

Groupe d'étude « La philosophie au sens large »

Animé par Pierre Macherey

07/02/2001

La puissance structurante des fictions littéraires:

L'exemple d'Henri Michaux

Christophe Pham-Ba

Cette intervention souhaite s'inscrire dans la réflexion jusqu'ici menée sur les pratiques. Je voudrais présenter une pratique bien particulière : un usage possible de la fiction littéraire comme puissance structurante : active. Aujourd'hui, Henri Michaux, me fournit un exemple singulier de tentative de structuration éthique. L'attention se portera plus précisément sur *Un certain Plume* publié en 1930. Il s'agit *d'expliquer* en quoi ce texte est conçu comme *une forme pratique et réfléchie de libération par la fiction*. D'expliquer en quoi cette forme est en quelque sorte la réponse à une question que se pose Michaux : " Comment en finir avec mon malaise ? ". Expliquer à la suite de quels états affectifs ce discours fictionnel prend forme et figure ?

On peut déjà constater que c'est un drôle de discours : un composé de deux textes complémentaires : les aventures d'un personnage et une postface. La postface, analyse et diagnostic, ressaisit les enjeux du texte autour des notions de " moi " et " d'origine ". C'est dans cette dualité discursive que Michaux conçoit une nouvelle approche pratique du fictionnel.

En d'autres termes : la question " Comment en finir avec [son] malaise ? ", trouve son expression en prenant figure par le biais de la fiction, dans la fiction, " fictionnellement ". Le processus fictionnel est donc réel et constituant.

*

Aussi le premier temps de cette " explication " consistera à rappeler " les circonstances de l'écriture du texte " c'est-à-dire une mise en lumière de ce qui fait problème à ce moment déterminé pour Michaux au cours de la période 1930 - 1938.

Ceci amènera, dans un second temps, à envisager ce qui se dit ou plutôt se " contre-dit " fictionnellement : c'est à dire les lectures constituantes du texte, ce contre quoi Plume se construit.

Le troisième temps aura pour but de cerner le discours explorateur expérimental produit par ce contre-dit. C'est là qu'une pensée du corps émerge à partir d'un certain type d'angoisse. Elle ouvre sur l'idée d'une fiction libératrice à partir d'une redéfinition de l'image et de l'imagination.

Un quatrième moment permettra d'envisager un usage de la fiction comme pharmakon et une approche rapide des mécanismes méthodiques qui régissent ses aventures et surtout par l'usage du quasi-sujet : Plume.

Enfin la dernière partie de cette intervention aura pour but de souligner la nature réelle du fictionnel à travers son effet dynamique et son rôle structurant dans une forme de construction de soi.

Les circonstances de l'écriture de Plume.

Un rappel biographique d'abord : C'est en mai 1930 que Michaux part en voyage après le décès de son père et celui de sa mère. Pendant ce voyage et à la demande de Michaux, une partie du texte de *Un certain Plume*, sera publiée par Paulhan. Raymond Bellour signale qu'il s'agit des *Nuits* qui paraissent en avril 1930 dans la NRF, pièces que l'on retrouve dans la version de 1930 puis de 1938 à des places différentes. En 1930 cinq aventures paraissent dans la revue *Commerce*. Un peu plus tard la même année les aventures de Plume sont reprises dans un recueil publié aux *Editions du Carrefour*. Ce dernier est composé de cinq parties constituées de trente quatre chapitres et d'un texte théâtral. L'édition définitive sort en 1938 avec quatre nouveaux textes : " *Plume à Casablanca* ", " *L'Hôte d'honneur du Bren Club* ", " *Plume au plafond* ", " *Plume et les culs-de-jatte* ".

Mais la majeure partie du texte prend forme en Turquie et Plume disparaît dès le retour de Michaux à Paris. A cette époque, et de l'aveu même de l'auteur il y avait bien identité entre le personnage et le scripteur. Mais cette identité reste paradoxale. *Avec Michaux nous entrons* dans un domaine expérimental où la production écrite possède une autre efficacité que celle de recomposer son passé. Pas de littérature du reflet mais une mise à l'épreuve. Confirmation d'une mise à l'épreuve pour trois raisons :

La première, une lettre adressée à Robert Bréchon :

" *Avec Plume, je commence à écrire en faisant autre chose que de décrire mon malaise. Un personnage me vient. Je m'amuse de mon mal sur lui. Je n'ai sans doute jamais été aussi près d'être un écrivain. Mais ça n'a pas duré. Il est mort à mon retour de Turquie, aussitôt à Paris. A Paris, je redeviens moi-même et prends à nouveau l'écriture en suspicion.* " (Cité par R. Bellour, in *Notice de Plume précédé de Lointain intérieur*, Bibliothèque de la Pléiade, op. cit., p. 1247). Il s'agit d'une mise à distance de soi par soi.

La seconde deuxième raison : une conférence de 1936 dans laquelle Henri Michaux écrivait à propos de Kafka :

" L'expression : " se mettre dans la peau des autres ", si fausse pour la majorité des gens qui l'emploient, est vraie chez lui ; mieux que personne il représente ce que l'on peut appeler la connaissance par osmose ; il entre dans la peau d'autrui jusqu'à l'hallucination, jusqu'à n'être plus Kafka." (H. Michaux, *Recherche dans la poésie contemporaine, Œuvres complètes*, " Bibliothèque de la Pléiade ", tome 1, Gallimard, 1998, p.978.)

On constatera que l'exercice métamorphique de Michaux est exactement l'inverse de celui de Kafka. Il ne s'agit pas de se mettre dans la peau des autres mais plutôt de constater qu'on n'est jamais tout seul dans sa peau. Le personnage de Plume semble donc l'effet d'une absence de reflet initial. une puissance se constitue donc à partir de ce " défaut ". Défaut qui incite alors à chercher une implication plus effective dans le procès de la réalité.

La troisième raison tient à la variation de certains titres. Pour exemple, le premier texte du recueil, " *Un Homme paisible* ", fut d'abord intitulé " *La philosophie de Plume* ". Cette substitution retire au texte toute vocation à une unité programmatique, à l'exposé d'un philosophème supposé caché sous une fiction légère. Ainsi cette modification ne signifie pas pour autant l'affirmation d'une pensée non impliquée, gratuite, ludique. Elle signale davantage la présence d'un être mis en disponibilité, c'est-à-dire délesté des vérités qui figent, qui réduisent. La vérité ici n'est pas synonyme de réminiscence, de révélation ou certitude des représentations.

En résumé : Ecrire *Plume* pour en finir avec son " malaise " : C'est plus simplement se donner l'accès à un mode d'être et les transformations que le sujet doit faire sur lui-même pour y accéder. La connaissance qu'il s'agit d'atteindre dépend du personnage lui-même rendu viable et suscité par l'énoncé du problème.

Les lectures constituantes du texte.

Deuxième point à présent : ce contre quoi plume se construit. Pour comprendre ce mouvement de libération que je viens d'évoquer, je me suis intéressé aux lectures de jeunesse et aux textes antérieurs à *Plume* (la période 1922-1930).

Le problème est de savoir ce qui se joue dans les marges de *Plume*, c'est-à-dire ce qui n'est pas *Plume* et ce avec quoi pourtant *Plume* est en rapport. Je distinguerai quatre moments constituants du texte dans la pratique de lecture? On observera que les quatre moments de ces pratiques ont toujours à la base cette question obsessionnelle " comment puis-je me transformer ? Pourquoi lire ? "

Premier moment : la pratique des textes mystiques. Il faut savoir que le jeune Michaux était avant tout un lecteur en quête " d'autres états ", de métamorphoses vers le haut, à travers la lecture des mystiques flamands.

Dans *Le portrait de A.*, une des autographies de *Plume* on peut lire : " Il était destiné à la sainteté [...] Dans les livres, il cherche la révélation. Il les parcourt en flèche." (" *Le portrait de A.* " in *Difficultés*, 1930, p.607 et 611). Ici le terme de " révélation " renvoie à une connaissance d'un autre genre tout aussi difficilement exprimable qu'elle est rarement atteinte. L'œuvre ultérieure développe ces mêmes préoccupations, ce que Michaux appelle son "commerce avec l'infini ". Michaux reprend d'ailleurs à Binswanger en s'appuyant sur les *Etudes psychiatriques* le terme de " volatil " ou " volatilité " : ce terme désigne celui qui a

perdu ses repères, qui est " *devenu un être d'une nouvelle espèce, et qui s'oriente vers une nouvelle patrie* ".

Cette aspiration vers le haut est liée à l'influence de Ernest Hello. Michaux place d'ailleurs souvent le nom de cet hagiographe au panthéon de ses lectures : dans *Quelques renseignements sur cinquante années d'existence* on peut lire : " *Lectures en tous sens. Lectures de recherche pour découvrir les siens, épars dans le monde, ses vrais parents, pas tout à fait parents non plus cependant, pour découvrir ceux qui peut-être " savent " (Hello, Ruysbroeck, Tolstoï, Dostoïevsky). Lectures des Vies des saints, des plus surprenants, des plus éloignés de l'homme moyen.*" (Précisons que Ernest Hello est à la fois le traducteur de textes de mystiques tel *Le Livre des visions et instructions de la bienheureuse* d'Angèle de Foligno, (traduit en 1914), ceux de Ruysbroeck, apologiste (*Physionomie des saints*) et écrivain (*Contes extraordinaires*). Op. cit., p. CXXXI).

De ces lectures, il en garde l'idée d'un monde comme représentation et d'un dire impuissant à exprimer l'ineffable. Cette aspiration mystique est déçue pour deux raisons.

Première raison de la déception : l'impossibilité d'un maintien dans cette forme de complétude : c'est un rejet technique pourrait-on dire.

Pour Michaux, existait au commencement un état de complétude vécu en intériorité défensive. C'est la " *boule hermétique et suffisante, un univers dense et personnel et trouble où n'entrait rien, ni parent, ni affections, ni aucun objet, ni leur image, ni leur existence, à moins qu'on ne s'en servit avec violence contre lui.*" L'être pensait se suffire à lui-même dans une forme de mysticité. Vient alors l'attachement au monde qui lorsqu'il survient est vécu de façon traumatique, effrayante, chirurgicale : " *... les médecins, à force de s'acharner contre lui par l'idée fixe qu'ils ont de la nécessité du manger et des besoins naturels, l'ayant envoyé au loin, dans la foule étrangère de petits gredins de paysans puants, réussirent un peu à le vaincre. Sa parfaite boule s'anastomosa et même se désagrégea sensiblement*". (Ibid., p.608). L'acte d'" *anastomose* ", c'est à dire la mise en communication de deux organes, cet acte donc produit une alliance allergique de soi au monde. La sortie de soi, sans retour, se vit sur deux modes : comme descellement de la consistance de soi et comme autoconstitution du sujet dans sa continuelle altération.

