombre d'exemples au cours de ce travail : les « succubes<sup>4</sup> » d'Artaud, l'« activité molle, baveuse et féminine d'aspiration<sup>5</sup> » chez Sartre, cette femme aux « façons de liane » (ÉE 792), aux yeux « buvards de moi » (IT 884) chez Michaux. Soit il fait d'elles des figures évanescences, qui se dérobent, les « aperçues<sup>6</sup> » de Georges Didi-Huberman en étant le meilleur exemple. La Ralentie est quant à elle un personnage très singulier de Michaux. En ce qui la concerne, elle ne se caractérise ni par la frénésie ni par la furtivité – c'est ce qui nous appelle irrésistiblement vers elle. Grâce à ce personnage, nous voulions aussi éclairer la manière dont le détachement se module selon le genre, dans la construction des normes de la féminité et de la masculinité. Ce serait notamment montrer les postures de distance comme réponses à des codes masculins, s'adjoindre étant au contraire saisi au sein d'une gestualité étant souvent identifiée comme féminine. Plus que de transvestisme, certains textes de Michaux relèveraient de l'écoute de voix différentes qui l'autorisent à la complicité. Distance et proximité pourraient ainsi se présenter comme des réactions intuitives ou les produits de désirs intimes, alors même qu'elles sont le fruit d'une éducation différenciée<sup>7</sup>. Il n'est pas lieu ici d'étudier davantage comment la distance vécue est ménagée ou éprouvée au sein d'un monde de superstructures, au cœur de cet « immense préfabriqué qu'on se passe de générations en générations » (ÉR 551) qui lui impose une durée, une intensité, des formes en général. Simplement, qu'Henri Michaux ait été un « homme de lettres » a sans doute joué un rôle plus important que pressenti dans sa manière de chorégraphier la distance – et dans la nôtre, face à lui.

---

<sup>4</sup> A. ARTAUD, « Ainsi donc c'est en prévention d'être Dieu », O.C.XIV, p. 146.

<sup>5</sup> J.-P. SARTRE, *L'Être et le néant*, p. 655.

<sup>6</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *Aperçues*, Paris : Minuit, 2018.

<sup>7</sup> Les travaux de la sociologue Eva Illouz expliquent ainsi comment la culture conduit les hommes à être détachés dans les relations, ou du moins à affecter le détachement, quand les femmes sont obligées d'abdiquer leur autonomie pour entretenir le lien, cet éreintant entretien étant en effet attendu de leur part. E. ILLOUZ, *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse dans la modernité*, Paris : Seuil, 2012. Voir notamment le chapitre II, « Les phobies de l'engagement et la question du choix amoureux », pp. 119-212.

# Conclusion



À rebours d'une conception de Michaux comme écrivain de la défiguration<sup>1</sup> est apparu le rôle accordé à la figuration, une ressource précieuse dont il dispose. Par exemple, les figures animales ont souvent pour but d'*animer le mal* – de lui accorder une forme et des contours afin de pouvoir l'apprivoiser ou s'y attaquer. C'est par exemple le vautour de HM qui « trouve toujours un perchoir près de [lui] », avec son « œil rond au regard qui ne fléchit jamais » (ÉE 818). Le rôle que l'écrivain donne aux animaux est la dramatisation. Il se dévoue avec patience à une tâche, celle de « faire monter dans l'arche toutes les figures<sup>2</sup> ». Pour comprendre en quoi les figures sont des alliées, il est pertinent de revenir au problème d'origine. En l'occurrence, nous sommes partie de ce drame de la distance. Tout m'est soutiré, je ne parviens pas à tenir quoi que ce soit dans le vécu. Dès l'introduction, nous avons l'intuition que l'expression « figures de la distance » était paradoxale. En effet, les figures n'ont de cesse de se rapprocher, de poindre, alors que la distance est un processus qui fait refluer. Nous distinguons également, dans ce cadre, la distance et l'*à distance*. La première est le mouvement de soustraction, de disparition, alors que le second est l'ensemble des phénomènes qui se déportent du fait de ce mouvement. Nous pouvons pour conclure revenir sur les procédés de la distance, comment elle s'y prend pour se creuser devant moi et en moi. Elle procède par soustraction, par *dislocation*, en déchiquetant. Elle procède par atténuation, par réduction ou par amenuisement. Elle fait aussi refluer, elle abstrait, elle étend vertigineusement en faisant gouffre, ou encore elle esquive. Nous pouvons aussi regarder ce qui résulte de ces opérations, ce qui apparaît à distance : des êtres devenus spectraux, des larves, de la « dilution de brouillard » (NR 457), des corps en lambeaux. Ces existences placées à distance, et même parfois la distance comme processus, sont cependant toutes ensemble rappelées par les figures. Ces dernières fonctionnent comme des forces de concrétisation qui luttent contre le pouvoir dévastateur de l'abstraction. De fait, les figures se sont dévoilées comme les outils d'un rapprochement, intervenant pour faire tenir ensemble. Leur vertu est plurielle. Elles permettent d'adoucir – c'est le cas de la figure du gouffre qui *terrasse* ce dernier en l'aplanissant, le niant du même coup comme gouffre, ou de se retrouver – la figure de la « kermesse idiote » (IT 846) qui rend plus tolérable la dépersonnalisation provoquée par la mescaline puisqu'elle fait conserver une distance critique, évite au sujet de se perdre dans la fête. Les figures aident à représenter, donc à restituer à la présence – « l'air de temps de neige » (NDE 155). Elles vivifient – la « larve active » (A 136) qui traverse le corps. Elles contre-effectuent – ces « admirables sillons qui parlent au cœur des hommes » (PA 1055). Les chiens fidèles rencontrés au détour d'une rue, dans leur simplicité, suggèrent eux aussi des manières différentes d'entrer en contact. Psychopompes, ils témoignent de l'existence d'autres univers, comme le vent chez Marie-Claire Bancquart qui « sent

<sup>1</sup> E. GROSSMAN, *La Défiguration – Artaud, Beckett, Michaux*, Paris : Minuit, 2004.

<sup>2</sup> M. DEGUY, *À ce qui n'en finit pas. Thrène*, n.p.

le chien mouillé/ parce qu'il a suivi tous les convois d'âmes mortes<sup>3</sup> ». Les figures jouent ainsi, très souvent, le rôle de fils pour renouer avec le monde, d'ancres pour se tenir près du rivage. Dans l'expérience de lecture de Michaux, c'est aussi par les figures qu'il nous accroche, lorsque nous éprouvons ce sentiment d'évidence qu'elles créent. Ce sont elles qui peuvent faire dire : « Je vois ce que cela fait ». Ce sont elles qui sont les éléments idiomatiques, singuliers, de l'écriture, qui poignent, ou *me* poignent comme l'écrit Roland Barthes à propos du *punctum* dans la photographie<sup>4</sup>. Ce sont elles qui font du corpus une « constellation des piqûres » (VP 172), sans que nous en souffrions à la différence du sujet du poème. Ce que nous avons est la conscience aiguë de nous trouver face à des textes où, au-delà des mots, quelque chose de vital se joue. Les figures sont par ailleurs des armes contre le langage conceptuel, qui réduit ou agglomère. L'apport d'une œuvre littéraire à la philosophie se joue aussi à cet endroit. Merleau-Ponty définit dans *L'Œil et l'esprit* la peinture comme « philosophie figurée<sup>5</sup> ». Il apparaît que les textes de Michaux peuvent valoir comme tels, en apportant par touches une lumière bienvenue sur certains concepts qui auront manqué de clarté auparavant. Il aurait fallu explorer davantage l'influence qu'ont pu avoir la pensée et l'art chinois sur ces figurations. Le texte *Idéogrammes en Chine* dramatise l'histoire des caractères perdus, ceux qui étaient « 'sentis', penchés sur la réalité » (IC 825), d'abord reniés au profit de l'abstraction, puis « ressuscités » (827) avant de s'inscrire dans un « équilibre » (849) entre abstraction et concrétude. En dramatisant à notre tour ce parcours, en convoquant toutes ces figures, ce qui comptait pour nous était de restituer le caractère vivant d'une pensée en acte, en gestes, en postures, en trajets, et à la fin le caractère vivace, trouble et toujours remuant de la distance elle-même.

Il convient de revenir sur les différents moments, pour les ressaisir dans leur série. Le **premier moment** fait de la prise de distance un mouvement privilégié de HM. Des gestes s'imposent alors comme des partitions du moi. Il s'agit de postures qui sont d'emblée mises en lien avec celles d'animaux : le hérisson qui renforce ses piques et se roule en boule, l'épervier qui surplombe la terre et plonge à pic uniquement pour atteindre ses proies. La figure, plutôt que de rapprocher, sert ici à la mise à distance. Elle fonctionne comme seuil au travers duquel manœuvrer la relation avec le dehors, comme le font les « personnages-tampons » (Pa 350). Elle permet de défendre sa forme, de conserver son autonomie et son immunité, et d'éviter la colle de la foule ou de la femme-liane. Mais déjà, dans cette compacité qui s'obtient dans le fait de se tenir à distance et de tenir à distance, des variations se font jour. Celles de la « distance vécue »,

<sup>3</sup> M.-C. BANCQUART, « Ville, et toi Mélodie très âpre », *Verticale du secret*, p. 47.

<sup>4</sup> R. BARTHES, *La Chambre claire*, dans *Œuvres complètes* t.V, p. 809.

<sup>5</sup> M. MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, p. 32.

distance qui doit fluctuer. Tout n'est pas si simple, et les figures qui semblent intuitivement s'associer à la proximité deviennent des figures de la distance. Ainsi, la colle qui semble être une proximité sans écart accentue une non-coïncidence avec le milieu. On n'éprouve la colle que dans le temps d'un désaccord intime. Au lieu qu'elle le soutienne, la colle entrave donc le contact. Dès lors que le sujet cherche à se rallier à lui-même, la colle le trouve disloqué. Dans un **deuxième moment**, la *dislocation* est celle de parties de soi rapiécées, en loques, qui lorsqu'elles ne se désagrègent pas, ne s'amalgament que pauvrement. À ce titre, la division qui suscite la loque produit un retournement par lequel les ressources subjectives deviennent des faiblesses. Comment se placer à distance sans s'infliger à soi-même la douleur de la renonciation ? De plus, ce dont on a souhaité se distancer par certaines postures peut s'absenter à son tour, par la dérobee. Il faut alors toute la force d'un idiomme pour dire ce qui a été ainsi subtilisé. La figure idiomatique intervient, qui répond à l'épreuve d'une dérobee, au regret de la sensation qu'elle occasionne – regret tragique de ce qui n'a jamais été présent effectivement. La sensation, qui suppose aussi une foi dans la sensation, est donc déportée dans un ailleurs utopique. Ce qui fait utopie ne cesse de varier. C'est parfois le télésiège par lequel on observe le monde de loin, ailleurs la communauté où tous, animaux et humains, se trouvent réunis. C'est le « temps que nous étions entre fourmis » (PA 1055) pour lequel il n'y avait pas d'avenir, rien qu'un présent irréfléchi. C'est l'époque où le sol était stable : « Autrefois, quand la Terre était solide, je dansais, j'avais confiance. » (LI 578) Le tragique est que pour celui ou celle qui prononce ces mots, autrefois n'a jamais existé. C'est une autre fois qui est dans un passé jamais vécu. Ce qui est abstrait, ici la sensation, a été dérobee, charrié hors du concret dès l'origine. Dans les postures de distance, nous avons voulu montrer la forme d'une abstraction souhaitable. Se retirer du trop grossier dehors, se distinguer. En présentant ces postures comme premières, il ne s'agissait pas de dire qu'elles auraient disparu par la suite, après les expériences de drogue (**troisième et quatrième moments**). Nous les retrouvons ainsi dans un aphorisme de *Poteaux d'angle* :

Dehors la fête, abondante, de toute part.  
La fête !  
À l'intérieur on enlève la musique (PA 1055).

Mais ces efforts pour se dérober se sont heurtés à une dérobee passive : celle de la dilution, de la dislocation, quand les choses dont on se pensait prémuni sont devenues plus fortes par la présence de leur absence. Le regret de s'être abstrait est alors survenu, affect mélancolique. Dans les drogues, l'« horreur sèche<sup>6</sup> » de l'abstrait se présente également. Une alternative intervient alors. Soit concrétiser ce qui est abstrait au moyen d'images prosaïques, celle de la kermesse, du bric-à-brac, cette verroterie des drogues. Ces images peuvent renouer le contact. Elles

---

<sup>6</sup> M. BLANCHOT, « L'Infini et l'infini », *Cahiers de l'Herne*, p. 86.



fonctionnent comme des repères disséminés dans les textes, qui font voir qu'on a toujours affaire au même écrivain, simplement aux prises avec des expériences plus intenses. L'autre possibilité est de consentir à l'abstrait, de le prendre au sérieux, et c'est ce qui apparaît dans les textes d'inspiration mystique des dernières années – ce qui se lit dans le **cinquième moment**. Inspiré par son usage de la mescaline, Michaux y fait des images débarrassées de toute proximité, qui vivent dans le lointain, purifiées, parachevées. Mais encore une fois, il doit être possible de trouver une autre voie : une alternance rythmique entre le plus concret et le plus abstrait, suivant les mouvements du cœur, ou plutôt *fidèle* à ces derniers. Faire face à ce qui se dérobe, c'est donc ici dire cette abstraction, à savoir le geste qui tire ce que nous possédons et le soustrait au regard, dans une avancée des reculs qui provoque une expropriation : « Je sens comme des reculs en moi », écrit ainsi Michaux (IT 855). C'est dire le gouffre dans lequel tout chute et s'invagine, et qui ne retient rien, ce buvard qui absorbe sans conserver, ces forces contre-intentionnelles des objets qui heurtent ou dégoûtent. Le travail figural se situe à l'endroit où ça aspire, où c'est poreux, où ça masque toujours sur l'interface, sur le lieu où se noue et se dénoue la relation. C'est parfois un champ où se trament des rapprochements invisibles entre les effluves qui émanent du sujet et ceux qui émanent de l'objet. Cette modalité du face-à se modifie et passe du vis-à-vis, une confrontation dans laquelle on juge, on jauge, on évalue, on calcule, à l'égard, celui d'une distance qui considère, qui « tâte le pouls des choses » (LI 573). Pour faire face à ce qui se dérobe, mais vraiment face, il s'agit d'accompagner ce qui se dérobe dans son rythme d'apparition et de disparition, comme la diastole et la systole du cœur, ce qui engage une certaine fidélité. Fidélité aux phénomènes, fidélité aux êtres dans leurs énergies singulières qui parfois contreviennent à la mienne. La fidélité intervient dans un **cinquième moment** comme manière de retrouver une continuité, afin de lutter contre le délitement. Ces deux modes de la distance : distance d'évaluation et distance d'égard, ne s'annulent pas l'une l'autre. Entre les deux, il est possible d'évoluer, de moduler rythmiquement. La distance est alors un chemin, elle est l'écart qui me parcourt et que je parcours à mon tour dans un **quatrième moment**. C'est une distance en procès, objet de débats, de négociations internes et externes.

