

## Marc Durain, « Henri Michaux : du corps du livre au corps de l'homme »

**Article publié dans l'ouvrage collectif *Le livre au corps*, dir. Marc Perlman et Alain Milon, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012.**

Le corps est un des lieux communs de l'œuvre d'Henri Michaux, motif omniprésent de ses textes justement relevé et exploré par la critique. Pour n'en citer que deux exemples, on observera que Raymond Bellour réserve à la thématique du corps une entrée de chapitre dans son ouvrage *Henri Michaux ou une mesure de l'être*<sup>1</sup>, au même titre que « l'espace » ou « les métamorphoses » (motifs qui ne sont d'ailleurs pas sans lien avec celui du corps), comme le fait Colette Roubaud dans son commentaire du recueil *Plume* précédé de *Lointain intérieur*<sup>2</sup> ; plus, le corps a pu faire l'objet d'ouvrages entiers consacrés au poète : on songe notamment à celui de Claude Fintz, *Henri Michaux « homme-bombe »*. *L'œuvre du corps : théorie et pratique*<sup>3</sup>. Il est incontestable que l'œuvre de Michaux est marquée par la mise en avant des vicissitudes du corps, agressions, maladies, métamorphoses, divisions, mais aussi interventions du poète sur les corps comme en témoigne cet extrait de « Mes occupations<sup>4</sup> » :

*Il y a des gens qui s'assoient en face de moi au restaurant et ne disent rien, ils restent un certain temps, car ils ont décidé de manger.*

*En voici un.*

*Je te l'agrippe, toc.*

*Je te le ragrippe, toc.*

*Je le pends au porte-manteau.*

*Je le décroche.*

*Je le repends.*

*Je le redécroche.*

*Je le mets sur la table, je le tasse et l'étouffe.*

*Je le salis, je l'inonde.*

*Il revit.*

*Je le rince, je l'étire (je commence à m'énerver, il faut en finir), je le masse, je le serre, je le résume et l'introduis dans mon verre, et jette ostensiblement le contenu par terre [...]*

Le poète se fait ici le grand manipulateur des corps, capable de les réduire à l'impuissance et aux proportions souhaitées.

Moins évidente peut-être est la place réservée par Michaux à la réflexion sur le livre comme corps. Les mentions du livre, soit le livre même que le poète est en train d'écrire et qu'il désigne par *deixis* auto-référentielle :

*Toi que je ne sais où atteindre et qui ne liras pas ce livre [...]*<sup>5</sup>

ou d'autres livres, les livres en général :

*Dans l'ensemble, les livres furent son expérience.*<sup>6</sup>

sont plus sporadiques au sein des recueils, et d'une importance peut-être moins déterminante dans l'étude des enjeux essentiels de l'œuvre ; pourtant l'étude des désignations, non pas simplement du livre, mais du corps du livre, comme on va tenter de le montrer à l'échelle de trois des recueils parmi les plus significatifs de Michaux<sup>7</sup>, se révèle à chaque fois en relation intime avec les grandes thématiques évoquées plus haut, et déjà dûment commentées. En quoi la réflexion sur le corps du livre peut être considérée comme une clef dans la compréhension de la relation du poète au corps (on pourrait dire, aux corps) et au monde, telle est la question que l'on se pose ici, et à laquelle nous allons proposer une réponse en deux temps : d'abord en observant de près la manière dont Michaux caractérise le corps du livre, manière, on le verra, à la fois paradoxale et tout à fait cohérente dans le cadre de la représentation du propre corps du poète ; ensuite en explorant les multiples relations, d'ordre tant physique que mental, qu'entretiennent le poète et le livre, deux entités tantôt en lutte tantôt en collaboration pour intervenir (terme cher à Michaux) sur le monde et les corps qui s'y tiennent.

## LE CORPS MULTIPLE ET PARADOXAL DU LIVRE

Les références au livre comme corps ne sont pas légion dans les textes de Michaux ; mais elles se concentrent dans quelques poèmes riches d'enseignement. On observe que le livre y est décrit de manière extrêmement diverse, et cela est d'autant plus frappant que ces caractérisations variées se présentent dans le cours d'un même texte. Nous citons un passage du poème « Une vie de chien », extrait de *La nuit remue* :

*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 nécessaire.*

*Parfois, certains mots restent comme des tours.*<sup>8</sup>

Trois éléments retiennent pour le moment notre attention. Michaux caractérise ici ce qui fait, si on peut dire, le sang ou les organes du livre, à savoir les mots. Et il les caractérise physiquement de trois manières : à travers le verbe « déraciner », le substantif « troupeau » et le substantif « tour ». Le premier terme pose une image concrète du mot comme plante ou comme arbre, sur lequel le lecteur Michaux exercerait un effort d'arrachement. Autrement dit le corps du livre, par la métaphore verbale, est rattaché au monde végétal. Rappelons au passage que le mot latin *liber* dont est issu notre « livre », désignait à l'origine la partie vivante de l'écorce, sur laquelle on écrivait. Usage qui s'est bien sûr perpétué, le papier qui fait la peau du livre nous venant toujours des arbres. Au sein de la même phrase, une deuxième métaphore se met en place, nominale celle-là, et qui dépend du verbe « détourner » exprimant la même idée d'éloignement, de distanciation par rapport à un point d'origine (c'est la valeur du préfixe « dé » dérivé de la préposition « de ») : les constituants fondamentaux du livre que sont les mots forment à présent un troupeau, dont, comme le suggère le complément du nom, « l'auteur » serait le berger ; le corps du livre est donc caractérisé comme relevant du monde animal. Enfin, le troisième temps de cette description physique du livre est marqué par la comparaison des mots avec des « tours », qu'on imagine solides et dures, voire, selon toute vraisemblance, en pierre. Nous voici donc dans le domaine du minéral. A cette série d'images caractérisant le corps du livre nous ajouterons

une phrase du « Portrait de A » - texte sur lequel nous aurons très vite l'occasion de revenir- pour compléter cette représentation multiple du corps du livre :

