MIRCEA ARDELEANU
"Lucian Blaga" University of Sibiu

HENRI MICHAUX, L'ETRANGETE DANS LA LANGUE

Abstract: After a short recall of the poet's principal stages of creation and their literary characteristics, "Henri Michaux, the strangeness in the language" analyzes the poem "Sunday in the Countryside", extracted from the volume Plume (Feather). This poem is notable for the presence of incomprehensible words, non-existent in French or in any other known language. Poetical inventions of Henri Michaux, these words create a feeling of strangeness in the reader. In order to understand the sense of the poem, one wonders about the place they hold in the semiotic system of the text and about how they function poetically. According to the author's hypothesis, the poem is the transcription of a phantasm.
May this article be a humble homage to Henri Michaux (1899-1984) in this anniversary year 2014!

Keywords: Henri Michaux, Sunday, strangeness, phantasm, feather

Tout prépare Henri Michaux pour l'expérience de l'étrangeté de la langue, dans la langue, depuis l'univers plurilingue de sa Belgique natale et à jamais reniée, jusqu'à sa fantaisie, à ses voyages (beaucoup plus loin que « l'Orient » de la tentation romantique : l'Inde, la Chine, le Japon, l'Amérique du Sud, Paris), à ses lectures (Dostoïevski, Lautréamont, Ernst Hello etc.), à ses peintres préférés (Klee, Ernst, de Chirico), à ses expériences avec la drogue et jusqu'à ses amitiés (Supervielle, Brassaï, Paulhan, Cioran). Le point de départ de l'expérience poétique de Michaux se trouve sans doute dans la crise d'identité perceptible dès le volume *Qui je fus* (1927), son véritable volume poétique de début. Le langage est au centre de cette quête d'identité. Le poète est conscient que ceci est un don du créateur, et il se propose de le cerner grâce au déchaînement d'humour noir qui accompagne la quête de l'illumination. Au-delà du désespoir et de la sécheresse, du risque de l'anéantissement et de la gratuité, la poésie contient comme une semence vive la démonstration de l'efficacité technique du langage. Une mise à l'épreuve de la langue. A partir de là, pour un certain temps, le porte-parole du poète sera un certain « Plume »[1], synonyme d'écriture. C'est lui qui s'aventure à la place de l'homme dans les « lointains intérieurs », c'est lui encore qui sera agent d'une « invasion poétique ». « Je cherche un être à envahir », déclare le poète, et cette formule dit l'essentiel : il s'agit d'opposer à l'univers inanimé et immuable, une identité de contradiction et de substitution capable de percevoir l'existence d'un autre monde par le moyen de la perception. Plume garantit le passage : *Meidosems*[2] décrit le paysage nouveau. Cette fois, le passage est définitif. C'est un point de non retour au-delà du monde, au-delà du langage, au-delà même de la poésie. On sent que ces êtres immatériels sont en train de se transformer en figures filiformes, simples traces de mouvements idéographiques. S'annonce ici, presque, l'abandon de la poésie au profit du fantasme graphique, le déchirement permanent qui accompagne la quête d'un langage intégral et pur. L'expérience poétique lucide conduit le poète à l'expérience du dérèglement

[1] *Plume*, Paris, Gallimard, 1938.
[2] *Meidosems*, avec 13 lithographies de l'auteur, Paris, Editions du Point du Jour, 1948.

BDD-A21799 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:38:51 UTC)