Au moment d'achever ces recherches, un point doit être souligné d'après nous. Figurer ne saurait être une manière poétique de dire « capturer ». Figurer ce qui se dérobe ne saurait être une façon de lutter contre la dérobée. La figure doit conserver quelque chose du mouvement originaire de distancement, considérer ce distancement. C'est plutôt un acte de présentification de la dérobée comme telle. Les figures de la distance sont envoyées depuis le lointain, le faisant se donner, lui accordant la chance d'être présent sous une certaine forme. Mais le lointain n'est pas

nié par ces figures. Elles le montrent comme lointain. Elles interpellent le sujet, qui devient le récepteur de leur enregistrement, leur caisse de résonance du fait d'une distance qu'il avait déjà en lui, qui s'ouvre à cette action de creux. Nous avons pu aussi mettre en doute les pouvoirs de la figure, en lisant son inadéquation pour penser certains êtres et leur présence singulière. Parfois, il fallait aussi protester contre la figuration qui fait des existences des indices d'autres choses qu'elles-mêmes, à la façon de Barthes qui refuse de faire d'Henriette une figure de Mère<sup>7</sup>, ou comme Derrida qui s'oppose à considérer son chat comme manière d'« allégoriser tous les chats de la terre<sup>8</sup> ». Ce cri du cœur, « ce n'est pas une figure ! », revenait tandis que nous abordions la présence de Marie-Louise T. dans *Nous deux encore* ou tandis que nous décelions les voix différentes de Michaux. Il fallait donc maintenir un rapport inquiet aux figures dans leur propension à dire ce qui s'éloigne. Figurer la distance ne devait pas non plus consister à la nier. Cette idée a pu pourtant nous séduire : court-circuiter la distance. La difficulté du chemin dans lequel nous nous engageons s'est en effet posée très tôt. Quelques années à étudier cette distance que nous voyions à l'œuvre partout dans notre rapport au monde, qu'allaient-elles produire ? Nous en sortirions-nous indemne ? Peu à peu, une des questions les plus importantes est devenue : *comment se tenir ?* C'est le problème du Meidosem qui « ne sait plus où se mettre, ne sait plus comment se tenir, comment faire face » (VP 202). Cette question suit l'étymologie de la distance, *distare* signifiant en latin « se tenir loin ». « Loin », ici, peut être entendu non seulement comme complément circonstanciel de lieu, mais aussi comme adverbe. Dans le deuxième cas, la question n'est plus seulement : quelle place adopter dans le face-à-face avec le monde, les choses, les êtres ? Elle est aussi : en quels gestes, en quelles postures, en quelles conduites, découper son mouvement ? Cela n'allait pas sans appréhension quant à un exil probable – en approfondissant « la distance » comme thème, nous allions peut-être creuser la distance comme drame. Lorsque nous animions des ateliers de philosophie en EHPAD, un vieux monsieur avait prononcé cette phrase : « Quand on va au fond des choses, parfois, on y reste. » L'avertissement nous est resté en tête. De temps en temps, nous avons cru possible de renverser la vapeur. L'idée était qu'en multipliant la distance, en prenant de la distance sur la distance, par une curieuse équation, nous parviendrions à plus de proximité. Un jour, nous avons cependant commencé à douter de certaines déclarations, selon lesquelles être à distance permettrait en dernière analyse de s'approcher, ou selon lesquelles la distance ne serait qu'une étape dans la traversée. C'était l'espoir d'une distance comme « propédeutique à la proximité<sup>9</sup> » chez Rilke, qui dit : « Je crois que la

---

<sup>7</sup> R. BARTHES, *La Chambre claire*, dans *Œuvres complètes* t.V, p. 850.

<sup>8</sup> J. DERRIDA, *L'animal que donc je suis*, p. 20.

<sup>9</sup> P. ROGER, « La réaction critique », *Critique* 2018/6, n° 853-854, pp. 494-515, p. 497.

distance est un chemin par lequel je suis plus exposé à être rejoint que par toute proximité<sup>10</sup>. » Elle se voyait aussi chez Jean Starobinski, qui insiste : « Il n'y a de rencontre qu'à la condition d'une *distance antécédente*<sup>11</sup>. » La distance, disaient-ils, pouvait servir de préambule. Rapidement, ces hypothèses ont cessé de nous plaire, et nous ont même parfois indignée. Le penseur ou l'écrivain qui estime que la distance est condition d'une proximité plus forte encore ne veut-il pas se conforter, n'est-ce pas une manière de faire face à son sentiment de perte du sol ? N'est-ce pas, *plus grave*, une manière pour lui de se dédouaner de ne pas agir pour se rapprocher ou entrer en contact maintenant ? Tout viendrait à point à qui sait attendre, il finirait par entendre, de loin, « la rumeur des distances traversées<sup>12</sup> » – ici traversées non par l'image du passé, mais par la personne qui viendrait. Cette idée est si présente en littérature qu'il semble qu'elle donne son impulsion à l'écriture : se recueillir pour pouvoir mieux rejoindre, ou mieux être rejoint. En faisant se succéder ces deux moments de la distance et de la proximité, nous avons cependant l'impression que le drame est manqué ou qu'on s'en détourne habilement. On oublie le parcours de l'autre, ou on le subordonne au nôtre. La conception de la distance comme propédeutique suppose en effet qu'autrui aurait attendu de l'autre côté et qu'on pourrait l'atteindre comme un destinataire à l'adresse fixe, ou qu'il viendrait à nous comme s'il était polarisé. Les écrivains qui font entendre cette voix sont aussi, de temps à autre, ceux qui refusent ce qui colle, ce qui tache, ce qui perturbe dans la rencontre – tout ce qui dans la présence est vraiment et actuellement présent. N'est-ce pas là une épouvantable abstraction, une « odieuse autonomie » (LI 603) déguisée en sollicitude, contre lesquelles nous avons tout droit de protester ? Cependant, Michaux nous aide aussi à envisager un rythme de l'autre, à lui concéder une distance, une vigie, à ne pas le considérer uniquement en tant que cible ou en tant qu'aimant. Nous avons constaté que cela se passait ainsi, parfois contre toute attente. Au cours du travail, nous l'avons, de fait, pensé plus d'une fois : Michaux est *émouvant*. Souvent, ce terme revenait dans les discussions avec des lecteurs et lectrices non spécialistes, qui avaient rencontré ses textes à l'adolescence ou dans des moments de crise. Avec lui, ils et elles avaient fait alliance.

La scène se passe en Équateur. Alors que HM marche en montagne avec son compagnon Gustave, le cheval de ce dernier tombe (E 199). La distance se creuse des marcheurs à la dépouille de l'animal. Cette dernière est peu à peu recouverte par des nappes de nuages, qui le dérobent à la vue. Gustave prononce les mots « *un gran caballito* » – cela dit tout : « C'est bien ça, pense chacun et beaucoup plus, mais comment s'exprimer convenablement sur un cheval ? » (*Id.*)

---

<sup>10</sup> R. M. RILKE, Lettre à Magda Von Hattingberg du 18 février 1914, dans *Œuvres* t.III. *Correspondances*, éd. P. Jaccottet, Paris : Seuil, 1976, p. 308.

<sup>11</sup> J. STAROBINSKI, « Le texte et l'interprète », *La Beauté du monde*, p. 1285.

<sup>12</sup> M. PROUST, *Du côté de chez Swann* [1913], Paris : Gallimard, 1946, p. 67.

Michaux tente un poème, comme une oraison funèbre. Dans ce poème sur le cheval, il y a une expression qui décrit la présence de l'animal : « Avec un aspect de courage si émouvant, tellement inutile. » (*Id.*) Son courage est d'autant plus émouvant qu'il est inutile. La distance qu'on affecte, dont on prétend faire usage, est d'autant plus troublante qu'elle produit de la proximité. Dans la distance qu'on manœuvre, on touche le cœur. Parfois, Michaux est apparu un peu à la manière de ce cheval. Nous n'étions pas dupe de son héroïsme, de ses fanfaronnades. Nous nous efforcions de dissiper l'aura qu'il a obtenue dans les études littéraires. Ses affirmations et réaffirmations viriles nous agaçaient alors. Mais nous nous rendions compte rapidement qu'il avait déjà tout prévu. Il comprenait ce que nous ne faisons qu'effleurer. Il nous narguait en changeant avec astuce de figure, comme ces Meidosems qui « prennent la forme de liane pour s'émouvoir. » (VP 202) Quand nous le croyions insensible, détaché, ou cruel, il parlait de l'adulte qui a « cessé par pudeur de pleurer dans le malheur pour être plus souffrant dans le fond » (Pa 320). Quand il disait qu'il ne pleurerait plus, il faisait pleurer. Quand il prenait une forme ou une autre, c'était pour troubler. Mais alors si nous étions émue, c'est qu'il avait gagné ? C'est terrible, dans les deux sens du terme, d'être confrontée à ce type d'agilité. Pas d'autres mots pour qualifier sa manière que celui d'agilité, cette disposition à se dérober à la lecture et à prévoir l'agacement qui naîtrait de cette dérobée, à s'en jouer. L'agilité réside enfin dans ce que c'est la distance qui rend Michaux émouvant, même si nous ne le voulions pas vraiment. C'est son action à distance sur nous, lecteurs et lectrices, son action de la distance : il est troublant, émouvant, poignant, saisissant, dans le temps même où il est à distance, et peut-être grâce à cette position. Comment maintenant débarquer de cette thèse, comment venir à bout de ce problème ? Il faut croire en ces quelques mots performatifs, qui ouvrent autant qu'ils clôturent : « Allons, finissons-en. » (E 234)

Il parle fort, il est insolent,  
 Il en est gros, il vomit de la joie.  
 Il n'a donc pas changé,  
 Autant victime des bons événements que des mauvais.  
 Ému en un mot.  
 Allons, finissons-en.

*15. Débarquement au Havre, au soir.*



# Annexes

## 1. Mentions du terme de « gêne » et de ses dérivés dans l'œuvre *Cet ensemble, qui appartient à un index plus large autour de mots et de figures utilisés fréquemment par Michaux, a été compilé manuellement, et n'a donc pas prétention à l'exhaustivité. En ce qui concerne la gêne, il s'agit surtout de montrer comment un tel affect, Stimmung de HM, traverse l'œuvre dans son intégralité*

« Toute activité gêne les alentours. » (O.C.I, p. 20). « Je suis habité : je parle à qui-je-fus et qui-je-fus me parlent. Parfois, j'éprouve une gêne comme si j'étais étranger. Ils font à présent toute une société et il vient de m'arriver que je ne m'entends plus moi-même. » (O.C.I, p. 73) « Le raisonnement est par définition une pauvreté, puisqu'on n'arrive à une conclusion qu'en faisant abstraction, en supprimant les gêneurs. » (O.C.I, p. 77). « Le rêve qui paraît drôle provient de ce que l'homme se parlant à lui-même cesse de se gêner. » (O.C.I, p. 78). « Ce qui était le plus gênant, comment n'y avait-on pas songé tout de suite, c'était l'eau, l'eau coule, hélas ! » (O.C.I, p. 96). « En mollesse, en gêné, dans sa pâte, sans jamais en sortir, le peuple métis le plus travailleur qu'on vît jamais. » (O.C.I, p. 269). « Ce livre qui ne me convient plus, qui me gêne et me heurte, me fait honte, ne me permet de corriger les bagatelles le plus souvent. Il a sa résistance. Comme s'il était un personnage. » (O.C.I, p. 280). « On peut seulement retirer, dégager, couper, faire quelques raccords, vite fourrer quelque chose dans ce vide soudain gênant, mais non pas le changer, non pas le réorienter. » (O.C.I, p. 281). « C'est parce que nous sommes au paradis que tout dans ce monde nous fait mal. Hors du paradis, rien ne gêne, car rien ne compte. » (Komachi) » (O.C.I, p. 387). « Mais voilà, la police ne gêne pas le Japonais, il l'aime. » (O.C.I, p. 392). « Et je ne me gêne pas, ah non, pour me tourner à gauche et à droite, quand il me plaît et plus même, sans m'occuper de ses yeux ou de son nez qui pourraient être dans le chemin. » (O.C.I, p. 423). « Parfois le cheval pivotant sur lui-même rebroussait chemin

pour suivre un alignement de cailloux ou sauter par-dessus quelques fleurs, puis, peut-être gêné par la réputation qu'on eût pu lui faire d'après cela, il avisait un buisson bien haut, flairait, inspectait les lieux, s'éloignait en quelques bonds revenait à toute allure et en général butait « pile » sur l'obstacle. » (O.C.I, p. 431) « J'avais autrefois un royaume tellement grand qu'il faisait le tour presque complet de la Terre. / Il me gênait. Je voulais le réduire. » (O.C.I, p. 443). « Carcasse, où est ta place ici, gêneuse, pisseuse, pot cassé ? » (O.C.I, p. 458). « Plus rien entre elles et l'arbre, et nous nous dispersons gênées. » (O.C.I, p. 591). « Il y a constamment, lui dit-elle, des lions dans le village, qui se promènent sans gêne aucune. » (O.C.I, p. 592). « Ce qui irrite et gêne dans les poèmes, c'est le narcissisme, le quiétisme (deux culs-de-sac) et l'attendrissement assommant sur ses propres sentiments. Je finis par le pire : le côté délibéré. » (cité par R. BERTELE). « Quand on aperçoit dans sa main de fines veines en acier, cela vous refroidit considérablement, la paume cesse d'être un creux, petite chemise maintenant tendue de pus, on est gêné, les interventions manuelles passent au strict minimum. » (O.C.I, p. 614). « Plume se trouve affreusement gêné. » (O.C.I, p. 623). « Il était faible et délicat, tout le gênait, le soleil et la pluie. » (O.C.I, p. 669). « Je peux dire franchement que nous étions gênés. » (O.C.I, p. 684). « [...] il a substitué à nos gênes un sentiment royal et sacré. » (O.C.I, p. 696). « Cependant la femme gênée et déjà prise de vertige, attend les premiers petits coups en vache du spongieux malfaiteur. » (O.C.I, p. 747). « Parfois simplement ils [hommes en