*Il est d'âme.* <sup>9</sup>

En position d'attribut, la fonction canonique de la caractérisation, le groupe prépositionnel « d'âme » introduit un complément de matière indiquant « de quoi est fait » le livre. La terminologie grammaticale s'avère ici paradoxale, vu que le complément construit une image immatérielle du livre, si l'on se réfère à une longue tradition philosophique et religieuse qui distingue le corps et l'âme. Le corps du livre reçoit donc une palette de caractérisants étonnamment large, passant par les trois principaux règnes, végétal, animal, minéral, jusqu'à n'être plus vraiment un corps, puisque « pur », « d'âme », « divin » comme l'écrit Michaux dans une série de trois phrases courtes et simples. Force est de constater, en recoupant l'ensemble de ces éléments de description, que le corps du livre est, lui, complexe, sorte de corps total, et même paradoxal à la lecture de ce passage du « Portrait de A » (nous remettons le segment cité dans son contexte immédiat) :

*Le monde est mystère, les choses évidentes sont mystère, les pierres et les végétaux. Mais dans les livres peut-être y a-t-il une explication, une clef.*

*Les choses sont dures, la matière, les gens, les gens sont durs, et inamovibles.*

*Le livre est souple, il est dégagé. Il n'est pas une croûte. Il émane. Le plus sale, le plus épais émane. Il est pur. Il est d'âme. Il est divin. De plus il s'abandonne.* <sup>10</sup>

Paradoxe à plusieurs échelles. D'abord de texte à texte : le corps du livre, ou plus précisément ses organes vitaux, les mots, étaient assimilés ou rapprochés par l'image, des « pierres » et des « végétaux » ; ici, ils en sont clairement distingués, d'une part par l'adjectif « souple » (qui s'oppose à l'image rigide des « tours <sup>11</sup> » évoquée plus haut), d'autre part par le connecteur logique oppositif « mais ». Les livres relèveraient d'un autre niveau de réalité que les règnes évoqués, dans la mesure où « peut-être » ils livreraient la « clef » du « mystère » des autres corps.

Paradoxe aussi à l'échelle du texte seul ; premièrement, parce que le livre est présenté à la fois comme étant et n'étant pas un corps : « il est d'âme », donc immatériel, comme nous l'avons déjà dit, et peut être en même temps « épais » et « sale », donc nécessairement spatial et matériel. Deuxièmement, et c'est là sans doute l'aspect le plus subtil et le plus fécond de la caractérisation du corps-livre, Michaux le désigne comme étant « dégagé », c'est-à-dire libéré, en-dehors, avant d'ajouter à la toute fin de la section citée : « il s'abandonne ». Autrement dit, le livre est délivré, et le livre se livre. Le poète, en utilisant les deux termes « dégagé » et « s'abandonne », suggère à la fois un jeu lexical et une représentation paradoxale du livre comme corps « livré-délivré ». Et cette double caractérisation nous semble éclairer à certains égards le fonctionnement de la représentation du poète lui-même.

On aura remarqué que le corps du livre, tour à tour animal, minéral, végétal, divin, n'est jamais représenté comme humain, donc jamais sur le même plan que le corps du poète. De fait, l'étude des résonances du couple « livré-délivré » dans la construction des textes nous apprend ceci : que le poète n'atteint jamais à cet état paradoxal de corps livré-délivré, mais qu'il connaît toujours soit l'un, soit l'autre. Un certain nombre de poèmes le mettent en scène passif et livré, comme « L'appareil à éventrer » :

*Il y a des époques où je ne peux me mettre au lit sans être opéré. Aussitôt l'œil fermé, le lit, d'un mouvement impérieux, est soulevé en l'air et j'aboutis non loin du plafond.*

*Alors descend sur moi l'appareil à opérer.* <sup>12</sup>

Est significatif dans la première phrase, le passage d'un verbe en construction pronominale réfléchi (« me mettre »), dénotant une forme d'autonomie du sujet, à une tournure passive (« être opéré »), traduction grammaticale de l'état « livré », appliquée qui plus est à un verbe qui renvoie au corps, surtout à la voix passive ; le contexte du « lit » vient encore renforcer l'atmosphère chirurgicale. Après avoir été à nouveau représenté, dans la deuxième phrase, sous forme du pronom sujet (« j'aboutis »), le locuteur-personnage devient complément de lieu dans la troisième (« descend sur moi »), la fonction sujet étant désormais assurée par l'entité véritablement active du poème, « l'appareil » qui lui donne son titre et dont la mention est repoussée à la fin de la proposition, comme si l'énoncé épousait le mouvement de son arrivée menaçante, par cette solennité expressive. Les deux principaux aspects de la

syntaxe (ordre des mots et relation entre les mots) s'associent donc de façon cohérente à la représentation du corps passif et impuissant du poète, livré à un instrument de torture qui finit par faire « sauter [s]a surface ». D'autres textes (moins nombreux toutefois) insistent sur l'autre versant, celui du corps « dégagé », délivré. C'est le cas d' « Entre ciel et terre », toujours dans *La vie dans les plis* :

