

Charlot, une source d'inspiration pour Henri Michaux

De la figuration de mouvements à la subversion des genres littéraires

Nathalie Gillain

Volume 55, Number 2, 2019

Écrire après le cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1061908ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1061908ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gillain, N. (2019). Charlot, une source d'inspiration pour Henri Michaux : de la figuration de mouvements à la subversion des genres littéraires. *Études françaises*, 55(2), 95–113. <https://doi.org/10.7202/1061908ar>

Article abstract

Henri Michaux is among those writers who, at the beginning of the 20th century, refused to blindly reproduce the generic conventions established by literary tradition; however, it must be noted that he did not believe in writing without their influence. Thus, rather than pretending to disregard these conventions, Michaux decided to write against them, through the combined means of expressive deformation and short-circuiting. This article will show that Michaux's development of these methods uses both the frantic rhythm of American slapstick and, more particularly, the simple yet subversive movements of Charlie Chaplin's prominent character, Charlot. By analysing excerpts from his first collections (Plume, Mes propriétés, Ecuador), as well as his articles on cinema, we will demonstrate that Michaux devised strategies to thwart the reproduction of literary genres that were inspired by Charlot's aggressive and indifferent gestures against social conventions. As early as 1924, the writer identified himself with Chaplin's character and, impassively, not unlike Charlot, continued to increase his acts of aggression against convention and order. In the way Charlot literally knocks down a police officer with a kick, the author figuratively knocks down generic conventions, thus making facetiousness his trademark.

Charlot, une source d'inspiration pour Henri Michaux

De la figuration de mouvements à la subversion des genres littéraires

NATHALIE GILLAIN

En 1927, Henri Michaux publie *Qui je fus*, son premier recueil de textes, que la critique a souvent présenté en épinglant ces mots : « les genres littéraires sont des ennemis qui ne vous ratent pas, si vous les avez ratés au premier coup¹ ». Extrait de la huitième section du recueil, cet énoncé a de fait la valeur d'un programme : Michaux entend déjouer le piège que représente selon lui la reproduction des codes génériques fixés par la tradition littéraire. À l'heure où se multiplient les redéfinitions des genres poétique et narratif, par les modernistes et les avant-gardes, il tente à son tour d'inventer une littérature « nouveau style² », qui tourne le dos aux conventions pour laisser place à la traduction de pensées éclairs, de pulsions agressives et de troubles physiologiques. La critique des modèles génériques s'explique manifestement, dans son cas, par la fonction exploratoire conférée à l'écriture : cherchant à appréhender et à traduire la vitesse réelle du flux pensant, ainsi que les déséquilibres du système nerveux, Michaux refuse de reconduire ces formes de pure convention que sont les genres et l'exprime dans ses textes par des métaphores apparentant l'écriture à un combat.

Obéissant à des lois, les genres sont à ses yeux des structures figées qui, comme le langage et ses règles syntaxiques, pèsent sur la pensée et empêchent donc l'écriture de se déployer librement. Or, de celles-ci,

1. Henri Michaux, « L'époque des illuminés », *Qui je fus* (1927), *Œuvres complètes*, éd. Raymond Bellour avec la collaboration d'Ysé Tran, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 106.

2. Henri Michaux, *Sitôt lus. Lettres à Franz Hellens – 1922-1952*, Paris, Fayard, 1999, p. 38.

l'écrivain ne peut se dégager totalement : c'est ce que souligne, dans l'œuvre de Michaux, leur association récurrente à un ennemi, à un adversaire qui « ne vous laisse que quelques coups heureux³ ». Pour parvenir à désarticuler ces structures piégeantes, il faut les prendre de vitesse, leur opposer la force subversive du mouvement que le cinéma muet, avec ses personnages agités et son rythme trépidant, a rendue visible. Michaux met effectivement au point, nous allons le voir, des stratégies énonciatives inspirées par les gestes à la fois agressifs et indifférents que le personnage de vagabond incarné par Charlie Chaplin oppose aux conduites réglées par les conventions sociales.

L'hypothèse d'une influence du cinéma muet sur la façon dont Michaux conçoit l'écriture n'est pas nouvelle. En 1976, Jean-Claude Mathieu relevait déjà une parenté entre les aventures de Plume et celles de Charlot⁴ ; Claude Mourier a ensuite démontré le caractère cinématographique d'autres textes écrits au tournant des années 1930 : bien qu'il n'ait pas encore signé, comme certains écrivains⁵, de poèmes cinématographiques ou de scénarios, Michaux multiplie déjà les raccourcis narratifs pour rivaliser avec le rythme rapide des *slapstick* américains⁶. Dans les pages suivantes, nous proposons de compléter cette lecture en démontrant que les qualités attribuées par l'écrivain au personnage de Chaplin sont aussi celles qui lui ont permis de s'armer contre les genres littéraires. En analysant des extraits de ses premiers ouvrages (*Plume*, *Mes propriétés*, *Ecuador*) à la lumière de ses considérations sur le cinéma et, plus particulièrement, des propositions développées dans un article consacré à Charlot (« Notre frère Charlie », 1924), nous verrons en effet qu'il ne s'agit pas simplement d'écrire vite, mais aussi de porter atteinte aux modèles génériques par déformations et court-circuitages.

3. Henri Michaux, « Mouvements », *Face aux verrous* (1954), *Œuvres complètes*, éd. Raymond Bellour avec la collaboration d'Ysé Tran, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 440-441.

4. Jean-Claude Mathieu, « Légère lecture de *Plume* », dans Roger Dadoun (dir.), *Ruptures sur Henri Michaux*, Paris, Payot, coll. « Traces », 1976, p. 101-157 (p. 110-113, pour la comparaison entre Plume et Charlot).

5. Voir à ce sujet l'ouvrage de Nadja Cohen, *Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des xx^e et xxi^e siècles », 2013.

6. Maurice Mourier, « Michaux cinémane et cinématicien », *La Licorne*, n° 25 (« Méthodes et savoirs chez Henri Michaux », dir. Gérard Dessons), 1993, p. 49.