Deuxième raison de la déception à la lecture des mystiques: c'est qu'on attendrait trop de la littérature. La recherche d'une révélation par une pratique littéraire est rendue dérisoire. D'abord parce que la littérature trop bavarde détourne de l'essentiel, de l'intériorité silencieuse héritée de la mystique flamande. Ensuite parce que les livres sont ce qui permet de rendre visible l'existence d'un autre état sans pour autant que la parole qu'ils portent soit assez puissante à exprimer la vitesse de la pensée. Dans ce monologue de *Qui je fus* où l'on peut lire : " *Nous manquons de quoi nous exprimer. Les hommes ne peuvent s'entendre. La parole, si vite qu'elle soit, n'est pas à la vitesse de la pensée* ".

Les traces de cette déception sont toujours visibles dans *Plume*. La recherche de ces "états autres" est mise à distance et exprimée sous la forme d'anéantissements minuscules ou clownesques. Pour exemple : Plume rêve au bord de son lit, Plume ne suit pas la fin de son procès, Plume marche au plafond...Chaque entrée en scène du personnage produit un état de turbulence grotesque et se solde par une certaine recherche de " *jouissance de la déliquescence* ". L'expression se trouve dans *L'infini turbulent* : le vocabulaire de la mystique

religieuse y côtoie dans un même mouvement celui du renoncement à soi, et celui de l'éparpillement. On peut y lire : "*Dissolution ! Dissolution à toute vitesse ! Voilà où j'en suis dans cette transe d'où je ne sors pas, exultation par désorganisation générale. La tentation de saint Antoine, je le sais maintenant, c'est la tentation de la dissolution de la volonté et du maintien.*" (In *L'Infini Turbulent, poésie Gallimard, p.100*) Par la pratique de la lecture mystique nous passons donc d'un ascétisme à une "jouissance de la déliquescence"

De fait, l'altération dans la négativité qui vient d'être pointer entraîne également une modification de la pratique de la lecture suscitée par la déception de ce premier moment.

Dans *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, à la date de 1929, Michaux écrit à la troisième personne : "*Mort de son père. Dix jours plus tard, mort de sa mère./ Voyage en Turquie, Italie, Afrique du Nord.../Il voyage contre./ Pour expulser de lui sa patrie, ses attaches de toutes sortes et ce qui s'est en lui et malgré lui attaché de culture grecque ou romaine ou germanique ou d'habitudes belges.*" (*Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, op. cit., p. CXXXIII.) Aussi loin d'être un exercice nourrissant, lire n'est plus savoir. Il faut pour échapper aux influences littéraires parasites. La lecture devient un acte de contre-effectuation, une contre-pratique. Plus tard dans *Poteaux d'angle*, sur le mode de l'aphorisme Michaux dira : "*N'apprends qu'avec réserve./Toute une vie ne suffit pas pour désapprendre, ce que naïf, soumis, tu t'es laissé mettre dans la tête - innocent ! - sans songer aux conséquences.*" (*Poteaux d'Angle*, Gallimard, 1981, p.9). Cette formule est paradoxale puisque la tradition livresque forme habituellement le socle même de l'expérience de soi. Une stratégie se met en place : il est d'abord impératif de contrer la démarche qui consiste à prendre en charge les discours existants afin de se les approprier. Pourquoi ?

Simplement parce que "La Littérature" possède trop un caractère de tromperie rhétorique. Elle n'est pas une puissance de subversion réelle, elle reste un mode confortable de dénonciation traditionnelle, universalisante. Elle est donc inefficace et Michaux la pratique sous la forme d'une liquidation.

Par conséquent : il faut trouver à Michaux un moyen par le biais duquel un sujet singulier s'autoconstitue, une forme de vie se structure. Une forme de vie où penser et agir ne sont pas déconnectés l'un de l'autre. C'est pour cela que Michaux fait plus souvent appel et usage aux ouvrages scientifiques qu'aux textes dits "littéraires".

Deuxième moment : la pratique de lecture des textes scientifiques. Plus précisément celle de la lecture déformante des textes scientifiques. C'est là que s'élabore une notion de transformisme par analogie d'opération. Pour exemple : Pon, l'ami de Plume, se transforme-t-il à une vitesse vertigineuse : dans le poème *Naissance* on apprend que "*Pon naquit d'un œuf, puis il naquit d'une morue et en naissant la fit éclater, puis il naquit d'un soulier ...*" (op.cit, p.616.) L'influence des lectures scientifiques donne à cette naissance le caractère hétéronome du foisonnement. Mais le polymorphisme biologique est aussi présent dans *En marge de "Plume"* on peut lire à propos du personnage: "*Celui qui est ferme est un homme. Mais celui qui est mou est sans limite. Il a toutes les formes, il est né partout. En vérité, c'est lui le Bouddha.*" (*Bouddha*, op. cit., p.668)

En conclusion : les lectures scientifiques donnent l'occasion de déplacer les limites, d'en finir avec l'héritage par une pulvérisation des règles logiques et phylogénétiques. Cette ouverture tératologique influence une pratique de l'écriture. L'écriture "court-circuit", le style

expérimental, mettent en crise l'intelligibilité du monde grâce à une exploration associationniste incongrue. Le travail d'Anne-Elisabeth Halpern oriente d'ailleurs la recherche en ce sens : " *Par le biais des savoirs scientifiques tels que les exploite Michaux, la poésie sort métamorphosée de ces manipulations qu'elle subit, poésie qui ne pourra plus désormais se cantonner dans une spécificité littéraire à proprement parler, greffée qu'elle est de tout ce que la science moderne a d'exceptionnel...* " (le laboratoire du poète : Henri Michaux et les savoirs scientifiques, thèse de doctorat 1996, sous la direction du professeur Claude Leroy, p.540). Pour reprendre l'expression de Anne-Elisabeth Halpern ce nouveau rapport à l'écriture participe d'un " *matérialisme dynamique* ".

Troisième moment, la lecture de la psychanalyse. C'est aussi ce désir de transformation qui oriente un troisième moment dans la pratique de lecture : celui de la psychanalyse. Avant " *Plume* ", Michaux s'est intéressé à la psychanalyse et à Freud. Mais il est vite déçu.

Dans *Les rêves et la jambe* (1922-1926) Michaux expose l'insuffisance de la psychanalyse. La psychanalyse seule ne peut répondre aux questions du poète. Freud est jugé réducteur en ce qu'il rabattait le désir sur la pulsion sexuelle.

Aussi la première critique essentielle est la suivante : la psychanalyse brise tout désir qui la déborde, elle apprend la résignation. " *Freud voit dans les rêves des verges symboliques. Moi, j'y vois des poings, des assiettes de la faim, des maisons d'avarice. L'amour propre est l'instinct intrinsèque de l'homme./ Freud n'a vu qu'une petite partie. J'espère démontrer l'autre partie, la grosse, dans mon prochain ouvrage : Rêves, jeux, littérature et folie* "(Réflexions qui ne sont pas étrangères à Freud, article paru en 1924 dans *Le disque vert*, op. cit p.50)

La seconde critique consiste en la contestation de l'idée que la sexualité seule joue un rôle structurant dans la production désirante (y entre aussi la cupidité, l'orgueil, la domination). " *Freud examine les rêves, y voit un potentat : l'amour. Soit, quoique tous les appétits humains s'y retrouvent aussi.* " (*ibid.*, p.49). Michaux reproche à Freud l'enfermement auquel sa théorie conduit : " *il généralise* " (*ibid.*, p.49). Accentuant le propos, il précise, " *Freud a introduit, dans la science, les procédés psychologiques du roman, des mémoires et des confesseurs* " (*ibid.*, p.49). La psychanalyse emprunte ainsi les recettes du roman et de la confession : " *[Freud] substitue aux données objectives extérieures l'introspection, l'analyse du sujet* " (*Ibid*, p.49).

Enfin troisième critique tient à la manière dont la psychanalyse fait dépendre l'individu de son histoire familiale. Michaux cherche au contraire l'auto-engendrement, la déprise de l'ancêtre. Il rejette le caractère déjà pétrifié de cette pratique, de ses stéréotypes et de son essentialisme.

En bref : deux conceptions de l'inconscient s'opposent donc. L'inconscient représentation (Freud) contre l'inconscient production (Michaux). Dans l'article de 1924 intitulé " *Notre frère Charlie* ", consacré au personnage de Charlot, Michaux avait déjà fait la critique d'un inconscient-représentation: " *Proust, Freud, (écrit-il), sont des disserteurs du subconscient. Charlie, acteur du subconscient.* " (*Notre frère Charlie*, op. cit., p.45). L'inconscient, pour Michaux, est à produire : non pas " réformer " mais " déformer par la fiction " telle pourrait être la fonction de *Plume* qu'on a souvent rapproché de Charlot. A la réduction psychanalytique, Michaux préfère un rêve qui soit libération d'énergie, transgression bien loin d'une herméneutique des symboles et d'un sens assigné. Rêver c'est produire un mouvement,

une pensée d'avant l'image arrêtée. Dans cette perspective la poésie est aussi à envisager tout autrement.

Troisième moment : la lecture de la poésie

Il cherche chez Breton et le surréalisme des pratiques de transformation. Mais à nouveau il est déçu. Il critique le surréalisme d'André Breton et sa pensée d'une poésie conçue comme un sacerdoce "(Breton) le plus entêté dans [la prétention de remplacer la religion par la poésie moderne]", c'est un illusionnisme. Il s'en prend également à la notion de " poète engagé " dont, à cette époque, Aragon, " dévoué à la cause comme personne ", est le représentant. Une poésie militante qui se fait l'exposé d'un programme social, et se transforme en poésie de patronage.

Ce constat permet une prise de position pour une poésie devenue une forme " exorcisante " de la pensée. Il y a là une appréhension directement clinique de l'acte littéraire.

Elle se fait justement contre la poésie de l'époque pour devenir une parole sans institution. Il convient de ne pas avoir sur l'art " une vue d'instituteur " : " *Qu'est-ce que la poésie ?*, interroge Michaux. *Nous ne le savons pas. [...] Elle devient surtout une méthode de recherche. Notre attitude et notre démarche sont en ce sens strictement parallèle à celles de la majorité des sciences qui manipulent le monde et les choses, électricité, système nerveux, hérédité, maux, glandes, avec plus d'habileté que de connaissance.* " (*Recherche dans la poésie contemporaine*, op. cit, p 973). C'est ainsi que Michaux stigmatise " *l'expérience poétique moderne* ".