Quand je ne souffre pas, me trouvant entre deux périodes de souffrance, je vis comme si je ne vivais pas. (...) je me croirais volontiers, tant mon sentiment de vie est faible et indéterminé, un unicellulaire microscopique, pendu à un fil et voguant à la dérive entre ciel et terre, dans un espace incirconscrit, poussé par des vents, et encore, pas nettement. **13**

Le locuteur s'affirme ici « dégagé » de « souffrance », comme le pose la première proposition de la séquence, qui définit son état par la négative. Il se trouve ainsi dans une sorte de no man's land temporel, là encore défini par défaut : le fait d'être situé « entre deux périodes de souffrance » (aucun élément ne le définit en propre). Le dégagement se signale aussi par une image spatiale, utilisant la même préposition « entre » : dégagé de la « terre », mais pas dans le « ciel » pour autant, entre les deux, dégagé même -du moins pour la conscience- de tout espace, puisque celui-ci ne saurait être déterminé que par une structuration entre ce qui est dans cet espace et ce qui est en-dehors, limites essentielles annulées ici par l'adjectif « incirconscrit ». Il est à noter que l'état « délivré » n'est pas connoté positivement, au contraire ; absent de sa souffrance, le poète est presque absent de la vie (« comme si je ne vivais pas ») dont il ne garde qu'un « sentiment [...] faible et indéterminé ». Le groupe prépositionnel « à la dérive » va dans le même sens d'une perception dysphorique d'une telle situation. Dans une autre section du recueil, le « Portrait des Meidosems », Michaux nous propose une description peut-être plus ambiguë, mais toujours globalement négative de la libération de Meidosems coincés les uns dans les autres :

[Ils] ne peuvent plus avancer, attendent peut-être de périr ou d'être enfin dégagés avec de gros risques par quelque casse-tout qui détermine avec divers accidents l'Accident libérateur. **14**

Le dégagement se trouve ici au sein d'une alternative dont l'autre versant est la « mort », donc semble plutôt connoté positivement, mais il s'accompagne aussi de « risques », de « casse », et revêt finalement un double aspect négatif-positif comme le suggère le groupe nominal final « Accident libérateur » : tout dégagement est un arrachement, toute libération s'accomplit dans la douleur.

Dans les exemples que nous venons de voir, le corps du poète apparaît parfois livré, parfois délivré ; mais Michaux ne s'arrête pas là dans l'exploitation de cette dialectique réconciliée dans le corps paradoxal du livre, et construit dans plusieurs poèmes un balancement assez nettement marqué entre les deux pôles. Là encore, le choix des mots ne semble pas innocent. Le poète est, au sein d'un même texte cette fois, tour à tour livré et délivré, prisonnier et dégagé, abandonné à et libéré de. En voici quatre exemples.

Le premier est tiré du « Portrait de A » dont nous avons déjà puisé l'essentiel de notre propos sur le corps du livre. Le personnage du poème, qui ressemble fort à une projection autobiographique de Michaux, passe par différentes étapes dans sa découverte du monde : d'abord c'est une forme de refus, puis « il apprit l'alphabet et mangea <sup>15</sup> », ensuite il découvre Dieu, les livres, et ensuite les atomes qu'il considère comme de « petits dieux <sup>16</sup> ». Une nouvelle unité du poème s'ouvre alors par ces mots :

*Science immense et monotone. Ficelé aux petits dieux. <sup>17</sup>*

Nous relevons ici évidemment le participe passé « ficelé », qui marque l'attachement (au sens propre du terme), et donc le premier versant de la dialectique livré-délivré, auquel va succéder presque immédiatement, dans le cadre du récit d'un radical changement de cap existentiel, une expression du second :

*Un jour, à vingt ans, lui vint une brusque illumination. Il se rendit compte, enfin, de son anti-vie, et qu'il fallait essayer l'autre bout. Aller trouver la terre à domicile et prendre son départ du modeste. Il partit. <sup>18</sup>*

La première phrase manifeste et situe (« à vingt ans ») une rupture soudaine dans la chaîne du temps (« brusque illumination »). L'« anti-vie » à laquelle le personnage de A décide alors de mettre un terme, c'est, en particulier, la vie sur le mode « ficelé » dont il a été question juste au-dessus. Le bouleversement existentiel consiste dans le dégagement : « prendre son départ » de cette vie livrée. La fin du paragraphe en marque la réalisation : « Il partit », phrase minimale qui dans sa brièveté figure le caractère soudain et rapide du départ, et exprime d'une manière très nette la rupture de l'attachement à la vie abstraite, dévo-

lue à la contemplation des atomes et de Dieu. Le personnage était ficelé : il se dé-ficèle, il s'agit bien là de deux pôles incompatibles : comme l'écrit Michaux, laisser l'un pour choisir l'autre, c'est prendre l'existence « par l'autre bout ». Mais, nous l'avons noté plus haut, en citant un passage du « Portrait des Meidosems », le dégagement ne s'accomplit qu'« avec de gros risques<sup>19</sup> », la libération est aussi un « accident<sup>20</sup> », une cassure douloureuse puisqu'il s'agit bien de rompre ses liens. Le personnage de A ne tarde pas à le ressentir :

*Ce n'était pas orienter sa vie, c'était la déchirer.*<sup>21</sup>

Tels sont les mots qui suivent immédiatement la mention du départ.