déraisonné de tous les sens par la drogue[3], témoin *L'Infini turbulent*. C'est la révélation des découvertes faites à travers l'expérience de la mescaline. Les textes sont doublés ici de dessins. Ceux-ci n'en sont nullement la « glose », l'« illustration », mais un « accompagnement », dans le sens musical du terme. L'expérience est de durée : le recueil de *Saisir*[4] alterne toujours poèmes et dessins. Michaux attribue à ceux-ci une valeur de transposition et de représentation poétique. Qui est-ce qui n'a pas désiré embrasser davantage, embrasser autrement ? Les êtres et les choses à la fois, non avec les mots, ni avec les phonèmes, ni avec les onomatopées, mais avec des signes graphiques. Michaux a rêvé d'une écriture autre, d'au-delà de l'écrit, universelle et secrète en même temps, dont l'aptitude à l'ouverture, à l'indétermination et à l'aventure du sens permettent ou favorisent la continuation du processus poétique d'engendrement du sens chez le lecteur, évitant la césure entre expérience poétique et écriture, l'arrêt de la *semiosis* au niveau de l'énoncé : « il faudra pourtant remuer ton terreau de temps à autre. Sinon dépérissement, déclin même. »[5] Michaux augmente l'indétermination de la langue et lui adjoint un langage propre là où elle lui semble faillir, comme on le verra ci-dessous. Le poète est une sorte de scaphandre de la langue, une sorte de cosmonaute autarcique ; « Suicide en satellite. Celui qui repassera sur cette orbite entendra d'étranges sons : sur des millons de kilomètres d'espace sans personne, un cosmonaute fantôme, sa préoccupation inapaisée, frappe perpétuellement un dernier message qu'on ne s'explique pas. »[6]; « Connais ton code et garde ce qui peut être gardé. Détourne-toi des rusés aux longues oreilles. »[7] et, surtout : « Retour à l'effacement/ à l'indétermination/ /Plus d'objectif/ plus de désignation/ /Sans agir/sans choisir/revenir aux secondes/ cascade sans bruit/ îlots coulants/ foule étroite/ à part dans la foule des environnants. »[8] L'effacement, l'anéantissement se présente comme le but ultime de cette démarche : « Plus tu auras réussi à écrire (si tu écris), plus éloigné tu seras de l'accomplissement du pur, fort, originel désir, celui, fondamental, de ne pas laisser de trace. Quelle satisfaction la vaudrait ? Ecrivain, tu fais tout le contraire, laborieusement le contraire ! »[9] Michaux rejette le vocabulaire d'ustensile poétique traditionnel et crée des mots nouveaux, parfaitement ambigus, parfaitement polysémiques, donc poétiques. Sa manière est faite dès *Ecuador* (1929) et la formule servira dans toute son œuvre. L'unité de base est le fragment. Mais le fragment est déjà un univers composite : à chaque paragraphe, parfois même à chaque phrase − les deux coïncident d'ailleurs souvent − s'effectue un nouveau départ, un changement de point de vue, une visée nouvelle sur l'objet du texte. On a l'impression qu'il parle du bout du monde. Il témoigne d'une volonté de coupure totale entre généalogie et génétique de l'œuvre, au point que la coupure elle-même devient principe génétique, règle d'engendrement, consécration du fragmentaire au niveau de chaque fragment. Il porte une attention très fine aux phénomènes et aux impressions les plus impalpables qui, projetées en pleine lumière, soudain paraissent plus indubitables que ceux de l'expérience courante. Le fragment, le texte, le poème doit être une expérience de l'étrangeté, mais la langue elle-même doit incarner l'étrangeté, le mystère, doit trouver ou retrouver la pureté, la transparence et l'ordre, contre le trivial, contre le miroitement vain du contingent et de la langue qui le sert. Le langage poétique mis en place par Michaux refuse d'obéir aux cohérences habituelles, devenant lieu de ruptures et de

[3] *L'Infini turbulent*, 1957, *Connaissance par les gouffres*, 1961, *Vents et poussières*, 1962, *Désagrégation*, 1965, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, 1966, *Misérable Miracle (La mescaline)*, 1972 en rendent poétiquement compte.
[4] *Saisir*, Fata Morgana, 1979.
[5] *Poteau d'angle*, éditions de l'Herne, 1971, p. 68.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*, p. 65.
[8] *Ibid.*, p. 89.
[9] *Poteaux d'angle*, NRF Gallimard, 1981, p. 57.