Le cinéma, un modèle d'écriture

Pour traduire la vitesse du flux pensant ou « dire la chair du corps sans la pétrifier⁷ », il faudrait idéalement dégager l'écriture de tout modèle, de « toute forme qui pourrait l'enserrer et l'immobiliser⁸ ». Or, à lire attentivement les textes de Michaux, on comprend que celui-ci ne croit pas en la possibilité d'écrire sans être influencé par les codes génériques. De la même façon qu'elle s'arrime au concept philosophique de *tabula rasa* tout en dénonçant son impossibilité effective, son œuvre formule le vœu de se déprendre des modèles littéraires mais démontre, en même temps, le caractère illusoire de ce projet : à l'écrivain désireux de prendre le large ne s'offre aucune perspective d'échappée, seulement des occasions de lutte, menant au mieux à une altération des modèles génériques. Conscient de ne pouvoir s'affranchir de l'influence de ceux-ci, Michaux prend effectivement le parti d'écrire contre, c'est-à-dire de les attaquer, par les moyens conjugués de la déformation expressive⁹ et du court-circuitage.

Le recueil *Qui je fus* en fait déjà la démonstration. Michaux forge par exemple, avec ses poèmes, un *espéranto lyrique*¹⁰ salissant la pureté de la poésie classique (Boileau est cité et pris à partie) par introduction d'onomatopées et de mots déformés, refaits dans la bouche, afin de leur conférer de la chair ou du souffle. Cette volonté de rendre un corps à l'écriture s'observe également au niveau de la composition du recueil : dénonçant l'illusoire unité du « moi », l'auteur fait varier les formes génériques (essai, récit, poésie) comme autant de voix représentatives des multiples personnalités couvant sous sa peau¹¹. Ce faisant, au piège que constitue la reproduction maîtrisée d'une forme, Michaux oppose une écriture volontairement décousue : l'expérimentation de genres différents s'exerce de fait sur le mode du coq-à-l'âne qui, par ses effets de court-circuitage, permet de les tenir à distance.

7. Évelyne Grossman, *La défiguration. Artaud – Beckett – Michaux*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2004, p. 113.

8. Colette Roubaud, *Colette Roubaud commente Plume précédé de Lointain intérieur d'Henri Michaux*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2000, p. 15.

9. Nous reprenons ici une expression utilisée par Serge Canadas dans « Le mimodrame émotionnel, ou l'âme énergumène », dans Catherine Mayaux (dir.), *Henri Michaux. Plis et cris du lyrisme*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1997, p. 279.

10. L'expression est de René Bertelé, *Henri Michaux*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1957, p. 12.

11. « On a le désir d'écrire un roman, et l'on écrit de la philosophie. On n'est pas seul dans sa peau. » Henri Michaux, *Qui je fus*, p. 79.

Expression du flux pensant, déformation du réel

Les recueils suivants mettent en œuvre une même dynamique critique. « Signes, symboles, élans, chutes, départs, rapports, discordances, tout y est pour rebondir¹² », lit-on dans la postface de *Plume* précédé de *Lointain intérieur*. Voulant rendre compte des changements de direction brusques et constants du flux pensant, Michaux tente de reproduire les mouvements que lui inspire le cinéma : fasciné par le défilement rapide des images filmées, offrant à ses yeux un parfait équivalent visuel du fonctionnement de la pensée, il s'efforce de conférer à ses écrits une pareille dynamique. En 1927, les textes de *Qui je fus* font déjà état d'une volonté de gagner en vitesse d'écriture ; les recueils ultérieurs ne feront qu'expérimenter les moyens de parvenir à suivre les sautes d'une pensée à l'évolution rapide et discontinue. Le maximum de rapidité est atteint dans les années cinquante, avec l'expérimentation de substances hallucinogènes. Michaux ne multiplie pas seulement dans ses textes¹³ les métaphores cinématographiques pour caractériser les mécanismes de la pensée ou les visions provoquées par la drogue ; il invente également de nouvelles formes d'écriture, comme des poèmes qualifiés de *tapis roulant en marche*¹⁴, qui reproduisent les « films impromptus¹⁵ » et incohérents de son cinéma mental : les mots, témoins indirects du passage accéléré des idées, sont saisis au hasard et simplement juxtaposés, sans chercher à leur conférer un sens.

Cependant, l'intérêt de Michaux pour le cinéma ne s'explique pas uniquement par sa recherche d'une forme d'expression immédiate et fidèle du flux pensant. Le septième art nourrit aussi son besoin de fiction, de déformation du réel. En s'appuyant sur des témoignages de proches et sur une recension de toutes les références au cinéma présentes dans son œuvre, Anne-Élisabeth Halpern a récemment dressé un portrait de l'écrivain en cinéphile insatiable, dont les goûts vont des *slapstick* de la Keystone aux documentaires scientifiques, en

12. Henri Michaux, postface de *Plume* précédé de *Lointain intérieur* (1938), *Œuvres complètes*, t. I, p. 665.

13. Voir *Misérable miracle* (1956), *L'infini turbulent* (1957), *Paix dans les brisements* (1959), *Connaissance par les gouffres* (1961), *Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites* (1966).

14. Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres* (1961), *Œuvres complètes*, éd. Raymond Bellour avec la collaboration d'Ysé Tran, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 46-48.

15. *Ibid.*, p. 103.

passant par le cinéma de genre (westerns, films fantastiques) puis les films hindous, bengalis et japonais découverts lors de ses voyages¹⁶. À l'évidence, en matière de films, Michaux ne s'embarrasse guère des questions de genre : pour peu qu'il soit vecteur d'évasion, de voyages imaginaires, ou générateur de sensations fortes, le cinéma lui plaît. Loin de réduire l'image filmée à la reproduction du visible, l'écrivain pense que la caméra peut être un outil d'exploration du réel (lorsqu'un gros plan fait apparaître des pans insoupçonnés de la réalité, des détails imperceptibles à l'œil nu) et, donc, un moyen d'en déformer les représentations conventionnelles.

Michaux appréciait ainsi les courts métrages scientifiques de Jean Painlevé sur la vie sous-marine, comme *La pieuvre* (1927), *Les oursins* (1928) et *L'hippocampe* (1933), qui tirent la représentation de la faune vers le fantastique et lui confèrent, par le léger tremblement de l'image, un pouvoir hypnotique. Il s'en souviendra d'ailleurs au moment de réaliser, avec Éric Duvivier, un documentaire médical sur les effets des psychotropes : voulant restituer la fulgurance, mais aussi l'étrangeté des visions suscitées par la drogue, il fait introduire des photogrammes de films de Painlevé parmi les *Images du monde visionnaire* (1963)¹⁷. Comme l'a souligné Halpern, il semble que Michaux ait mentalement conçu ce documentaire en mettant bout à bout des souvenirs de films lui ayant permis d'entrevoir d'autres mondes ou d'étancher sa soif de vitesse, de mouvements. On y trouve en l'occurrence des séquences filmées depuis un train en marche ou une voiture lancée sur des montagnes russes, ressemblant à celles d'*Entr'acte* (1924), un film dadaïste de René Clair, et une scène animée par l'agitation incongrue d'un « personnage en redingote et chapeau-claque à la Mack Sennett¹⁸ », tentant en vain de monter sur un échafaudage.

