

## Michaux, incantation, exorcisme

**J**e commencerai moins par une définition — nous sommes ici réunis pour en chercher en commun la meilleure formule, difficile à donner d'un coup — que par une sorte de rêverie sur le langage, sur un état ou un régime de la parole que nous pourrions provisoirement appeler *incantation*.

### *Un rêve de langage*

Car invoquer ce mot, c'est penser à un verbe (au sens quasi biblique du terme), un verbe immédiatement effectué, proféré et réalisé, chargé d'une puissance d'envoûtement. La parole semble se hisser au degré d'élévation d'un chant, elle est dotée du pouvoir d'agir sur le monde intérieur aussi bien qu'extérieur.

Cette rêverie, qui accompagne toute méditation sur le langage, est celle d'une performativité directe de l'acte de parole qui dépend donc de son pouvoir d'énonciation, au sens que Breton pouvait donner à cette formule dans *Le Manifeste du surréalisme*. Elle vise plus exactement une opération de magnification de la parole, sans que l'on puisse dire si la source de la puissance réside dans son locuteur ou dans l'acte langagier lui-même qui transite par celui qui l'effectue. C'est le rêve d'une parole-action, pour reprendre à Rimbaud ce mot capital des « Lettres du Voyant », une sorte d'*art magique* selon le titre de Breton, mais qui resterait décroché de toute religion. Il en irait d'une opérativité transitive et contagieuse, d'un idéal de poésie hors d'elle-même à tous les sens de cette expression.

Cette énigme du performatif (avec le charme puissant qu'il exerce sur tout sujet parlant) constitue l'une des lignes de réflexion importantes que j'ai voulu proposer dans *Gestes lyriques* (D. Rabaté 2013), et c'est pour en prolonger le fil que je me tourne donc vers cette force incantatoire qui serait propre au poème. Il s'agit toujours du même désir d'efficacité sans réserve de la parole, mais hors de tout cadre rituel strict. Désir dont il faut d'emblée souligner la double direction : celle d'une action réelle sur le monde et celle d'un engagement total de celui qui parle, sur le mode plein et sans

<sup>1</sup> Institut universitaire de France. Université Paris Diderot / CERILAC.

réserve de la promesse. La première question qui se pose est bien sûr celle des conditions de possibilité ou de « félicité » pour reprendre la formule d'Austin de ce type d'acte de langage. Si le cadre du rituel ne garantit plus la croyance partagée dans ces opérations de langage, qu'est-ce qui peut en fonder l'efficace ?

La question se déplace donc sur un autre terrain, qui serait plutôt celui de la forme même de cette parole, sa frappe particulière, c'est-à-dire : les formes chaque fois nouvelles et adaptées pour capter et restituer sans perte la force visée. Formes changeantes car, passant des formules figées des rituels au poème, le risque de l'usure du poncif, du piège de la pose, de l'artifice surgit. Car il s'agit bien de la transmission aussi réussie que possible d'une énergie, et le beau sous-titre de nos rencontres le désigne bien en nommant « les formes d'une force », auquel je souscris tout à fait. S'intéresser à l'incantation ne revient donc pas à se poser une question d'ordre formel ou formaliste, mais au contraire à chercher comment s'opère la captation, la conversion ou le prolongement d'une force initiale, force dont on ne sait si elle vient de l'esprit, du langage même, ou du dispositif spécifique d'adresse qui la destine hors d'elle-même, ou encore d'une puissance extérieure transcendant la parole.

Le mot d'incantation brille de cette vertu. Un vers de « Nuit rhénane » d'Apollinaire en évoque, par le surgissement d'un néologisme, la féerie. On se souvient que dans ce poème d'*Alcools* il est question des « fées aux cheveux verts qui incantent l'été ». L'évocation de ces personnages mystérieux, à la fois bénéfiques et maléfiques, reste prise dans un symbolisme daté, lié à une imagerie folklorique voulue et ambivalente puisque tout le poème dit à la fois l'envoûtement de la fête et le désir de rompre le charme en cassant au vers final le verre « plein d'un vin trembleur comme une flamme ».

Pas de forme unique donc, mais des formes, puisque justement la poésie ne saurait trouver la formule unique, celle qui opèrerait à coup sûr. Nous ne pouvons plus croire au sortilège magique, à la récitation de syllabes incompréhensibles. Il faut donc déplacer ce qui resterait au stade d'une pensée magique naïve, d'une toute-puissance infantile du désir — dont le charme romanesque continue cependant d'opérer dans tant de romans et de films, où nous voyons des héros préférer des formules immédiatement actives que les effets spéciaux rendent magiquement opératoires sous nos yeux !

Notre réflexion sur l'incantation porte plutôt sur le rapport tendu entre forme et force d'un texte, lui-même pris dans la tension toujours dynamique qui se ménage entre énonciation et énoncé. La musicalisation de la langue vise un état incantatoire du langage qui me semble constituer l'horizon de la poésie moderne, dès lors qu'elle a rompu avec les formes fixes du vers, avec ses prestiges ancestraux comme avec ses recettes anciennes. Hisser le poème vers l'incantation, c'est aussi entériner la transformation du projet expressiviste du Romantisme (c'est-à-dire, pour schématiser, le vœu d'une expression directe de la subjectivité la plus individuelle) pour aller du

côté d'une métamorphose plastique réelle de soi et du monde. Les « Lettres du Voyant » en sont un des programmes. De façon plus grinçante et à la limite de la parodie peut-être aussi les *Chants de Maldoror*. À ce titre la figure tutélaire de l'incantation est peut-être alors, autant ou plus que celle d'Orphée, celle de Merlin, comme l'a suggéré avec pertinence Yves Vadé dans *Pour un tombeau de Merlin* (2008).