Le deuxième passage que nous analyserons est tiré du poème « Le honteux interne », du recueil *La nuit remue*. La dialectique « livré-délivré » appliquée au corps du poète, dans le cadre d'une succession temporelle manifestant l'un après l'autre ces deux états incompatibles pour lui, y apparaît de manière encore plus nette :

*Ni originalité ni lutte. Je suis livré à la joie. Elle me brise. Je me dégoûte.*

*Quand je redeviens libre, je sors, je sors rapidement avec ce visage des personnes qui viennent d'être violées.*<sup>22</sup>

Dans un premier temps le locuteur est abandonné, passif, comme l'indique le participe passé « livré », mais aussi, juste avant, le terme de « lutte » affecté par la négation ; la phrase suivante « Elle me brise » manifeste cette position d'impuissance par un autre biais, non pas une tournure passive, mais une construction transitive où le poète occupe la fonction d'objet ; et dans un second temps, marqué par la subordonnée relationnelle introduite par « quand » et le verbe « redeviens » qui indique à la fois l'entrée dans un nouvel état et le retour « à la normale », le locuteur est dégagé, deuxième versant de la dialectique illustré ici par l'adjectif « libre » et par le verbe « sortir » réitéré. La proximité des deux mots « livré » et « libre » dans le fil du texte ne saurait être innocente et manifeste avec évidence les deux états incompatibles du corps du poète, que le corps du livre, quant à lui, combine, et ce rappel est d'autant plus sensible que ces termes font entendre celui de « livre » par paronomase. (On profitera de cette remarque pour noter que le sub-

stantif « livre » et l'adjectif « libre » sont étymologiquement homonymes : tous deux sont issus du même signifiant latin *liber*.)

Dans le troisième passage qui a retenu notre attention, les deux états du corps ne sont pas mis en jeu suivant un principe de succession temporelle, mais selon un balancement entre le fait constaté et le souhait d'une autre réalité ; il s'agit du premier fragment de « Vieillesse de Pollagoras », dernière section du recueil *La vie dans les plis* :

Encombré de batailles déjà livrées, horloge de scènes de plus en plus en plus nombreuses qui sonnent, tandis que je me voudrais ailleurs. <sup>23</sup>

Nous ajouterons que le locuteur Pollagoras se compare, dans la phrase qui suit, à « un manoir livré au Poltergeist », et qu'un peu plus haut dans le poème il est question d'adversaires qui « livrent « leurs » batailles » en lui. Cette triple occurrence du verbe « livrer », sous forme conjuguée ou participiale, nous paraît remarquable pour un texte relativement court et semble un facteur de cohérence et d'unité. L'état « livré » est bien celui qui caractérise Pollagoras, aspirant pour sa part à une forme de dégagement, dégagement de l'« ici » : la locution conjonctive « tandis que » réalise le parallélisme temporel-concessif entre le fait et le souhait, lui-même matérialisé par l'emploi du conditionnel : « je voudrais » ; et c'est l'adverbe « ailleurs » qui prend en charge l'expression du désir de sortie et de dé-livrance.

Enfin, pour clore ce développement sur la dialectique irréconciliable animant le corps du poète en relation avec les caractéristiques fondamentales du corps-livre selon Michaux, on citera un passage du poème « Amours », tiré de *La nuit remue*, qui transpose, comme son titre le laisse présager, le balancement « livré-dégagé » dans le cadre d'une relation amoureuse, promise à l'échec. Le premier versant est représenté par cette phrase :

*Cependant, je me suis abandonné à un nouveau « nous ».* <sup>24</sup>

On retrouve ici le verbe et la construction pronominale utilisés par Michaux pour parler du livre dans « Le portrait de A » : « De plus il s'abandonne. <sup>25</sup> » Cette fois, c'est le poète qui est concerné : il renonce en quelque sorte à une part de son autonomie de « Je » pour se fondre dans un ensemble formé par le couple, représenté par le pronom « nous ». Mais ce constat fait au présent de l'entrée, à un certain moment du passé (c'est la valeur du passé composé), dans l'état « livré », est en opposition avec la résolution d'un départ (dégagement)

prochain, annoncé brutalement dans la dernière partie du poème :

*Elles ont menti toutes mes lettres, Banjo... et maintenant je m'en vais.*

*J'ai un billet à la main : 17.084.*

*Compagnie royale néerlandaise.*

*Il n'y a qu'à suivre ce billet et l'on va en Equateur.*

*Et demain, billet et moi, nous nous en allons [...]*<sup>26</sup>

Le point de rupture entre les deux pôles de la dialectique est matérialisé par l'adverbe « maintenant » dont l'effet dramatique est renforcé par les points de suspension ; le départ est exprimé par le verbe « s'en aller » dont on remarque surtout la deuxième occurrence pour sa valeur comique : le poète reconstitue un « nouveau « nous » » qui n'est plus celui de la relation amoureuse, mais du « couple » qu'il forme avec la clef de son dégageant, son billet d'avion. On retrouve dans ce quatrième exemple le principe de succession temporelle entre les états « livré » et « délivré » qui caractérisait les deux premiers passages cités.