16. Anne-Élisabeth Halpern, *Michaux et le cinéma*, Paris, Jean-Michel Place, coll. « Le cinéma des poètes », 2016.

17. *Ibid.*, p. 77. Notons ici que le scénario écrit par Michaux pour le film médical d'Éric Duvivier (*Images du monde visionnaire*, 1963) est reproduit dans le troisième volume de ses *Œuvres complètes*. Il est ainsi possible d'évaluer, d'une part, la collaboration effective de l'écrivain à la réalisation du film et, d'autre part, le caractère nettement cinématographique de ses précédents écrits sur l'expérience hallucinogène.

18. *Idem*.

L'influence des slapstick américains

Un même constat s'impose concernant ses fictions littéraires. Les films de la Keystone, qui ne se soucient pas de la vraisemblance et laissent une « impression confuse de vitesse vertigineuse, de courses, de sauts, de gesticulations sauvages¹⁹ », ont constitué dès 1923 une source d'inspiration majeure pour l'écrivain. Michaux regarde alors les films de Chaplin, qui se passent de personnages élaborés et de progression dramatique, et apprécie particulièrement les gestes impulsifs de Charlot, dans lesquels il voit un « automatisme de clown²⁰ » d'un « comique formidable²¹ » et, de surcroît, profondément subversif. Aussi projette-t-il d'écrire à son tour les péripéties d'un personnage à la fois drôle et transgressif. De ce projet, les aventures de Plume, né à la fin des années 1920, sont assurément la réalisation : les treize textes repris en 1938 avec ceux du *Lointain intérieur* sont tous fondés sur un même schéma narratif élémentaire (éventuellement répété plusieurs fois²²), rivalisant avec la rapidité des gags développés en trois temps dans le cinéma burlesque²³. On y retrouve en outre quelques ingrédients essentiels des *slapstick* américains : performances acrobatiques, détournements d'objets et retours de bâton.

L'influence des *slapstick* ne se limite toutefois pas à l'écriture de *Plume*. Comme l'ont montré Mourier et Halpern, ceux-ci sont également à l'origine de textes mettant en scène de rapides métamorphoses²⁴, des gestes de clowns nerveux ou d'hommes à l'allure de bête sauvage – comme dans le récit de l'« Origine de la peinture » (1922), où Halpern reconnaît le souvenir d'un court métrage de Chaplin, *Son passé historique*²⁵. Ajoutons aussi à cette liste les nombreux récits d'agression physique qui insistent sur la manière dont on peut « frappe[r] comme par distraction²⁶ », avec un « sadisme constant²⁷ », ou décrivent des

19. David Robinson, *Chaplin*, Éditions Ramsay, coll. « Ramsay cinéma », 2002 [1987], p. 79.

20. Henri Michaux, « Surréalisme » (1925), *Œuvres complètes*, t. I, p. 61.

21. Henri Michaux, « Notre frère Charlie » (1924), *Œuvres complètes*, t. I, p. 46.

22. Voir Jean-Claude Mathieu, art. cit.

23. Voir à ce propos l'ouvrage d'Emmanuel Dreux, *Le cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, 2007.

24. Dans son étude (*op. cit.*, p. 53), Mourier analyse notamment le texte « Naissance » (*Œuvres complètes*, t. I, p. 616-617).

25. Anne-Élisabeth Halpern, *op. cit.*, p. 51.

26. Henri Michaux, *Un barbare en Asie* (1933), *Œuvres complètes*, t. I, p. 325.

27. *Idem*.

gestes d'exaspération nerveuse, comme le « dégorgement répété de la main²⁸ » dans « La mitrailleuse à gifles ». Certains de ces textes peuvent bien sûr être lus comme une description métaphorique du geste pictural selon Michaux : pour rappel, la peinture constitue à ses yeux le seul véritable moyen de libérer des pulsions refoulées, de les exorciser avec rage, rapidité et jouissance, afin de « vivre en milieu explosif, dans la vitalité même de la vie²⁹ ». Cependant, cette rage mêlée de jouissance est aussi celle d'un écrivain qui, lorsqu'il est interrogé sur la fonction sociale de l'écriture, se distancie des formes classiques de littérature engagée en identifiant l'action du poète à celle d'un Charlot profondément immoral, certes, mais dont les gestes permettent aux spectateurs d'exorciser des désirs enfouis et d'en rire³⁰.

Ainsi Charlot est-il pour tous un frère, un ami³¹, un bienfaiteur³² et, pour Michaux, un modèle à suivre. Dans un fragment du recueil *Mes propriétés* (1930), le poète avoue : « Je peux rarement voir quelqu'un sans le battre. D'autres préfèrent le monologue intérieur. Moi, non. J'aime mieux battre. [...] Je le rince, je l'étire (je commence à m'énerver, il faut en finir), je le masse, je le serre, je le résume³³. » Inspiré par les gestes agressifs de Charlot, ce portrait de l'auteur nous rappelle sa volonté de mettre en mots la « vie impulsive³⁴ », mais définit aussi, de façon imagée, les procédés permettant de malmenier les conventions génériques : les gestes de serrer et de résumer nous renvoient à la stratégie du raccourci narratif, permettant d'écrire vite, et l'action d'étirer, à une opération de déformation.

Charlot, un *alter ego*

Rappelons ici que l'identification d'un écrivain au personnage de Charlot fut, dès les années 1920, un fait relativement courant. Comme l'a démontré Nadja Cohen, de nombreux poètes se sont comparés à

28. Henri Michaux, « La mitrailleuse à gifles », *La vie dans les plis* (1949), *Œuvres complètes*, t. II, p. 163.

29. Henri Michaux, *Parenthèses* (1959), *Œuvres complètes*, t. II, p. 1028.

30. Henri Michaux, « L'avenir de la poésie » (1936), *Œuvres complètes*, t. I, p. 968-969.

31. Henri Michaux, « Notre frère Charlie », p. 44.

32. Henri Michaux, « L'avenir de la poésie », p. 969.

33. Henri Michaux, « Mes occupations », *Mes propriétés* (1930), *Œuvres complètes*, t. I, p. 471.

34. Henri Michaux, « Mouvements », p. 439.

cet « homme-image³⁵ » tout en mouvements et à la moralité douteuse : par ses transgressions systématiques de l'ordre social et son langage purement gestuel (non verbal), ce personnage de vagabond semblait réunir tous les ingrédients nécessaires à l'élaboration d'une poésie libérée des valeurs bourgeoises comme des contraintes de la syntaxe. Cela dit, à lire les textes qui lui sont consacrés ou le mettent en scène, on remarque que les traits prêtés à Charlot diffèrent sensiblement d'un auteur à l'autre. Par exemple, tandis que Soupault, dans son *Charlot* (1931), s'empare du personnage conformément à sa « vision romantique du poète rêveur, incompris, épris de liberté³⁶ », Cendrars s'y identifie en mettant l'accent sur sa maladresse : Charlot est « gaucher et [...] bègue³⁷ », à l'image de celui qui a été amputé de la main droite et s'est choisi un patronyme annonçant, souligne Cohen, un usage bégayant de la langue³⁸.