Cette ambition démesurée est-elle compatible avec le lyrisme critique de la Modernité ? Avec le soupçon porté sur le langage, avec le refus de *se payer de mots* ? Pour avancer dans de tels questionnements à la recherche d'une fuyante définition de ce que nous appelons « l'incantation », je me tournerai vers deux noms qui viennent avec évidence sur notre parcours. Deux écrivains qui ont opéré une sorte de radicalisation très singulière de l'opération poétique, tous deux portés à la plus haute défiance envers la « littérature », voire à sa condamnation violente. Ces deux auteurs appartiennent à la période charnière des années 30-40, partageant un passage par le surréalisme dont ils restent volontairement à l'écart, comme des marginaux qui refusent toute école, tout groupe. On aura peut-être compris que je veux parler donc d'Artaud et de Michaux, même si c'est surtout sur le second que je me concentrerai.

Artaud et Michaux me semblent tous les deux incarner exemplairement cette exploration inédite des possibilités incantatoires du langage. Il suffit de rappeler cette déclaration de l'auteur du *Théâtre et son double*, qui voudrait faire l'essai « de rendre sa vieille capacité magique, son efficacité envoûtante, intégrale au langage de la parole »<sup>2</sup>. On notera au passage l'étrangeté nécessaire de la formule : langage de la parole, qui marque bien l'ambiguïté ou l'incertitude du lieu de puissance de cette ancienne magie, qui serait ainsi au croisement d'un pouvoir des mots mêmes et d'une mise en branle par l'énergie du parleur de cette puissance.

C'est bien une poésie en acte, une force renouvelée de l'incantation qui déplace chez Artaud « l'idée d'une certaine poésie dans l'espace qui se confond elle-même avec la sorcellerie ». Ce qu'il avait d'abord cherché dans l'extériorisation du théâtre, Artaud le poursuit dans les années 40 sur le front de la poésie et de la page écrite, dessinée. Il faut donc donner cours au frayage de « terribles violences », Artaud ajoutant qu'il avait mis toutes ses forces « à les soutenir par la rigueur du ton poétique où elles sont coulées et qui les suit ». Il a conscience du caractère anachronique de sa tentative puisqu'il note aussi : « Au Moyen-Âge on écrivait comme cela, mais depuis la langue a pris peur », avec cette hypallage très fort qui fait du sujet de cet effroi moins les hommes que la « langue » même.

Le poème est donc une opération de désensorcellement, opération qui consonne fortement mais se différencie aussi très nettement de celles menées par Henri

<sup>2</sup> Cité par Evelyne Grossman dans sa préface à *Suppôts et Supplications* (Artaud 2006). Voir pages 12-13, comme les citations suivantes.

Michaux<sup>3</sup>, chez qui manquent évidemment la scène théologique délirante, et le pathétique tragique d'Artaud. Michaux propose une palette infiniment plus variée des formes de ce qu'il appelle le « dégageant » selon le titre d'un de ses livres. Variété des essais formels, des gestes et des registres, parmi lesquels je voudrais précisément singulariser et interroger ce qui en cristalliserait les moments incantatoires, afin de prolonger la réflexion engagée dans *Gestes lyriques* sur Michaux et son rêve de produire « plus que des gestes-mouvements<sup>4</sup> » (Rabaté 2013 : 20).

### *La poésie « à l'improviste »*

On ne peut pas parler de régime incantatoire durable ou réellement tenu chez Michaux. Son écriture se caractérise en effet par ses extraordinaires expériences de variations et de vitesses, et la question de sa définition générique est depuis le début un problème récurrent. On y trouve des récits, des apologues, des comptes rendus d'expériences, mais aussi du théâtre, des épopées parodiques, des récits de voyage et évidemment des poèmes. Il n'y a donc jamais de formule stable, et l'injonction fondamentale chez Michaux est de toujours (se) déplacer. Dans cette gamme de formes (accordée à cette multiplicité essentielle des *Moi* que dit avec force la célèbre postface de *Plume*), il ne saurait donc se trouver qu'une mauvaise position d'équilibre instable, ou encore une position précaire de déséquilibre, que signale un soupçon corrosif et comique d'imposture. En ce sens, Étienne Rabaté a raison de rappeler qu'il n'y a pas de lyrisme stable chez l'écrivain (É. Rabaté 1996), et par conséquent pas de registre incantatoire assuré. L'incantation apparaît plutôt par paliers, comme une percée momentanée, une fulgurance. Je voudrais donc en indiquer quelques lieux en soulignant toujours la valeur stratégique de ces moments.