On voit que Michaux fait correspondre, avec une grande rigueur dans l'emploi des termes, les données du paradoxe qui caractérise le corps du livre, « livré-délivré », à la description de son rapport à son propre corps. C'est une première manière d'envisager le lien possible entre le corps du livre et le corps de l'auteur ; mais celui-ci ne s'établit pas seulement sur le mode d'une l'opposition des deux corps, l'un « livré-délivré », l'autre soit livré, soit délivré. Ils entretiennent en effet un certain nombre de relations plus directes et concrètes, auxquelles nous allons maintenant nous attacher.

## **LE LIVRE ET L'HOMME : QUELS CORPS A CORPS**

Le corps du livre et le corps du poète sont parfois mis en scène ensemble, et les modalités des relations qu'ils entretiennent alors sont fort diverses. Le corps du livre est traité, pour le dire simplement, soit comme adjuvant soit comme opposant ; commençons par illustrer ce dernier cas. Le texte « Une vie de chien », que nous avons étudié plus haut sous l'angle des images multiples du corps du livre (animale, végétale, minérale), nous montre comment, pour le poète, la lecture constitue non une édification intellectuelle, mais une lutte physique. Sa rela-

tion aux mots est de l'ordre de l'action, de la préhension, de la manipulation, de la destruction. Nous citons à nouveau l'extrait en le prolongeant un peu :

*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 nécessaire.*

*Parfois, certains mots restent comme des tours. Je dois m'y prendre à plusieurs reprises et, déjà bien avant dans mes dévastations, tout à coup au détour d'une idée, je revois cette tour. Je ne l'avais donc pas assez abattue, je dois revenir en arrière et lui trouver son poison, et je passe ainsi un temps interminable. <sup>27</sup>*

Les verbes utilisés sont de l'ordre du concret : il s'agit d'« attraper », de « prendre », et Michaux y insiste par la répétition de la même base verbale entre « s'y prendre » et « reprises ». Contrairement à ce qu'on pourrait attendre, la relation physique avec le livre, dans sa difficulté, n'est pas une lutte pour comprendre mais pour anéantir, comme l'attestent les termes « sabote », « dévastations », et plus encore « abattue » qui renvoie à la destruction de la « tour », mais prend une résonance plus violente encore si l'on songe au sens de ce verbe lorsqu'il s'applique à un être vivant, syllepse de sens pertinente ici puisque le livre revêt, nous l'avons montré, une dimension animale. La spatialisation de l'expression (« bien avant », « revenir en arrière ») suggère une représentation du livre comme une ville (élargissement de la composante minérale), dont les tours seraient des mots, et dans laquelle progresserait le lecteur. On peut faire deux observations complémentaires : le corps du livre gagne en réalité minérale au fil de l'extrait, dans la mesure où le rapprochement entre mots et tours est d'abord assumé par une comparaison, et ensuite par une métaphore in absentia (« je revois cette tour ») : le mot n'est plus *comme*, il *est* un élément minéral. Deuxièmement, le corps multiple du livre semble communiquer une part de sa variété au corps du poète en lutte avec lui : un peu plus haut dans le texte, Michaux affirme semer « la panique dans les voitures du Métropolitain » en se servant « de son pied comme d'un tentacule » ; c'est rapprocher une partie de son corps du physique du céphalopode.

Par ailleurs, le titre même du poème, « Une vie de chien », suggère dans un tel contexte, au-delà de l'expression courante, une proximité du locuteur avec cet autre animal. Quoi qu'il en soit, la relation au corps du livre se définit sur le mode de l'effort physique, et de l'effort vain, comme en témoigne la fin du texte :

*Et le livre lu en entier, je me lamente, car je n'ai rien compris... naturellement. N'ai pu me grossir de rien. Je reste maigre et sec.*<sup>28</sup>

L'image plus classique de la lecture comme nourriture intellectuelle est invoquée en même temps que niée, et Michaux insiste sur le versant corporel de cette représentation, avec le verbe « grossir » et les adjectifs « maigre » et « sec ». Si maigre, si sec demeure le locuteur après sa lecture que la marque grammaticale de sa personne s'efface soudain de l'énoncé : « N'ai pu me grossir de rien. », avant de réapparaître. L'idée de la lecture comme effort inutile est suggérée dans un autre texte, intitulé « Situations étranges », où l'on trouve ces mots :

*Ils se soulevaient sur les coudes comme pour lire, mais l'effort les achevait et ils retombaient la face en terre pour toujours.*<sup>29</sup>

Il est question d'hommes sur le point de mourir ; leur ultime déploiement d'énergie pour se relever se manifeste par une position corporelle semblable à celle du lecteur, mais cet « effort » même cause leur perte définitive. Lire représente soit une grande difficulté sans fruit, comme ici, soit un projet que l'on abandonne vite pour se consacrer à autre chose ; c'est le cas dans ce passage des aventures de Plume, personnage dont le nom semble pourtant le lier charnellement au corps du livre :

[Plume se trouve dans la chambre de la reine du Danemark en compagnie de cette dernière.]