En définitive, le poète par excellence ce n'est ni Aragon, ni André Breton, mais bien Charlie Chaplin qui est " *une non valeur sociale et cependant il a eu une action telle, il a tant réconcilié de gens avec la vie qu'on pourrait l'appeler un des bienfaiteurs de notre époque* " (*L'avenir de la poésie*, p 968 et 969). Selon Michaux : " *Le poète montre son humanité par des façons à lui, qui sont souvent de l'inhumanité (celle-ci apparente et momentanée)*" (*Ibid.*, p 968.). Il est " *asocial* ", plein d' " *inhumanité* ", au sens où il n'est pas l'accompagnateur de son temps. Le poète se doit de créer une nouvelle optique, d'être l'opérateur de l'époque à venir qu'il pressent dans l'époque dont il est le contemporain. Sans être pour autant un prophète, il anticipe. Le poète n'est pas hors la vérité, mais par son dire, il fabrique quelque chose qui n'existe pas encore. Je cite : " *Car la vraie Poésie se fait contre la Poésie, contre la Poésie de l'époque précédente, [...] Le rôle du poète consiste à être le premier à la sentir, à trouver une fenêtre à ouvrir, ou plus exactement à ouvrir un abcès du subconscient. / C'est peut-être en ce sens qu'on a dit " Le poète est un grand médecin ", comme le comique d'ailleurs* " (*L'avenir de la poésie*, p 970). Ce texte de 1936 rappelle que le poète a pour fonction d'élaborer une symptomatologie de son temps tout en attribuant aux textes poétiques la valeur d'une performance.

Nous venons donc d'examiner quatre moments de lecture qui sont en fait quatre refus constituants. La lecture des mystiques rend visible le passage d'une pratique ascétique à une " jouissance de la déliquescence ". On dira également que Michaux pratique une forme de liquidation d'une littérature " faibliste " pour jouer avec la science ; par sa fréquentation des textes de Freud, il construit un inconscient-production. Enfin il pratique une poésie d'exorciste. Au sens large : faire l'expérience de la fiction constitue d'abord un " désapprentissage ". Ce " désapprentissage " amorce le début véritable d'une conversion à soi.

Dans une telle perspective se construire c'est bien " contre-dire " ou dire dans " l'allergie " (pour réutiliser une idée développée par Patrice Loraux à propos de Michaux lors du colloque Deleuze en janvier 1997 à Paris). La fiction devient par définition le lieu de l'écart. C'est une façon de mettre en scène et d'organiser sa fuite par des paroles étrangères. Or fuir par l'étranger qu'il y a en soi c'est découvrir l'infini qui constitue sa singularité. Michaux constate que le " MOI *se fait de tout* ", il tente alors le tour de force paradoxal de se constituer des propriétés dans la fuite. Pour ce faire, il a besoin d'inventer de nouvelles stratégies fictionnelles : produire de l'étrangeté au sein même des " fictions institutionnelles " dans lesquelles l'être se trouve jeté et auxquelles il ne veut pas participer. Ainsi le soi-négation entre en métamorphose ; transformation au cours de laquelle savoir et liberté sont simultanément produits.

L'expression de " conversion à soi " a été utilisée. Aussi pour Michaux qu'est-ce que signifie prendre souci de soi, se convertir à soi-même ?

Sa méfiance pour l'écriture, son expérience de la peinture, sont autant de signes qui permettent de considérer ses pratiques comme partie intégrante de quelque chose de plus vaste. Pour modifier son mode d'être, l'exercice de la littérature est une pratique parmi d'autres qu'on ne peut hypostasier. Michel Foucault donnait une définition particulièrement incisive de ce rapport entre mode de vie et œuvre. Définition qui pourrait concerner Michaux : "*Je crois qu'il vaut mieux essayer de concevoir que, au fond, quelqu'un qui est écrivain ne fait pas simplement son œuvre dans ses livres, dans ce qu'il publie, et que son œuvre principale, c'est finalement lui-même écrivant ses livres.*" (Michel Foucault, *Dits et écrits*, Gallimard, p.606 et 607). En définitive, l'écriture n'est pas tant un miroir que le mode d'expression du problème qu'est devenu soi au présent par le biais d'une pratique de l'incongruité constitutive. Une archéologie de soi commence à se dessiner dans et par la fiction.

*

Le corps, passage obligé pour une pratique d'écriture

Venons-en au troisième point, positif celui-là. Nous avons constaté qu'en finir avec son malaise par le biais des lectures mystiques, psychanalytiques, et poétiques ne répondait pas au problème de manière satisfaisante. Le vrai problème, ce qui fait problème, c'est le corps. En effet ce qui fait problème n'est pas un défaut intellectuel mais une disposition du corps. Il devient le passage obligé pour une pratique d'écriture. Trois moments de ce problème sont à envisager: une pensée exploratrice, expérimentale qui perçoit le corps dans une forme d'étrangeté. Une pensée d'un corps poison et d'un collectif poison à partir d'un certain type d'angoisse. Une pensée d'un corps fantôme.

Une pensée exploratrice, expérimentale qui perçoit le corps et le collectif dans une forme d'étrangeté.

Quelle est donc la nature de cette pensée exploratrice, expérimentale ? D'où vient d'abord ce désir de non-appartenance sans cesse réaffirmé ?

Il se manifeste d'abord dans la sensation générale que l'on a de son corps. Pour le dire autrement : " d'où nous viennent nos pensées ? " Là ce fait sentir la très forte influence de Théodule Ribot sur Michaux et plus particulièrement de son ouvrage "*Les Maladies de la*

personnalité " paru en 1924. Nous citons Jean-Pierre Martin : " *La thèse centrale des Maladies de la personnalité pourrait se résumer ainsi : " la personnalité vient d'en bas. " Les effets d'une sensation corporelle montant à la conscience organique excèdent largement ceux d'une idée logée dans les centres nerveux les plus élevés* " (Jean-Pierre Martin *Henri Michaux*, José Corti, 1994, p.107.) Les pensées s'ignorent elles-mêmes parce qu'elles sont trop liées à la vie du corps, et qu'elles sont également prises dans le déséquilibre et l'afflux permanent de pensées autres.

Cette thèse sert Michaux, qui théorise à son tour une instabilité du psychisme à partir d'un déséquilibre du corps. Ribot, pour expliquer les revirements d'humeur signale qu'un moi, constitué de tendances contradictoires, passe d'un excès à un autre plutôt que de se constituer en variations modérées. Le corps est donc perçu comme premier : corps parlant et souffrant.

Conséquemment agir sur le corps revient à bouleverser un équilibre psychique. Le paradigme en est donné dans la postface de *Plume* :

" Gardons-nous de suivre la pensée d'un auteur [...] (fût-il du type Aristote), regardons plutôt ce qu'il a derrière la tête, où il veut en venir, l'empreinte que son désir de domination et d'influence, quoique bien caché, essaie de nous imposer.[...]

*Ses intentions, ses passions, sa libido dominandi, sa mythomanie, sa nervosité, son désir d'avoir raison, de triompher, de séduire, d'étonner, de croire et de faire croire à ce qui lui plaît, de tromper, de se cacher, ses appétits et ses dégoûts, ses complexes, et toute sa vie harmonisée sans qu'il le sache, aux organes, aux glandes, à la vie cachée de son corps, à ses déficiences physiques, tout lui est inconnu." (Postface, *Plume*, op. cit. p. 664 et 665). Et Michaux ajoute : " la pensée importe moins aussi que la perspective où elle surgit " (Postface, *Plume*, op. cit. p. 664 et 665.)*

Arraché à son simple être en soi l'être se rend compte qu'il n'est pas lui-même. Ceci définit une inquiétude caractérisée comme angoisse. Elle naît du rapport affronté de l'unité à la diversité, et de la dépossession qu'instaure un tel rapport : l'angoisse aussi de s'éprouver provisoire et de ne pas assumer la multiplicité. En fait : le raccordement au monde est vécu et pensé sur le mode de la catastrophe émotive. Sentir c'est alors se trouver soi-même dans une pensée qui est d'abord émotion.

Une pensée d'un corps poison à partir d'un certain type d'angoisse.

Tout le problème est de savoir à quoi s'attacher, avec quoi composer du monde dans les conditions de cette connection-séparation. Dans cette situation, l'écriture laisse transparaître l'angoisse et les sources pulsionnelles qui lui sont inhérentes.

On ne compose pas avec son corps dans la mesure où le dedans est une figuration de puissances du dehors porteuses de peur. Il s'agit de fuir un corps devenu toxique à lui-même, fuir un corps poison. "Tu es contagieux à toi-même, souviens-t'en. Ne laisse pas " toi " te gagner. " dira plus tard Henri Michaux (Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, nrf Gallimard, reprise en 1981, p.24). On doit d'abord rompre avec l'intérieur.

Par contre on compose avec la non-appartenance à soi-même et au groupe au collectif. En cela l'ouverture au monde est inséparable d'une négativité et trouve sa détermination dans l'angoisse qui se radicalise souvent en menace obscure. Le personnage de *Plume* se

transforme alors en martyr christique. Il est en effet celui qui exerce sa compassion à l'égard des culs-de-jatte (des êtres mentalement mutilés), réduits à la servitude sociale qui tentent de monter dans l'arbre de la transcendance. Il est celui qui est arrêté au restaurant. Il est celui qui subit les humiliations dignes d'un sauveur.

Or ce christ n'apporte pas la paix, il reste non-réconcilié. Plume n'accepte pas l'assimilation, la perte dans l'identité collective lorsqu'elle est infirmité proliférante. *Plume*, être en recherche de compatibilité et n'est pas reçu par le milieu. Il ne peut s'insérer dans un collectif qui demande une adhésion sur un mode coercitif, à savoir l'enfermement dans des situations compulsives. Il y aurait là également une impasse du collectif qui s'individuerait dans l'exclusion, la pathologie devient alors son fonctionnement ordinaire. La fatigue triomphe alors: Elle stigmatise le sentiment de ne pouvoir échapper à sa vie telle un fardeau, fardeau dont nous verrons plus loin qu'il est signe annonciateur de l'angoisse. *Mais il faudra distinguer deux moments de l'angoisse.*

Force est de constater que le " passage " par la mystique constitue une première tentative de libération. Un phénomène d'individuation verticale : une vie sans forme. Or ce mouvement de sortie est en fait une fausse dynamique puisque l'échappée dans le sublime n'a pas lieu. De cette première épreuve du néant d'être surgit une forme d'angoisse dans l'absence, celle que Heidegger, dans *Etre et temps*, définissait comme l'épreuve d'un grand " nulle part ", une " menace " qui " ne signifie pas rien " (Martin Heidegger, *Etre et temps*, traduction François Vezin, Gallimard, édition 1986, p 237/238.) Des éléments identiques peuvent être décelés chez Michaux : il se vit comme une " colonne absente " autour de laquelle l'être se constitue de façon éphémère, une vie par le vide.

Mais, nous venons de le voir, Michaux fait aussi le deuil du sublime. Il entre dans une deuxième forme d'angoisse, horizontale cette fois, caractérisée par le trop plein, l'entrée dans le collectif. Emplissant l'être, l'angoisse le submerge. Pour reprendre l'expression de Gilbert Simondon on peut dire que l'angoisse " détisse " ce qui avait été précédemment élaboré. Elle permettrait toutefois, l'ouverture qui initie un nouveau rapport entre le réel et l'imaginaire. C'est-à-dire le déploiement d'espaces autres c'est-à-dire une manière de " se parcourir ". Car d'une certaine façon, l'anéantissement comporte un pressentiment, celui d'aller se recomposer autrement en réincorporant le monde d'une autre façon. A travers ces deux moments : l'angoisse est perçue cliniquement, non de façon universalisante, et engendre la recherche d'une compatibilité, bien que toujours catastrophique, avec le monde.