fil] se tenaient devant moi, mais ma gêne n'en était pas dissipée, car je savais qu'ils devaient à nouveau me traverser bientôt. » (O.C.I, p. 784). « Quant à moi, je contemple, gêné, le plancher aux misérables, ne sachant au vrai quelle est ma part là-dedans et même je ne sais si je tiens tellement à la savoir. » (O.C.I, p. 816) « Sa vue était gênante. » (O.C.I, p. 816). « Il en est bien embarrassé de sa double-tête et bien mieux s'en tirerait avec une seule. Une pour penser, ça va. Une à l'autre bout pour évacuer, c'est moins bien. C'est même une affreuse gêne et qui le conduit plutôt à choir. » (O.C.I, p. 817). « Mais c'est une sorte d'événement, et il répand de la gêne. » (O.C.I, p. 852). « Je les regarde longuement, d'une certaine façon, avec sans-gêne. » (O.C.I, p. 861). « Si l'ensemble des hommes et des femmes était sur-le-champ statufié dans leur chair, et dans l'attitude du moment, je crois que je mourrais presque de joie à parcourir le monde où je pourrais les contempler et en faire enfin cent fois le tour sans me gêner, avec la dévotion, l'impudence et la minutie du vrai contemplatif. » (O.C.I, pp.863-864). « Les voisins se sentent gênés, hésitent à prendre avec leurs femmes les positions les plus naturelles. » (O.C.II, p. 15). « Mais non, et ils sont bien gênés pour vous, ils ne comprennent pas votre maladresse ; ils perdent confiance en vous quand ils vous voient ainsi... » (O.C.II, p. 20). « Étranges plaies qu'on rencontre avec gêne et nausée, souffrant sur les murs déserts. » (O.C.II, p. 75). « Car il se croyait toujours lion ; mais observant qu'il parlait, et à qui, il s'aperçut de son erreur et se tut, gêné. » (O.C.II, p. 81). « Je vais vous dissiper tous

ces gêneurs. » (O.C.II, p. 84). « Mais la nuit, il faut enlever aux éléphants leurs nouveaux tympanes qui les gênent et les portent aux cauchemars. » (O.C.II, p. 86). « A certaines époques, grande effervescence, beaucoup se tuent qui eussent été bien gênants, étant entreprenants et vigoureux. » (O.C.II, p. 123). « [...] et l'homme déjà froid, si un détail m'a gêné, je le relève séance tenante et le rassassine avec les retouches appropriées. » (O.C.II, p. 160). « Ma colère en son plein épanouissement rencontra cette grosse gêneuse de montagne [...] » (O.C.II, p. 168). « N'y a de gênant qu'une odeur de roussi. » (O.C.II, p. 174). « Ce qui est dur sous moi, ne me gêne pas moins, obstacle que je ne puis, que je ne dois supporter, matière du même immense bloc détesté où j'ai été mis à vivre. » (O.C.II, p. 183). « Il leur en faut presque toujours des balanciers au Meïdosems, quoique ça les gêne souvent terriblement, comme on pense bien, et dans la marche et dans la course ; et dans les rencontres. » (O.C.II, p. 215). « J'apporte l'obsession, la gêne, l'oppression. / Il fait le chant » (O.C.II, p. 340). « Gêné aussi, petit à petit, comme l'est quelqu'un qui a entendu un appel et ne fait rien, écoutant 'sans répondre' » (O.C.II, p. 394). « Supprimés les agacements, les gênes, les micro-souffrances, on m'avait ôté ce pardessus troué. » (O.C.II, p. 906). « La principale tâche de l'homme est même de mettre en subconscience incessamment tout ce dont il n'a pas besoin, ou qui le gêne, ou dont il ne prend pas la peine de faire le tri ou l'élucidation. » (O.C.III, p. 113). « État de gêne. Impression d'un certain dédoublement. » (O.C.III, p. 155). « J'allais jusqu'à la gêne (celle-ci était mon guide) » (O.C.III, p. 179). « Rôleuses mal détachées, mal attachées (qui stimulez ? gênez ? contrecarrez ?) au delà ? en deçà, trans moi ? illuminées et dérisoires, humaines trop humaines, des consciences inconnues, larves de la transcendance. » (O.C.III, p. 211). « Je m'en rendais compte une fois de plus, contrairement au contemplatif l'homme pensant a du sans-gêne avec les idées. Il les conduit, les éconduit, les traduit, les va chercher

[...] » (O.C.III, p. 334). « Étrange, confondante 'non-appartenance', qui va loin, qui gêne profondément quelque chose de primordial, faisant basculer quelque chose qui devait rester stable. » (O.C.III, p. 385). « Quoique descendant dans de plus grands hôtels qu'autrefois et, de temps à autre, dans de très grands où je me trouve parfois plus gêné que satisfait, par l'effet de cette gêne même, dès que je ferme l'œil, c'est pour me retrouver transporté à nouveau dans un petit hôtel aux chambres étroites, étouffantes, où il me faut passer la nuit, sous un plafond bas. » (O.C.III, p. 452), « [...] cette fois m'endormant sans gêne (eh, pas tant que cela, on le verra), je rêve qu'un oiseau constamment se pose sur moi que je n'ose écarter. » (O.C.III, p. 456). « Une chambre, c'était être à l'abri, être préservé. Être à l'écart. Séparé des autres, des gêneurs. » (O.C.III, p. 468). « Ce qui lui arrive, il le met sans gêne à la suite du reste, sans intérêt pour le récent [...] » (O.C.III, p. 472). « Malgré leurs 'merveilleux', la niaiserie d'envies si naïvement satisfaites gêne et arrête. » (O.C.III, p. 478). « [...] en homme qui n'a plus à se gêner pour simplifier carrément et pour se [...] raconter [la situation] sans égards cette fois, pour personne ni pour rien, avec ses sens, avec ce qui reste de ses sens. » (O.C.III, p. 480). « Les têtes des mourants, quand on passe dessus à toute vitesse, c'est beaucoup moins impressionnant et gênant que si l'on se déplace lentement parmi elles. » (O.C.III, p. 493). « Une gêne extrême me prend soudain à sentir cette séparation, séparation qui se multiplie à laquelle se joint l'impression d'autres multiples séparations, me retranchant du lieu présent, et de l'aventure même qui, elle, va en quelques heures me retrancher d'années de solitude et de réserve. » (O.C.III, p. 495). « Gêne, grande gêne qui ne fait que croître jusqu'à mon réveil (car c'était un rêve), jusqu'à ce que je comprenne. » (O.C.III, p. 498). « Nuit d'obscurcs revanches, mais qui déraillent aux séquences hors de propos, cependant qui gênent et salissent. » (O.C.III, p. 512). « Si furieux et exaspéré que je sois d'être ainsi presque coincé, si particulier que soit

mon vis-à-vis haïssable, eh bien, après quelque temps, il est devenu mon correspondant, ou une sorte de masse faite de son et de copeaux où je peux rentrer dedans sans avoir à me gêner. » (O.C.III, p. 526). « Ils en voyaient surtout le rendu gêné, timide. » (O.C.III, p. 547). « Chargées de dizaine d'années d'inharmoine, de gênes, de heurts en des milieux inacceptés, mes peintures devaient se faire, avaient besoin de se faire, par le chemin du désordre, de la sauvagerie, de l'annihilation. » (O.C.III, p. 573). « A quel moment ai-je cessé de les dessiner au pinceau ? Du temps s'écoule avant que je ne me serve de l'encre avec sans-gêne. Enfin un jour j'y vais carrément. Par gestes saccadés je la fais déboucher en flots de la bouteille ouverte. Qu'elle se répande maintenant ... » (O.C.III, p. 585). « Noir de mécontent. Noir sans gêne. Sans compromis. Noir, qui va avec l'humeur coléreuse. » (O.C.III, p. 586). « Gêné, ne voyant pas comment me dérober, j'acceptai. » (O.C.III, p. 606). « Je ressentais, gêné, un chatouillis d'aménités. » (O.C.III, p. 666). « Ce n'est pas que d'abord je fusse à l'aise avec l'encre, qui dévalait. Elle me mettait dans la gêne et l'embarras. » (O.C.III, p. 680). « Les peintures mêmes, desquelles la matière me gênait plutôt, je n'en avais guère vues. » (O.C.III, p. 695). « Quand je voulus recommencer, le connu gênant l'inconnu, bientôt bloqua le champ libre. » (O.C.III, p. 713). « Gêne [...] Un quelque chose veut passer quelque part, chercher, ou forcer, ou trouver un passage ; ici, puis là ; encore ici, où ? » (O.C.III, p. 867). « Pour parler maintenant des mouvements de rééducation, qui eux au moins n'apportaient pas ces gênantes jouissances, loin de là, et qui furent pénibles, ce qui me frappa c'est que (par un oubli aussi de leur représentation intérieure) ils me parurent *contre nature*. » (O.C.III, p. 871). « Silencieux j'avalais mon plat de souffrance, sous les yeux (un peu gênés) de ceux qui avaient mieux à se mettre sous la dent. » (O.C.III, p. 879). « A mesure qu'il avançait, les roches devenaient gênantes, paralysantes, massives et importunes présences, excessivement importantes,

tellement hors de proportion avec la sienne, quant au volume [...]» (O.C.III, p. 909). « Comme des poings d'acier le violateur doit se battre, pour au moins parer les coups, robot réglé supérieur en vitesse, en puissance de choc, en endurance (et qui tiendrait bien une semaine, ça ne le gênerait pas), mais le combat est arrêté dès que l'autre, qui se croyait fort, a son compte.» (O.C.III, p. 927). « On se sent des inférieurs. Gênés. On ne questionne pas.» (O.C.III, p. 929). « Confrontation négative [à la ressemblance]./ Je n'en suis pas toujours gêné. Qu'est-ce qui, tel quel, est acceptable? » (O.C.III, p. 955). « Ce que tu as gâché, que tu as laissé se gâcher et qui te gêne et te préoccupe, ton échec est pourtant cela même, qui ne dormant pas, est énergie, énergie surtout. Qu'en fais-tu? » (O.C.III, p. 1046). « Adulte, tu as montré ta première couche, celle qui fréquemment revenant tourner autour de toi, te plaisait ou te gênait. » (O.C.III, p. 1052). « On revient s'appuyer sur un environnement proche et avec des proches s'entretenir de proches, afin d'oublier l'Univers, le trop éloignant Univers, comme aussi le trop gênant intérieur, pelote inextricable de l'intime qui n'a pas de forme.» (O.C.III, p. 1068). « Soucis, ces rongements enragés. Ah si tu pouvais voir leur dansante machinerie au lieu des objets qu'ils portent, objets ou sujets qui dégoutent, gênent, agacent et sans que tu puisses passer outre.» (O.C.III, p. 1073). « Des civilisations sans gêne ont comme des plats étalés leurs sentiments.» (O.C.III, p. 1080). « Par le prononcé déformé, épaissi, ils mettaient leur marque avec insolence, irrespect, sans-gêne, sur les êtres et les lieux et les choses [...] » (O.C.III, p. 1081). « Et le nombre d'ailleurs fascise et gêne les derniers résistants.» (O.C.III, p. 1107). « Quelques petites variations à peine, les dernières sans doute, un peu gênantes si on les écoute.» (O.C.III, p. 1129). « Devenu gêneur à présent sans doute. Alors complice.» (O.C.III, p. 1131). « Dans l'eau où avec réticence j'entre, et où après quelque temps je me laisse entièrement glisser, cependant qu'un mélange de

gêne, d'indisposition et de convalescence et je ne sais quelle prostitution s'y composent, je dus comme sombrer.» (O.C.III, p. 1149). « Envers qui ne gêne plus, anus qui est pavillon, qui retentira, aidé par les sons graves et outrés d'une contrebasse [...] » (O.C.III, p. 1174). « D'ailleurs la pluie ne la gênait pas. Elle ne paraissait pas mouillée. Ni étonnée de n'être pas mouillée.» (O.C.III, p. 1194). « *A qui le supranaturel apparaît-il?* Communément à des enfants, en rien brillants, à l'écart des villes, des enceintes. Peu enviables, on ne les distinguerait pas, ni trop studieux, ni très pieux, sans aucune qualité spéciale, d'un milieu modeste connaissant surtout la gêne, en un petit village perdu.» (O.C.III, p. 1298). « Gênés ils ne voient rien. Un même défaut les tient : celui d'être adultes.» (O.C.III, p. 1298). « Un jour, peut-être, prenant le gênant problème par un autre, la science [...] à son tour abordera le miracle avec ses moyens à elle et voudra même en produire froidement en remplaçant dans certains cas à sa façon l'exaltation de la foi.» (O.C.III, p. 1299). « Insistants attraités : réponses à une dictée/inscrite en chacun, en petit, en tout petit// Ça ne les gêne pas d'obéir à une dictée? » (O.C.III, p. 1322). « Les plus imprécises approximations ne gênent pas l'enfant. Ce qui compte c'est le *rapprochement*. » (O.C.III, p. 1331). « Là, fasciné par la boue, la vase, les consistances molles, les coulées et ses matières mêmes sorties puantes de ses intestins, le gamin resté intrigué par l'état d'avant la séparation du liquide et du solide, de la terre et de l'eau, d'avant la mise à part du sale et du propre (cette propreté et netteté impeccable qui est le contentement et l'aspiration quasi maniaque de l'adulte) va enfin pouvoir modeler, pétrir le sale, le salissant, et par couches épaisses répandre des coulées de couleurs, sans retenue avec une joie sans nom qui le libère mais gêne les grandes personnes qui le voient faire, barbouillé et heureux.» (O.C.III, p. 1334). « Quelque obscure déficience du corps le gêne, le retient. » (O.C.III, p. 1340). « Tel ou tel des premiers découvreurs, alors