*-Comme nous avons deux bonnes heures devant nous, vous pourriez peut-être me faire la lecture, mais ici je n'ai pas grand chose d'intéressant.*<sup>30</sup>

La lecture semble avoir toute sa validité logique, si on peut dire, puis-

que la perspective en est inscrite dans une relation causale marquée par la conjonction « comme » ; mais, déjà nuancée au sein même de la proposition où elle est mentionnée, par l'adverbe « peut-être », elle est balayée par la suite de la phrase, sous le prétexte du manque d'intérêt des « corps-livres » en présence. Plus « intéressant[e] » en revanche est l'étude du corps de la reine pour le personnage de Plume, qui se laisse séduire. Elle se déshabille et l'appelle à tenter de déchiffrer les « signes » qui sont sur sa poitrine :

*J'ai ici, voyez, sous le sein droit, trois petits signes. Non pas trois, deux petits et un grand. (...) Ecoutez, dites-moi quelque chose, mais examinez bien, d'abord, bien à votre aise...*

*Et voilà Plume qui examine. Il touche, il tâte avec des doigts peu sûrs, et la recherche des réalités le fait trembler, et ils font et refont leur trajet incurvé.*

*Et Plume réfléchit.* **31**

Sur la peau blanche de la reine, comme des inscriptions, à lire, à comprendre. Le contact s'établit par les mains et les yeux, comme pour un livre, et comme avec un livre, la découverte suscite la réflexion du lecteur. Cette représentation « livresque » du corps de la reine n'infléchit pas la tendance globale du texte, qui est la mise de côté immédiate du corps du livre pour la mise en avant du corps des personnages, qui pour finir seront couchés nus l'un près de l'autre, et sans doute plus près encore lorsque le roi entrera.

Les relations entre corps du livre et corps de l'homme que nous avons abordées jusqu'ici sont déceptives et négatives. Comment peuvent-ils entrer tous deux dans un rapport constructif ? « Le portrait de A » nous donne un premier élément de réponse ; l'expérience de la lecture n'est pas toujours aussi stérile que dans le poème « Une vie de chien », analysé plus haut ; parfois elle permet de se « grossir<sup>32</sup> » de quelque chose :

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 là quelque chose... Alors il se met à léviter vers ce quelque chose avec le plus qu'il peut de lui-même (...) Il a gagné quelque chose. Il s'est fait un peu supérieur à lui-même. **33**

On observera pour commencer que le personnage de A n'instaure pas

une relation mortifère avec le livre ; quels que soient les inconvénients d'une lecture « en flèche », il ne s'agit pas de s'appliquer à dévaster les mots, en revenant au besoin en arrière pour s'assurer de leur destruction. Le caractère positif du rapport est indiqué par les termes de « bonheur », de « gagner ». Dans « Une vie de chien », le poète abattait les tours, ici lui-même s'élève (« se met à léviter ») en réaction au choc exercé sur lui par « une phrase » : c'est lui qui est en quelque sorte « déracin[é]<sup>34</sup> », mais dans le sens d'un enrichissement (« supérieur à lui-même »). Le livre est ici un adjuvant à celui qui entre en relation avec lui, un principe créateur. Ce principe, on le retrouve, même s'il n'aboutit pas entièrement, dans le texte « Mes propriétés », où le livre constitue une base à partir de laquelle le poète pourrait peupler son terrain :

*D'autres fois (...) je vois dans la vie extérieure ou dans un livre illustré, un animal qui me plaît, une aigrette blanche par exemple, et je me dis : Ça, ça ferait bien dans mes propriétés et puis ça pourrait se multiplier, et je prends force notes et je m'informe de tout ce qui constitue la vie de l'animal. Ma documentation devient de plus en plus vaste.<sup>35</sup>*

Dans la fiction ou la métaphore des « propriétés », le locuteur prend appui sur le livre, et constitue lui-même du texte (des « notes », une « documentation »), pour créer un corps qu'il puisse faire vivre sur ses terres. Certes l'accent est mis sur l'échec répété de cette entreprise, mais il nous semble intéressant d'insister, quant à nous, sur la capacité néanmoins prêtée au livre, dont nous avons vu qu'il était un corps multiple, de générer d'autres corps divers, celui d'« une aigrette blanche par exemple ».

Enfin, et nous nous plaçons maintenant, non plus au niveau du narrateur ou du personnage, mais au niveau de l'auteur du texte lui-même, le livre est un adjuvant lorsqu'il permet d'agir, d'intervenir sur le monde et sur les corps, de créer une nouvelle réalité. Composer un livre, pour le poète, c'est se donner cette « liberté d'action<sup>36</sup> ». Nous le rappelons, un des premiers constats sur le monde du représentant autobiographique de Michaux qu'est le personnage de A, était que « les choses sont dures, la matière, les gens, les gens sont durs, et inamovibles. » Mais le livre n'est-il pas précisément le lieu dans et par lequel il devient possible de faire bouger les gens et les choses ? Cette capacité à transformer l'immobile en mobile n'est certes pas sans incertitude, comme dans le

poème « L'attaque de la montagne », où le locuteur se confronte à ce qui est, peut-être, le corps dur et inamovible par excellence :

*Oh je n'avais pas à ce moment-là de griefs contre cette montagne, sauf sa sempiternelle présence qui m'obsédait depuis deux mois. Mais je profitai de l'immense puissance que mettait à ma disposition une colère venue d'une lance portée contre ma fierté. Ma colère en son plein épanouissement, en son climax, rencontra cette grosse gêneuse de montagne, qui irritant ma fureur, l'immensifiant, me jeta, transporté, impavide, sur la montagne comme sur une masse qui eût pu réellement en trembler.*