Enfin et plus largement on peut constater qu'une part de l'œuvre, Plume inclus, se présente comme un catalogue des affects et des conflits qui leur sont inhérents. *Plume* est la forme fictionnelle qui permet d'en traiter. En 1939, dans *Peintures et dessins* Michaux confirme : " *Moi, ce que je voudrais, c'est peindre la couleur du tempérament des autres. C'est faire le portrait des tempéraments* " (H. Michaux, *Peintures et dessins*, coll. *Bibliothèque de la Pléiade*, p.860.). Finalement le corps de plume rend observable une certaine part des manifestations non verbales de l'émotion : celles d'un être en perte de lui-même.

Le corps fantôme

J'en viens au corps devenu fantôme : La relation causale serait donc simple, l'homme se fait observateur parce qu'il souffre. Il souffre d'un corps encombrant, toujours trop présent, toujours trop pesant, inadéquat. Dans un texte de 1936, Michaux évoquait cette même idée sur

le mode du souhait : " *Si on pouvait marcher à coté de soi, dit-il, ne plus occuper son corps, seulement le faire marcher, ne plus avoir à porter 'la charge'.* " (*Portrait d'homme*, in *Mesures*, n° 2, 15 avril 1936, p. 93-104 repris dans les *Oeuvres complètes*, t1, *op.cit.*, p. 536). On retrouve dans la légèreté de Plume, si caractéristique de l'anorexie et du corps désincarné. Le corps tend à devenir fantôme.

De cette déprise au carcan corporel découle une seconde déprise : celle de la relation du corps aux autres corps. Soumis aux autres, le corps subit toutes les humiliations, toutes les dislocations. Il n'est qu'à penser aux épisodes variés au cours desquels, Plume se fait piétiner sans mot dire, se fait molester, se fait violer par des mères de famille, se laisse enlever un doigt en ne protestant que mollement.

En définitive, on retiendra que : les mutilations de tous ordres (culs-de-jatte, têtes arrachées, doigt coupé, corps déchiqueté par un train) visent à ôter toute sensation tangible du corps. On retiendra également que le corps souffrant se fait sollicitation expérimentale en positif. La fiction construit cette capacité à expérimenter le corps dans des situations limites imprévues. C'est un sujet qui joue toujours à la limite de lui-même, dans une forme de non-coïncidence à soi. Il use de la fiction comme d'un mode de libération.

Une fiction libératoire

Dans ce cadre il convient alors de considérer le statut de la fiction et le rôle qu'y joue l'image. Ainsi lorsqu'il est dit que " la fiction construit cette capacité à expérimenter ", cela signifie qu'elle possède au moins deux usages.

Sa première utilité est défensive : personnage-souffre douleur rend son utilisateur imperméable aux attaques de la réalité en mettant le réel à distance.

Sa deuxième utilité est offensive : Michaux définit son entreprise en ce sens : " *Penser ! Plutôt agir sur ma machine à être (et à penser) pour me trouver en situation de pouvoir penser nouvellement, d'avoir des possibilités de penser vraiment neuves./Dans ce sens, je voudrais avoir fait de la pensée expérimentale.*" (H. Michaux , *Passages*, L'imaginaire, Gallimard, (1937/1950), pour le texte 1950, édition 1982, p98). L'invention d'un quasi sujet est une façon de donner un corps sensible à l'entendement: il permet d'agir sur sa " machine à être ". Ecrire c'est exercer une vigilance envers ce qui apparaît et fait événement.

Ce " *mouvement du pensant* " qui inaugure une pensée du corps, Michaux tente de l'approcher en utilisant la notion de " phase ". La " phase 1 " consiste à sentir le passage de l'énergie " *sans pensée consciente* ". " la phase 2 " est un déséquilibre, qui se produit immédiatement et défait les images et les rapports établis. Une nouvelle image de la pensée émerge. Les figures, effets du processus, produisent elles-mêmes un effet de pensée. " La phase 3 " c'est la stabilisation, l'arrivée du signifiant. On peut le définir comme " *l'équilibre aperçu* ".

En conséquence : à l'image traditionnelle pensée comme *analogon* du monde, aux " *fausses positions d'équilibre* ", à la fausse puissance, se substitue l'idée d'une image conçue dans un rapport mobile.

La dimension constitutive de l'image

Intéressons-nous maintenant de plus près au statut de l'image, de l'imagination et à sa dimension constitutive. Nous venons de la constater : Michaux se méfie donc des images qui figent des " *recouvrement(s) d'équilibre* ". Ceci amène à repenser le rôle de l'imagination et de l'image.

L'image d'abord : Michaux décrira en détail ces mécanismes de l'image lorsqu'il abordera les " *situations gouffres* " propres à l'aliéné. Il explique alors : " *Tout ce qui lui passe par la tête peut devenir du réel maintenant, du réel extérieur, mais surtout ce qu'il redoutait ou désirait secrètement, tout ce qui hantait sa tête en silence maintenant peut apparaître et le tenir subjugué.*" (*Connaissance par les gouffres*, coll. *Poésie, nfr*, Gallimard, p. 194). L'image ne désigne plus, ne remplace plus mais elle est simplement présence expressive. L'image fonctionne comme recouvrement et appropriation du réel par lui-même : les situations fictionnelles présentées par l'œuvre permettent d'insuffler de l'hétérogène qui " *décristallise* " les normes.

L'épisode du restaurant qui constitue la deuxième aventure est à ce titre édifiant : Un simple exemple : la commande d'une côtelette qui " *ne figure pas sur la carte* " du restaurateur entraîne le plus grand désordre (*in Plume au restaurant*, op. cit., p.623). " Etre à côté de la carte " c'est échapper à la répétition d'un geste et d'une parole organisés en énoncés rigides. Le réel se fissure. L'équivocité terminale engendre une hésitation: on ne sait pas si Plume est véritablement fou ou si la réalité s'affole à cause du comportement de Plume. Plume se fait déclencheur d'agressivité et aide à la mise à jour d'une angoisse collective. Je dirais qu'en ce sens le quasi-sujet affecte autant qu'il est affecté.

Les interventions locales de Plume, qu'elles soient petites différences gestuelles ou énonciatives, affectent la situation et en transforment la perception. L'effet perceptif final dévoile la distance parcourue entre un univers initial apparemment stable et une circulation terminale désordonnée. L'image dominante est déjouée.

L'imagination et sa dimension constitutive ensuite : l'imagination n'est pas le vecteur d'une vérité révélée mais de vérités fabriquées et constituantes. Autrement dit : Les répliques de Plume, dans chacun des épisodes, sont des moyens de disloquer les images d'un certain réel.

C'est premièrement l'idée du voyage qui s'y trouve redéfinie : un voyage qui perd sa structure directive et active c'est-à-dire narrative et initiatique. On pourrait aussi concevoir le " voyage " comme une incitation à " être en procès ". Michaux a souvent expliqué ce réalisme de l'imagination : se situer à la frontière du réel et de l'imaginaire ne constitue pas une position de repli.

C'est deuxièmement le caractère thérapeutique, " *hygiénique* " des procédures d'écritures qui est réinvesti par l'imagination. Parlant de l'élaboration de *La nuit remue*, Michaux dira : " *Ce cinéma est pour sa santé. Et il change suivant ses besoins.* ". Autrement dit, écrire serait, une manière médiée, d'" *abréagir* ", c'est à dire de se décharger, de se libérer du poids pathogène de certains affects. Dans la postface à *La nuit remue*, datée de 1934, Michaux revient longuement sur cet aspect pratique du " *texte à personnage* ". Un texte qui vise à contrer un " *manque d'euphorie* ", et l'" *inadaptation aux prétendus bonheurs de la vie* " :

" *Ce livre,(écrit-il) cette expérience donc qui semble toute venue de l'égoïsme, j'irais bien jusqu'à dire qu'elle est sociale, tant voilà une opération à la portée de tout le monde et qui semble devoir être si profitable aux faibles, aux malades et maladifs, aux enfants, aux*

opprimés et inadaptés de toute sorte./Ces imaginatifs souffrants, involontaires, perpétuels, je voudrais de cette façon au moins leur avoir été utile. " (La nuit remue, op. cit, p.512).

Cette élaboration cognitive, quasi-clinique, réforme le travail poétique dans sa compréhension. L'écriture considérée en tant qu'intervention opératoire relève de la recherche d'un faire, d'un mode de fiction, qui met fin à un schème de compulsion.

*

L'usage de la fiction comme *pharmakon*.

A ce titre il s'agit de faire usage de la fiction comme d'un *pharmakon* : par la mise en œuvre de mécanismes méthodiques, par l'usage d'un quasi-sujet, par un usage de l'hypnose.

Mais dans un premier temps il s'agit de définir l'idée de *pharmakon*. La définition qu'en propose Barbara Cassin, à propos du discours sophistique, en donne la direction essentielle : *" Le discours sophistique, en effet, est à l'âme ce que le pharmakon , remède/poison, est au corps : il induit un changement d'état, pour le meilleur ou pour le pire. Mais le sophiste, comme le médecin, sait utiliser le pharmakon et peut transmettre ce savoir ; il sait et enseigne comment faire passer non pas, selon la bivalence du principe de non-contradiction, de l'erreur à la vérité ou de l'ignorance à la sagesse, mais, selon la pluralité inhérente au comparatif, d'un état moins bon à un état meilleur. Protagoras, qui professe la vertu, le dit par la bouche de Socrate, qui, alors, le défend : " C'est d'une disposition à la disposition qui vaut mieux que doit se faire le passage, mais le médecin produit ce passage par les drogues, le sophiste par des discours " (Théétète , 167 a). "* (Barbara Cassin, article " *sophistique* ", *Encyclopédia Universalis*, ed. 1995). Le problème est de savoir comment Michaux procède à son tour pour passer

Mécanismes d'une aventure

Une approche rapide des mécanismes qui régissent les aventures de Plume donne une première idée de ce passage d'un état moins bon à un état meilleur. D'abord par l'intermédiaire du " circuit d'actes " : c'est-à-dire un montage rapide, paratactique des aventures-express de Plume. A travers la notion de " circuit " le désir premier qui a suscité la mise en place de ce circuit a été perdu en bout de chaîne. Soulignons que les situations catastrophiques de ces aventures ne sont jamais l'exceptionnelle dans leur caractère. Elles relèvent du lot commun.

C'est donc ce désir premier, cette affectivité qui fait irruption dans et par une situation que survient de l'inattendu.