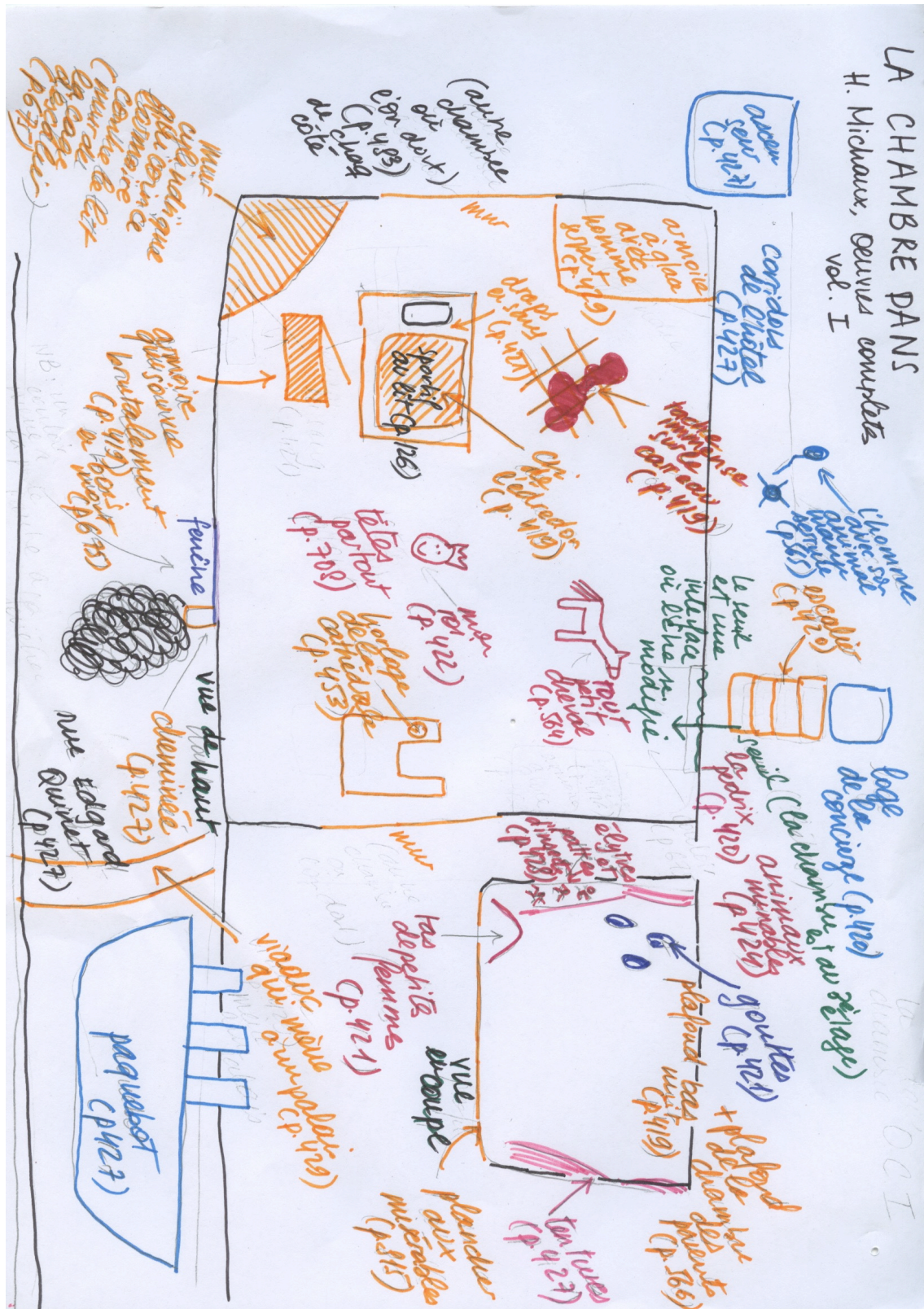
géné, se détourne, dépité. » (O.C.III, p. 1395). « Le jour s'écoule. Apparemment pas grand-chose de changé en moi, pas assez. J'en suis intérieurement gêné. » (O.C.III, p. 1404). « Une gêne plus forte que mes envies me tenait à distance. » (O.C.III, p. 1404). « Et ce qui l'intéresse [Sartre] le plus précisément me gêne le plus. » (O.C.III, p. 1461). « Je ne pourrais le relire sans gêne. » (O.C.III, p. 1463)





## 2. Cartographie de la chambre

Ici, notre intention était de montrer comment l'espace de la chambre se configure dans le premier volume des Œuvres complètes (notamment dans *La nuit remue* et *Épreuves exorcismes*).





# Bibliographie

## Œuvres & correspondances de Michaux

- MICHAUX Henri, *Œuvres complètes*, t. I [R. Bellour, Y. Tran], Paris : Gallimard, 1998.  
—, *Œuvres complètes*, t. II [R. Bellour, Y. Tran], Paris : Gallimard, 2001.  
—, *Œuvres complètes*, t. III [R. Bellour, Y. Tran], Paris : Gallimard, 2004.  
—, *Donc c'est non* [J.-L. Outers], Paris : Gallimard, 2016.  
—, *À la minute que j'éclate : Quarante trois lettres à Herman Closson*, Bruxelles : Devillez, 2000.  
*Correspondance entre Adrienne Monnier & Henri Michaux*, Paris : La Hune Libraire éditeur, 1995.

## Autour de Michaux

- ARSLAN Seli, *L'œuvre du dégageant : la création dans les textes sur la drogue de Michaux*, thèse de doctorat en Littérature française, Paris III, 2000.  
BARBERGER Nathalie, *Le réel de traviolo : Artaud, Bataille, Leiris, Michaux et al.*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2002.  
BÉGUELIN Marianne, *Henri Michaux, esclave et demiurge*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1974.  
BELLOUR Raymond, *Henri Michaux ou une mesure de l'être*, Paris : Gallimard, 1965.  
—, « '...rait', signe d'utopie », *Rue Descartes* 2001/4 n°34, pp.37-44.  
BERTRAND Jean-Pierre, DEMOULIN Laurent, « « Mon sang » d'Henri Michaux : Un art poétique en miniature », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 29, 2006, pp. 62-66.  
BOUNOURE Gabriel, *Le darçana d'Henri Michaux* [1985], Fontfroide le Haut : Fata Morgana, 1999.  
BOURGEAULT Jean-François, « Michaux contre le gros homme », *Textyles* [En ligne] 29 | 2006, mis en ligne le 19 juillet 2012, consulté le 08 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/403>.  
BRÉCHON Robert, *Michaux*, Paris : Gallimard, 1959.  
BROWN Llewellyn, *L'Esthétique du pli dans l'œuvre de Henri Michaux*, Paris : Garnier, 2015.  
BRUN Anne, *Processus créateur et sensorialité : Lecture psychanalytique de l'expérience hallucinogène de Henri Michaux*, thèse de doctorat en psychopathologie fondamentale, Paris VII, UER Sciences Humaines Cliniques, 1996.  
—, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, Tours : Les Empêcheurs de penser en rond, 1999.  
—, « Hallucinoire et processus créateur : de l'œuvre d'H. Michaux aux enfants psychotiques », *L'Esprit du temps*, « Champ psychosomatique », 2007/2, n°46, pp.127-146.  
—, « Écrire son corps, à partir de l'œuvre hallucinogène d'Henri Michaux », ERES, « Le Coq-héron », 2014/4, n°219, pp.58-65.  
BUTOR Michel, *Le sismographe aventureux : improvisations sur Henri Michaux*, Paris : La Différence, 1999.  
*Cahiers de l'Herne* n°8, « Henri Michaux », Paris : Éditions de l'Herne, 1966.  
CHAMPEAU Serge, *Ontologie et poésie : trois études sur les limites du langage*, Paris : Vrin, 1995.  
DESLAURIERS Rosaline, *Henri Michaux et l'Orient : réflexions esthétiques sur les Meidosems*, mémoire d'études littéraires, Université du Québec à Trois-Rivières, 2001.  
DEVOLDER Eddy, *Henri Michaux*, Bruxelles : auto-édition, 2005.  
DONG Qiang, *Les vingt-et-un plis de H.M. : la question du dedans et du dehors dans l'œuvre de Henri Michaux*, thèse de doctorat en Littérature, Université de Paris VIII, 1997.  
—, « Acérer la plume, 'lacérer le vide'. Une lecture d'*Idéogrammes en Chine* », *Littérature*, vol. 115, n°3, 1999.  
—, « La perspective du dedans », *Le Magazine littéraire* n°364, « Henri Michaux », janvier 2004.  
DUITS Charles, « H.M. et le grand tourbillon », dans *Le pays de l'éclaircissement*, Paris : Denoël, 1967, rééd. Le Bois d'Orion, 1994.  
DURRELL Lawrence, *Henri Michaux : poète du parfait solipsisme ?*, trad. F.-J. Temple, Montpellier : Fata Morgana, 1990.  
EDSON Laurie, « Henri Michaux : between center and absence », *French Forum*, vol. 7, n°1, 1982, pp. 58–69  
—, « Michaux, Displacement, and Postmodernism », *L'Esprit Créateur*, vol. 26, N°3, automne 1986, pp.5-14.  
FARASSE Gérard, *Empreintes : Baudelaire, Colette, Friedrich, Gombrowicz, Jaccottet, Larbaud, Mallarmé, Mandiargues, Michaux, Ponge, Réda, Saint-John Perse, Supervielle, Thomas*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1998.

- FINCK Michèle, « Esquisse d'une poétique du 'gong' : Rilke, Michaux, Bonnefoy », dans J.-L. BACKÈS, C. COSTE, D. PISTONE (dir.), *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, pp.239-255.
- FINTZ Claude, *Expérience esthétique et spirituelle chez Henri Michaux : la quête d'un savoir et d'une posture*, Paris, Montréal : L'Harmattan, 1996.
- , « Henri Michaux, cette espèce de poète. Quelques notes sur l'activité générique/génétique de l'œuvre », *Littérature* n°46, 2002, pp.173-192.
- , *Henri Michaux, « homme-bombe » : l'œuvre du corps : théorie et pratique*, Grenoble : Ellug, 2004.
- FONDO-VALETTE Madeleine, « En relisant *Passages* d'Henri Michaux », dans L. BÉNAT-TACHOT, S. GRUZINSKI (dir.), *Passeurs culturels. Mécanismes de métissages*, Paris : Éditions de la M.S.H., 2001, pp.111-128.
- GERVAIS-ZANINGER Marie-Annick, « Emprise et possession dans l'œuvre de Henri Michaux », dans C. MARTIN (dir.), « Raconter d'autres partages ». *Littérature, anthropologie et histoire culturelle : Mélange offerts à Nicole Jacques-Lefèvre*, Lyon : ENS Éditions, 2017.  
URL : <http://books.openedition.org/enseditions/8327>.
- GIUSTO Jean-Pierre, MAURIER Maurice, PAUL Jean-Jacques, *Sur Henri Michaux*, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 1986.
- GODFROY Alice, *Écrire, danser : prendre corps et langue. Étude pour une « dansité » de l'écriture poétique*, thèse de doctorat en Littérature comparée, Université de Strasbourg, 2013.
- , *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture : Michaux, Celan, Du Bouchet, Noël*, Paris : H. Champion, 2015.
- GOUTTEFANGEAS Maud, « Un drame optique. L'expérience hallucinogène et le music-hall dans *Misérable miracle* et dans *L'Infini turbulent* », *Littérature* n°157 (1/2010), pp.67-79.
- GROSSMAN Évelyne, HALPERN Anne-Élisabeth et VILAR Pierre (dir.), *Henri Michaux, le corps de la pensée*, Tours : Farrago, 2001.
- , *Artaud, l'aliéné authentique*, Paris : Léo Scheer, 2003.
- , *La Défiguration – Artaud, Beckett, Michaux*, Paris : Minuit, 2004.
- , *La Créativité de la crise*, Paris : Minuit, 2020.
- GROUX Pierre, MAULPOIX Jean-Michel (dir.), *Henri Michaux. Corps et savoir*, Paris : ENS Éditions, 1998.
- HALPERN Anne-Élisabeth, MIHAIOVICH-DICKMAN Vera (dir.), *Quelques Orient d'Henri Michaux*, Paris : Findakly, 1996.
- , *Henri Michaux : le laboratoire du poète*, Paris : S. Arslan, 1998.
- , « Segalen, Michaux : pour approcher une poétique de l'exmatiation », dans A.-E. HALPERN, C. DOUMET (dir.), *Ce que le poème dit du poème*, Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 2005, pp.29-44.
- JENNY Laurent, *L'expérience de la chute de Montaigne à Michaux*, Paris : Presses universitaires de France, 1997.
- , « Styles d'être et individuation chez Henri Michaux », *Fabula-LHT* n°9 « Après le bovarysme », mars 2012, URL : <http://www.fabula.org/lht/9/jenny.html>, page consultée le 06 avril 2020.
- , *Le Désir de voir*, Strasbourg : L'Atelier contemporain, 2020.
- JOUFFROY Alain, « Henri Michaux, je me perds de façon très douloureuse » (entretien), *Arts* n°746, octobre-novembre 1959.
- , « Conversation avec Henri Michaux », dans *Une révolution du regard*, Paris : Gallimard, 1964.
- , *Avec Henri Michaux*, Monaco : Éditions du Rocher, 1992.
- KUENTZ Pierre, DADOUN Roger (dir.), *Ruptures sur Henri Michaux*, Paris : Payot, 1976.
- LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, « Le thème de la solitude dans l'œuvre d'Henri Michaux », mémoire, Université de Nice, 1964.
- , *Vers les icebergs*, Montpellier : Fata Morgana, 1978.
- LEIBOVICI Franck, *Henri Michaux : voir (une enquête)*, Paris : Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2014.
- LORAS Olivier, *Rencontre avec Henri Michaux : au plus profond des gouffres*, Chassieu : J. et S. Bleyon, 1967.
- LOUETTE Jean-François, « Michaux et l'énigme de 'La Parpue' », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, mars-avril 1995, 95<sup>e</sup> année, N° 2, pp.239-259.
- , *Chiens de plume. Du cynisme dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, Chêne-Bourg : Éditions La Baconnière, 2011.
- MARTIN Jean-Pierre, *Henri Michaux : écritures de soi, expatriations*, Paris : José Corti, 1994.
- , *Henri Michaux* (biographie), Paris : Gallimard, 2003.