Dans le cas de Michaux, l'identification à un Charlot immoral et agressif met également en exergue un désir de transgression : l'écrivain partant en guerre contre le langage et les genres littéraires se choisit logiquement un *alter ego* tout à fait explosif, multipliant les coups de pied et autres jeux de jambe, et assuré de sa « non-valeur sociale³⁹ ». Néanmoins, il y a aussi, à l'origine de cette identification séditeuse, une importante réflexion sur ce qu'est écrire à une époque transformée par l'invention du cinématographe.

Pour le comprendre, il faut revenir sur les textes que Michaux a rédigés entre 1922 et 1925, du temps de sa collaboration au *Disque vert*, une revue de littérature dont le modernisme se manifestait par une « volonté d'ouverture à "l'esprit nouveau"⁴⁰ ». Michaux, qui n'est pas encore écrivain, mais un lecteur assidu de la revue d'Ozenfant et Jeanneret, témoigne de cette ambition dans chacune des lettres qu'il adresse à Franz Hellens, écrivain et directeur du *Disque vert*. À lire cette correspondance, on découvre de fait un homme soucieux d'abandon-

35. Fernand Léger, « Sur Charlie Chaplin », *Les chroniques du jour*, n° 7-8, 16-31 décembre 1926.

36. Nadja Cohen, « Charlot, poète malgré lui », *Interférences littéraires*, n° 18, mai 2016, p. 206. Disponible en ligne : interferenceslitteraires.be/sites/drupal.arts.kuleuven.be/interferences/files/illir8cohen.pdf (page consultée le 20 mars 2019).

37. Blaise Cendrars, « Trop c'est trop » (1957), cité par Nadja Cohen, art. cit., p. 206.

38. *Idem*.

39. Henri Michaux, « L'avenir de la poésie », p. 968-969.

40. Benoît Denis, « Entre symbolisme et avant-garde : le modernisme de Franz Hellens dans la première série du *Disque Vert* (1921-1925) », *Textyles*, n° 20, 2001. Disponible en ligne : journals.openedition.org/textyles/917 (page consultée le 20 mars 2019).

ner les vieux « trucs de cuisine⁴¹ », d'inventer une littérature « nouveau style⁴² » et qui, pour ce faire, s'intéresse à des « théories variées⁴³ » en matière de psychologie, de psychiatrie... et de cinéma.

Fatigue !

En 1922, ayant davantage réfléchi aux possibilités expressives du cinéma qu'à celles de la littérature, Michaux envisage d'abord d'écrire un scénario, puis se lance finalement dans la rédaction d'une série de textes définissant les moyens de parvenir à une traduction des symptômes de l'homme moderne (nervosité, fatigue, indifférence), après en avoir trouvé la cause dans la fréquentation des salles de cinéma.

Michaux explique en effet, dans sa première chronique sur les arts modernes, que le cinéma, avec ses « images mimiques⁴⁴ », est à l'origine du développement d'une nouvelle forme d'intelligence, caractérisée par une sensibilité accrue au mouvement, à la vitesse : « Émotivément, l'Homme est plus vite », écrit-il, en notant que les spectacles cinématographiques « font les émotions et les états d'âme plus nombreux, plus brefs, plus rapides⁴⁵ ». Michaux dresse alors le portrait d'un homme moderne fortement affaibli, en faisant référence aux thèses de Jean Epstein, dont il a lu *Bonjour cinéma* (1921) et *La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence* (1921). C'est à ce dernier livre, démontrant l'influence du cinéma sur l'écriture des poètes, que Michaux pense en renvoyant aux travaux du cinéaste. Epstein y explique de fait que l'époque moderne se caractérise par un état d'épuisement physique et cérébral sans précédent, principalement dû à une sollicitation accrue de l'attention⁴⁶, et démontre ensuite que cette fatigue exerce, tout comme le cinéma, une vraie influence sur la manière d'écrire des poètes⁴⁷.

41. Henri Michaux, lettre datée du 16 mars 1923, *Sitôt lus*, p. 47.

42. Henri Michaux, lettre datée du 11 décembre 1922, *ibid.*, p. 38.

43. Henri Michaux, lettre datée du 16 novembre 1922, *ibid.*, p. 36.

44. Henri Michaux, « Chronique de l'aiguilleur » (1922), *Œuvres complètes*, t. I, p. 11.

45. *Ibid.*, p. 14.

46. Lire à ce propos Nicolas Thys, « Science et esthétique dans *La lyrosophie* de Jean Epstein », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 78, 2016. Disponible en ligne : 1895.revues.org/5109 (page consultée le 20 mars 2019).

47. Jean Epstein, *La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence*, Paris, Éditions de La Sirène, 1921. À ce sujet, il faut lire, en particulier, le chapitre intitulé « La fatigue civilisatrice et l'émotivité de la littérature moderne », p. 201-212.