Autrement dit : la montée intérieure d'un affect envahissant constitue le tissu matériel et sensible dans lequel le sujet se rencontre et par lequel le monde s'infiltré. L'onde affective se propage et l'envahissement irréprouvable d'un dehors intérieur trop fort pour soi survient. Ces déphasages successifs construisent des résistances, engagent une pratique de la conflictualité. Ils composent les " *mouvements de l'être intérieur* " (Henri Michaux, *Mouvements de l'être intérieur*, éd. de la Pléiade, p.621).

Acquérir une technique d'exorciste : lorsqu'elle est systématisée " la recherche du passage " constitue une méthode, une méthode qui s'élabore dans la fiction. Michaux explique : " Chacun doit avoir sa méthode. Quand je veux faire apparaître une grenouille vivante (une grenouille morte, ça c'est facile), je ne force pas. Même, je me mets mentalement à peindre un tableau. J'esquisse les rives d'un ruisseau en choisissant bien mes verts, puis j'attends le ruisseau " (*La nuit remue, Mes propriétés*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p 484). Cette méthode donc permet d'atteindre à un état mental dans lequel les affects sont partie prenante. Sujet et objet se transforment mutuellement dans une expérience de fiction positive.

L'usage du quasi-sujet.

Il est nécessaire d'ouvrir une parenthèse pour préciser ce qu'est un " quasi-sujet " : le mode opératoire qu'utilise un individu pour se constituer comme sujet par le moyen de la fiction. Mais le soi qui est produit n'est pas identitaire, il est une différence constante à lui-même. Il consiste en un acte de production et non dans l'objet produit : c'est un sujet non substantiel. Finalement le quasi-sujet n'est pas un être. C'est un plein fictionnel et un vide ontologique. Le point suivant en témoigne dès lors qu'on aborde avec Michaux la notion de " fantômetisme ".

Pour revenir au deuxième point concernant le passage d'un état moins bon à un état meilleur on pourra dire que le personnage-tampon est utilisé comme modalité d'autoconstitution. Il joue un rôle central dans le passage de la confusion à une compréhension distincte de soi. Il participe stratégiquement de la délivrance des affects passifs. Il se présente comme la solution psychodynamique aux situations anxiogènes. C'est-à-dire qu'il permet l'atteinte d'un seuil à partir duquel s'opère le passage du passif à l'actif. L'expression de personnage-tampon est utilisée à plusieurs reprises par Michaux dans *Passages* : " *Mes pays imaginaires : pour moi des sortes d'Etats-tampons, afin de ne pas souffrir de la réalité.[...] Dès que j'avais un personnage (que j'avais " reculé " en lui), j'étais tiré d'embarras, de souffrance (du moins du plus gros, du plus intolérable)* " (in *Passages*, op. cit, p.100). D'autres personnages apparaîtront plus tard qui feront partie d'une sorte de catalogue. Ils caractériseront des affects premiers comme la colère ou la peur. On pense aux Emanglons, aux Hacs, autant de peuplades des contrées imaginaires visitées par Michaux. Ces figures prennent parfois des allures de monstres : elles sont les projections des attitudes ordinaires de peur et d'angoisse.

Comment caractériser ce personnage-tampon plus en détail? D'abord par son instabilité : nous avons constaté que n'étant plus cause de lui-même l'être est corporellement atteint par sa rencontre avec les autres. Ce sentiment impulse une dynamique positive ou négative selon que la situation est ouverte ou fermée. Situation d'autant plus difficile si l'on conçoit " le soi " comme une suite de rapports en devenir permanent. Michaux, dans la Postface de *Plume*, traduit ce phénomène en termes de grouillement et de combat : " *En lambeaux, dispersé, je me défendais et toujours il n'y avait pas de chef de tendance ou je le destituais aussitôt. [...] On veut trop être quelqu'un.* " (*Plume*, op. cit., p. 662 et 663). Ce vouloir fédérateur dont parle Michaux, qui pense gouverner par décret ne peut finalement résister aux appétits, aux tendances qui le débordent.

En d'autres termes : *Plume* ne préexiste pas aux conflits qu'il génère : il est l'espace défini ou libéré de ces relations fugaces et violentes, entre puissance et impuissance : " *rien de fixe. Rien qui soit propriété* " écrit Michaux (in *Plume*, p.664). L'épreuve du monde est toujours à refaire et rien ne soit jamais résolu.

On peut le caractériser ensuite par son absence : nous avons vu que Plume se construit dans une forme de disparition. Moins radical que Borges, Michaux définirait le " moi " comme une place vide, le lieu des passages, un lieu affecté " *entre centre et absence* ".

Si l'on songe au dessin que Michaux propose de son personnage, il apparaît telle une forme sans visage. (Ce dessin paru en 1946, associé à un texte extrait de Plume, fut d'abord le frontispice illustrant le texte intitulé " *le lobe des monstres* ") Le visage est saisi comme un paysage rythmique : ce que Michaux appelle " *FANTOMISME* ". Plume, personnage " *Fluidique* ", devient l'apparaître morphologique d'un affect.

On constate que le dedans se fait coextensif du dehors pour ne plus finalement devenir personne. Plume, véritable membrane, dessine un monde de circulation sans opposition entre le dedans et le dehors. Un être qui " *a perdu son être-là* " dirait Bachelard (G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, coll. *Quadrige*, puf, p.196). Un fantôme d'être, ce que confirme l'idée définitionnelle du " quasi-sujet".

En résumé : Michaux fait jouer le matériau littéraire, pour retrouver une idée du passage dans le processus qui permet à la matière de s'organiser en se modulant.

Dernier usage d'une fiction-pharmakon : l'hypnose.

L'hypnose relève d'une forme de magie. " Magie " qui consiste à se prodiguer des soins en tournant son regard vers ce qui se concentre sur un soi qui n'est paradoxalement pas renvoyé à lui-même. De quelle manière ?

Par la présence des thèmes du sommeil et de la rêverie qui feront l'objet en 1969 d'un recueil à part entière, *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, et sont déjà bien présents dans le texte de 1938.

Dans un premier temps, le rêve participe d'un exercice d'attention intense qui distrait de l'environnement. Cet exercice d'hyperattention se manifeste dans les passages à fort potentiel hypnagogique (hallucination qui précède le sommeil) dont " *La vision de Plume* " et " *Plume au plafond* " forment le paradigme. Rêver serait alors une façon de voir sans l'aide de la conscience : une mise en disponibilité active.

Dans un second temps, le sommeil, comme le rêve sont des états grâce auxquels s'opère une sortie du système perceptif habituel : véritables instruments de connaissance, un accès à une autre intelligibilité.

La définition de François Roustang oriente ces remarques. Pour François Roustang : l'hypnose " *n'est pas d'abord un état ou une attitude, mais un rapport, une mise en relation entre le plus intérieur et tout l'extérieur qui nous importe. Le processus de changement n'échappe pas à cette règle, car, si l'être humain est mal situé dans son monde, c'est qu'il est loin de lui-même. L'absorption de l'hypnose dite profonde n'est pour chacun que le retour à sa potentialité première dont le seul sens est de réorganiser son monde* " (François Roustang, *La fin de la plainte*, éd. Odile Jacob, 2000, p.118). Finalement sous hypnose tous les constituants d'une situation apparaissent dans leur vivacité (on retrouve ainsi la méthode de Michaux à son origine). En bref, l'imagination onirique comprise en tant qu'activité constitutive réorganise le champ de l'expérience.

*

Rôle structurant dans une forme de construction de soi.

Par ce fait même j'en suis amené pour finir à souligner la nature réelle du fictionnel dans son rôle structurant. Et ce sur deux points : à travers la constitution d'un sujet par la fiction et dans l'horreur du style.

Nous le venons de la voir, l'imagination devient une forme spécifique de la connaissance. Cette dernière est liée à ce qu'on pourrait considérer comme une autre expérience de la vérité. Ne plus écrire pour se contempler mais pour se travailler sans relâche. Mais le soi fictionnel dont il est question est un " soi " qui se construit à partir d'un état latent de la réalité c'est-à-dire initialement sur la possibilité d'une présence à construire. Et non un " soi " herméneutique qui est récollection mémorielle, qui prend cohérence dans la fiction et s'y redécouvre. Ce soi ne se constitue pas à partir d'un " déjà là originel à déterrer " dans une opération herméneutique mais un " pas encore " à créer. Parce qu'il est acte et non substance, ou encore du non-identitaire en acte, de la différence.

Nous avons d'ailleurs vu que l'intercesseur fictionnel devient la médiation, qui permet de s'ouvrir sur l'histoire de la structuration éthique de son existence. D'ailleurs, il pourrait s'inscrire dans cette longue pratique de l'écriture propre à l'histoire des technologies de soi. L'idée des " techniques de soi " présentée par Michel Foucault renvoie aux pratiques, aux activités réfléchies que l'individu met en route pour se constituer. Foucault invite d'ailleurs à repenser son utilisation au profit de la " constitution d'un nouveau sujet ", particulièrement d'un sujet qui se construirait dans un rapport redéfini à la fiction entendu comme littérature.

En effet, le discours fictionnel de Michaux, en tant qu'il est discours singulier, pourrait être assimilé à une nouvelle forme de " *publicatio sui* ", d'examen de soi. Initialement, dans un cadre chrétien répondant à un ensemble de conditions et de règles de conduites, la *publicatio sui* avait pour fonction la révélation de soi (*l'exomologêsis*) et l'expression de la vérité du sujet (*l'exagoreusis*). Foucault explique : " *La première est l'exomologêsis, soit l'expression théâtralisée de la situation du pénitent qui rend manifeste son statut de pécheur. La deuxième est ce que la littérature spirituelle a appelé l'exagoreusis. L'exagoreusis est une verbalisation analytique et continue des pensées, que le sujet pratique dans le cadre d'un rapport d'obéissance absolue à un maître. Ce rapport prend pour modèle le renoncement du sujet à sa volonté et à lui-même.* " (Michel Foucault, *Les techniques de soi*, in *Dits et écrits*, t. IV, op. cit., p. 812)

Or avec Michaux, l'utilisation de ces techniques de " *publicatio sui* " peut prendre une connotation positive, inversée, puisqu'elle permet une théâtralisation des rapports d'aliénation et non leur intégration. Ce jeu injecté dans les rapports préexistants permet à un nouveau sujet de se construire, en extériorité, par la fiction. Alors se pose la question du rapport entre style de vie et de son mode de verbalisation dans ce cas si particulier de structuration éthique.

Ce rapport se manifeste à travers les paradoxales pratiques de verbalisation de Michaux : le style ne fait pas l'homme ou l'horreur du style. Michaux questionne le mode d'existence de son propre discours, et particulièrement ce qui en serait une des déterminations : le style.