L'écriture pour Michaux est faite « POUR CHANGER / pour à la longue finir par réellement changer l'être »<sup>5</sup>. On remarque le prix de la correction immédiate, la façon dont Michaux nuance ou complique la première frappe de la formule en majuscules. C'est bien « à la longue » qu'on peut espérer ce changement, qui reste donc d'abord un processus. Changement réel qui donne sa valeur existentielle forte à la tâche d'écrire, mais « de l'être », sans spécification précise pour dire si c'est celui de l'écrivain ou celui de tous qui est visé.

Interrogé par Bréchon sur ses lectures de poésie, Henri Michaux répond de biais : « Je lis surtout des textes archaïques de peuples étrangers où la poésie n'était pas mise à part, et où elle vient à l'improviste, on ne sait comment, alors qu'on n'était pas

<sup>3</sup> Sur le parallèle un peu obligé mais nécessaire des deux écrivains, voir le bel article récent de Jérôme Roger qui fait bien le point et le partage (2016).

<sup>4</sup> J'emprunte cette expression à un passage de *Émergences-Résurgences*.

<sup>5</sup> J'emprunte cette belle affirmation à Raymond Bellour dans son Introduction au premier tome des *Œuvres complètes* (Michaux 1998 : 45). Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *OC 1*, suivi du folio.

occupée d'elle » (Michaux 1998 : 45). Au lieu de dire quels contemporains ou poètes modernes il affectionne, Michaux décale le propos. Sa réponse me semble pouvoir se lire comme un écho, en mineur, à la déclaration d'Artaud sur le Moyen-Âge. C'est donc à une poésie par surprise, non spécialisée, que s'intéresse l'écrivain, parce que c'est quand elle surgit par effraction, sans calcul particulier, quand elle n'est pas recherchée pour elle-même qu'elle vaut le plus. C'est quand elle arrive « à l'improviste » qu'elle fait mouche le plus efficacement.

### *Le mot-gong*

Précédé et suivi par d'autres régimes d'écriture, le surgissement incantatoire se démarque par la puissance de retentissement qu'il sait donner aux mots, dans des sections qui sont intitulées par Michaux lui-même « poèmes ». C'est le cas dans *Lointain intérieur* ou dans toute la fin de *La Nuit remue*. On y reconnaît aussitôt la mise en page poétique, l'espacement des vers, et on est pris par la prégnance d'un rythme, essentiellement fondé sur l'anaphore, sur la reprise et tout un jeu envoûtant de dominantes phonétiques. Le poème ne décrit pas une transe, mais tire sa force d'une sorte de répétition hypnotique des mêmes mots. Un mot devient un amplificateur, un relais sonore et affectif, à la limite du mantra oriental, comme si le son remplissait l'esprit et le corps, faisant et expulsant le vide dans le même temps. Il opère à la façon d'un « mot gong » pour reprendre la formule de Jean-Pierre Martin (Martin 1994 : 281).

Beaucoup d'exemples se présentent de ces réussites invocatoires, où la répétition obstinée d'un même signifiant montre à la fois l'appropriation tentée et la résistance ou l'échappée de la réalité recouverte par ce nom. C'est exemplairement le cas avec le poème « Télégramme de Dakar » (*OC 1* : 600), dont je cite ici les premières strophes :

Dans le noir, le soir / Auto dans la campagne. / Baobabs, Baobabs, /Baobabs,  
Plaine à baobabs  
Baobabs beaucoup baobabs / baobabs / près, loin, alentour / Baobabs,  
Baobabs.  
Dans le noir, dans le soir, / sous des nuages bas, blafards, informes, /  
loqueteux, crasseux, / en charpie, chassés vachement / par vent qu'on ne sent  
pas, / sous des nuages pour glas, / immobiles comme morts sont les baobabs.  
Malédiction ! / Malédiction sur CHAM ! / Malédiction sur le continent

Le nom de l'arbre s'impose dans une hypnose entêtante : il est le signe condensé d'une réalité autre. Mais l'anaphore de « baobab » montre aussi la résistance de quelque chose qui reste inassimilable, produisant ce reste, ce signifiant étrange et obtus dont l'image s'efface avec le mouvement du voyage qui en éloigne. C'est ce que traduit l'hésitation permanente entre le nom commun (baobab) et le nom propre désigné par la majuscule (Baobab).

Le poème qui précède immédiatement « Télégramme de Dakar » dans *Plume* relève de la même nécessité rythmique. « Dans la nuit » (*OC 1* : 600) manifeste un travail similaire sur l'anaphore, dans un poème plus resserré.

Dans la nuit / Dans la nuit / Je me suis uni à la nuit / À la nuit sans limites /  
À la nuit.

Mienne, belle, mienne.

Nuit / Nuit de naissance / Qui m'emplit de mon cri / De mes épis. / Toi qui  
fais houle houle / Qui fais houle tout autour / Et fume, es fort dense / Et mugis  
/ Es la nuit. / Nuit qui gît, nuit implacable. / Et sa fanfare, et sa plage / Sa  
plage en haut, sa plage partout. / Sa plage boit, son poids est roi, et tout ploie  
sous lui / Sous lui, sous plus ténu qu'un fil / Sous la nuit / La Nuit.