BDD-A21799 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:38:51 UTC)

dérèglements et, adoptant un rythme elliptique, adhère à une réalité extérieure et intérieure qui lui ressemble. La quête aboutit à faire surgir ce qu'il y a d'étrange au sein du monde et de soi. Ce n'est pas greffer de la surprise ni, comme chez les surréalistes, rapprocher le distant, mais faire ressortir que le langage porte en lui de quoi nous déstabiliser et de quoi ouvrir un infini au sein d'une réalité opaque. Michaux plonge dès le début dans l'au-dedans. Le seul regard valable est celui qui vient du dedans et qui observe l'intérieur. Le dehors est sans aucun sens ni intérêt. Michaux va à la recherche de nouveaux symboles, de nouvelles images et figures pour exprimer les profondeurs de l'âme humaine et le malaise de la condition humaine à son siècle. La démarche poétique de Michaux consiste à manipuler la langue afin de la rendre plus souple et permettre de décrire ou de circonscrire des concepts ou des états nouveaux. S'attaquer à la langue fut le projet téméraire de Michaux : désamorcer la bombe linguistique, aller à contre-courant, la briser, la vaincre, en humilier la visée totalitaire, l'optimisme injustifié, la prétention absurde de tout exprimer. Le but est de se doter d'un instrument approprié, susceptible d'une triple remise en cause : du monde, de la littérature et de la langue qui en assure la médiation, tout en s'appuyant sur les structures grammaticales qui recouvrent les catégories logiques.

Né le 24 mai 1899, Henri Michaux est mort il y a 30 ans, le 19 octobre 1984. 2014 aurait dû marquer le 115^{e} anniversaire de sa naissance et la 30^{e} commémoration de sa disparition. Ce texte se veut un humble hommage au poète qu'il fut.

On connaît les « particularités » du poème *Dimanche à la campagne*, parodie dramatique et descriptive émaillée de mots inventés par le poète. Nous nous proposons d'en explorer et d'en expliciter le mode de « fonctionnement ». Précisons dès l'entrée du jeu que malgré des difficultés d'approche susceptibles de rebuter le lecteur, le poème « Dimanche à la campagne » n'est pas un échantillon de langage qui travaille pour produire du non sens, au contraire. La question qui se pose alors est de savoir comment Michaux aboutit à faire sens avec des mots qui n'en ont pas, avec des « non mots ». Plus concrètement, nous partons d'une interrogation simple qui se rapporte à la sémantisation des « mots blancs ». En déterminer le degré d'opacité, observer la naissance de la signification poétique, évaluer la circulation du sens dans le réseau sémiotique du poème et le degré d'arbitraire sémantique, essayer de mettre en place un schéma de la production du sens sont autant de procédures qui diffractent et déclinent la problématique annoncée. Notre hypothèse est que l'accroissement du taux d'entropie sémantique par l'emploi de mots en attente d'un sémantisme contextuel n'augmente pas le caractère hermétique du poème mais l'ouvre à une compréhension empathique, l'approchant ainsi d'un langage universel que l'on pourrait appeler à volonté « langue des anges » ou « langue des étoiles ».

Dimanche à la campagne

Jarrettes et Jarnetons s'avançaient sur la route débonnaire.
Darvises et Potamons fôlatraient dans les champs.
Une de parmegarde, une de tarmouise, une vieille paricaridelle ramiellée et foruse se hâtait vers la ville.
Garinettes et Farfalouves devisaient allègrement.
S'éboulissant de groupe en groupe, un beau Ballus de la famille des Bormulacés rencontra
Zanicovette. Zanicovette sourit, ensuite Zanicovette, pudique, se détourna.
Hélas ! la paricaridelle avait tout vu.
« Zanicovette », cria - t - elle. Zanicovette eut peur et s'enfuit.