Le lecteur est d'abord surpris de constater que pour Michaux, le style s'oppose à l'idée de la transformation. Dans *Poteaux d'angle* Michaux reprend à sa façon la maxime de Buffon :

" *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. Style : signe (mauvais) de la distance inchangée...[...] Style qui deviendra manque de courage, manque d'ouverture, de réouverture : en somme une infirmité.* " (in *Poteaux d'angle, op. Cit. P.33*). " Style " et " style de vie " ne sont donc pas synonymes. Michaux parlera d'ailleurs, dans *L'infini turbulent*, d'une " chute dans la verbalisation " .

Pourtant une forme inédite de " *discours vrai* " se construit. J'emprunte l'expression de " *discours vrai* " à Michel Foucault. Ce dernier en donne la définition d'usage suivante c'est: " *L'équipement dont nous avons besoin pour faire face à l'avenir, c'est un équipement de discours vrais. Ce sont eux qui nous permettent d'affronter le réel* " (Michel Foucault, *Dits et Ecrits, L'herméneutique du sujet*, p 359). En réalité, le régime de parole de Michaux, en tant qu'il est " dire vrai ", est spécifiquement un " dire à côté ", ni démonstratif, ni persuasif, ni pédagogique. Le dire à côté ouvre un espace de risque, un risque sans courage de vérité, sans obligation de dire vrai, une parole déplacée. En définitive, dépositaire d'aucun savoir particulier : dès qu'il veut parler franchement, Michaux se met en danger.

Son écriture ne développe donc pas de grandes théories mais cherche *l'épreuve, il nous oblige à la penser. il y a là une pratique fabricatrice, active. " L'art est ce qui aide à tirer de l'inertie. Ce qui compte n'est pas le repoussement, ou le sentiment générateur, mais le tonus.* " (Henri Michaux, *Emergence, Résurgence*, éd. Skira, 1972, p. 64). L'énergie qui suscite cette recherche trouve à s'exprimer dans l'exercice d'écriture d'un " *poème-action* " .

En définitive, il faut donc distinguer l'élaboration d'une pensée technique de l'écriture (style de vie) d'une technique d'écriture (le style). Loin de l'idée du style, le sujet se construit dans un rapport consubstantiel à une forme de discours fictionnel. C'est la raison pour laquelle le poète se laisse aller à une écriture désassemblée, à un continuel coq-à-l'âne, une association d'images naturelles. Prenant le personnage de Charlot comme paradigme. Michaux peut dire : " *C'est pourquoi Charlie est dadaïste. Sa vie est coq-à-l'âne.* " (*Notre frère Charlie, op. cit.*, p. 45). Les règles contraignantes sont abolies au profit d'un spontanéisme émancipateur qui permet d'avoir accès au monde, de se laisser envahir, d'être progressivement occupé. Je cite : " *Au lieu d'une vision à l'exclusion des autres, j'eusse voulu dessiner les moments qui bout à bout font la vie, donner à voir la phrase intérieure, la phrase sans mots, corde qui indéfiniment se déroule sinueuse, et dans l'intime, accompagne tout ce qui se présente du dehors comme du dedans.* " (" *Dessiner l'écoulement du temps* " in *Passages, op. cit.*, p. 129). C'est bien là une forme de sérénité, de bien-être, que se cherche l'" *homme paisible* ", une insertion dans la fluidité du monde qui émane du " *fond des choses* ". Le souci de soi s'autofinalise dans la recherche d'un *attachement* au sein de l'immanence du monde. On verra se construire une sorte de " *sagesse sans idée* ", (pour reprendre l'idée de François Jullien in *Un sage est sans idée ou l'autre de la philosophie*, éd. Du Seuil). Elle correspondrait à la dernière période de Michaux, celle du passage progressif vers un état maintenu d'attachement au monde, recherche de ce avec quoi il faut se composer dans l'effacement de soi.

En guise de conclusion : on pourrait concevoir le mouvement général de transformation entrepris par Michaux comme une réforme de l'entendement engagée grâce à un jeu fictionnel spécifiquement littéraire qui développe une redéfinition des pratiques qui le constituent. Il ne s'agit pas de dire mais de faire. Faire d'une fiction active définie sur deux axes corrélatifs:

Premier axe : d'abord l'enjeu éthique se réfléchit dans une esthétique qui a fonction de monstration, de figuration, de la modification de la structure du sujet. Montrer c'est alors dire aux autres quel est son rapport avec la liberté ainsi réalisée dans sa relation à la vérité. Ou encore : déploiement d'un type de configuration discursive existant et opérant dans la société (L'éthique étant pour reprendre la définition foucauldienne " *la forme réfléchie de la liberté* " comme inversement la liberté " *est condition ontologique de l'éthique* " (M. Foucault, *Dits et écrits*, tome IV, p. 712). Dans ce mouvement de structuration les mots sont relatifs à nos pratiques en cela ils nous guident et nous obligent.

Deuxième axe qu'on pourrait qualifier de pratique d'opérations d'individuations par une fiction littéraire. Cette fiction littéraire se donnerait comme une intervention opératoire que l'on pratiquerait pour orienter son existence en tant qu'elle est interaction thérapeutique. Cette fiction est alors plus un faire qu'un dire.

Deux axes pour une réforme constituée de deux tentatives de libération successives : la première, avortée, verticale, mystique ; la seconde vécue comme une échappée horizontale, immanente. Finalement par la voie de la fiction Michaux cherche, à ce moment déterminé, une forme de " *viabilité, par où 'ça va', par où c'est 'possible'* " (F. Jullien, *Un sage est sans idée ou l'autre de la philosophie*, éd. du Seuil, p.121). F. Jullien utilise l'expression de " mise en disponibilité ", qui correspond à ce léger recul où l'on peut placer son existence en vacance, en adéquation, parce qu'en transformation, avec le procès du réel. Cette recherche d'un vivre délivré, d'une vie dans l'évidence Michaux l'exprime en ces termes : " *un persistant désir d'évidence, d'une évidence essentielle, au sein de laquelle je pourrai enfin trouver résidence* " (*Connaissance par les gouffres*)

Recueil de citations

Ecrire *Plume* pour en finir avec son " malaise ".

" *Avec Plume, je commence à écrire en faisant autre chose que de décrire mon malaise. Un personnage me vient. Je m'amuse de mon mal sur lui. Je n'ai sans doute jamais été aussi près d'être un écrivain. Mais ça n'a pas duré. Il est mort à mon retour de Turquie, aussitôt à Paris. A Paris, je redeviens moi-même et prends à nouveau l'écriture en suspicion.* " Cité par R. Bellour, in *Notice de Plume* précédé de *Lointain intérieur*, Bibliothèque de la Pléiade, op. cit., p. 1247.

" *L'écrivain le plus notable qui ait expérimenté des états de conscience paranormaux semble bien être Franz Kafka, un auteur tchèque, déjà traduit et étudié dans Sur. L'expression : " se mettre dans la peau des autres ", si fautive pour la majorité des gens qui l'emploient, est vraie chez lui ; mieux que personne il représente ce que l'on peut appeler la connaissance par osmose ; il entre dans la peau d'autrui jusqu'à l'hallucination, jusqu'à n'être plus Kafka. Il croit être ceci ou cela, et ceci ou cela est presque toujours épouvantable*". H. Michaux, *Recherche dans la poésie contemporaine, Œuvres complètes*, " Bibliothèque de la Pléiade ", tome 1, Gallimard, 1998, p.978.

Lectures mystiques : la pratique ascétique et " jouissance de la déliquescence "

"Il était destiné à la sainteté. Son état était des plus rares déjà.[...] La vie de A., une de ces vies insignifiantes, et pourtant Océan, Océan, et qui chemine, et où va-t-il ? Et mystère son moi. [...] Dans les livres, il cherche la révélation. Il les parcourt en flèche. Tout à coup, grand bonheur, une phrase... un incident... un je ne sais quoi, il y a quelque chose... alors il se met à léviter vers ce quelque chose avec le plus qu'il peut de lui-même [...] Il a toujours pensé qu'une idée de plus n'est pas une addition. Non, un désordre ivre, une perte de sans froid, une fusée, ensuite une ascension générale. [...] Les livres lui ont donné quelques révélations. "
" Le portrait de A. " in *Difficultés*, 1930, p.607 et 611.

" Lectures en tous sens. Lectures de recherche pour découvrir les siens, épars dans le monde, ses vrais parents, pas tout à fait parents non plus cependant, **pour découvrir ceux qui peut-être " savent "** (Hello, Ruysbroeck, Tolstoï, Dostoïevsky). Lectures des Vies des saints, des plus surprenants, des plus éloignés de l'homme moyen." *Œuvres complètes*, " Bibliothèque de la Pléiade ", tome 1, Gallimard, 1998, p. CXXXI

" Boule hermétique et suffisante, un univers dense et personnel et trouble où n'entrait rien, ni parent, ni affections, ni aucun objet, ni leur image, ni leur existence, à moins qu'on ne s'en servit avec violence contre lui. En effet, on le détestait, on disait qu'il ne serait jamais homme."

" ... les médecins, à force de s'acharner contre lui par l'idée fixe qu'ils ont de la nécessité du manger et des besoins naturels, l'ayant envoyé au loin, dans la foule étrangère de petits gredins de paysans puants, réussirent un peu à le vaincre. Sa parfaite boule s'anastomosa et même se désagrégea sensiblement "

"Nous manquons de quoi nous exprimer. Les hommes ne peuvent s'entendre. La parole, si vite qu'elle soit, n'est pas à la vitesse de la pensée "

" Dissolution ! Dissolution à toute vitesse ! Voilà où j'en suis dans cette transe d'où je ne sors pas, exultation par désorganisation générale. La tentation de saint Antoine, je le sais maintenant, c'est la tentation de la dissolution de la volonté et du maintien. " In *L'Infini Turbulent*, poésie Gallimard, p.100.

Lectures non-didactiques

"Mort de son père. Dix jours plus tard, mort de sa mère./ Voyage en Turquie, Italie, Afrique du Nord.../Il voyage contre. / Pour expulser de lui sa patrie, ses attaches de toutes sortes et ce qui s'est en lui et malgré lui attaché de culture grecque ou romaine ou germanique ou d'habitudes belges." *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, op. cit., p. CXXXIII

" N'apprends qu'avec réserve./Toute une vie ne suffit pas pour désapprendre, ce que naïf, soumis, tu t'es laissé mettre dans la tête - innocent ! - sans songer aux conséquences." *Poteaux d'Angle*, Gallimard, 1981, p.9.

Lectures scientifiques

" Pon naquit d'un œuf, puis il naquit d'une morue et en naissant la fit éclater, puis il naquit d'un soulier ; par bipartition, le soulier plus petit à gauche, et lui à droite, puis il naquit d'une feuille de rhubarbe... " Œuvres complètes, " Bibliothèque de la Pléiade ", tome 1, Gallimard, 1998, p 616

En marge de " Plume " : " Celui qui est ferme est un homme. Mais celui qui est mou est sans limite. Il a toutes les formes, il est né partout. En vérité, c'est lui le Bouddha. " Bouddha, op. cit., p.668.