Dans ce poème magnifique, la répétition participe d'un effet de boucle local et général qui fait que le texte avance comme en spirale, dans un cercle qui s'agrandit et menace de se défaire avant sa restauration finale. L'effet incantatoire du texte tient à ces effets liturgiques de reprise, comme à la description au présent d'une action qui semble se dérouler à mesure qu'on la dit, qu'elle se dit. Et ce mouvement accompagne parfaitement la réalisation progressive de cette union avec le principe féminin de la Nuit (là encore, la majuscule personnalise un élément qui s'écrit aussi ailleurs en minuscule).

La richesse du poème tient aussi à son adresse magistrale et déférente, dans un riche travail qui passe de la troisième personne à la deuxième, selon des effets très remarquables notamment avec l'utilisation si originale du verbe « être » à la deuxième personne du présent. Le dynamisme du texte se marque à la primauté des environnements sonores qui varient au fil du poème : omniprésence de la voyelle I dans le début et des sons plus doux qui laissent la place à la houle et à sa musique nouvelle, avant de voir s'imposer les voyelles en A et OI, qui comme souvent chez Michaux connotent la figure paternelle honnie, celle du Roi qu'il faut battre et combattre (comme on le voit dans le texte « Mon roi » de *La Nuit remue*).

« Dans la nuit » porte très haut le pouvoir d'appel du poème, sa puissance de convocation de la force même de la nuit. Mais présenter ainsi l'appel, c'est trop accentuer un pouvoir du poète, alors que le texte de Michaux dit plutôt l'accueil donné à une puissance infiniment plus grande, la disponibilité passive que nécessite l'ouverture du sujet à cet envahissement qui le comble. L'incantation vient de la conjugaison (exceptionnelle dans ce court texte justement célèbre) de ce rythme répétitif, de l'effet de boucle, de l'adresse changeante qui en structure les phases subtiles, du mélange bouleversant de l'activité du dire et de cette sorte de passivité à se laisser envahir et bercer par le dehors.

On peut citer encore d'autres exemples de ce même mouvement, impérieux et dominé à la fois. Et on ne se lasse jamais de redire, de réciter ces poèmes où Michaux sait produire cet accueil d'une force en excès, d'une force qui semble modeler le phrasé

même d'un texte qui en devient la description et l'effectuation. *L'Espace du dedans*, sorte de compilation réalisée en 1944 par Michaux lui-même, regorge de poèmes dont il ne s'agit pas de faire une sorte de *best of* de sa poésie, mais qu'on relit toujours avec le même ravissement.

On retrouve dans le premier poème qui ouvre la section « Poèmes » de *Plume*, « Repos dans le malheur » (*OC I* : 596), la scansion des groupes ternaires, la lente progression sémantique qui sourd des assonances et fait résonner en écho le vers.

Le Malheur, mon grand laboureur, / Le Malheur, assois-toi, /Repose-toi, /  
Reposons-nous un peu toi et moi, / Repose, / Tu me trouves, tu m'éprouves,  
tu me le prouves, / Je suis ta ruine.

Mon grand théâtre, mon havre, mon âtre, / Ma cave d'or, / Mon avenir, ma  
vraie mère, mon horizon. / Dans ta lumière, dans ton ampleur, dans mon  
horreur, / Je m'abandonne.

Là encore l'invocation qui porte le chant, l'adresse qui voisine avec la description d'un état disent de manière extraordinaire l'abandon explicite, le consentement à la puissance étrangère, une sorte de docilité passive et presque sexuelle. L'efficacité des rythmes ternaires tient à ce que les opposés peuvent se côtoyer comme « ampleur » générant « horreur ». La parole adressée au Malheur personnalisé maintient le régime temporel du présent qui sert aussi bien à décrire l'action en cours, qui s'accomplit dès lors à chaque nouvelle effectuation de l'énonciation, à chaque récitation du poème.

Cette énergie verbale peut aussi, chez Michaux, se mobiliser de manière plus nettement agressive, prendre un tour offensif et imprécatoire comme on le voit bien avec « Contre » (*OC I* : 457). C'est contre les menaces extérieures qu'il faut regrouper les forces défensives, de manière réactive extrêmement énergique, du moins verbalement ou mentalement. Dans cette opération de survie et de sauvegarde, l'invention de langage peut aller très loin, quand elle cherche mimétiquement à prendre appui sur la décomposition en syllabes du mot initial. On le voit avec l'attaque très forte de « L'Avenir » (*OC I* : 509) dont je rappelle seulement le début : « Quand les mah, / Quand les mah, / Les marécages, / Les malédictions, / Quand les mahahas, / Les mahahaborras... ». La suite du poème développe ces mots-noms inventés, signifiants opaques et merveilleusement dociles à la décomposition, à la déconstruction agressive du locuteur. On mesure aussi en relisant ces poèmes l'extraordinaire énergie articulatoire qu'ils exigent de leur récitant, poèmes donc du souffle et de l'activité phonatoire.

L'activité incantatoire est liée chez Michaux à une prodigieuse invention verbale dans les années 30, avec des néologismes, des jeux sur le langage dont on mesure la productivité et la force de jubilation dans « Le Grand Combat » (*OC I* : 118). Il faut retourner les armes du langage contre lui, désarticuler ou recomposer les mots à la recherche du « Grand Secret ». Cette fantaisie verbale et cette capacité de forger des

noms se poursuivent évidemment dans le catalogue des animaux fantastiques et de personnages, de peuples imaginaires.