BDD-A21799 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:38:51 UTC)

Le vieux soleil entouré de nuages s'abritait lentement à l'horizon.
L'odeur de la fin du jour d'été se faisait sentir faiblement, mais profondément,
futur souvenir indéfinissable dans les mémoires.
Les embasses et les ranoulements de la mer s'entendaient au loin, plus graves que tout à
l'heure.
Les abeilles étaient déjà toutes rentrées. Restaient quelques moustiques en goupil.
Les jeunes gens, les moins sérieux du village, s'acheminèrent à leur tour vers leur maisonnette.
Le village formait sur une éminence une éminence plus découpée. Olopoutre et pailloché, avec
ses petits toits égrissés et croquets, il fendait l'azur comme un petit navire excessivement couvert, surponté et brillant, brillant !
La paricaridelle excitée et quelques vieilles coquillardes, sales rides et mauvaises langues,
achactées à tout, épiaient les retardataires. L'avenir contenait un sanglot et des larmes. Zanicovette dut les verser.
(Henri Michaux, *Plume*, précédé de *Lointain intérieur*
NRF, « Poésie » Gallimard, 1963, p. 35 - 36.)

L'intention parodique du poète s'impose dès le début, la représentation du réel est mimée et démontée en même temps par des déformations qui conduisent à la mise en place d'un effet comique. Nous nous rapportons en premier lieu à ce qui, de la manière la plus brutale, la plus choquante, fait barre sur le sens: l'emploi d'une bonne vingtaine de « mots » inconnus ou inexistants en français[10], ainsi que de quelques combinaisons de mots qui, chaque terme pris séparément n'ayant apparemment rien de spécial, ne vont pourtant guère ensemble: « route débonnaire », moustiques qui se tiennent « en goupil » etc. Certains de ces mots se répètent (on enregistre trois occurrences de « paricaridelle », nom commun, et six occurrences de Zanicovette, nom propre), d'autres non. Les mots « originaux » représentent un cinquième des 112 mots « pleins » du poème. Restent quatre cinquièmes de mots intelligibles. Tout a l'air d'un « discours avarié », dont on peut se demander s'il est susceptible d'investir de sens ces véritables « trous sémantiques » afin de garantir la naissance et le fonctionnement du sens.

Il n'est certainement pas prématuré de faire remarquer l'ingéniosité du système, son efficacité sémantique: d'un côté, si Michaux avait utilisé des mots normaux, la signification que des siècles d'usage y avait déposée aurait permis la création d'un discours lisible mais trop exposé à l'univoque, ce qui aurait risqué de diminuer considérablement la quantité de sens nouveau que le poète souhaitait apporter ; d'un autre, ces mots que nous avons appelés des « trous sémantiques » fonctionnent comme des « trous noirs » cosmiques: ils absorbent le lecteur et l'obligent à coopérer à la mise en place du sens, à son fonctionnement, à sa consomption. Ces paroles inconnues suspendent l'automatisme perceptif et contraignent le lecteur à prendre conscience de la forme du message qu'il est en train de déchiffrer. Enfin, le lecteur de Michaux ne manquera pas cet appel à connivence. Tous les poèmes ne font pas une si large place au lecteur. Ces mots étrangers à la langue du poème ont un fonctionnement étrange: le contexte leur fournit, en surface, des « significations prothèses », assez nébuleuses, mais qui leur permettent de fonctionner aux niveaux lexical et syntaxique, de rendre possible la lecture. En fait, c'est à travers les élaborations au niveau de la conscience du destinataire

[10] On connaît la relation spéciale de Michaux à la langue française. Michaux découvre le français vers l'âge de 15 ans; c'est à cette langue qu'il doit de pouvoir connaître « ceux qui peut-être savent »: Hello, Ruysbroeck, Tolstoï, Dostoïevski, Lautréamont. Il était hors de question pour Michaux de devenir un poète patoisant.

BDD-A21799 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:38:51 UTC)