Psychanalyse.

" La tentation de coucher dans le lit de sa mère et de supprimer son père constitue le premier des pièges du Sphinx de la vie, à quoi il faut, cerveau à peine formé, savoir répondre, piège où ne manquent pas de se faire prendre les natures malades destinées à ne jamais savoir apprécier les obstacles et à surestimer les jouissances. Le test présenté traîtreusement par la nature sera examiné plus tard, mais déjà le signe est là qu'ils seront toujours fascinables et en effet quinze, vingt ans plus tard on les voit inquiets, cherchant en arrière au lieu d'en avant, se confesser misérablement à des étrangers fureteurs, dont ils deviennent la proie médusée, en enfants, en enfants comme il fallait s'y attendre... " Face aux verrous, nrf Gallimard, 1967, p.56 et 57

" Freud voit dans les rêves des verges symboliques. Moi, j'y vois des poings, des assiettes de la faim, des maisons d'avarice. L'amour propre est l'instinct intrinsèque de l'homme./ Freud n'a vu qu'une petite partie. J'espère démontrer l'autre partie, la grosse, dans mon prochain ouvrage : Rêves, jeux, littérature et folie " Réflexions qui ne sont pas étrangères à Freud, article paru en 1924 dans Le disque vert, op. cit p.50

" Freud examine les rêves, y voit un potentat : l'amour. Soit, quoique tous les appétits humains s'y retrouvent aussi. " *ibid.*, p.49

" Freud a introduit, dans la science, les procédés psychologiques du roman, des mémoires et des confesseurs ". *Ibid.*, p49.

"Proust, Freud, (écrit-il), sont des disserteurs du subconscient. Charlie, acteur du subconscient. " *ibid.*, p49

Une poésie d'exorciste

" Qu'est-ce que la poésie ? Nous ne le savons pas. Les définitions témoignent de la certitude d'avoir bien délimité un sujet, et là-dessus, nous ne sommes sûrs de rien. Bien que nous ayons manipulé, si l'on peut dire, autant de poésie que les meilleures époques littéraires, nous savons chaque jour moins ce qu'elle est, et elle devient surtout une méthode de recherche. Notre attitude et notre démarche sont en ce sens strictement parallèle à celles de la majorité des sciences qui manipulent le monde et les choses, électricité, système nerveux, hérédité, maux, glandes, avec plus d'habileté que de connaissance. " Recherche dans la poésie contemporaine, op. cit, p 973

Charlie Chaplin qui est " une non valeur sociale et cependant il a eu une action telle, il a tant réconcilié de gens avec la vie qu'on pourrait l'appeler un des bienfaiteurs de notre époque " L'avenir de la poésie, p 968 et 969

" Le poète montre son humanité par des façons à lui, qui sont souvent de l'inhumanité (celle-ci apparente et momentanée). Même antisocial, ou asocial, il peut être social " Ibid., p 968.

" Car la vraie Poésie se fait contre la Poésie, contre la Poésie de l'époque précédente, non par haine sans doute, quoiqu'elle en prenne naïvement parfois l'apparence, mais appelée qu'elle est à montrer sa double tendance, qui est premièrement d'apporter le feu, le nouvel élan, la prise de conscience nouvelle de l'époque, deuxièmement, de libérer l'homme d'une atmosphère vieille, usée, devenue mauvaise. / Le rôle du poète consiste à être le premier à la sentir, à trouver une fenêtre à ouvrir, ou plus exactement à ouvrir un abcès du subconscient./C'est peut-être en ce sens qu'on a dit " Le poète est un grand médecin ", comme le comique d'ailleurs " L'avenir de la poésie, p 970.

" Je crois qu'il vaut mieux essayer de concevoir que, au fond, quelqu'un qui est écrivain ne fait pas simplement son œuvre dans ses livres, dans ce qu'il publie, et que son œuvre principale, c'est finalement lui-même écrivant ses livres. Et c'est ce rapport de lui à ses livres, de sa vie à ses livres, qui est le point central, le foyer de son activité et de son œuvre. La vie privée d'un individu, ses choix sexuels et son œuvre sont liés entre eux, non pas parce que l'œuvre traduit la vie sexuelle, mais parce qu'elle comprend la vie aussi bien que le texte. L'œuvre est plus que l'œuvre : le sujet qui écrit fait partie de l'œuvre " Michel Foucault, *Dits et écrits*, Gallimard, p.606 et 607.

Corps et glandes

" Gardons-nous de suivre la pensée d'un auteur [la pensée importe moins aussi que la perspective où elle surgit] (fût-il du type Aristote), regardons plutôt ce qu'il a derrière la tête, où il veut en venir, l'empreinte que son désir de domination et d'influence, quoique bien caché, essaie de nous imposer.

D'ailleurs, QU'EN SAIT-IL DE SA PENSÉE ? Il en est bien mal informé. (Comme l'œil ne sait pas de quoi est composé le vert d'une feuille qu'il voit pourtant admirablement.)

Les composantes de sa pensée, il ne les connaît pas ; à peine parfois les premières ; mais les deuxièmes ? Les troisièmes ? Les dixièmes ? Non, ni les lointaines, ni ce qui l'entoure ni les déterminants, ni le " Ah!" de son époque (que le plus misérable pion de collègue dans trois cents ans apercevra).

Ses intentions, ses passions, sa libido dominandi, sa mythomanie, sa nervosité, son désir d'avoir raison, de triompher, de séduire, d'étonner, de croire et de faire croire à ce qui lui plaît, de tromper, de se cacher, ses appétits et ses dégoûts, ses complexes, et toute sa vie harmonisée sans qu'il le sache, aux organes, aux glandes, à la vie cachée de son corps, à ses déficiences physiques, tout lui est inconnu.

Sa pensée "logique"? Mais elle circule dans un manchon d'idées paralogiques et analogiques, sentier avançant droit en coupant des chemins circulaires, saisissant (on ne saisit qu'en coupant) des tronçons saignants de ce monde si richement vascularisé. (Tout jardin est dur pour les arbres.) Fausse simplicité des vérités premières (en métaphysique) qu'une extrême multiplicité suit, qu'il s'agissait de faire passer. " Postface, *Plume*, op. cit. p. 664 et 665.

Le corps poison, le collectif poison, l'angoisse

" Dans l'angoisse on se sent " étrangé ". C'est là l'expression immédiate de l'indétermination particulière où se sent plongé le Dasein en proie à l'angoisse : le rien et le nulle part ; mais ici étrangeté a aussi le sens d'être chassé de chez soi.[...] La familiarité quotidienne tombe en miettes. Le Dasein est esseulé mais l'est cependant en tant qu'être au monde. L'être-au prend le " mode " existentiel du pas-chez-soi. " Martin Heidegger, *Etre et temps*, traduction François Vezin, Gallimard, édition 1986, p 237/238.

" Il arriva à une réunion de culs-de-jatte qui se tenait dans un arbre. Continuellement, il fallait aider de nouveaux culs-de-jatte à monter dans l'arbre, qui en était déjà tout noir. Ça leur fait tellement plaisir ! Ils contemplent le ciel à travers les branches, ils ne sentent plus le poids de la terre. C'est la grande réconciliation./ Mais Plume, des culs-de-jatte plein les bras, se plaignait intérieurement. Non, il n'est pas travailleur. Il ne sent pas le besoin ardent du travail ". Plume et les culs-de-jatte, op cit., p.641.

Le corps fantôme

" Si on pouvait marcher à coté de soi, dit-il, ne plus occuper son corps, seulement le faire marcher, ne plus avoir à porter 'la charge'. " Portrait d'homme, in *Mesures*, n° 2, 15 avril 1936, p. 93-104 repris dans les Oeuvres complètes, t1, op.cit., p. 536.

Le détour par l'analytique de la vie quotidienne : un autre usage de la parole.

" La mère de neuf enfants était pleine de boutons et pareillement deux autres.

Plume pensait : " pas exactement mon genre, ces femmes-là. Mais comment le leur faire comprendre sans les froisser ? " Et il réfléchissait.

Alors, la mère de neuf enfants : " Eh bien, ce petit-là, mes amies, vous me croirez si vous voulez, mais je parie que c'est encore un de ces m'as-tu-vu qui a peur de la syphilis. Question de chance, la syphilis ! "

Et, de force, elles le prirent, l'une après l'autre.

Il essaya de se lever, mais la mère aux neuf enfants : " Non, ne sois pas si pressé, mon petit. Tant qu'il n'y a pas eu de sang, il n'y a pas eu de véritable satisfaction. " Une mère de neuf enfants !, op. cit., p637.

Une fiction libératoire

" Penser ! Plutôt agir sur ma machine à être (et à penser) pour me trouver en situation de pouvoir penser nouvellement, d'avoir des possibilités de penser vraiment neuves./Dans ce sens, je voudrais avoir fait de la pensée expérimentale." H. Michaux , *Passages, L'imaginaire*, Gallimard, (1937/1950), pour le texte 1950, édition 1982, p98

" J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie. /En somme, depuis plus de dix ans, je fais surtout de l'occupation progressive (mais tout n'est pas avantage pour le chercheur. Plus il trouve, moins il a le temps pour connaître sa nouvelle ignorance). Ibid, p93

" *Mes images ? Des rapports./Mes pensées? Mais les pensées ne sont justement peut-être que contrariétés du " moi ", pertes d'équilibre (phase deux), ou recouvrement d'équilibre (phase trois) du mouvement du " pensant ". Mais la phase un (l'équilibre) reste inconnue, inconsciente./Le véritable et profond flux pensant se fait sans doute sans pensée consciente, comme sans image. L'équilibre aperçu (phase trois) est le plus mauvais, celui qui après quelque temps paraît détestable à tout le monde. L'histoire de la Philosophie est l'histoire des fausses positions d'équilibre conscient adoptées successivement. " Plume, P 664*

Dimension constitutive de l'image

" *Tout ce qui lui passe par la tête peut devenir du réel maintenant, du réel extérieur, mais surtout ce qu'il redoutait ou désirait secrètement, tout ce qui hantait sa tête en silence maintenant peut apparaître et le tenir subjugué. Des présences sans corps, sans matière, rôdent aux alentours. Le spectacle hallucinatoire enfin apparaît. Il ne peut le chasser, le rejeter, le laisser là comme un objet ou un spectacle réel, qu'il regarde, ne regarde plus, auquel il revient, dont il se détache, curieux, ou distrait. Il ne peut se détourner de cet extérieur là : qui tient sa vie de lui " (Connaissance par les gouffres, coll. Poésie, nfr, Gallimard, p. 194.)*