Ce que les poèmes de Michaux permettent de saisir avec un relief particulier, c'est que le pouvoir incantatoire du poème (qui se ressourc à sa composante libidinale infantile sans s'y asservir) tient à une ambivalence indécidable entre activité et passivité. L'invocation est toujours envahissement, l'appel constat de défaite, le dedans déjà du dehors. Le sujet est le lieu de ces traversées dynamiques, heurtées, ravissantes. Il me semble que la capacité d'incantation du poème dépend de cette place intermédiaire qui amenuise délibérément le rôle du sujet, réduit à servir de relais, de passage. On connaît les déclarations magnifiques de la postface de *Plume* : « on veut trop être un quelqu'un » (*OC 1* : 663). Il faut au contraire devenir moins, se faire moins sujet, moins Moi, se multiplier et se disperser pour accueillir une résonance, capter un retentissement. Le dynamisme des textes de Michaux vient de cette capacité à amplifier et à accompagner cette énergie qui semble venue du dehors.

La métaphore instrumentale change alors : le poète est moins un hautbois selon le vœu de Rimbaud, qu'un gong. « Je suis Gong », c'est le titre d'un très beau poème de *La Nuit remue*, dont le vers initial est : « Dans le chant de ma colère, il y a un œuf » et qui se termine ainsi : « Je suis gong et ouate et chant neigeux, / Je le dis et j'en suis sûr » (*OC 1* : 505). La proclamation de la métamorphose dans l'avant-dernier vers (métamorphose qui multiplie les états sans arrêt fixe à une nouvelle identité) doit être encore relayée par la formule ultime. Cette curieuse duplication de l'affirmation : il faut ce performatif déclaratif ultime et double, puisqu'il faut « le » dire et s'en convaincre par cette diction, pour donner une valeur littérale à ce qui pouvait sembler une simple métaphore : « je suis gong ». C'est plus exactement l'état le plus juste ; la forme changeante d'une puissance de résonance qu'il faut dire au plus près.

### *Intervention, magie*

L'écriture de Michaux vise ainsi une réalisation du changement, elle est selon le titre (ces titres toujours si frappants, si merveilleusement trouvés) d'une section de *Face aux verrous* : « Poésie pour pouvoir ». C'est là qu'on trouve les poèmes « Je rame », « À travers mers et déserts » qui déroule l'anaphore de l'adjectif « efficace » et enfin le très beau poème « Agir, je viens » qui commence ainsi : « Poussant la porte en toi, je suis entré / Agir, je viens / Je suis là / Je te soutiens ». Poème très touchant parce qu'il verbalise une action entièrement tournée vers autrui, parce que les mots doivent immédiatement *agir* pour conforter, rassurer, guérir.

On sent combien les poèmes de Michaux sont chargés d'une indéniable nécessité. Même quand ils consentent si visiblement aux tours rhétoriques les plus voyants (assonances, anaphores, rythmes ternaires), ils n'ont rien de rhétorique au sens d'un calcul simplement formel, d'un enivrement des pouvoirs des figures. C'est que la



poésie reste arme de combat, mesure urgente d'hygiène. C'est ce que dit explicitement la postface de *La Nuit remue* : « Par hygiène, peut-être, j'ai écrit "Mes Propriétés", pour ma santé » (OC 1 : 511). Dans ce texte, Michaux reconnaît que ce mécanisme de défense et de protection caractérise en vérité toute œuvre, toute pensée et toute philosophie. Sa perspective est clairement nietzschéenne, s'il voit comme le philosophe allemand en chaque avancée de l'esprit le signe de son devenir, la nécessité de sa faculté de réaction et de création. À la différence des penseurs, le poète selon Michaux fait cela sans « méthode » et ses textes naissent de « la seule imagination de l'impuissance à se conformer » (OC 1 : 512).

C'est là un point capital qu'il faut souligner : c'est de la faiblesse, de l'impuissance, de la négativité que surgit l'œuvre. L'incantation ne naît pas de l'exercice d'un pouvoir ou d'une puissance, mais en un renversement essentiel, du peu, du vide, du rien, des façons de se prémunir d'une menace, d'une invasion. Ce retournement qu'opère Michaux n'est pas si loin de celui que tente Artaud, même s'il en est pourtant l'opposé. Car on ne pourra jamais s'enivrer des puissances du poème, dont l'efficacité reste momentanée, circonscrite. Il faut même maintenir vive la vigilance critique contre tout risque d'usurpation, celui par exemple de se prendre à son tour pour un « roi », pour déchoir la prétention paternelle et sa tyrannie. Le processus est interminable, il est toujours à reprendre, à recommencer avec de nouvelles forces, de nouveaux dispositifs.

Mais même s'il semble d'abord un mouvement personnel, une réaction individuelle, cette écriture par hygiène est bien une « expérience sociale », dont Michaux dit avec confiance dans la postface de *La Nuit remue* qu'elle est « à la portée de tout le monde » (OC 1 : 512). Il ajoute que cette expérience « semble devoir être profitable aux faibles, aux malades et maladifs, aux enfants, aux opprimés et inadaptés de toute sorte », ceux qui sont « ces imaginatifs souffrants, involontaires, perpétuels » auxquels l'écrivain espère être « utile » (OC 1 : 512). Elle indique une voie d'action ou de réaction qui est moins une méthode qu'une façon dynamique de combattre.