- MATHIEU Jean-Claude et COLLOT Michel, *Passages et langages de Henri Michaux : actes de la troisième « Rencontre sur la poésie moderne »*, ENS, juin 1986, Paris : José Corti, 1987.
- MATSUMURA Takeshi, « Sur quelques mots des premiers écrits d'Henri Michaux », *Philologica Jassyensia*, XII (1), 2016, pp.69-75.
- MAULPOIX Jean-Michel, « L'Amour des Meidosems », *Europe* n°698-699, juin-juillet 1987.
- , *Henri Michaux, passager clandestin*, Paris : Éditions Champ Vallon, 1984.
- , *Par quatre chemins : Francis Ponge, Henri Michaux, René Char, Saint-John Perse*, Paris : Pocket, 2013.
- MILNER Max, *L'Imaginaire des drogues. De Thomas De Quincey à Michaux*, Paris : Gallimard, 2000.
- NANTOIS Aurélien, *Henri Michaux : déplacements et mutations de l'ailleurs poétique*, thèse de doctorat en Lettres modernes, Université de Tours, 2009.
- NEAU Françoise, « La souffrance dans les plis d'Henri Michaux », *Cahiers de psychologie clinique*, 2004/2, n°23, pp.147-167.
- NOËL Bernard, *Vers Henri Michaux*, Draguignan : Unes, 1998
- , Présentation de Michaux dans le Recueil des commémorations nationales 1999, sur le site France Archives : <https://francearchives.fr/fr/commemo/recueil-1999/39538>, n.p.
- OUVRY-VIAL Brigitte, « Quand Henri Michaux écrit à Jean Paulhan », *Pleine marge* n°39, juin 2004, pp.151-168.
- , *Henri Michaux : qui êtes-vous ?*, Lyon : La Manufacture, 1989.
- PACHET Pierre, *Un à un : De l'individualisme en littérature (Michaux, Naipaul, Rushdie)*, Paris : Seuil, 1993.
- PACQUEMENT Alfred, *Henri Michaux*, Paris : Gallimard, 2006.
- PARISH Nina, « Le corps et le mouvement dans les livres composés de signes d'Henri Michaux », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 29, 2006, pp. 44-52.
- PERROT Mathieu, « L'originalité de la monotonie. La profondeur des équations chez Henri Michaux », *LHT* n°15, « 'Vertus passives' : une anthropologie à contretemps », octobre 2015, [fabula.org](http://fabula.org), n.p.
- PIC Muriel (éd.), *Mescaline 55*, Paris : Éditions Claire Paulhan, 2014.
- , « Par la voie des nerfs. Henri Michaux et les psychotropes », *Mouvements*, n° 86, 31 mai 2016, pp. 142-150.
- PIEGAY Nathalie, « L'idiot intérieur », communication dans le cadre du colloque « Éthiques de Michaux », CRAL-EHESS, Université de Genève, 3-5 mars 2016.
- RABATÉ Dominique, « Michaux, incantation, exorcisme », dans P. THÉRIAULT (dir.), *Une littérature « comme incantatoire » : aspects et échos de l'incantation en littérature (XIXe- XXIe siècles)*, Toronto : Presses françaises de l'Université de Toronto, 2018, pp.125-136.
- ROGER Jérôme, « Ponge lecteur de Michaux : un différend sans merci », *Littérature* n°115, septembre 1999, pp.70-86.
- , *Henri Michaux : poésie pour savoir*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2000.
- , « L'œil au travail, l'œil en partage. Bouvier et Michaux au Japon, ou le vacillement du voyage », *Fabula/ Les colloques*, Usages de Nicolas Bouvier, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4383.php>, page consultée le 17 février 2021, n.p.
- , « Antonin Artaud, Henri Michaux : à portée de voix ? », *Les Temps modernes*, 2016/1 n°687-688, pp.309-320.
- ROLLAND DE RENÉVILLE André, « Henri Michaux et Paul Éluard », *La Nef*, n°16, mars 1946.
- ROYÈRE Anne-Christine, *Henri Michaux, voix et imaginaires des signes*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2009.
- , « Henri Michaux à l'épreuve de la lisibilité : 'faire son sillon dans le silence' ou dire 'La Ralentie' au club d'essai de la RTF ? », dans J-F. PUFF (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes : éditions Cécile Defaut, 2015.
- SEMPÉ Jean-Claude, « Les É-mouvances du savoir », *La Quinzaine littéraire*, n°156 : Michaux, janvier 1973, pp. 11-13.
- VERGER Romain, *Onirocosmos : Henri Michaux et le rêve*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- VILAR Pierre, « Henri Michaux, la philosophie tirée par les cheveux », *Littérature*, vol. 120, n°4, 2000, pp. 89-104.
- VILLARD Marie-Aline, *Poétique du geste chez Henri Michaux: mouvement, regard, participation, danse*, thèse de doctorat en Lettres, Université de Grenoble, 2012.
- VRYDAGHS David, *Michaux l'insaisissable : socioanalyse d'une entrée en littérature*, Paris : Droz, 2008.
- YAO Adjoua N'Guessan Alice, *La création poétique chez Henri Michaux : formes, langages et thèmes*, thèse de doctorat en Littérature française, Sorbonne Paris Cité, 2016.

## Autres ouvrages

## Philosophie

- ALIZART Mark, *Chiens*, Paris : PUF, 2018.
- ALLOA Emmanuel, « La parole oblique. Merleau-Ponty et les enjeux d'une éthique de l'indirect », *Phainomenon : revista de fenomenologia*, n°s18-19, 2011, pp.157-174.
- ARISTOTE, *Physique IV*, trad. H. Carteron [1926], Paris : Les Belles Lettres, 1966.
- BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu* [1949], Paris : Gallimard, 1992
- , *La Poétique de l'espace* [1957], Paris : PUF, 1961.
- , *Épistémologie*, textes choisis, Paris : PUF, 1980.
- BARBARAS Renaud, *Le désir et la distance. Introduction à une phénoménologie de la perception*, Paris : Vrin, 1999.
- , *Introduction à une phénoménologie de la vie*, Paris : Vrin, 2008.
- BELLOUR Raymond, *L'Entre-images 2 : mots, images*, Paris : P.O.L, 1999.
- BENJAMIN Walter, « Vers le planétarium », dans *Sens unique. Enfance berlinoise* [1928], trad. J. Lacoste, Paris : Lettres nouvelles M. Nadeau, 1978.
- , « Protocoles d'expériences faites avec les drogues », *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue* [1927-1934], trad. J.-F. POIRIER, Paris : Christian Bourgeois, 1993.
- , « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1936], dans *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000.
- , « Sur quelques thèmes baudelairiens » § XI dans *Baudelaire* [1940], trad. P. Charbonneau, Paris : La Fabrique, 2013.
- BENSUSSAN Gérard, *Le temps messianique. Temps historique et temps vécu*, Paris : Vrin, 2001.
- , « Parler politique. Note sur la traduction impossible et la trahison nécessaire », *Lignes* 2007/2, pp.121-133.
- , « Nietzsche et la justice », *Les Cahiers philosophiques* n°40, 2016, pp.169-188.
- BERGSON Henri, *L'Énergie spirituelle*, Paris : Félix Alcan, 1919.
- BIDET Alexandra, MACÉ Marielle, « S'individuer, s'émanciper, risquer un style (autour de Simondon) », *Revue du MAUSS*, 2011/2, n°38, pp.397-412.
- BIEMEL Walter, « Les phases décisives dans le développement de la philosophie de Husserl », dans *Cahiers de Royaumont, Philosophie* n°III.
- BOURLEZ Fabrice, « Pour un sexe post-humain » (Deleuze aujourd'hui), 2 mars 2016. URL : <https://diacritik.com/2016/03/02/pour-un-sexe-post-humain-fabrice-bourlez-deleuze-aujourd'hui/>.
- CABESTAN Philippe, « Essai de description phénoménologique de l'hallucination », *PSN vol.2*, n°4, 2004, pp.32-39.
- CAEYMAEX Florence, DESPRET Vinciane, PIERON Julien (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux : Éditions Dehors, 2019.
- CANETTI Elias, *Masse et puissance* [1960], trad. R. Rovini, Paris : Gallimard, 1986.
- , *L'autre procès. Lettres de Kafka à Felice* [1976], trad. L. Jumel, Paris : Gallimard, 1989.
- CHARCOSSET Jean-Yves, « Y. Notes sur la *Stimmung* », dans *Exercices de la patience* n°s3-4, « Heidegger », 1984.
- CHRÉTIEN Jean-Louis, « Note furtive sur la présence », S.E.R., « Études », 2001/9, tome 395, pp.187-195.
- , *L'Espace intérieur*, Paris : Minuit, 2015.
- CIXOUS Hélène, « Savoir », dans H. CIXOUS, J. DERRIDA, *Voiles*, Paris : Galilée, 1998.
- COMBES Muriel, *Simondon. Individu et collectivité*, Paris : PUF, 1999.
- COURTOIS-L'HEUREUX Flore, WIAME Aline (dir.), *Étienne Souriau. Une ontologie de l'instauration*, Paris : Vrin, 2015.
- CRÉPON Marc, *Langues sans demeure*, Paris : Galilée, 2005.
- DASTUR Françoise, « Husserl et la neutralité de l'art », *La Part de l'Œil* N°7, pp.19-29.
- DELECROIX Vincent, *Apprendre à perdre*, Paris : Payot & Rivages, 2019
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris : PUF, 1968.
- , *Logique du sens*, Paris : Minuit, 1969.
- , GUATTARI Félix, *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et schizophrénie*, Paris : Minuit, 1972.
- , *Mille plateaux*, Paris : Minuit, 1980.
- , *Francis Bacon : Logique de la sensation* [1981], Paris : Seuil, 2002.

- , *Foucault*, Paris : Minuit, 1986.
- , *Le Pli : Leibniz et le baroque*, Paris : Minuit, 1988.
- , GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?* [1991], Paris : Minuit, 2005.
- , *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris : Minuit, 2002.
- , C. PARNET, *Dialogues*, Paris : Flammarion, 1996.
- , *L'Île déserte et autres textes*, Paris : Minuit, 2002.
- DEPRAZ Natalie, *Écrire en phénoménologie*, La Versanne : Encre marine, 1999.
- DERRIDA Jacques, *La Dissémination*, Paris : Seuil, 1965.
- , *De la grammatologie*, Paris : Minuit, 1967.
- , *La Carte postale*, Paris : Flammarion, 1980.
- , « Labyrinth und Archi/Textur. Ein Gespräch mit Jacques Derrida », entretien avec E. Meyer, dans C. BALDUS, V. MAGNANO (dir.), *Das Abenteuer der Ideen. Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution*, Berlin : Frölich & Kaufmann, 1984.
- , « Forcener le subjectile », dans P. THEVENIN, J. DERRIDA (dir.), *Antonin Artaud, Dessins et portraits*, Paris : Gallimard, 1986.
- , *Parages*, Paris : Galilée, 1986.
- , *Points de suspension. Entretiens*, Paris : Galilée, 1992.
- , *Khora*, Paris : Galilée, 1993.
- , *Spectres de Marx*, Paris : Galilée, 1993.
- , « Demeure », dans M. LISSE (dir.), *Passions de la littérature*, Paris : Galilée, 1996.
- , « Fidélité à plus d'un », dans F. BENSLAMA (dir.), *Intersignes* n°13, automne 1998 : « Idiomes, Nationalités, Déconstructions », rencontre de Rabat avec Jacques Derrida, Avignon : Éditions de l'Aube, 1998.
- , *Foi et Savoir, suivi de : Le siècle et le pardon (entretien avec Michel Wieviorka)*, Paris : Éditions du Seuil, 2001.
- , *Béliers*, Paris : Galilée, 2003.
- , *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris : Galilée, 2003.
- , *Glas*, Paris : Galilée, 2004.
- , « Je suis en guerre contre moi-même » (entretien avec Jean Birnbaum), *Le Monde*, 12 octobre 2004 (initialement publié dans *Le Monde* du 19 août 2004, entretien repris dans *Apprendre à vivre enfin*, Paris : Galilée, 2005).
- , *L'animal que donc je suis*, Paris : Galilée, 2006.
- DE SAINT-AUBERT Emmanuel, « La 'promiscuité', Merleau-Ponty à la recherche d'une psychanalyse ontologique », *Archives de philosophie*, 2006/1, tome 69, pp.11-35.
- , « Sources et sens de la topologie chez Merleau-Ponty », *Alter* n°9, 2001, pp.331-364.
- DESPRET Vinciane, « La différence comme occasion de pertinence », *Cahiers de psychologie clinique*, 2002/1 n°18, pp.9-28.
- , *Penser comme un rat*, Versailles : Quae, 2009.
- , *Au bonheur des morts : récits de ceux qui restent*, Paris : La Découverte, 2015.
- DESCARTES René, *Œuvres philosophiques* t.I, Paris : Garnier, 1963.
- , *Méditations métaphysiques* [1641], vol.II, édition de Ferdinand Alquie, Paris : Classiques Garnier, 1999.
- DESANTI, « L'obscène ou les malices du signifiant », *Traverses* N°29, octobre 1983.
- DUMOULIÉ Camille, « La littérature comme délire et le philosophe borderline », dans B. GELAS, H. MICOLET (dir.), *Deleuze et les écrivains*, pp.125-140.
- DUFOURCQ Annabelle, *La dimension imaginaire du réel dans la philosophie de Husserl*, Dordrecht : Springer, 2011.
- , « Esquisse d'une phénoménologie des fantômes. Vers une nouvelle conception du réel à partir de l'analyse merleau-pontyenne du membre fantôme », URL : <http://www.ostium.sk/sk/esquisse-dune-phenomenologie-des-fantomes/>2015.
- ESCOUBAS Éliane, « Merleau-Ponty : le corps de l'œuvre et le principe d'utopie », *La Part de l'Œil* n°s21/22 « Esthétique et phénoménologie en mutation », 2006, pp.9-17.
- FLÉCHEUX Céline, *L'horizon, des traités de perspective au Land art*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- FLIEGER Jerry Aline, "Becoming-Woman : Deleuze, Schreber and Molecular Identification", dans I. BUCHANAN, C. COLEBROOK (dir.), *Deleuze and feminist theory*, Édimbourg : Edimburgh University Press, 2000, pp.38-63.
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966.



- , *Histoire de la sexualité*, t.II « L'usage des plaisirs », Paris : Gallimard, 1984
- , *Dits et écrits I* [1954-1969], Paris : Gallimard, 1994.
- FRANCK Didier, *Chair et corps. Sur la phénoménologie de Husserl*, Paris : Minuit, 1981.
- FRÈREJOUAN Mathieu, « La phénoménologie de l'imagination à l'épreuve de l'hallucination », dans *Bulletin d'Analyse Phénoménologique* XIII 2, 2017, pp.154-169.
- GARELLI Jacques, *Artaud et la question du lieu : Essai sur le théâtre et la poésie d'Artaud*, Paris : José Corti, 1982.
- GELAS, MICOLET (dir.), *Deleuze et les écrivains*, Nantes : Cécile Defaut, 2007.
- GOETZ Benoît, *La Dislocation, architecture et philosophie*, Paris : Les Éditions de la passion, 2001.
- HAAR Michel, « Le primat de la 'Stimmung' sur la corporéité du 'Dasein' », dans *Heidegger Studies*, 1986, vol. 2, pp.67-80.
- , « Stimmung et pensée », dans *Heidegger et l'idée de la phénoménologie, Phaenomenologica* n°108, Dordrecht : Kluwer Academic Publisher, 1988, pp.265-283.
- HARAWAY Donna, « *Staying with the trouble* : Sympioèse, figures de ficelle, embrouilles multispécifiques », dans D. DEBAISE et I. STENGERS (dir.), *Gestes spéculatifs. Actes du colloque de Cerisy*, Paris : Les Presses du Réel, 2015.
- HEIDEGGER Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier, Paris : Gallimard, 1962.
- , *Questions I et II*, trad. A. De Waehrens et W. Biemel, Paris : Gallimard, 1968.
- , *Essais et conférences*, trad. A. Préau, Paris : Gallimard, 1980.
- , *Être et temps*, trad. E. Martineau, 1986 [en ligne].
- HENRY Michel, *L'essence de la manifestation*, Paris : PUF, 1963.
- HUSSERL Edmund, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung* [1898-1925], Dordrecht : Kluwer, 1980 [Hua XXIII] ; *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, trad. R. Kassis et J.-F. Pestureau, Grenoble : Jérôme Millon, 2002.
- HEYVAERTS Christine, « Faire respirer la vie figurative en soi. Le diagramme comme défiguration des clichés dans *La Logique de la sensation* de Gilles Deleuze », *Philopsis*, revue numérique (<http://www.philopsis.fr>), juin 2016, consulté le 13 avril 2020, pp.1-12
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie* [1974], Paris : Flammarion, 2010.
- JULLIEN François, *Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris : Grasset, 1995.
- , *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, Paris : Gallimard, 2014.
- KOLNAI Aurel, « Le dégoût » [1929], *Les sentiments hostiles*, trad. O. Cossé, Paris : Circé, 2015.
- KOTSKO Adam, *Am'kenardness*, Alresford : John Hunt Publishing, 2010.
- LAPOUJADE David, *Les Existences moindres*, Paris : Minuit, 2017.
- LÉCHENET Annick, « Reconnaissance et fidélité à soi », *Résonances* n°10, octobre 2008, pp.1-16
- LEFORT Claude, *Sur une colonne absente : écrits autour de Merleau-Ponty*, Paris : Gallimard, 1978.
- LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *Nouveaux essais sur l'entendement humain* [1765], trad. J. Brunschwig, Paris : Garnier Flammarion, 1990.
- LESSING Gottold Ephraïm, *Laocoon* [1766], trad. A. Courtin, Paris : Hermann, 1990.
- LOCKE John, *Essai sur l'entendement humain* [1698], trad. J.-F. Thurot, Paris : Firmin Didot, 1831.
- LOREAU Max, « La poésie, la peinture et le fondement du langage », *Revue internationale de Philosophie*, 1967, vol. 21, n°81 (1), pp.300-347.
- , *La peinture à l'œuvre et l'énigme du corps*, Paris : Gallimard, 1980.
- LYOTARD Jean-François, *Discours, figure*, Paris : Klincksieck, 1971.
- , *Pourquoi philosopher ?*, Paris : PUF, 2012.
- MALDINEY Henri, « L'homme dans la psychiatrie », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 2001/1, n°36, pp.31-46.
- , *Penser l'homme et la folie*, Grenoble : Jérôme Millon, 2007.
- MASSIN Marianne, *Les figures du ravissement*, Paris : Grasset, 2001.
- MEIER Alexis, « Diagramme, architecture, musique », *Rue Descartes* 2007/2, n°56, pp.46-57.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris : Gallimard, 2001.
- , *L'union de l'âme et du corps* [1947-1948], Paris : Vrin, 1997.
- , *Signes*, Paris : Gallimard, 1960.
- , *Le Visible et l'invisible* [1964], Paris : Gallimard, 2001.
- , *L'Œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, 1964.
- , *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, Paris : Seuil, 1995.
- MILON Alain, *Cartes incertaines, regard critique sur l'espace*, La Versanne : Encre Marine, 2012.