*Trembla-t-elle ? En tout cas, je la saisis. 37*

L'écriture, la constitution d'un corps-poème, d'un corps-livre, est l'outil qui permet au poète de concrétiser des élans intérieurs ; le conflit n'est plus ici entre lui et les mots « comme des tours », mais entre lui et la « grosse gêneuse de montagne », nouvelle figure de verticalité et de dureté après la « tour » ; et c'est par les mots, justement, qu'il peut se jeter sur elle et, peut-être, la faire « trembler ». Le marquage du caractère inamovible de la montagne, dans la mesure où ce fait relève de l'évidence, est porteur d'humour : c'est la mention de « sa sempiternelle présence », où l'adjectif lui-même, et son antéposition, suggèrent l'agacement et la lassitude du locuteur. Le texte maintient l'incertitude sur l'issue de son entreprise : l'emploi du subjonctif (« eût pu ») semble lui dénier tout espoir de parvenir à bouger la masse de pierre. Mais la question qui suit rouvre une possibilité, par la négative : le locuteur ne saurait affirmer que la montagne n'a pas tremblé. En revanche, il est certain de sa préhension : de la même façon qu'il attrapait les mots dans son combat physique avec le livre, il « saisit » ici la montagne, dans le monde créé par le poème. Ailleurs, l'utilisation des mots lui permet, avec une désarmante simplicité, de déplacer d'immenses pays, de les transporter dans son espace domestique :

*Moi, je mets la Chine dans ma cour. 38*

Le détachement en tête de phrase du pronom tonique « moi » est déjà une expression de cette forme de toute-puissance du sujet ; par le langage là encore, le poète agit sur les corps, l'inamovible devient mobile, et cela ne concerne pas seulement les « choses », mais aussi les

« gens<sup>39</sup> », et nous pouvons à cet égard revenir sur le tout premier texte que nous avons cité ; il s'agissait du poème « Mes occupations », où le processus est bien mis en évidence :

*Il y a des gens qui s'assoient en face de moi au restaurant et ne disent rien, ils restent un certain temps, car ils ont décidé de manger.*<sup>40</sup>

Cette phrase met en place une situation initiale générale, d'avant l'intervention, où l'on retrouve le poète (« moi »), et « en face » de lui des « gens » assis, silencieux et immobiles, qui « restent », un peu à l'image de la « grosse gêneuse de montagne<sup>41</sup> ». Les mots vont maintenant donner matérialité à l'imaginaire d'action du poète, qui s'en prend au premier client qui se présente :

*En voici un.*

*Je te l'agrippe, toc.*

*Je te le ragrippe, toc.*

*Je le pends au porte-manteau.*

*Je le décroche.*

*Je le repends.*

*Je le redécroche.*

*Je le mets sur la table, je le tasse et l'étouffe.*

*Je le salis, je l'inonde.*

*Il revit.*

*Je le rince, je l'étire (je commence à m'énerver, il faut en finir), je le masse, je le serre, je le résume et l'introduis dans mon verre, et jette ostensiblement le contenu par terre [...]*<sup>42</sup>

On remarque deux choses : l'anaphore d'une même structure syntaxique qui pose le « Je » en agent, et le client en objet de l'action ; le fait que toutes les actions sont représentées par des verbes porteurs du sème de mobilité (« pends », « décroche », « repends », « mets »...) ou de souplesse (« étire », « serre », « tasse », « résume »...) : autrement dit cette

intervention sur le corps vivant correspond exactement à la mise en défaut de la perception première de ce corps comme « dur » et « inamovible », qui était celle du personnage de A, et celle du locuteur-poète dans le restaurant, avant le déploiement de son action dans et par les mots. Grâce au livre « souple » et « dégagé<sup>43</sup> », Michaux assouplit et dégage à leur tour les êtres et les choses. Le livre est le lieu des changements magiques d'espace (comme pour la Chine) et de forme (comme pour le malheureux client du restaurant). On le voit, la réflexion sur le corps du livre et le corps des choses développée dans « Le portrait de A » offre bien des clefs de lecture, et permet en l'occurrence de revenir au livre, non pas le livre lu mais le livre écrit, dans son pouvoir de changement et de création de réalités.

La thématique du livre comme corps ne représente pas, d'un point de vue quantitatif, une large part de l'œuvre de Michaux. Mais ses apports sont nombreux et divers : d'abord, bien sûr, on y trouve une représentation du corps-livre lui-même, corps paradoxal à la fois « livré » et « délivré », corps multiple qui semble relever de tous les règnes à la fois. Cette description permet de lire avec plus de profit certains développements sur le corps de l'homme et en particulier du poète, chez qui les états « livré » et « délivré » sont toujours soit exclusifs l'un de l'autre, soit en balancement ou en succession. Ce que Michaux construit ainsi, c'est un système cohérent de représentation des corps. Mais il met aussi en scène un certain nombre de relations concrètes entre le corps du livre et le corps de l'homme, qui s'orientent dans deux grandes directions : le conflit, le combat, l'effort, l'échec dans le cas de l'homme-lecteur (même s'il arrive que le livre le nourrisse et l'élève) ; l'action, l'intervention sur les corps perçus, à la différence de celui du livre, comme « durs » et « inamovibles<sup>44</sup> », dans le cas de l'homme-écrivain, créateur de corps-livres. Ces derniers, et ce n'est pas une petite différence entre l'homme et le livre, survivront au corps mortel de leur auteur, et lui permettront, par l'action d'un autre lecteur, de survivre d'une certaine manière à travers eux : « Ne me laissez pas pour mort, parce que les journaux auront annoncé que je n'y suis plus. Je me ferai plus humble que je ne suis maintenant. Il le faudra bien. Je compte sur toi, lecteur, sur toi qui me vas lire, quelque jour, sur toi lectrice. Ne me laisse pas seul avec les morts comme un soldat sur le front qui ne reçoit pas de lettres. Choisis-moi parmi eux, pour ma grande anxiété et mon grand désir. Parle-moi alors, je t'en prie, j'y compte.<sup>45</sup> »