L'écriture (et ensuite le dessin ou la peinture) est donc un mode d'intervention réactive, sans projet, sans théorie préalable. Arme du langage d'abord qui fabrique les outils imaginaires de la contre-offensive. Dans la panoplie de Michaux, on sait qu'on trouve donc une formidable réserve d'inventions comme la célèbre « mitrailleuse à gifles » de *La Vie dans les plis*. L'intervention verbale est une opération de « magie », comme le dit le titre du premier texte de « Entre centre et absence » dans *Lointain intérieur*. Michaux y décrit ses tentatives pour se mettre dans un objet extérieur : s'il choisit d'abord un objectif trop ambitieux en voulant s'unir à l'Escaut à Anvers, il réussit à se mettre dans une pomme, grâce à un processus de concentration et de réduction de soi. Mais cette magie n'a rien de triomphant si on se souvient de la chute, glaçante, du texte : « Mais en un mot, je puis vous le dire. *Souffrir* est le mot. / Quand j'entrais dans la pomme, j'étais glacé » (OC 1 : 560).

La magie reste donc ambivalente, comme cela se constate dans les descriptions nombreuses d'êtres et d'animaux imaginaires chez Michaux, des Émanglons aux Meidosems. S'il s'agit toujours de « vider l'abcès d'être quelqu'un », selon l'expression frappante du poème « Clown » (*OC 1* : 709), cette pratique d'expulsion ou d'incorporation morcelée et agressive garde quelque chose de dérisoire. De là vient aussi le comique très particulier du ton de Michaux, comique que l'on voit se déployer dans tout le recueil *Au pays de la magie*, publié en 1941. Car rien n'est sûr dans ce pays étrange et l'on ne sait jamais vraiment ce qui relève d'une vraie magie ou d'une simple imposture ou crédulité. L'observateur étranger ne peut jamais assurer l'efficacité de ces mages qui voient plutôt le dépli de l'être que la fixité d'une identité.

L'opération cathartique reste ainsi pour le moins paradoxale. Je m'en tiendrai au seul exemple donné dans le texte « Crier » de « Mes propriétés » (*OC 1* : 482). On se souvient que le narrateur y relate la technique qu'il imagine pour lutter contre l'atroce douleur du panaris, en l'extériorisant par un long hurlement. Mais comme il se trouve dans un hôtel, il doit composer mentalement un orchestre intérieur surpuissant, dans le tumulte duquel il pourra ensuite crier « pendant des heures » sans crainte de déranger ses voisins. Les interventions à Honfleur sont plus directement comiques, puisque le touriste en transit y projette des dromadaires, dont l'odeur empeste les rues de la petite ville.

Dans ces textes jouent à part égale le comique de la surprise, l'admiration devant la réserve d'inventivité du sujet apparemment le plus démuné, et le soupçon de l'inefficacité totale de ce qui reste purement mental. La toute-puissance de la pensée à laquelle le narrateur fait semblant de croire manifeste ses limites, tout en faisant vaciller les fondements de la réalité. Car ces opérations (que Michaux nomme aussi « interventions ») sont indissociablement affaire d'imagination et de langage, selon des procédés magiques précaires. Le pouvoir d'envoûtement est ainsi très réduit, portant sur un aspect fragmenté du monde, mais à l'intérieur de cette zone appauvrie, d'une virulence extraordinaire.

Cette thérapeutique individuelle et partageable, Michaux la nomme plus exactement « exorcisme » en intitulant son recueil de 1945 *Épreuves, exorcismes*. La préface est un texte magnifique qu'il faudrait pouvoir citer intégralement (*OC 1* : 773-774). L'auteur commence par remarquer que pour tous, certains événements « ne passent pas », ils restent « blessants ». « Une des choses à faire : l'exorcisme », voilà la réponse, répétée deux fois dans le texte écrit pendant la guerre. Il s'agit donc d'une « réaction en force, en attaque de bélier : véritable poème du prisonnier ». Grâce au « martèlement des mots », on peut « introduire une exaltation » au lieu même de la souffrance. Produire des poèmes pour « se délivrer d'emprises », selon une expression qui fait écho à Artaud, quasiment au même moment.

Chaque texte sera donc le déploiement de cet exorcisme, d'une stratégie toujours singulière de contre-offensive, avec le souci réaffirmé de trouver moins une méthode

qu'une manière efficace et partageable d'user du langage. Il s'agira donc d'actions de nettoyage, de libération ponctuelle, pour dégager l'espace encombré et mortifère, pour ouvrir les voies d'une sérénité improbable.

### *Dé-cristallisation*

Reprenons le fil de notre interrogation sur l'incantation : que se passe-t-il s'il n'y a plus de scène collective de croyance, de rituel partagé par une communauté ? C'est cette incertitude que met en scène *Au pays de la magie* puisque le narrateur est l'observateur extérieur d'effets dont il ne garantit jamais tout à fait l'efficacité, suscitant ainsi une forme d'humour très particulier. Que peut-il arriver si les conditions de la conviction magique n'agissent plus ?