" *Ce livre,(écrit-il) cette expérience donc qui semble toute venue de l'égoïsme, j'irais bien jusqu'à dire qu'elle est sociale, tant voilà une opération à la portée de tout le monde et qui semble devoir être si profitable aux faibles, aux malades et maladifs, aux enfants, aux opprimés et inadaptés de toute sorte. /Ces imaginatifs souffrants, involontaires, perpétuels, je voudrais de cette façon au moins leur avoir été utile. " La nuit remue, op. cit, p.512.*

Circuit d'acte

"*J'ai faim, à jeun depuis trente-six heures. A ce moment (à cette subite conscience) je me vois (en vision intérieure, très forte) je me vois, en pas beaucoup plus d'une seconde, entré dans un restaurant, assis, servi, réglant, levé, sorti. C'est formidable ! Et le repas ? me dira-t-on. Je me le demande moi-même, mais bien après, un repas, où tout y est, sauf de l'avoir pris, néanmoins complet, enlevé et dont franchement je ne voyais pas tout de suite ce qui lui avait manqué ! Ah, ce raccourci ! Cinq actes à la volée. Sorte d'aventure-express qui en somme laisse satisfait. Du pur spectacle mescalien./Reproduction-"éclair d'un circuit d'actes. Caricature sans qu'elle soit voulue, de nos habituels actes et mises en route d'actes, actes qui aboutissent à d'autres actes, après un certain parcours avec actes (ce qu'on appelle la conduite) et où ne se retrouve pas la satisfaction en vue de laquelle cette chaîne d'actes fut conçue. Disparue. La pensée radoteuse de l'ambitieux, du content de soi, etc., est souvent faite de tels circuits d'aces. Amis le souci est toujours composé de la sorte. Le souci (maladie du XXe siècle) est la représentation répétée incessamment d'une chaîne d'actes à accomplir, la jouissance en est ôtée." H. Michaux, *L'infini turbulent*, éd. Poésie/Gallimard pour la citation, p. 141.*

Au risque de la méthode

" *Plusieurs veulent obtenir des créations mentales en utilisant la méthode fakirique. C'est une erreur. /Chacun doit avoir sa méthode. Quand je veux faire apparaître une grenouille vivante (une grenouille morte, ça c'est facile), je ne force pas. Même, je me mets mentalement à peindre un tableau. J'esquisse les rives d'un ruisseau en choisissant bien mes verts, puis j'attends le ruisseau " . La nuit remue, *Mes propriétés*, in *Œuvres complètes*, op. cit.,p 484.*

"...le plus souvent à l'origine de l'écrivain, il y a un malaise, une gêne. En ce qui me concerne, l'état est plutôt pessimiste : je ne donne pas de bons points aux choses. Mais ceux qui se figureraient que c'est du pur désespoir se tromperaient, le désespoir est statique, jamais dynamique. Or, écrire c'est bouger, agir, vivre. Comme on dit, n'est-ce pas, là où il y a de la vie, il y a de l'espoir./Henri Michaux rit./ - Ce qu'il faut donc, si on veut vivre, continuer à chercher, c'est agir ; mais le mode d'action est en somme indifférent. Je n'ai commencé à écrire qu'à 25 ans, avant j'étais matelot. Plus tard, j'ai vécu en dessinant des cartons de tapis sous l'Equateur...ça n'a rien de sensationnel, mais c'est tout aussi important, tout aussi valable que d'écrire. " Entretien accordé à Claudine Chonez le 21 juin 1946 et repris dans le Magazine Littéraire n°364 d'avril 1998, p25.

L'usage du quasi-sujet (Le statut du personnage-tampon : une modalité d'autoconstitution).

" Mes pays imaginaires : pour moi des sortes d'Etats-tampons, afin de ne pas souffrir de la réalité./En voyage, où presque tout me heurte, ce sont eux qui prennent les heurts, dont j'arrive alors, moi à voir le comique, à m'amuser. [...] Quand il m'arrivait autrefois un coup dur, je n'étais embarrassé que le temps très court où j'avais à faire face, seul. Dès que j'avais un personnage (que j'avais " reculé " en lui), j'étais tiré d'embarras, de souffrance (du moins du plus gros, du plus intolérable) "

" J'aurais pourtant voulu être un bon chef de laboratoire, et passer pour avoir bien géré mon " moi "./En lambeaux, dispersé, je me défendais et toujours il n'y avait pas de chef de tendance ou je le destituais aussitôt. Il m'agace tout de suite. Etait-ce lui qui m'abandonnait ? Etait-ce moi qui le laissait ? Etait-ce moi qui me retenait ? [...] La plus grande fatigue de la journée et d'une vie serait dû à l'effort, à la tension nécessaire pour garder un même moi à travers les tentations continues de le changer./ On veut trop être quelqu'un. " Plume, op. cit., p. 662 et 663

"Moi, se fait de tout. Une flexion dans une phrase, est-ce un autre moi qui tente d'apparaître ? Si le OUI est mien, le NON est-il un deuxième moi ? / Moi n'est jamais que provisoire (changeant face à un tel, moi ad hominem changeant dans une autre langue, dans un autre art) et gros d'un nouveau personnage, qu'un accident, une émotion, un coup sur le crâne libérera à l'exclusion du précédent et, à l'étonnement général, souvent instantanément formé. Il était donc déjà tout constitué. / On n'est peut-être pas fait pour un seul moi. On a tort de s'y tenir. Préjugé de l'unité. (là comme ailleurs la volonté, appauvrissante et sacrificatrice)/ Dans une double, triple, quintuple vie, on serait plus à l'aise, moins rongé et paralysé de subconscient hostile au conscient (hostilité des autres " moi ", spoliés). " Plume, p.663.

" Une ligne rencontre une ligne. Une ligne évite une ligne. Aventures de lignes./Une ligne pour le plaisir d'être ligne, d'aller, ligne. Points. Poudre de points. Une ligne rêve. On n'avait jusque-là jamais laissé rêver une ligne./Une ligne attend. Une ligne espère. Une ligne repense un visage. " Ibid. p.114 et 115

" Il y a un certain fantôme intérieur qu'il faudrait pouvoir peindre et non le nez, les yeux, les cheveux qui se trouvent à l'extérieur...souvent comme des semelles./ Un être fluide qui ne correspond pas aux os et à la peau par-dessus, que nous voyons aussitôt, amis, ennemis, amants, parents, connaissances et qui fait que nous reconnaissons aussitôt comment la personne " va " en cet instant précis, non deux minutes après, caractère enfin qui apparaît à

tous les sensibles sauf, insigne malheur, précisément aux peintres./ Si donc j'aimais les Ismes et devenir capitaine de quelques individus, je lancerais bien une école de peinture, le FANTOMISME (ou le "psychologisme")/ Le visage a des traits. Je m'en fiche. Je peins les traits du double (qui n'a pas nécessairement besoin de narines et peut avoir une trame d'yeux). " Ibid., p859 et 860.

La magie

" Il serait bien écrivain, car il a de continuelles inventions, mais il voudrait les voir, non écrites, mais réalisées, et que nos conditions d'existence changent du tout au tout, suivant elles. Il se gargarise peu de ses inventions, au rebours de l'écrivain, il veut voir l'impossible miracle, c'est-à-dire leur passage à la vie.(C'est donc plutôt à la magie qu'il aspire). " Portrait d'homme, op.cit., p.534

L'état hypnotique

" Ce n'est pas d'abord un état ou une attitude, mais un rapport, une mise en relation entre le plus intérieur et tout l'extérieur qui nous importe. Le processus de changement n'échappe pas à cette règle, car, si l'être humain est mal situé dans son monde, c'est qu'il est loin de lui-même. L'absorption de l'hypnose dite profonde n'est pour chacun que le retour à sa potentialité première dont le seul sens est de réorganiser son monde " François Roustang, La fin de la plainte, éd. Odile Jacob, 2000, p.118.

" Dans un stupide moment de distraction, Plume marcha les pieds au plafond, au lieu de les garder à terre. / Hélas, quand il s'en aperçut, il était trop tard. " Plume, op. cit., p.640

" La première est l'exomologêsis, soit l'expression théâtralisée de la situation du pénitent qui rend manifeste son statut de pécheur. La deuxième est ce que la littérature spirituelle a appelé l'exagoreusis. L'exagoreusis est une verbalisation analytique et continue des pensées, que le sujet pratique dans le cadre d'un rapport d'obéissance absolue à un maître. Ce rapport prend pour modèle le renoncement du sujet à sa volonté et à lui-même. " (Les techniques de soi, in Dits et écrits, t. IV, op. cit., p. 812)

L'horreur du 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. Style : signe (mauvais) de la distance inchangée...[...] Style qui deviendra manque de courage, manque d'ouverture, de réouverture : en somme une infirmité. " in Poteaux d'angle, op. Cit. P.33.

" C'est pourquoi Charlie est dadaïste. Sa vie est coq-à-l'âne. Ni milieu, ni commencement, ni fin, ni lieu. Les désirs du subconscient, les impulsions réalisées sur-le-champ." Notre frère Charlie, op. cit., p. 45.

" La Magie consiste à pénétrer et déplier les replis de l'homme au fond desquels se manifeste l'activité projective et imaginante de la nature. Sans cette complicité démoniaque avec le fond des choses, nous ne sommes qu'un noyau de néant, une capsule ligneuse et fermée (qu'il faudra casser à tout prix). " Gabriel Bounoure, Le Darçana d'Henri Michaux, éd. Fata Morgana, 1981, p.64.

L'art comme tonus

" L'art est ce qui aide à tirer de l'inertie. Ce qui compte n'est pas le repoussement, ou le sentiment générateur, mais le tonus. C'est pour en arriver là qu'on se dirige, conscient ou inconscient, vers un état au maximum d'élan, qui est le maximum d'actualisation. " Henri Michaux, Emergence, Résurgence, éd. Skira, 1972, p. 64.

" On est terriblement mêlé, dispersé. Enormes, surprenants sont les obstacles qu'on rencontre même si l'on ne fait qu'un poème dirigé, un poème qu'on voudrait réellement bien-faisant, efficace. "

" Au lieu d'une vision à l'exclusion des autres, j'eusse voulu dessiner les moments qui bout à bout font la vie, donner à voir la phrase intérieure, la phrase sans mots, corde qui indéfiniment se déroule sinueuse, et dans l'intime, accompagne tout ce qui se présente du dehors comme du dedans. " " Dessiner l'écoulement du temps " in Passages, op. cit., p. 129.

" ...de quoi avons-nous besoin pour pouvoir garder notre maîtrise devant les événements qui peuvent se produire ? Nous avons besoin de " discours " : de logoi entendus comme discours vrais et discours raisonnables. [...]L'équipement dont nous avons besoin pour faire face à l'avenir, c'est un équipement de discours vrais. Ce sont eux qui nous permettent d'affronter le réel " Michel Foucault, Dits et Ecrits, L'herméneutique du sujet, p 359

"Seulement s'y trouve, s'y retrouve un persistant désir d'évidence, d'une évidence essentielle, au sein de laquelle je pourrai enfin trouver résidence " (Connaissance par les gouffres)