S'intéressant lui-même aux phénomènes d'altération psychophysiologique, qu'il a découverts en lisant Théodule Ribot⁴⁸, Michaux reformule cette hypothèse en insistant sur la plasticité des corps et du système nerveux, puis dessine la courbe d'une évolution progressive de l'état physiologique de l'homme, dont le stade ultime est l'épuisement nerveux provoqué, à l'aube du xx^e siècle, par l'action conjuguée des nouveaux moyens de transport et du cinématographe : confronté à un défilement continu d'images trépidantes⁴⁹, l'homme moderne devient de plus en plus nerveux, de plus en plus fatigué. Et c'est ce qui explique, ajoute Michaux, qu'il recherche désormais, avant toute chose, la simplicité en art : « Le xx^e siècle-Art est blasé de la complexité, du luxe, des détails⁵⁰. »

Michaux défend, à la suite d'Epstein, la thèse d'un recul de l'intellectualisme dans les arts et les lettres modernes. Dans *La poésie d'aujourd'hui*, le cinéaste observe effectivement une tendance, chez les poètes, à préférer l'expression des sensations au développement d'idées et, ce faisant, à adopter une écriture de la notation, volontairement elliptique : dorénavant, note Epstein, « on ne raconte plus, on indique⁵¹ », de façon à reproduire le plus exactement possible la fulgurance des sensations, ou bien cette « vitesse de pensée que le cinéma enregistre et mesure⁵² ». Michaux observe lui aussi l'apparition d'un « tic-tac plus rapide de représentations et d'émotions dans les arts⁵³ » ; toutefois, alors qu'Epstein s'intéresse surtout à des écrivains comme Cendrars, Aragon et Cocteau, qui montrent comment écrire vite, il attire plutôt l'attention sur des phénomènes tels que l'invention de l'espéranto, le cubisme, l'art nègre et la littérature enfantine, lesquels lui semblent répondre mieux encore au nouveau « besoin [...] d'universalité et de simplicité⁵⁴ » épinglé par le cinéaste.

48. Concernant l'influence des théories de Théodule Ribot sur la pensée de Michaux, il faut lire la première partie de l'ouvrage de Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux. Écritures de soi, expatriations*, Paris, José Corti, 1994.

49. Nous renvoyons ici aux recherches de Benoît Turquety et, en particulier, à sa communication sur « Le tremblé, mouvement moderne », présentée dans le cadre du colloque international « Cinéma et modernité culturelle, 1910-1939 », organisé du 1^{er} au 3 décembre 2011 à l'INHA, par l'Université Paris I et l'Institut d'Histoire du temps présent.

50. Henri Michaux, « Chronique de l'aiguilleur », p. 12.

51. Jean Epstein, *op. cit.*, p. 172.

52. *Ibid.*, p. 174.

53. Henri Michaux, *op. cit.*, p. 15.

54. *Ibid.*, p. 12.

Les rêves et le cinéma muet comme horizon de l'écriture

L'année suivante, Michaux publie un essai (*Les rêves et la jambe*, 1923) qui vient compléter cet ensemble de phénomènes en pointant l'invention, en littérature, d'un « style rêve⁵⁵ » doué d'une égale simplicité. Ce style, qu'il a découvert dans un récit fantastique de Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir* (1920), constitue d'après lui l'avenir de la littérature, qu'il redéfinit à partir des caractéristiques du rêve : déformation du réel, manifestation de sensations corporelles (le style rêve est un « style morceau d'homme⁵⁶ »), vitesse d'exécution et simplicité d'expression (les mots doivent évoquer des choses, non des concepts). Or, la logique des rêves décrite dans cet essai est à l'évidence inspirée par le cinéma muet et, en particulier, par le comportement irrationnel de Charlot. En effet, les rêves ne sont pas seulement muets et mouvementés ; l'écrivain leur attribue aussi d'autres caractéristiques : *absurdité*, *insensibilité* (ou *anaffectivité*), *coq-à-l'âne* – caractéristiques qu'il reprend très exactement, deux ans plus tard, dans le portrait de Charlot écrit pour un numéro spécial du *Disque vert*⁵⁷.

Il faut dire que Michaux perçoit, dans l'absurdité des rêves comme dans les réactions impulsives de Charlot, la preuve d'une possible révolte du corps, d'une revanche prise sur la pensée complexe et les conventions sociales. Dans *Les rêves et la jambe*, il démontre, avec Ribot⁵⁸, que les rêves sont d'abord la traduction d'une « conscience partielle fragmentaire, et intermittente des membres, d'organes internes ou de la peau⁵⁹ ». Michaux se distancie de la sorte des théories freudiennes alimentant les expérimentations des surréalistes, lesquels n'offrent selon lui qu'un faible aperçu de la vie mentale du dormeur : leurs récits de rêve ne sont que des dissertations écrites en « style d'homme éveillé⁶⁰ ». À l'inverse, Charlot fait vivre le subconscient dans chacun de ses gestes simples et rapides :

Proust, Freud, sont des dissertateurs du subconscient.

Charlie, acteur du subconscient.

55. Henri Michaux, *Les rêves et la jambe* (1923), *Œuvres complètes*, t. I, p. 25.

56. *Idem*.

57. Henri Michaux, « Notre frère Charlie ».

58. Michaux reprend effectivement, dans cet essai, les explications sur la nature des rêves que Théodule Ribot propose dans *Les maladies de la personnalité*, Paris, Félix Alcan, 18^e édition, 1921 [1885].

59. Henri Michaux, *Les rêves et la jambe*, p. 19.

60. *Ibid.*, p. 24.

Un homme penché sur une cuve. Vous voyez ses fesses que le pantalon claque. Une association d'images naturelle, immédiate, un désir subconscient mais universel : lui donner un coup de pied au derrière, et voir la tête, le corps de l'homme chavirant dans la cuve.

Mais les uns ne remarqueraient même pas leur désir, tellement il est instinctivement, immédiatement repoussé.

Proust, Freud, J. Romain le remarqueraient, le diront.

Et Charlie donnera le coup de pied.

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-champ⁶¹.

Contrairement aux littérateurs, Charlot parle un langage universel, immédiatement compréhensible : celui du corps. De plus, ses réflexes sont la manifestation directe des symptômes de l'homme moderne : nervosité, fatigue et indifférence (absence d'émotions) sont effectivement les premières voies d'accès au subconscient. Ainsi Charlot constitue-t-il un modèle pour l'écrivain désireux de rendre un corps à l'écriture et de traduire les opérations rapides et inconscientes de la pensée. Or, comment Michaux peut-il rivaliser à l'aide de mots seuls ?

Dans un article sur le surréalisme écrit l'année suivante, Michaux analyse les textes automatiques de *Poisson soluble* (1924), apprécie leur style d'homme « indifférent à tout⁶² », « inémotif⁶³ », mais juge qu'ils manquent de vitesse et de corps, et propose donc d'aller plus loin, avec « des pages entières d'onomatopées, des cavalcades syntaxiques, des mêlées de plusieurs langues⁶⁴ ». Michaux imagine une écriture tout en mouvements, sauts de puce, coq-à-l'âne et démangeaisons. Comme il le note dans ses *Rêves d'enfant* (1925), c'est d'un fourmillement que naissent, chez lui, les signes graphiques : « *Doigt engourdi*. – Quatre fourmis jaunes me sortent du doigt, tandis que sous le toit blanc de la peau, une à l'intérieur s'occupe des œufs⁶⁵. » L'engourdissement de ses doigts donnera de fait bientôt naissance à des animaux « inventés “nerveusement”⁶⁶ », « faits paresseusement⁶⁷ », puis, quarante ans plus

61. Henri Michaux, « Notre frère Charlie », p. 45.

62. Henri Michaux, « Surréalisme », p. 58.

63. *Idem*.