Marc Durain

Université de Paris IV-Sorbonne

## Bibliographie

Œuvres d'Henri Michaux :

- *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, 1998, collection « Bibliothèque de la Pléiade ».
- *La nuit remue*, Paris, Gallimard, 1967, collection « Poésie ».
- *Plume précédé de Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, 1963, collection « Poésie ».
- *La vie dans les plis*, Paris, Gallimard, 1972, collection « Poésie ».

Ouvrages critiques :

- BELLOUR, Raymond, *Henri Michaux ou une mesure de l'être*, Paris, Gallimard, 1986, collection « Folio/Essais ».
- FINTZ, Claude, *Henri Michaux « homme-bombe ». L'œuvre du corps : théorie et pratique*, Grenoble, ELLUG, 2004.
- ROUBAUD, Colette, *Plume précédé de Lointain intérieur* (commentaire), Paris, Gallimard, 2000, collection « Foliothèque ».

- 1** Paris, Gallimard, 1986, collection « Folio/Essais ».
- 2** Paris, Gallimard, 2000, collection « Foliothèque ».
- 3** Grenoble, ELLUG, 2004.
- 4** *La nuit remue*, Paris, Gallimard, 1967 pour notre édition de référence, collection « Poésie », p.106.
- 5** « Amours », *ibid.*, p. 173.
- 6** « Le portrait de A », in *Plume précédé de Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, 1963 pour notre édition de référence, collection « Poésie », p. 114.
- 7** Notre corpus d'étude dans le cadre de cet article réunit en particulier *La nuit remue* (première édition 1935), *Plume précédé de Lointain intérieur* (première édition 1938) et *La vie dans les plis* (première édition 1949).
- 8** *La nuit remue*, *op. cit.*, p. 102-103.
- 9** *Plume précédé de Lointain intérieur*, *op. cit.*, p. 114.
- 10** *Ibid.*
- 11** « Une vie de chien », in *La nuit remue*, *op. cit.*, p. 103.
- 12** *La vie dans les plis*, Paris, Gallimard, 1972 pour notre édition de référence, collection « Poésie », p. 51.
- 13** *Ibid.*, p. 98.
- 14** *Ibid.*, p. 161.
- 15** *Plume précédé de Lointain intérieur*, *op. cit.*, p. 112.

- 16** *Ibid.*, p. 116.
- 17** *Ibid.*
- 18** *Ibid.*, p. 117.
- 19** *La vie dans les plis*, *op. cit.*, p. 161.
- 20** *Ibid.*
- 21** *Plume précédé de Lointain intérieur*, *op. cit.*, p. 117.
- 22** *La nuit remue*, *op. cit.*, p. 115.
- 23** *La vie dans les plis*, *op. cit.*, p. 210.
- 24** *La nuit remue*, *op. cit.*, p.174.
- 25** *Plume précédé de Lointain intérieur*, *op. cit.*, p. 114.
- 26** *La nuit remue*, *op. cit.*, p.174.-175.
- 27** *Ibid.*, p. 102-103.
- 28** *Ibid.*, p. 103.
- 29** *La vie dans les plis*, *op. cit.*, p. 83-84.
- 30** « Dans les appartements de la reine », in *Plume précédé de Lointain intérieur*, *op. cit.*, p. 148-149.
- 31** *Ibid.*, p. 150.
- 32** *La nuit remue*, *op. cit.*, p 103.
- 33** *Plume précédé de Lointain intérieur*, *op. cit.*, p. 115.
- 34** *La nuit remue*, *op. cit.*, p. 102.
- 35** *Ibid.*, p. 95-96.
- 36** Titre de la première section du recueil *La vie dans les plis*, et d'un poème dans cette section, *op. cit.*, p. 20-21.
- 37** *Ibid.*, p. 30.
- 38** « Liberté d'action », *ibid.*, p. 20.
- 39** « Le portrait de A », in *Plume précédé de Lointain intérieur*, *op. cit.*, p. 114.
- 40** *La nuit remue*, *op. cit.*, p. 106.
- 41** « L'attaque de la montagne », in *La vie dans les plis*, *op. cit.*, p. 30.
- 42** « Mes occupations », in *La nuit remue*, *op. cit.*, p. 106.
- 43** « Le portrait de A », in *Plume précédé de Lointain intérieur*, *op. cit.*, p. 114.
- 44** *Ibid.*
- 45** Henri Michaux, *Ecuador*, in *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, 1998, collection « Bibliothèque de la Pléiade », p.179.