- MONDZAIN Marie-Josée, *Confiscation : des mots, des images et du temps*, Paris : Les Liens qui libèrent, 2017.
- MORAR Cristina, « Sortir la femme de sa minoration philosophique. La place du 'féminin' dans la pensée d'Emmanuel Levinas et de Jacques Derrida », dans C. FROIDEVAUX-METTERIE, M. CHEVRIER (dir.), *Des femmes et des hommes singuliers*, Paris : Armand Colin, 2014, pp.59-82
- MOSES Stéphane, *L'Ange de l'histoire, Rosenzweig, Benjamin, Scholem* [1992], Paris : Gallimard, 2006.
- NANCY Jean-Luc, « La pensée dérobée », *Lignes* 2000/1, n°1, pp.88-106.
- , *Le poids d'une pensée, l'approche*, Strasbourg : La Phocide, 2008.
- PATOČKA Jan, *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*, trad. E. Abrams, Grenoble : Jérôme Millon, 2002.
- ROGOZINSKI Jacob, *Le moi et la chair : Introduction à l'ego-analyse*, Paris : Cerf, 2006.
- , GROSSMAN Évelyne, « Deleuze lecteur d'Artaud, Artaud lecteur de Deleuze », *Rue Descartes*, 2008/1 n°59, pp.78-91.
- , *Guérir la vie : la passion d'Antonin Artaud*, Paris : Le Cerf, 2011.
- , « Feu la mort : deuil, survie, résurrection », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* n°39 « Jacques Derrida entre France et Allemagne », 2016/1, pp.77-90.
- SALANSKIS Jean-Michel, « Deleuze, la transcendance et le slogan », *Rue Descartes*, 2008/1, n°59, pp.8-18
- SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris : Gallimard, 1945.
- , *L'Imaginaire* [1940], Paris : Gallimard, 2005.
- SAUVAGNARGUES Anne, « Entre lucioles et vers luisants », *Multitudes* 2010/3, n°42, pp.100-109.
- SCHMITZ Hermann, « L'atmosphère d'une ville », trad. M. Galland-Szymkowiak, *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* n°46, 2019, *Atmosphères*.
- SIMONDON Gilbert, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Grenoble : Jérôme Millon, 1995.
- , *Imagination et invention* [1965-1966], Paris : PUF, 2008.
- SOURIAU Étienne, *Avoir une âme – essai sur les existences virtuelles*, Lyon : Les Belles Lettres, 1938.
- , *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris : Flammarion, 1950.
- STEIN Édith, « La phénoménologie », interventions aux *Journées d'études de la société thomiste* [1932], dans *Phénoménologie et philosophie chrétienne*, Paris : Cerf, 1992.
- STRAUS Erwin, « Les formes du spatial » [1930], trad. M. Gennart, dans F. COURTINE (dir.), *Figures de la Subjectivité*, Paris : éd. du CNRS, 1992.
- , *Du Sens des sens* [1935], trad. G. Thinès et J.-P. Legrand, Grenoble : Jérôme Millon, 2002.
- VALLÉE Marc-Antoine, « Penser le soi : relations, appartenances et capacités », *Philosophiques*, vol.41, N°2, automne 2014, pp.295-312
- VEINSTEIN Léa, « Les philosophes lisent Kafka. La question de la foi, du motif au concept », *Cahiers philosophiques de Strasbourg*, 33 | 2013, pp.9-15.
- , *Penser la métamorphose : quatre lectures de Kafka dans la philosophie allemande (Benjamin, Adorno, Arendt, Anders)*, thèse de doctorat en Philosophie, Université de Strasbourg, 2014.
- VITALE Francesco, « Via rupta : vers la biodéconstruction », dans D. COHEN-LÉVINAS, G. MICHAUX, *Appels de Jacques Derrida*, Paris : Hermann, 2014.
- ZAHAVI Dan, « Réduction et constitution dans la phénoménologie du dernier Husserl », *Philosophiques*, vol. 20, n°2, 1993, pp. 363-381.
- ZAMBRANO Maria, *Philosophie et poésie* [1939], trad. J. Ancet, Paris : José Corti, 2003.
- ZOURABICHVILI François, « Qu'est-ce qu'un devenir, pour Gilles Deleuze ? », conférence prononcée à Horlieu (Lyon) le 27 mars 1997, URL : [horlieu-editions.com/brochures/zourabichvili-qu-est-ce-qu-un-devenir-pour-gilles-deleuze.pdf](http://horlieu-editions.com/brochures/zourabichvili-qu-est-ce-qu-un-devenir-pour-gilles-deleuze.pdf).

### Autres écrivain-e-s & artistes

- APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools*, dans *Œuvres poétiques*, Paris : Gallimard, 1965.
- ARAGON Louis, « Que serais-je sans toi ? », *Le roman inachevé*, Paris : Gallimard, 1983.
- ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes* t. I, Paris : Gallimard, 1976.
- , *Œuvres complètes* t. XII, Paris : Gallimard, 1974.
- , *Œuvres complètes* t. XIII, Paris : Gallimard, 1974.
- , *Œuvres complètes* t. XIV, Paris : Gallimard, 1978.
- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes* t. I, Paris : Gallimard, 1975.
- BANCQUART Marie-Claire, *Verticale du secret*, Sens : Obsidiane, 2007.
- BATAILLE Georges, « Deux fragments sur le rire », *Le coupable* [1944], *Œuvres complètes* vol. V, Paris : Gallimard, 1973.

- BECKETT Samuel, *Malone meurt*, Paris : Minuit, 1951.
- BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Paris : Gallimard, 1959 [1982].
- , *La Folie du jour*, Montpellier : Fata Morgana, 1973.
- , *L'instant de ma mort*, Montpellier : Fata Morgana, 1994.
- BONNEFOY Yves, « L'acte et le lieu de la poésie », *L'improbable et autres essais* [1980], Paris : Gallimard, 1992.
- CAHUN Claude, *Aveux non avendus* [1930], dans *Écrits*, Paris : J. M Place, 2002.
- CALVINO Italo, « Avant que tu dises 'Allô' » [1975], dans *La grande bonace des Antilles*, trad. J.-P. Manganaro, Paris : Seuil, 1995.
- CARRÈRE Emmanuel, *Yoga*, Paris : P.O.L., 2020.
- CHAR René, *Fureur et mystère*, Paris : Gallimard, 1948.
- CIORAN Emil, *Œuvres*, Paris : Gallimard, 1995.
- DEGUY Michel, *À ce qui n'en finit pas. Thrène*, Paris : Seuil, 1995.
- DE QUINCEY Thomas, *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* [1821], trad. F. Moreux (éd. bilingue), Paris : Aubier, 1964.
- DICKINSON Emily, *Poésies complètes*, trad. F. Delphy (éd. bilingue), Paris : Flammarion, 2009
- DU BOUCHET André, *Carnets 1952-1956*, Paris : Plon, 1990.
- GIACOMETTI Alberto, *Carnets* [1963], dans *Écrits*, Paris : Hermann, 2007.
- GIONO Jean, *Jean le Bleu* [1932], dans *Œuvres complètes vol.II*, Paris : Gallimard, 1972.
- GRACQ Julien, *Lettrines* [1967], dans *Œuvres complètes vol.II*, Paris : Gallimard, 1995.
- GUILLEVIC, *Trouées*, Paris : Gallimard, 1981.
- , « Un feu noir », *Les Nouvelles littéraires* n°2691, 14-21 juin 1979.
- , *Du domaine* [1977] suivi de *Euclidiennes*, Paris : Gallimard, 2011.
- HELLENS Franz, *Nocturnal* précédé de *Quinze histoires*, Bruxelles : Cahiers indépendants, 1919.
- HENEIN Georges, « La fin de presque tout », *Discordance* n°1, 1978, p. 32.
- HUGO Victor, *Les Contemplations* [1856], Paris : Nelson, 1911.
- JACCOTTET Philippe, *La Seconde semaison. Carnets (1980-1994)*, Paris : Gallimard, 1996.
- , *La Semaison. Carnets (1954-1979)*, Paris : Gallimard, 1984
- , *Leçons*, dans *À la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas*, Paris : Gallimard, 1977.
- , *Observations et autres notes anciennes 1947-1962*, Paris : Gallimard, 1998.
- , *Paysage avec figures absentes*, Paris : Gallimard, 1970.
- KAFKA Franz, *Réflexions sur le péché, la souffrance, l'espérance et le vrai chemin* [1931], trad. B. Pautrat, Paris : Payot et Rivages, 2001.
- KEATS John, *Lettres*, trad. R. Davreu, Paris : Belin, 1993
- LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Bruxelles : éd. originale, 1874.
- LEIBOVICI Franck, CASTERA Grégory, « Formes de vie et écosystème des œuvres d'art », sur le site de Franck Leibovici. URL : <http://www.desformesdevie.org/fr/page/entretien-franck-leibovici-par-gr-gory-cast-ra>.
- LEIRIS Michel, « Crachat », *Documents* n°7, décembre 1929, pp.381-382.
- LICHNEROWICZ Jacques (dir.), *Henri Michaux*, Paris : Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 1978.
- LISTA Giovanni, « Esthétique du music-hall et mythologie urbaine chez Marinetti », *Du cirque au théâtre*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1983.
- LUCA Ghérasim, *Comment s'en sortir sans sortir*, récital télévisuel réalisé par Raoul Sangla, La Sept/FR3 Océaniques/CDN, 1988.
- MANDELSTAM Ossip, « De l'interlocuteur », *De la poésie*, trad. C. Mouze, Paris : Éditions de la Barque, 2013.
- MC CULLEN Ken, *Ghost dance* [film indépendant], 1983.
- NÉRET Xavier-Gilles, *Scènes de l'espace primordial*, Paris : Les Yeux fertiles, 2008.
- NOËL Bernard, *La Chute des temps*, Paris : Gallimard, 2003.
- PAULHAN Jean, « Petite aventure en pleine nuit », *La Peinture cubiste*, Paris : Gallimard, 1990.
- PEREC Georges, *Espèces d'espace*, Paris : Galilée, 1974.
- PESSOA Fernando, *Le livre de l'intranquillité* [1913-1935], trad. F. Laye, Paris : Christian Bourgeois, 1988.
- PIZARNIK Alejandra, *Journaux 1959-1971*, trad. S. Baron Supervielle, Paris : José Corti, 2010.
- PONGE Francis, *Œuvres complètes t.I*, Paris : Gallimard, 2002.
- PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann* [1913], Paris : Gallimard, 1946

- , *Le Temps retrouvé* [1927], dans *Œuvres complètes* t.V, Paris : Gallimard, 1989.
- RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes. Correspondance*, Paris : Laffont, 1992.
- ROLLAND Romain, *Un beau visage à tous les sens. Choix de lettres* [1866-1944], Paris : Albin Michel, 1967.
- ROUBAUD Jacques, *Quelque chose noir*, Paris : Gallimard, 2001.
- SARTRE Jean-Paul, *Carnets de la drôle de guerre* [1939-1940], Paris : Gallimard, 1983.
- STEFAN Jude, « La vie contre le livre », *Europe* n°s825-826, janvier-février 1998.
- SUPERVIELLE Jules, *Œuvres poétiques complètes*, Paris : Gallimard, 1996.
- VALÉRY Paul, *Analecta*, Paris : Gallimard, 1935.
- , *Degas Danse Dessin* [1936], dans *Œuvres* vol.II, Paris : Gallimard, 1960.
- VALET Paul, *Que pourrais-je vous donner de plus grand que mon gouffre* [textes des années 1980], Paris : Le Dilettante, 2020.
- VERNE Jules, *Voyage au centre de la Terre* [1864], Paris : Hetzel, 1867.
- WOOLF Virginia, *Flush : une biographie* [1933], trad. C. Mauron, Paris : Le Bruit du temps, 2015.