que ces syntagmes rejoignent leurs contenus sémantiques. Le lecteur est convoqué dans le texte, invité à prendre la relève, à poursuivre la pensée du poète, à devenir poète à son tour[11]. Contrairement à l'horizon d'attente aimablement mis en place par le titre, ces paroles d'« inquiétante étrangeté » risquent de rebuter le lecteur pressé, et ce d'autant plus qu'ils se trouvent, le plus souvent, en position clé pour la détermination du champ sémantique, en position de GN1. Comme sujets ou comme déterminants au sein du groupe nominal sujet, ils apparaissent dès le début : « Jarrettes et Jarnetons s'avançaient sur la route débonnaire. » Dans le troisième vers, « paricaridelle » vient précédé de deux déterminants anaphoriques, apparemment des « locatifs »[12] et suivie de deux autres, ce qui compose un « apparat » assez considérable, et largement significatif, pour un poème qui tient en cent mots. On remarquera, par contre, que les verbes sont beaucoup plus transparents, sauf exceptions, par exemple, « s'avancer », « fôlatrer », « se hâter », « rencontrer », « sourire », comme aussi beaucoup d'adjectifs: « beau », « pudique », « débonnaire », « vieille ». Ces mots, connus et inconcevables, forment des syntagmes et des phrases respectant scrupuleusement les règles de la syntaxe. Ils sont censés rendre compte de certaines réalités et de certaines actions qui sont évoquées dans le poème. Ces « actions » sont désignées (presque) normalement, d'une manière généralement assez transparente, mais les agents qui les accomplissent sont désignés par des signes d'un autre code (ou d'aucun code), non transparents, opaques. Autrement dit, on voit clairement qu'il s'y fait quelque chose, mais on ne voit jamais *qui* c'est, ou ce que c'est. Ce qui s'y agite, ce qui y œuvre, on n'en voit jamais le visage, jamais on ne peut l'appréhender, le saisir, l'exprimer, le dire. Cette conclusion partielle nous semble particulièrement éloquente et significative pour la compréhension du poème.

Ces mots étranges, on l'aura certainement remarqué, le plus souvent vont par couples, et il y a lieu de considérer que ce comportement fait sens, donc (dont) signe. A cette étape du texte, c'est peut - être l'indice le plus évident d'interprétation: dans « Jarrettes et Jarnetons », « Darvises et Potamons », il y a conjonction d'un principe masculin et d'un principe féminin, à en juger d'après les désinences, et cela aide à l'installation d'une atmosphère idyllique, conforme à l'isotopie annoncée par le titre: Par contre, on constatera que dans la seconde partie du poème à cette conjonction correspond une radicalisation de la polarité générique, hautement significative, puisqu'elle se traduit par la disjonction des genres grammaticaux, c'est-à-dire des sexes: les « abeilles » rentrent, les jeunes gens « s'acheminent à leur tour vers leur maisonnette »; n'oublions pas les « quelques moustiques en goupil », eux mêmes disjoints et opposés aux sages abeilles bien disciplinées. Le couple « Garinettes et Farfalouves », composé de mots à formes vraisemblablement féminines est surdéterminé par le verbe « deviser » qui superpose l'univers textile et celui du bavardage, tous deux spécifiquement féminins; le village est très exactement décrit comme « olopoutre et pailloché » et ses toits « égrissés et croquets »; enfin, la « paricaridelle » est précédée de deux déterminations

[11] C'est bien dans ce « flux » qui passe, dans cette interaction entre le texte et son lecteur que consiste le phénomène littéraire. Michaux violente un peu son lecteur en l'obligeant à procéder à une tentative renouvelée de décodage selon des règles moins conventionnelles. Mais Michaux laisse la clé sous la porte à l'intention de quiconque veut entrer. Le texte propose également une récompense du lecteur par la plaisir de jouir de ses propres fantasmes.

[12] Nous considérons, un peu abusivement, ce qui relève du « lieu commun » comme relevant implicitement du « locatif ». Le lecteur comprendra que les dimensions de ce commentaire ne permettent malheureusement pas d'y mettre trop de nuance. Le « lieu commun » ici apparaît dans la formule « une de parmegarde, une de tarmouise », que nous lisons un peu comme « une de ces..., une de ces... », formule qui articule le récit à une idéologie stéréotypée: le milieu « campagnard » affectionne particulièrement ces formes sens qui font état d'un habitus social référant aux codes culturels stéréotypés de la vraisemblance et du savoir sécurisant. Ce texte précisément, et pour des raisons que nous essayons de déceler, a besoin de la mise en place d'un certain vraisemblable, d'instaurer un certain niveau de lisibilité, de s'assurer de la participation active ou seulement bienveillante du lecteur.