La situation pourrait ressembler à celle qu'évoque Claude Lévi-Strauss dans un chapitre de son *Anthropologie structurale*<sup>6</sup>. Il revient sur le récit de vie de Quesalid, un Indien de l'île de Vancouver, qui avait entrepris de démystifier auprès de siens les pratiques des guérisseurs qu'il tenait pour des charlatans. Il décide alors de s'initier à leurs techniques pour en connaître les trucs et les dénoncer. Puis il les prend sur le fait et révèle l'imposture, détruisant le système de croyances qui assurait leur pouvoir. Mais ce faisant, et par une ironie remarquable, c'est lui qui est progressivement considéré comme un chaman véritable, meilleur que ses rivaux. Et c'est ce rôle qu'il doit alors, à son corps défendant, assumer, avec les guérisons qu'il produit sans y croire pourtant lui-même.

Si le cadre de croyances n'est plus assuré, si la scénographie énonciative du poème le coupe de sa destination immédiate, comment peut agir le poème ? Quels sont les effets « réels » des textes de Michaux ? Sans pouvoir se prononcer, on ne mettra pas en doute leur efficacité singulière, leur vertu ponctuelle pour exorciser avec succès telle ou telle atteinte intolérable à l'écrivain en personne. Même si ce pouvoir thérapeutique reste ponctuel et précaire, il semble opérer vraiment, si l'on en juge par l'effet qu'il produit sur le seul sujet mesurable, c'est-à-dire chacun comme lecteur pris individuellement.

Il faut donc ici parler en son nom et dire comment l'incantation peut opérer pour soi. En appeler à l'expérience d'une lecture. Remarquons d'emblée, avant de personnaliser peut-être plus les remarques, que l'efficacité du poème, sa vertu potentiellement incantatoire, vient du dispositif de rénonciation poétique dont je veux une fois de plus dans la lignée de *Figures du sujet lyrique* et de *Gestes lyriques* redire la place capitale. Dans la récitation du poème, le lecteur (qu'il oralise sa lecture ou la fasse résonner mentalement) prend la place du Je ou de l'instance qui s'y exprime. C'est lui qui, à son tour, performe les actes de langage du texte. C'est lui aussi qui fait

<sup>6</sup> Je renvoie au chapitre 9 : « Le sorcier et sa magie » (Lévi-Strauss 2003). Voir pages 200-205.

l'expérience physique et sensorielle de la profération du poème, qui mobilise ses rythmes intérieurs, qui appelle son énergie articulatoire et gestuelle. La porosité énonciative du lyrisme (qui se distingue essentiellement du phénomène d'identification de la fiction) suscite cette projection du lecteur au lieu et à la place de son locuteur premier.

Au-delà de ce rappel théorique, il me faut dire de façon plus personnelle que chaque lecture et relecture de Michaux produit le même effet de force retrouvée, de tonicité, d'énergie et de saisissement. Preuve empirique qui n'a guère de valeur objective mais dont je voudrais tenter de comprendre le mécanisme. Il me semble que le texte incantatoire agit par une sorte de contagion, ou pour le dire mieux par un processus de décristallisation de l'identité qui autorise l'accès à un niveau nouveau. Le poème opère comme le partage d'un courant qui traverse le texte, et grâce au texte qui va de son auteur (ou de son locuteur, de l'être de passage qui s'y configure) au lecteur. Ce processus n'est pas exactement une dépersonnalisation ; il m'apparaît comme la possibilité d'une ouverture plus grande.

Pour le décrire, je me servirai d'une scène que je prends dans *Voyage en Grande-Garabagne*, parce qu'elle me paraît présenter la meilleure figuration de ce qui arrive parfois quand le poème nous emporte. Il me faut donc citer tout ce remarquable passage à propos des Émanglons (Michaux 1966 : 171).

Sans motifs apparents, tout à coup un Émanglon se met à pleurer, soit qu'il voie trembler une feuille, une chose légère ou tomber une poussière, ou une feuille en sa mémoire tomber, frôlant d'autres souvenirs divers, lointains, soit encore que son destin d'homme, en lui apparaissant, le fasse souffrir.

Personne ne demande d'explications. L'on comprend et par sympathie on se détourne de lui pour qu'il soit à son aise.

Mais, saisis souvent par une sorte de décristallisation collective, des groupes d'Émanglons, si la chose se passe au café, se mettent à pleurer silencieusement, les larmes brouillent leurs regards, la salle et les tables disparaissent à leur vue. Les conversations restent suspendues, sans personne pour les mener à terme. Une espèce de dégel intérieur, accompagné de frissons, les occupe tous. Mais avec paix. Car ce qu'ils sentent est un effritement général du monde sans limites, et non de leur simple personne ou de leur passé, et contre quoi rien, rien ne se peut faire.

On entre, il est bon qu'on entre ainsi parfois dans le Grand Courant, le Courant vaste et désolant.

Tels sont les Émanglons, sans antennes, mais au fond mouvant.

Puis, la chose passée, ils reprennent, quoique mollement, leurs conversations, et sans jamais une allusion à l'envahissement subi.