64. *Ibid.*, p. 60.

65. Henri Michaux, *Mes rêves d'enfant* (1925), *Œuvres complètes*, t. I, p. 63.

66. Henri Michaux, *La nuit remue* (1935), *Œuvres complètes*, t. I, p. 512.

67. *Idem*.

tard (avec *Saisir*, 1979), à une multitude de formes *insectueuses*⁶⁸ concrétisant le devenir-fourmi⁶⁹ de l'écrivain.

Déformations, court-circuitages

À l'image de Charlot, dont l'invention représente aux yeux de Michaux une « réaction contre le romantisme⁷⁰ », l'écrivain peut en effet devenir tout à fait insensible : il se laisse alors gagner par ses pensées éclairs, ses pulsions agressives, et multiplie par conséquent les entorses aux conventions littéraires. Michaux le soulignait déjà en 1923 dans *Les rêves et la jambe* : à l'écrivain moderne, il n'incombe pas seulement d'écrire « comme on se tâte le pouls⁷¹ », mais de prendre la littérature par-dessus la jambe, en faisant de la désinvolture, sinon de l'indifférence, sa marque de fabrique. Et pour cause, ces qualités ne permettent pas uniquement d'écrire vite ; elles sont aussi l'arme privilégiée de celui qui veut court-circuiter les modèles génériques sans pour autant croire en la possibilité de s'en débarrasser totalement : l'écrivain indifférent ne bafoue les codes que pour mieux faire apparaître leur caractère aliénant.

De cette façon, Michaux rivalise réellement avec le langage « simple, primitif⁷² » de Charlot, lequel est aussi, par son insensibilité, doué d'une vraie puissance critique. Toutes les aventures décrites dans « Notre frère Charlie » (des comptes rendus de films vus⁷³, pour la plupart) insistent sur ce point : confronté à une situation problématique, Charlot trouve l'idée simple, fait sans s'émouvoir le geste qui le mettra, certes, en péril, mais lui permet malgré tout de satisfaire d'abord ses besoins immédiats, ses « désirs utilitaires⁷⁴ ». Qu'il soit en cavale ou piégé par les forces de l'ordre, il ne cesse donc, en définitive, de prendre

68. Nous reprenons ici l'expression d'Évelyne Grossman, *op. cit.*

69. « À force de souffrir, je perdis les limites de mon corps et me démesurai irrésistiblement. Je fus toutes choses : des fourmis surtout, interminablement à la file, laborieuses et toutefois hésitantes. C'était un mouvement fou », Henri Michaux, *Mes propriétés*, p. 479.

70. Henri Michaux, « Notre frère Charlie », p. 44-45 : « *Charlie, réaction contre le romantisme*. Nous n'avons plus d'émotions. Mais on agit encore. Charlie, c'est nous. Il tue un policeman. C'est fait. Il le tire par les bottes jusqu'à la rivière. Il ne se retourne pas. [...] Charlie insensible, c'est peut-être la clef de Charlie ».

71. Henri Michaux, « Dessiner l'écoulement du temps » (1957), *Œuvres complètes*, t. II, p. 371.

72. Henri Michaux, « Notre frère Charlie », p. 44.

73. Anne-Élisabeth Halpern en propose le détail dans son livre *Michaux et le cinéma*.

74. Henri Michaux, « Notre frère Charlie », p. 46.

sa revanche sur l'arbitraire des conventions, en leur opposant l'évidence de ses gestes « tout en réflexes de nerveux fatigué⁷⁵ ».

Indifférence et agressivité de l'écrivain

Cette puissance critique, faite d'insensibilité et de gestes simples, Michaux l'a indéniablement conférée à Plume. Découvrant au réveil le cadavre de sa femme, celui-ci reste indifférent ; l'événement ne l'affecte pas ; interrogé par la police, il reste muet, se rendort et laisse ainsi engager une procédure judiciaire contre lui⁷⁶. Par distraction, il exprime un désir que ne prévoit pas le menu d'un restaurant, ne peut expliquer logiquement ce geste aux forces de l'ordre (il passe du coq à l'âne, s'empêtre dans ses explications) et finit par se faire arrêter⁷⁷. D'épisode en épisode, Plume découvre les lois de la vie en société en les bafouant, se laisse indifféremment prendre au piège (il est successivement arrêté, inculpé, dépouillé, mutilé) ou tente une dérobade par un dernier geste simple.

Comme l'a démontré Jean-Claude Mathieu dans sa lecture de *Plume*, les aventures de ce personnage passant outre les conventions peuvent être lues comme une métaphore du travail d'écriture opéré par la plume de Michaux : ces récits sont à l'évidence le fait d'un écrivain qui teste l'efficacité narrative du détournement de *lieux communs* (proverbes, expressions figées). Le geste se veut bien sûr récréatif : certains clichés sont remis en mouvement, transformés en actes, et produisent de la sorte « des situations bouffonnes, invraisemblables, absurdes⁷⁸ », racontées avec la simplicité des comptines pour enfants. Néanmoins, Michaux reste critique envers le langage : les malheurs de Plume mettent aussi en exergue « le fonctionnement à vide de la rhétorique, dans la parole commune⁷⁹ ». Pour rappel, les discours des figures s'opposant à Plume sont uniquement composés de stéréotypes langagiers et se caractérisent en outre par un enchaînement de subordonnées, soulignant la volonté de soumettre le vagabond à l'ordre, de le piéger. Or, avec son silence obstiné et ses bafouilles sans queue ni

75. Jean Epstein, cité par Nadja Cohen, *Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, p. 215.

76. Henri Michaux, « (I) Une vie paisible », *Plume* précédé de *Lointain intérieur*, p. 622-623.

77. Henri Michaux, « (II) Plume au restaurant », *ibid.*, p. 623-625.

78. Jean-Claude Mathieu, art. cit., p. 127.

79. *Ibid.*, p. 130.

tête⁸⁰, Plume force le discours de l'ordre à se répéter d'une façon incongrue, qui souligne le rapport d'aliénation du sujet au langage mais désamorce en même temps, avec humour et simplicité, le pouvoir des locutions courantes.