BDD-A21799 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:38:51 UTC)

parfaitement hors code: « une de parmegarde, une de tarmouise » (par mégarde ? faut-il développer l'isotopie « lapsus »?), et suivie par un syntagme apparemment plus transparent: « ramiellée et foruse » où l'on croit pouvoir reconnaître le thème « ruse » et le thème « miel » qui peuvent appartenir à l'isotopie du mal et la manifester dans le texte contribuant ainsi à sa dramatisation. L'adjectif « foruse » évoque peut - être aussi « forclore » (« forclore par ruse » ?). Ou plutôt certain mot désignant une activité sexuelle d'une intensité hors commun? « L'intrigue » ne ferait dans ce cas que gagner en intensité. Le caractère dramatique de ce texte, d'ailleurs, est sensible dès l'entrée du jeu. Les bribes de discours direct, le récit, tout forme une mise en scène de théâtre de marionnettes ou d'ombres chinoises. Le poème fonctionne comme une « boîte obscure », un écran derrière lequel s'agitent des ombres sans visage, un monde étrange, larvaire d'êtres de chair, aveugles, qu'on ne saurait désigner que par des paroles qu'on ne connaît pas mais qui disent quelque chose, qui évoquent quelque chose, qui suscitent quelque chose... N'a-t-on pas déjà vu ça quelque part ?

Au cours de cette première étape de notre démarche, nous avons essayé de vérifier les voies de circulation du sens, et nous avons pu constater que, malgré la difficulté associée à l'opacité de certains mots, le réseau tenait bon, tous les nœuds du réseau sémiotique étant accessibles pratiquement sans problèmes. En même temps, nous laissions entendre que nous imposions des limites temporaires à notre démarche mais que, le moment venu, nous n'hésiterions pas à franchir les seuils qu'il nous semblait apercevoir. Seulement, pour y aboutir, quelles justifications pouvons-nous produire puisque nous parlons moins de poème, de poésie et de poétique, et plutôt de récit, de composition dramatique, d'intrigue, appareil parfaitement impropre, dira-t-on, comme on le sait, pour l'approche du poème. Mais Valéry ne s'opposait-il pas énergiquement à toute glose et ne doutait-il pas que le poème ait *un* sens ? Et, depuis Jakobson, ne considère-t-on pas que le propre de l'énonciation poétique consiste dans « la visée du message en tant que tel (dans) l'accent mis sur le message pour son propre compte »[13] ? Car *interpréter* revient toujours à établir un autre texte dans un cadre conceptuel qui attend d'être plus ou moins justifié pour qu'il puisse convaincre de sa pertinence.

En fait, Jakobson met de la nuance dans l'expression de sa position et admet qu'il serait difficile de trouver des messages qui rempliraient seulement une seule fonction et que la diversité des messages poétiques consiste « non dans le monopole de l'une ou de l'autre fonction, mais dans les différences de hiérarchie entre celles-ci. »[14] Voilà ce qui nous justifie de considérer que, dans cette pièce, la fonction représentative bénéficie d'un soin tout particulier de la part du poète, et que la mise en place, la réalisation et la glorification de la fonction poétique passent par l'embrayage de la fonction représentative. Nous avons bien là un trait caractéristique de toute poésie onirique, qui demeurerait incompréhensible en dehors de la mise en œuvre de ce dispositif de gestion et d'aiguillage de la signification. Parler d'aiguillage, de relais n'est pas inexact, mais il faudrait ajouter sans plus tarder que ce mécanisme établit la circulation de la signification en profondeur aussi, et qu'il fonctionne également come un « ascenseur » qui fait circuler l'idée d'un niveau à l'autre du texte poétique. Qu'on ne nous reproche pas de parler encore d'un niveau « de surface », des apparences ou des « données immédiates » du poème et d'un niveau profond accessible après traitement des données premières et selon le degré d'élaboration, de finesse, de ce traitement. En effet, nous considérons que le poème n'est pas uniquement surface et que dans la spatialisation de la signification et dans sa dynamique, le lecteur est appelé à apporter sa pierre. Nous considérons, par ailleurs, que l'œuvre est un lieu de coexistence de la fonction poétique *et* de la fonction dénotative, puisqu'on ne réussira jamais à faire amputer les mots de