Si je fais de ce court passage un lieu emblématique, c'est parce qu'il décrit d'une façon à la fois comique et profondément émouvante cette « décristallisation collective » qui me paraît la condition d'une circulation incantatoire entre individus. Ce « dégel intérieur » qui s'étend par sympathie et contagion se passe ici de mots mais il gagne

jusqu'au monde même, devenu « sans limites », au-delà même de toute frontière subjective proprement dite. Cette communication — si j'emprunte un terme cher à Bataille — opère par cette propriété de l'humain qui est d'avoir un « fond mouvant », de n'être finalement assuré de rien qui le leste d'un contenu fixe.

Rien ne marque dans cet extrait la place de l'observateur et du narrateur contemporain de ces moments particuliers, mais selon un changement de régime énonciatif, c'est sous le mode de l'impersonnel qu'il peut justement participer à ce qui se passe. Le paragraphe : « On entre, il est bon qu'on entre ainsi parfois dans le Grand Courant, le Courant vaste et désolant » signale ce bouleversant changement de point de vue, en nommant de façon mystérieuse avec des majuscules ce mouvement qui emporte chacun dans un flux irrésistible. Cette scène devient ainsi le symbole exemplaire de cet arrachement « désolant » à soi, expérience qui me semble par excellence celle de la poésie, d'une poésie qui arrive une fois encore « à l'improviste ».

Ces moments sont traités dans cette page des Émanglons de manière narrative, comme une petite scène avec début et fin. Mais le centre du passage fait voie à une ouverture poétique fugace, et réalise une extraordinaire projection de l'affect mystérieux de dé cristallisation. Le plus lointain devient le plus familier. Ce qui semble le plus séparé, l'absolument autre se fait par le rythme de la phrase et du micro-récit ce qui envahit (pour reprendre l'image finale) la vision intérieure de chacun.

Cet état est exceptionnel, et rien n'en assure la reproduction. Peut-être devient-il plus fréquent dans les textes plus tardifs de Michaux, plus évidemment tournés vers une voie mystique ou vers la recherche de la sérénité. À partir des années 60, l'humour se fait plus rare dans son écriture. Mais c'est dès ses débuts que l'écrivain qui aurait voulu être un saint sait atteindre « parfois » à ce Grand Courant, à cette dissolution des frontières entre le monde et le sujet. Dans ces moments-là, il touche à une forme de prière singulière, à une manière d'incantation personnelle où le langage donne à voir son objet insaisissable, comme on peut le sentir avec force dans le poème « Iceberg » (*OC 1* : 462).

En un renversement imaginaire significatif, le liquide et le Courant deviennent plutôt ici la figure majestueuse d'un bloc compact, proposant cette fois la densité unie du cristal. Je voudrais donc finir en relisant ce texte écrit en 1934, qui est pour moi l'une des plus belles réussites de Henri Michaux, l'un des rares où il adopte la forme plus ample d'un quasi-verset, pour une célébration inattendue du plus aride et du plus lointain. Ce poème est moins une ode qu'une prière adressée au plus différent, prière relayée par l'approche de ce qui se dit en troisième personne avant de se moduler en deuxième personne, du pluriel et du singulier. Dans cet éloge des icebergs, des Icebergs avec majuscule, on peut entendre un élan religieux sans religion instituée, le lien mystérieux que l'incantation permet d'obtenir entre sujets autarciques, magiquement mis en communication et en résonance exacte. C'est donc sur la récitation de ce texte que je laisserai le poème opérer sans autre commentaire.

Icebergs, sans garde-fou, sans ceinture, où de vieux cormorans abattus et les âmes des matelots morts récemment viennent s'accouder aux nuits enchanteresses de l'hyperboréal.

Icebergs, Icebergs, cathédrales sans religion de l'hiver éternel, enrobés dans la calotte glaciaire de la planète Terre.

Combien hauts, combien purs sont tes bords enfantés par le froid.

Icebergs, Icebergs, dos du Nord-Atlantique, augustes Bouddhas gelés sur des mers incontemplées, 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 vermine. Parents des îles, parents des sources, comme je vous vois, comme vous m'êtes familiers...

### *Bibliographie*

Artaud, Antonin (2006). *Suppôts et supplications*, éd. É. Grossman. Paris, Gallimard.

Lévi-Strauss, Claude (2003). *Anthropologie structurale*. Paris, Plon.

Martin, Jean-Pierre (1994). *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*. Paris, José Corti.

Michaux, Henri (1998). *Œuvres complètes*, éd. R. Bellour. Paris, Gallimard.

Michaux, Henri (1966). *L'espace du dedans*. Paris, Gallimard.

Rabaté, Dominique (2013). *Gestes lyriques*. Paris, Corti.

Rabaté, Étienne (1996). « Michaux et le lyrisme travesti », dans J. de Sermet, D. Rabaté et Y. Vadé (dir.). *Modernités 8*. Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux.

Roger, Jérôme (2016). « Antonin Artaud, Henri Michaux : à portée de voix ? ». *Les Temps Modernes* (n° 687-688, janvier-avril 2016). 309-320.

Vadé, Yves (2008). *Pour un tombeau de Merlin : du barde celtique à la poésie moderne*. Paris, José Corti.