Plume, frère de Charlot et *alter ego* de l'écrivain (comme le confesse Michaux⁸¹), n'est donc pas un parfait innocent ; d'ailleurs, par un mélange de distraction et d'insensibilité, il peut très bien se mettre à arracher des têtes⁸². Observons également que l'épisode « Plume au restaurant » a pour pendant le portrait de l'écrivain en agresseur commenté en introduction : dans ce texte du recueil *Mes propriétés*⁸³, l'action se déroule pareillement dans un restaurant, mais se termine par une dérobadie, exactement comme l'un des scénarios que Michaux rapporte dans « Notre frère Charlie », en pensant au film *The Immigrant* (1917). Dans ces deux derniers textes, la fuite est semblablement précipitée par un geste simple, impulsif : tandis que Charlot « biffe précipitamment les chiffres⁸⁴ » qu'il vient d'inscrire sur les murs pour calculer sa dette, le poète « jette ostensiblement⁸⁵ » le contenu du verre dans lequel il a introduit sa victime.

Ce geste de défiguration et de réduction, un autre texte de *Mes propriétés* le dirige explicitement contre la littérature ; l'écrivain est un homme fatigué de se battre toute la journée contre tous et même contre les livres, qu'il met en pièces en détournant les mots de leur sens et de leur apparence première :

Ce qui me fatigue ainsi ce sont mes interventions continues.

J'ai déjà dit que dans la rue je me battais avec tout le monde ; je gifle l'un, je prends le pied de l'autre, je prends les seins aux femmes, et me servant de mon pied comme d'un tentacule, je mets la panique dans les voitures du Métropolitain.

80. « J'ignorais, dit-il, que les côtelettes ne figuraient pas sur la carte. Je ne l'ai pas regardée, parce que j'ai la vue fort basse, et que je n'avais pas mon pince-nez sur moi, et puis, lire me fait toujours un mal atroce. J'ai demandé la première chose qui m'est venue à l'esprit, et plutôt pour amorcer d'autres propositions que par goût personnel », « (II) Plume au restaurant », *Plume* précédé de *Lointain intérieur*, p. 623.

81. Cecil Arthur Hackett, « Michaux and Plume », *French Studies*, vol. 17, n° 1, janvier 1963, p. 40-49.

82. Henri Michaux, « (VIII) L'arrachage des têtes », *Plume* précédé de *Lointain intérieur*, p. 634-636.

83. Henri Michaux, « Mes occupations », *Mes propriétés*, p. 471.

84. Henri Michaux, « Notre frère Charlie », p. 44.

85. Henri Michaux, « Mes occupations », p. 471.

Quant aux livres, ils me harassent par-dessus tout. Je ne laisse pas un mot dans son sens ni même dans sa forme.

Je l'attrape et, après quelques efforts, je le déracine et le détourne définitivement du troupeau de l'auteur.

Dans un chapitre vous avez tout de suite des milliers de phrases et il faut que je les sabote toutes. Cela m'est nécessaire⁸⁶.

Intitulé « Une vie de chien », comme l'un des célèbres films de Chaplin (*A Dog's Life*, 1918), ce texte a la fonction d'un art poétique : en décrivant ce qu'il fait subir aux livres, l'écrivain nous dit comment il écrit, c'est-à-dire par détournement de significations et déformation de vocables. Jean-Pierre Martin l'a parfaitement démontré en rapprochant l'opération de sabotage décrite dans ce texte d'une réécriture que Michaux a insérée parmi les fragments du récit de son voyage en Équateur⁸⁷. Dans ce livre, paru un an plus tôt, l'auteur vante déjà les bienfaits de ses lectures profanatrices, conjuguant « les moyens de l'amnésie, de la lecture latérale, du caviardage et du vandalisme⁸⁸ ». « Je lis très mal, repoussant incessamment, avec haine, refus et mauvaise foi », avoue-t-il, puis reproduit, en guise de preuve, la dépouille d'un « texte très sérieux sur les arts graphiques⁸⁹ » (une étude sur le peintre Georges Papazoff) qu'il vient de lire. De sa lecture ne subsiste en effet qu'un déchet, des phrases-lambeaux, grammaticalement fautives et, surtout, à l'enchaînement incohérent. L'écrivain a bafoué l'ordre du livre en lui substituant un texte décousu, qui suit les coq-à-l'âne de la pensée et laisse deviner, par la répétition de consonnes fricatives, les accents nerveux d'une parole bafouillante :

Après son mariage, son instinct le fit geindre Mallarmé.

Sa pose et son goût des frictions ne facilitèrent pas son abcès.

Geindre était pour lui un homme qui n'avait pas besoin de « self », un roteur obscur enregistrant les actes de naissance.

Soudain, il s'arrête, dressant sa hune à louer sur un clapier de grandes personnes, bafouillant le modèle avec des éclats à frire le diable.

Il pouffa... Trop facile de faire sa pieuvre au large!...

Questionnant les trains qui répondirent comme à un fou, son monotone l'était sans précision ni joie, tel un cratère en mal de clients. (E, 176)

86. Henri Michaux, « Une vie de chien », *Mes propriétés*, p. 469-470.

87. Jean-Pierre Martin, « De la lecture comme sabotage. Michaux et Papazoff », *Poétique*, n° 88, novembre 1991, p. 399-418.

88. *Ibid.*, p. 400.

89. Henri Michaux, *Ecuador* (1929), *Œuvres complètes*, t. I, p. 176. Désormais abrégé en E, suivi du numéro de page.

Ecuador, autopsie d'un ratage

En comparant cette réécriture à son texte source, Jean-Pierre Martin explique très justement que les mots déformés par Michaux sont révélateurs de sa volonté de dire les troubles d'un organisme volcanique, à l'image des paysages parcourus⁹⁰. Quant à nous, nous proposons de percevoir en outre dans ce texte déformé la démonstration d'une traduction possible des symptômes de l'homme moderne (selon Michaux) par la mise à distance du lyrisme romantique (que soulignent l'évacuation du «*self*» et l'utilisation du terme «*geindre*»), par l'expression d'un caractère joyeusement irrévérencieux, voire immoral, et, enfin, par la figuration d'une revanche explosive du corps sur les conventions. Le narrateur confirme ainsi ses liens de parenté avec Charlot. Le «*roteur obscur*» partage à l'évidence avec le personnage de Chaplin le «*goût des frictions*», une incapacité à se conformer à l'ordre (que représentent le «*clapier des grandes personnes*» et le modèle «*bafouillé*») et un comportement irrationnel, qui renforce son isolement : c'est un *fou*, un diable insensible, indifférent, dont les éructations réduisent à néant toute velléité de se faire comprendre. Enfin, la signature de ce clown bafouillant et pouffant, animé d'une énergie rare, est un geste impulsif qu'on peut assimiler à une rature : s'attaquant au modèle avec «*des éclats à frire le diable*», il ne laisse derrière lui qu'un texte méconnaissable, et salissant de surcroît l'hermétisme mallarméen, auquel est substitué un incompréhensible bafouillage.