## Psychologie, psychiatrie, psychanalyse

- ANZIEU Didier, *Le moi-peau* [1985], Paris : Dunod, 1995.
- BLANKENBURG Wolfgang, *La perte de l'évidence naturelle. Une contribution à la psychopathologie des schizophrénies pauci-symptomatiques* [1971], trad. J.-M. Azorin, Y. Totoyan, Paris : PUF, 1991.
- BLEULER Émile, *Dementia Praecox ou Groupe des schizophrénies* [1911], Paris : EPEL, 1993.
- BOWLBY John, *Loss - Sadness and Depression (Attachement and loss vol.III)* [1980], New-York : Basic Books, 1982
- CHAMBRIER-SLAMA Josiane, « Border le gouffre. Un enjeu du sexuel infantile », *Revue française de psychanalyse*, 2008/3, vol.72, pp.687-703.
- DEPELSENAIRE Yves, « 'Entre centre et absence' : une double référence de Jacques Lacan à Henri Michaux », *Ligeia* 2019/2, n°s173-176, pp.101-112.
- DE M'UZAN Michel, *Aux confins de l'identité*, Paris : Gallimard, 2005
- DESSONS Marie, « Au pied du mur... au bord du gouffre. La littéralité des métaphores chez le psychotique », *Perspectives psy* 2008/4, vol.47, pp.390-397
- ELLIS Havelock, *Études de psychologie sexuelle*, t.II « Le toucher » [1935], Paris : Mercure de France, 1964
- FERENCZI Sandor, *Transfert et introjection*, trad. J. Dupont, Éd. Payot & Rivages, 2013.
- , *Thalassa : A Theory of Genitality* [1924], trad. H. Bunker, Londres : Maresfield, 1989.
- , *Psychanalyse II*, trad. J. Dupont et B. Plasztory, Paris : Payot, 1990.
- FREUD Sigmund, « Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense » [1896], dans *Névrose, psychose et perversion*, trad. J. Laplanche, Paris : PUF, 1973, pp.1-14.
- , *Totem et tabou* [1913], trad. D. Astor, Paris : Flammarion, 2015.
- , « Deuil et mélancolie » [1917], trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Sociétés* n°86 – 2004/4, pp.7-19.
- , *Introduction à la psychanalyse* [1917], trad. V. Jankélévitch, Paris : Payot, 1989.
- , « Complément métapsychologique à la théorie des rêves » [1917], dans *Métapsychologie*, trad. A. Berman, M. Bonaparte, Paris : Gallimard, 1940, pp.125-146.
- , *Au-delà du principe de plaisir* [1920], trad. J.-P. Lefèbvre, Paris : Points, 2014.
- , *Le malaise dans la culture* [1930], trad. P. Cotet, Paris : PUF, 2010.
- , *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* [1936], trad. R.-M. Zeitlin, Paris : Gallimard, 1989.
- GILLIGAN Carol, *Une voix différente* [1982], trad. A. Kwiatek, Paris : Flammarion, 2008.
- , « Une voix différente. Un regard prospectif à partir du passé », dans P. PAPERMAN, S. LAUGIER (dir.), *Le souci des autres : Éthique et politique du care*, Paris : Éditions de l'E.H.E.S.S., 2011, pp.37-50.
- KAËS René, « Introduction à l'analyse transitionnelle », dans *Crise, rupture et dépassement*, Paris : Dunod, 2004, pp. 1-75.
- KANDINSKY Victor Khrisanfovitch, *Sur les pseudo-hallucinations*, trad. A. Maufras du Chatellier, Paris : L'Harmattan, 2013.
- LACAN Jacques, *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.
- , *Le Séminaire*, livre XI « Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », Paris : Seuil, 1973.
- , *Le Séminaire* livre II « Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse », Paris : Seuil, 1978.
- , *Le Séminaire* livre III « Les psychoses », Paris : Seuil, 1981.
- , « Radiophonie », dans *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001.

- , *Le Séminaire*, livre XII « Problèmes cruciaux pour la psychanalyse », séance du 17 mars 1965, URL : [starferla.free.fr/S12/S12](http://starferla.free.fr/S12/S12).
- LAPLANCHE Jean, PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : PUF, 1984.
- LE BON Gustave, *Psychologie des foules* [1895], Paris : PUF, 2013.
- MINKOWSKI Eugène, *Le temps vécu : études phénoménologiques et psychopathologiques* [1933], Paris : Presses Universitaires de France, 1995.
- NAUDIN Jean, *Phénoménologie et psychiatrie. Les voix et la chose*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- OURY Jean, *Création et schizophrénie*, Paris : Galilée, 1989.
- , *Psychiatrie et psychothérapie institutionnelle*, Nîmes : Champ social éditions, 2001.
- ROUSTANG François, *Influence*, Paris : Minuit, 1990 [2011].
- SNIDER Naomi, « La perte », dans C. GILLIGAN, N. SNIDER, *Pourquoi le patriarcat ?*, trad. Cécile Roche, Paris : Flammarion, 2019, pp.75-112.
- STANLEY Hiram, « Remarks on Tickling and Laughing », *The American Journal of Psychology*, vol. 9 N°2, janvier 1898, pp.235-240
- TATOSSIAN Arthur, *La phénoménologie des psychoses* [1979], Puteaux : Le Cercle Herméneutique, 2002.
- TELLENBACH Hubertus, *Goût et atmosphère* [1968], trad. J. Amsler, Paris : PUF, 1974.
- TUSTIN Frances, *Le trou noir de la psyché* [1986], trad. P. Chemla, Paris : Seuil, 1989.
- TOROK Maria, ABRAHAM Nicolas, *L'Écorce et le noyau*, Paris : Flammarion, 2001.
- WAJCMAN Gérard, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse : Verdier, 2004.
- WILHELM Marie-Thérèse, *Intérêt de l'épreuve mescalinique dans les maladies mentales*, thèse de doctorat en psychiatrie, Université de Strasbourg, 1955.
- WINNICOTT Donald W., *Processus de maturation chez l'enfant* [1962], trad. J. Kalmanovitch, Paris : Payot, 1970.

## Critique

- ALLET Natacha, « L'entonnoir de la pensée de tous », dans *Les temps modernes*, 2016, 1/2, n°s 687-688, pp.259-271.
- AUERBACH Erich, *Figura* [1938], trad. M.-A. Bernier, Paris : Belin, 1993.
- BAILLY Jean-Christophe, *Le versant animal*, Paris : Bayard, 2007.
- BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, 1970.
- BARTHES Roland, *Comment vivre ensemble ? Cours et séminaires au Collège de France*, Paris : Seuil, 2002.
- , *Œuvres complètes* t.V, Paris : Seuil, 2002.
- , *Journal de deuil*, Paris : Seuil, 2009.
- , *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris : Seuil/IMEC, 2002.
- BENIGUI Isabelle, « Le corps écriture dans l'œuvre de Franz Kafka et du premier Michaux », *Recherches germaniques* n°48, 2018, pp.5-30.
- BLANCHOT Maurice, *L'instant de ma mort*, Montpellier : Fata Morgana, 1994.
- BLANCO Massimo, « Le nénuphar en littérature entre Romantisme et Symbolisme. Lecture d'un poème en prose de Mallarmé », dans *Traces du végétal* [En ligne], Angers : Presses universitaires de Rennes, 2015, généré le 30 avril 2021. URL : <http://books.openedition.org/pur/42306>.
- BOUVIER Mathieu, « Petite philologie de la figure (figura) », [www.pourunatlasdesfigures.net](http://www.pourunatlasdesfigures.net).
- BURGELIN Claude, *Georges Perec*, Paris : Seuil, 1988
- CADEAU Marie-Charlotte, « Simone Weil, savoir qu'on a faim », *Journal Français de Psychiatrie*, vol. 32, n°1, 2009, pp.22-24.
- CARLAT Dominique, *Témoins de l'inactuel*, Paris : José Corti, 2007.
- CASTIN Nicolas, « Pour une raison sensible », *Littérature* n°120, 2000. *Poésie et philosophie*, pp.3-32.
- CHOLLET Mona, *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, Paris : La Découverte, 2015.
- COLLOT Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris : PUF, 1989.
- , « Une phénoménologie de l'espace poétique : Deguy et Merleau-Ponty », dans Y. CHARNET (dir.), *Le poète que je cherche à être. Cahier Michel Deguy*, Paris : Belin, 1996, pp.62-72.
- , *La matière-émotion*, Paris : PUF, 1997.
- CORDIER Daniel, *8 ans d'agitation*, Paris : Daniel Cordier, 1964.
- DEGUY Michel, « Vers une théorie de la figure généralisée », *Critique* no269, octobre 1969.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris : Minuit, 2001.

- , « L'ivresse des formes et l'illumination profane », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 2 | 2010, document 3, mis en ligne le 01 janvier 2010, consulté le 18 mars 2019. URL : <http://journals.openedition.org.acces-distant.bnu.fr/imagesrevues/291>.
- , *Aperçues*, Paris : Minuit, 2018.
- DUSSERT Éric, *Cachées par la forêt. 138 femmes de lettres oubliées*, Paris : La Table ronde, 2018.
- GELAS Bruno, MICOLET Hervé (dir), *Deleuze et les écrivains: littérature et philosophie*, Nantes : Éditions Cécile Default, 2007.
- GROSSMAN Évelyne, MARRATI Paola, « Qu'est-ce qu'une pensée intempestive », *Rue Descartes* 2008/1 n°59, pp.2-5.
- GLEIZE Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Paris : Seuil, 1983.
- KRISTEVA Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris : Seuil, 2018.
- MACÉ Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris : Gallimard, 2011.
- , « 'Faire monter dans l'arche toutes les figures' : littérature et formes de vie », dans D. VIART, L. DEMANZE, *Fins de la littérature*, Paris : Armand Colin, 2012, pp.141-152.
- , *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris : Gallimard, 2016.
- , *Sidérer, considérer. Migrants en France 2017*, Lagrasse : Verdier, 2017.
- , *Nos cabanes*, Lagrasse : Verdier, 2019.
- MAULPOIX Jean-Michel, *Une histoire de l'élegie*, Paris : Pocket, 2018.
- MEIZOZ Jérôme, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève : Slatkine, 2011.
- MESCHONNIC Henri, *Célébration de la poésie*, Lagrasse : Verdier, 2001.
- PAIRE Alain, « Entretien avec Marielle Macé » [podcast], WRZ, 19 juin 2018, 28 min 08, consulté le 30 septembre 2020, URL : <http://www.journalzibeline.fr/programme/marielle-mace-et-les-enjeux-du-nous>.
- PINSON Jean-Claude, *Habiter en poète*, Seyssel : Champ Vallon, 1995.
- POULET Georges, *Entre moi et moi : essais critiques sur la conscience de soi*, Paris : José Corti, 1977.
- PRIGENT Christian, « L'absent de tout bouquin », dans *L'incontenable*, Paris : P.O.L., 2004.
- QUILLIER Patrick, « Pour une acousmatique du signe : éloge du nomadisme de la voix », *Lampe-tempête*, « Espaces, lieux, figures », n°4, décembre 2007, URL : <http://www.lampe-tempete.fr/QuillierSigne.html>.
- RAVINDRANATHAN Thangam, *Là où je ne suis pas*, Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 2012.
- RICHARD Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris : Seuil, 2002.
- ROGER Philippe, « La réaction critique », *Critique* 2018/6, n°853-854, pp.494-515, p. 497.
- ROLLAND Jean-Claude, « Une figure tragique de la négation : l'ironie », *Tribune psychanalytique*, n°5, 2004, pp. 83-99.
- SIMON Anne, « Creuser la terre, creuser la langue. Zoopoétique de la vermine », *Communications* 2019/2 n°205, pp.221-234.
- STAIGER Emil, *Les concepts fondamentaux de la poésie* [1946], trad. R. Célis et M. Gennart, Bruxelles : Leeber Hossman, 1990.
- STAROBINSKI Jean, *L'Œil vivant I. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris : Gallimard, 1961.
- , « La mélancolie de l'anatomiste », *Tel Quel* n°10, 1962.
- , « Témoignage, combat et rituel », *La Gazette de Lausanne*, 14 janvier 1967.
- , *L'Œil vivant II. La relation critique*, Paris : Gallimard, 1970.
- , « L'encre de la mélancolie », dans J. CLAIR (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris : Réunion des musées nationaux/Gallimard, 2005.
- , *La Beauté du monde*, Paris : Gallimard, 2016.
- SCHUEREWEGEN Franc, *À distance de voix*, Lille : Presses Universitaires de Lille, 1994.
- VERCRUYSSSE Thomas, *La Cartographie poétique. Tracés, diagrammes, formes*, Genève : Librairie Droz, 2014.
- WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Dépasser la mort. L'agir de la littérature*, Arles : Actes Sud, 2019.

- BAETENS Hugo, *Le français régional de Bruxelles*, Bruxelles : Presses Universitaires de Bruxelles, 1971.
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale* t.I, Paris : Gallimard, 1966.
- BERQUE Augustin, « Logiques des lieux de l'écoumène », dans *Communications* 87, 2010. Autour du lieu, pp.17-26.
- BOURDIEU Pierre, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris : Minuit, 1979.
- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Laffont, 1982.
- DE CERTEAU Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard, 1975.
- , *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1987.
- ELIADE Mircea, *Le Yoga. Immortalité et liberté*, Paris : Payot, 1954.
- ERDBEER Robert Mathias, « L'âme cellulaire et l'ésotérisme moderne de Haeckel », trad. Julie Mottet, Henning Hufnagel, *Arts et savoirs* 9 | 2018, mis en ligne le 14 mai 2018, consulté le 2 mai 2019.
- GOFFMAN Erwin, *La mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public*, trad. A. Kihm, Paris : Minuit, 1973.
- HAECKEL Ernst, *Les Énigmes de l'univers* [1899], trad. Camille Bos, Paris : Schleicher Frères, 1902.
- HALL Edward T., *La Dimension cachée* [1966], trad. A. Petita, Paris : Points, 2014.
- HEDIGER Heini, *Les animaux sauvages en captivité. Introduction à la biologie des jardins zoologiques*, Paris : Payot, 1953.
- ILLOUZ Eva, *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse dans la modernité*, Paris : Seuil, 2012.
- MOLINIÉ Magali, *Soigner les morts pour guérir les vivants*, Paris : Les Empêcheurs de penser en rond, 2006.
- MONROE John Warne, *Laboratoires de la foi – mesmérisme, spiritisme et occultisme en France de 1853 à 1914*, trad. P. Veyret, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2013.
- OGORZELEC-GUINCHARD Laetitia, « Signalétique de l'apocalypse », *Terrain* [En ligne], 71/avril 2019, mis en ligne le 13 mai 2019, consulté le 5 mai 2020. <https://doi.org/10.4000/terrain.18319>.
- PESEK Albinca, BRATINA Tomaž, «Gong and its therapeutic meaning», *Musicological annual* LII/2, 2016, pp.137-161.
- ROUGET Gilbert, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession* [1980], Paris : Gallimard, 1990.
- ROUX Jean-Paul, *Le sang : mythes, symboles et réalité*, Paris : Fayard, 1988.
- THIÉBAUT Élise, *Ceci est mon sang*, Paris : La Découverte, 2017.