Le journal *Ecuador* mérite d'être relu à travers le prisme de cette analyse. En effet, si l'on en croit la notule expéditive tenant lieu de préface, ce livre est lui aussi un raté : «*Un homme qui ne sait ni voyager ni tenir un journal a composé ce journal de voyage. Mais, au moment de signer, tout à coup pris de peur, il se jette la première pierre*» (E, 139). À l'écrivain qui signe une œuvre maîtrisée, Michaux oppose celui qui ne connaît pas les codes du genre qu'il pratique et désavoue finalement son texte par un geste de repentance, reconduit dès la première page du journal : «*Je n'ai écrit que ce peu qui précède et déjà je tue ce voyage*» (E, 142). Ainsi passe-t-on de l'annonce d'un texte mal ficelé au constat d'un texte raté. Il faut bien dire qu'*Ecuador* ne tient pas les promesses d'un récit de voyage en bonne et due forme : de l'aveu même de l'auteur, on y trouve peu de descriptions susceptibles d'ouvrir

90. Jean-Pierre Martin, art. cit., p. 407-409.

l'horizon du lecteur. Et pour cause, l'apprenti voyageur « ne voit rien, [...] ne comprend rien » (E, 149) ; les spectacles qui se déroulent devant lui le laissent insensible, indifférent, ou bien l'énervent, provoquent sa colère. Aussi préfère-t-il court-circuiter les tableaux attendus : le portrait de l'Équatorien est sans cesse reporté, et les descriptions de paysages ou de coutumes locales, résumées de façon expéditive⁹¹.

Celui qui préfère aux livres le « cinéma plastique » (E, 145) et qui, à bord d'une « *Pearless* de course » (E, 194) déjà conduite à vive allure par un fou, « réclame [encore] de la vitesse » (*idem*), se réserve par contre le droit de commenter un peu longuement ses troubles physiques et les idées simples traversant son « manchon pensant » (E, 159). Comme dans le recueil précédent (et ceux qui suivront), Michaux ne cesse de faire varier les sujets et les formes d'écriture, d'accélérer ou de ralentir comme bon lui semble, de contracter ou de dilater certains passages, et montre de la sorte comment conférer du rythme, du mouvement à l'écriture : la lecture d'*Ecuador* laisse une « impression de décousu, de coq-à-l'âne, de rêverie à bâtons rompus⁹² », comme le notait Epstein en observant l'influence du cinéma sur l'écriture des poètes.

Michaux signe un récit elliptique, mais porteur d'une énergie impétueuse, assimilée à celles des volcans (E, 161), des torrents (E, 165), des tourbillons (E, 189), et qui se caractérise, en outre, par une attention portée à la description de gestes impulsifs, de courses (poursuites, fuites, dérobades) et de déséquilibres (chutes, vertiges). Ce faisant, l'écrivain s'efforce déjà de parvenir à la traduction de pensées éclairs, de pulsions agressives et de troubles physiologiques : comme nous l'avons souligné en début d'article, Michaux assigne à l'écriture la fonction de saisir les mouvements du corps organique et du flux pensant. S'il reconnaît les défauts du langage verbal, son manque d'expressivité et de vitesse, il ne cesse toutefois de mettre au point des techniques énonciatives permettant de rendre un corps à l'écriture et de lui insuffler du rythme, c'est-à-dire de la vie.

Le récit du voyage en Équateur en est un exemple parfait : feignant de ne point maîtriser les règles du genre, le narrateur d'*Ecuador* s'autorise une écriture rapide et discontinue, à l'image de ses pensées désordonnées et de son corps « tout fléchissant, comme prêt à se rompre »

91. Voir, par exemple, la description de la préparation du cœur de bananier : « Ils cuisent ça, ils mangent ça, c'est bon. Ça peut se manger cru. » (*Ecuador*, p. 172.)

92. Jean Epstein, *op. cit.*, p. 95.

(E, 188) – ce qui est le symptôme, selon Michaux, d'une grande fatigue : « Une fatigue, c'est le bloc "moi" qui s'effrite⁹³ », lit-on dans *Qui je fus*. Comprenons bien que la fatigue est cet état amenant à découvrir la fragilité du sentiment de l'unité et de la permanence de l'identité personnelle, pour reprendre ici les termes utilisés par Ribot dans *Les maladies de la personnalité*. S'inscrivant dans le sillage des recherches menées par ce dernier, Michaux explore les effets de désorganisation psychique et de dérèglement organique causés par la « fatigue moderne », et tente d'en rendre compte en adoptant un régime de notation rapide : l'écriture devient ainsi, comme le cinéma burlesque qu'il apprécie tant, un art de l'instant, de la brièveté et de la vitesse.

Or rappelons qu'à l'origine de la « légèreté » de son écriture, il y a d'abord une volonté de se déprendre de l'influence exercée par les conventions littéraires, en faisant des symptômes de l'épuisement nerveux (indifférence, désinvolture, agressivité) autant de moyens d'*écrire contre* : comme on l'apprend en lisant « Une vie de chien », sa fatigue est avant tout celle d'un écrivain visant à subvertir les modèles génériques et qui, pour ce faire, met au point des stratégies énonciatives (court-circuitages, déformations expressives) inspirées par les gestes à la fois indifférents et agressifs que le personnage de Chaplin oppose aux conduites réglées par les conventions sociales. Telle est bien l'ambition qui sous-tend l'écriture de ce texte à l'apparence désordonnée qu'est *Ecuador*. En laissant s'exprimer, comme le fait Charlot, son tempérament d'homme nerveusement fatigué, et par conséquent versatile, le narrateur procède, nous l'avons noté, tantôt à la réduction des ingrédients incontournables d'un récit de voyage, tantôt à l'introduction d'éléments incongrus, qui fait verser la relation du vécu dans la fiction. Ainsi malmène-t-il les conventions du genre, tout en posant les bases d'une nouvelle poétique du corps⁹⁴, qui valorise le geste simple, impulsif.

93. Henri Michaux, « Fatigue II », *Qui je fus*, p. 90.

94. Lire notamment, à ce sujet, l'ouvrage de Claude Fintz, *Henri Michaux – « Homme-bombe »*. *L'œuvre du corps : théorie et pratique*, Grenoble, Ellug, 2004.