# Index des figures

## A

air, 26, 32, 47, 48, 57, 75, 83, 93, 95, 99, 109, 111, 112, 118, 128, 132, 133, 229, 232, 250, 268, 301, 311, 326, 349, 351, 353, 358, 360, 371, 389, 409, 412  
âme, 17, 74, 81, 102, 104, 109, 134, 145, 194, 212, 240, 268, 272, 274, 324, 346, 350, 373, 381, 382, 408, 409, 414, 420  
arbre, 53, 149, 163, 250, 261, 295, 377, 397, 419

## B

barrage, 21, 75, 77, 78, 141, 298, 345, 417  
bouche, 49, 50, 145, 194, 229, 231, 234, 269, 274, 418  
boue, 48, 64, 123, 125, 127, 143, 206, 352, 361, 399, 418  
boule, 37, 38, 41, 44, 46, 49, 67, 69, 70, 72, 74, 78, 87, 91, 95, 119, 123, 132, 175, 274, 333, 335, 336, 367, 390, 417  
buvard, 25, 150, 178, 229, 276, 316, 369, 386, 392, 407

## C

chatouillement, 187, 189, 190, 191, 194, 197, 231, 248, 418  
chien, 47, 111, 205, 206, 207, 209, 309, 311, 312, 315, 316, 317, 321, 323, 325, 327, 329, 343, 365, 366, 368, 378, 382, 389  
cœur, 17, 20, 32, 113, 117, 128, 147, 157, 164, 173, 203, 231, 243, 270, 287, 292, 293, 294, 307, 353, 369, 371, 372, 373, 374, 375, 386, 389, 392, 393, 395, 420  
colle, 39, 41, 43, 47, 48, 49, 53, 60, 61, 64, 69, 70, 71, 72, 74, 87, 91, 95, 117, 120, 123, 132, 146, 164, 172, 206, 234, 266, 267, 308, 315, 317, 319, 333, 335, 339, 340, 347, 376, 378, 390, 394, 417, 421  
cortège, 26, 281, 284, 285, 286, 287, 377, 419

## D

dilution, 32, 74, 89, 92, 101, 102, 105, 114, 132, 276, 345, 372, 389, 391, 417

## E

effluve, 43, 148, 160, 199, 248, 249, 251, 263, 269, 270, 272, 273, 356, 373

épervier, 54, 81, 82, 83, 84, 144, 145, 160, 300, 307, 368, 378, 390, 417

## F

fenêtre, 21, 93, 109, 111, 127, 156, 157, 158, 194, 252, 262  
frisson, 127, 128, 132, 133, 187, 189, 191, 248, 265, 418  
froid, 38, 95, 111, 132, 156, 239, 247, 274, 311, 351, 377, 389, 398, 417

## G

gêne, 32, 39, 58, 59, 61, 63, 71, 73, 87, 91, 93, 96, 97, 109, 117, 119, 120, 123, 126, 133, 147, 172, 185, 187, 191, 204, 221, 230, 262, 297, 313, 316, 329, 334, 335, 343, 352, 358, 360, 365, 374, 376, 377, 379, 397, 417, 418, 421  
gong, 330, 350, 351, 366, 404  
gouffre, 32, 99, 134, 213, 215, 218, 219, 221, 222, 225, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 240, 241, 243, 249, 252, 256, 272, 274, 276, 283, 284, 296, 298, 303, 307, 316, 317, 335, 346, 380, 389, 392, 411, 418, 419, 421

## K

kermesse, 133, 169, 171, 173, 174, 175, 180, 183, 190, 204, 242, 248, 253, 389, 391, 418

## L

larve, 259, 261, 263, 264, 269, 272, 275, 283, 300, 354, 389, 419  
liane, 53, 65, 98, 148, 177, 204, 312, 377, 386, 395  
loque, 32, 114, 115, 118, 121, 123, 126, 129, 130, 131, 132, 135, 163, 165, 211, 217, 222, 225, 238, 247, 264, 299, 314, 367, 380, 389, 391

## M

Meidosem, 103, 121, 145, 353, 382, 393  
mer, 13, 14, 45, 77, 177, 198, 199, 202, 225, 228, 284, 299, 300, 311, 314, 343, 349, 357  
mère, 58, 71, 82, 95, 100, 120, 123, 156, 176, 225, 229, 300



montagne, 74, 192, 203, 228, 229, 311, 394, 398

## N

nuît, 48, 50, 92, 95, 100, 156, 161, 192, 198, 211, 221, 222,  
230, 254, 260, 284, 341, 359, 398, 401, 410

## O

orbite, exorbitant, 209, 231, 232, 235, 240, 256, 272, 283,  
303, 317, 334, 376, 382, 418

## P

Plume, 21, 38, 53, 315, 324, 367, 397  
poids, 70, 84, 93, 99, 100, 102, 197, 247, 262, 263, 270, 295,  
315, 317, 353, 377, 382, 409, 417  
Pollagoras, 84, 298, 319, 345  
propriété, expropriation, 43, 54, 60, 61, 67, 70, 74, 77, 84,  
91, 99, 110, 121, 123, 140, 141, 143, 144, 146, 147, 148,  
151, 153, 157, 158, 163, 174, 180, 191, 208, 212, 217,  
218, 221, 233, 257, 259, 262, 271, 275, 294, 295, 296,  
301, 323, 355, 361, 392, 410, 417, 418  
proue, 152, 187, 195, 197, 199, 200, 202, 204, 262, 300, 418

## R

Ralentie, 117, 284, 346, 351, 352, 353, 358, 386, 405

## S

salle de la constitution, 162, 163, 164, 165, 179, 321, 418  
sang, 47, 104, 110, 128, 373, 403, 414  
sillon, 33, 121, 159, 218, 241, 244, 245, 247, 248, 249, 250,  
251, 252, 253, 254, 255, 259, 260, 267, 270, 273, 274,  
277, 279, 281, 283, 284, 285, 287, 289, 290, 291, 292,  
293, 295, 297, 299, 300, 302, 303, 307, 315, 325, 326,  
330, 352, 353, 371, 405, 419, 421  
soie, 102, 350, 351, 353, 358, 361, 419  
spectre, 30, 37, 97, 98, 99, 101, 102, 193, 204, 229, 233, 265,  
297, 317, 326, 407, 417, 418

## T

table rase, 30, 166, 207, 241  
tour de Babel, 169, 179, 180  
trou, 117, 118, 119, 122, 126, 129, 141, 156, 160, 190, 221,  
222, 230, 231, 233, 234, 239, 261, 299, 314, 321, 398,  
412, 418

## V

vent, 38, 41, 48, 95, 109, 111, 132, 156, 194, 222, 263, 377,  
378, 389

# Table des matières

<b>Sommaire</b> .....	<b>5</b>
<b>Liste des abréviations</b> .....	<b>9</b>
<b>Introduction : Penser la distance</b> .....	<b>11</b>
Drame de la distance.....	15
Distance de l'ombre.....	17
Distance de l'éclat.....	19
Schème, motif, figure.....	21
État de l'art.....	27
« Souvenez-vous qu'il y a la Philosophie ».....	30
Moments pour une traversée.....	31
<b>Premier moment : Se préserver</b> .....	<b>35</b>
Introduction.....	37
La boule.....	38
I. Contre la colle.....	41
1. Tout ce que je déteste.....	43
2. Foule en folie.....	45
Foules brésilienne & indienne.....	45
Foule gluante.....	48
Amenusement de la distance vécue.....	49
3. Emprise de l'autre.....	53
Les propriétés.....	54
Deux formules de la distance.....	57
II. La gêne.....	59
1. Gêne & dégoût.....	61
2. Gêne & honte.....	63
III. Stratégies de distance.....	67
1. La concentration.....	69
Matelassé.....	69
La glu des mots.....	71
2. Le barrage.....	77
La zone tampon.....	78
3. À distance d'épervier.....	81
Une distance utopique.....	82
Conclusion du premier moment.....	87
<b>Deuxième moment : Se diluer, se disloquer</b> .....	<b>89</b>
Introduction.....	91
I. Face à celle qui s'est dérobée.....	93
1. « Collé par la présence de l'absence ».....	95
2. Le spectre.....	97
3. Une matière de la distance.....	99
Le poids de la pensée.....	99
L'idiome du deuil.....	103
II. Les adresses.....	107
1. Trois airs.....	109
Air de temps de neige.....	111
2. Nous deux en corps.....	113
III. La dislocation.....	115

1. La non-coïncidence .....	117
Je suis né troué .....	117
Une gêne intérieure.....	119
2. Dis-location .....	123
La boue.....	123
Arythmie de l'habiter.....	124
3. Les loques .....	129
Loque de chair.....	130
Une ville avec des loques.....	131
Le frisson.....	132
Conclusion du deuxième moment.....	135
<b>Troisième moment : Affluer, refluer.....</b>	<b>137</b>
Introduction .....	139
I. Inventaire des pertes .....	141
1. Fin du domaine .....	143
Perte de la demeure .....	144
Profanation .....	146
Sixième expérience de L'Infini turbulent .....	148
2. La chambre .....	155
Fenêtre sur chambre.....	155
Disproportion.....	158
3. La salle de la constitution .....	163
La constitution en phénoménologie .....	163
Nul/ et ras... / et risible.....	166
II. Paysages mescaliniens.....	169
1. La kermesse .....	171
Kermesse idiote.....	171
Carnavalisation .....	173
L'espace nourricier.....	175
Infini obscène .....	177
2. Babel du bric-à-brac .....	179
3. Une phénoménologie des hallucinations .....	183
Les deux pôles de l'expérience.....	184
III. Entre immersion et dérobée .....	187
1. Chatouillé d'abandon .....	189
Le chatouillement .....	189
Membre fantôme .....	193
2. La proue .....	197
3. Trouble du sentir .....	201
Les distances modifiées.....	206
Comme si .....	209
Conclusion du troisième moment.....	211
<b>Quatrième moment : Sillonner le gouffre.....</b>	<b>215</b>
Introduction .....	217
I. Le gouffre .....	219
1. Apparition du gouffre.....	221
2. Des moments s'envagent .....	225
L'invagination .....	226
Le gouffre de la bouche.....	229
Une distance exorbitante .....	231
3. Border le gouffre .....	237
Une fécondité du gouffre .....	240

Henri Michaux, « escroc du gouffre » ? .....	243
<b>II. Passages du sillon</b> .....	<b>245</b>
1. Silloné de lignes abstraites.....	247
« Je vois un sillon ».....	247
L'arbre de vie .....	250
Le labouré vivant .....	253
Le sillon comme force d'enregistrement.....	254
2. Le larvaire .....	259
Larves de la transcendance.....	259
Sujet larvaire.....	263
3. Animation de la distance .....	267
Par des effluves .....	267
De proche en proche.....	271
En-deçà de la distance.....	274
<b>III. Pratique du sillon</b> .....	<b>279</b>
1. À mon tour !.....	281
Le cortège.....	281
2. Le parcours .....	289
D'un sillon ouvert en soi .....	289
Dévouloir .....	291
3. Le sillon d'écriture .....	295
Annexion.....	295
L'écrivain-fouisseur .....	299
Entre fourmis .....	300
Conclusion du quatrième moment .....	303
<b>Cinquième moment : Être fidèle</b> .....	<b>305</b>
Introduction .....	307
<b>I. Suivre</b> .....	<b>309</b>
1. La Nature fidèle à l'homme .....	311
La fidélité comme mode de la présence .....	313
La fidélité comme mode de l'absence.....	316
2. Fidèle au phénomène .....	319
Suivre les phénomènes.....	319
Se contenter des phénomènes .....	322
3. Parler suivant le mérite .....	329
<b>II. Fidèle à soi</b> .....	<b>331</b>
1. Coïncidence avec soi ? .....	333
Moi revenu à moi.....	333
La marge de sécurité.....	335
2. Fidélité à son style ?.....	339
Infirmité du style.....	339
Expansion sans conquête .....	341
La perte de « ce je ne sais quoi qui liait tout » .....	344
3. Voix différentes .....	349
Une voix de soie.....	350
Le sillage.....	353
J'appelle .....	356
À quelle distance immense est ce qui compte .....	358
<b>III. Fidélité à plus d'un</b> .....	<b>363</b>
1. Joint à son trouble .....	365
Avec .....	365
Fidèle à son « transitoire » .....	366
Quatre observateurs .....	367

2. Fidélité au rythme.....	371
Le cœur.....	371
L'égard.....	375
3. Distance de l'autre être.....	379
S'ajuster.....	379
Donner une âme.....	382
Conclusion du cinquième moment.....	385
<b>Conclusion.....</b>	<b>387</b>
<b>Annexes.....</b>	<b>397</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>403</b>
<b>Index des figures.....</b>	<b>415</b>
<b>Table des matières.....</b>	<b>417</b>

Université

de Strasbourg

Élise Tourte

« 'Face à ce qui se dérobe' :  
figures de la distance dans l'œuvre  
d'Henri Michaux »



## Résumé

Découpé en cinq moments qui sont autant de façons de phraser la distance, ce travail s'attache à comprendre comment ce concept philosophique est figuré dans l'œuvre. Ce faisant, il s'intéresse à la manière dont une écriture littéraire peut dramatiser le conceptuel. Il s'agit d'abord d'éclairer la distance que HM établit pour se préserver du contact avec un dehors éprouvé comme collant et gênant. Les postures de distance avaient pour but de se dérober mais se retournent contre celui qui les a mises en œuvre, par la dérobee. Cette doublure de la présence qui la soupçonnait conduit à une absence douloureuse. Nous cherchons ensuite à critiquer l'interprétation consacrée selon laquelle les textes de drogue, qui accompagnent les expériences de mescaline, auraient révolutionné le rapport de Michaux à l'écriture. Nous y lisons au contraire la poursuite d'une quête opiniâtre de la distance, une obsession du contrôle, notamment par la dévaluation de l'expérience et par la lutte épique contre le gouffre. Finalement, ce n'est pas chronologiquement mais plutôt de façon stratifiée que le lien évolue, les moments se déployant et se recouvrant les uns les autres, et le sujet ménageant la distance et la proximité dans une forme de fidélité fluente.

**Mots-clefs** : distance ; figures ; poésie ; philosophie ; phénoménologie ; Henri Michaux (1899-1984) ; drogues ; fidélité ; sillon ; gouffre ; dislocation ; colle.

## Abstract

Divided into five moments – five ways of phrasing distance – this thesis delves into the representation of the philosophical concept of distance in Henri Michaux's work. In the process, it examines the way in which literary writing can dramatize the conceptual. First, it addresses the distance introduced by Michaux to preserve himself from the outside, perceived as something sticky and embarrassing. Postures of distance devised as a means of evasion (*se dérober*) backfire through the very process of evading. The suspicion cast on the actuality of presence by doubles (*doublures*) instills a painful sense of absence. Then, it criticizes the prevailing interpretation that holds that the drug texts dating from Michaux's experiments with mescaline revolutionized his relationship to writing. This material is analyzed as the continuation of an unrelenting quest for distance, an obsession for control, involving in particular the devaluation of experience and the epic struggle against the abyss. Ultimately, ties change not chronologically but through a stratification process; moments unfold and overlap; and the subject engages with distance and proximity in a manner characterized by a sense of fluent fidelity.

**Key-words** : distance ; figures ; poetry ; philosophy ; phenomenology ; Henri Michaux (1899-1984) ; drugs ; fidelity ; furrow ; abyss ; dislocation ; glue.