[13] Roman Jakobson, « Fonction poétique et communication », dans *La Stylistique*, P. Guiraud et P. Kuentz éd., Paris, Klincksieck, 1974, p. 157.
[14] *Ibid.*

BDD-A21799 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:38:51 UTC)

leur fonction dénotative et que la construction du poème doit la prendre en charge, ne fût-ce que pour mieux la piéger. Plus exactement, il est question non seulement de coexistence, mais de collaboration, d'étayage réciproque et de « conversion avec gain de signification » du dénotatif en poétique et du poétique en dénotatif. Il y aura, à chaque transformation, un accroissement, un « plus » de signification, sorte de « taux de report » à ajouter lors de la transformation suivante. Ce caractère double, bi-aspectuel, oblique du texte poétique est à la base de la conception sémiotique qui inspire cette démarche analytique. C'est cette obliquité du texte poétique qui inspire notre modèle de lecture à deux paliers: heuristique, mobilisant les dispositifs de décodage linéaires fondés sur la conception que le texte représente ou tend à faire représenter quelque chose d'extra-littéraire, et herméneutique, reposant essentiellement sur une lecture rétroactive et sur le décodage structural. Le passage d'un niveau à l'autre est réglé et pris en charge par tout signe susceptible d'« obliquité » sémantique, c'est-à-dire de transgression du code mimétique (représentatif) ou du code linguistique (dénotatif). Ces transgressions constituent un réseau intérieur pourvu de cohérence interne par lequel se manifeste la signification dynamique illimitée du texte poétique, sa littérarité ou « signifiance ». Nous pouvons maintenant revenir en arrière et détruire toute cette construction représentative que nous avons essayé d'esquisser, montrer son caractère nécessaire et nécessairement transitoire, rappeler qu'elle était menacée à tout bout de champ, qu'elle ouvrait de toutes parts et qu'elle invitait à passer; qu'elle était un lieu de passage, un « conduit », un tunnel, un passage obligé dont il fallait absolument sortir. En effet, pourquoi Michaux se serait-il donné tant de peine pour « peindre » un paysage campagnard purement et simplement ? Pourquoi alors vouloir le brouiller au point d'en péricliter la lisibilité, puisque ce n'était que cela ?

Il serait fastidieux outre mesure de donner point par point notre lecture du poème; il nous semble que ce serait contraire à l'esprit de la poésie. Nous n'allons pas laisser le Polichinelle étaler ici ses secrets. Nous n'allons pas non plus y reprendre le *Digest* du « petit *Oedipe* pour tous ». Mais en même temps nous ne saurions nous retirer simplement du jeu. Il doit bien y avoir une éthique, une déontologie de la « lecture publique ». Nous allons donc livrer, un peu « en vrac », le résultat de nos réflexions. Tantôt elles explicitent celles de Michaux, tantôt elles les prolongent. On l'aura deviné, nous pensons que ce que le poète décrit, n'est pas un paysage extérieur, pour lequel d'ailleurs il y a un appareil dénotatif tout à fait défaillant et un très faible ancrage spatio-temporel, mais un paysage intérieur, quelque chose qui a l'air d'un dimanche à la campagne, une grosse métaphore extradiégétique discrètement filée et mise en scène: un rêve, un fantasme. Si tel est le cas, le poème ne perd pas son caractère représentatif; simplement, le référent a été infléchi, a subi un déplacement, une intériorisation. Le référent est devenu intérieur, mais non pas intrinsèque au poème. Nous verrons ci-dessous comment le poème subvertit ce dispositif pour le tourner d'une manière résolue vers l'auto-représentatif en le faisant travailler pour mettre en place l'irreprésentable. Le drame qui s'y joue a peu de personnages, toujours les mêmes, ceux que l'on connaît sans toutefois jamais en pouvoir décrire le visage. Nous avons déjà remarqué que ces êtres étranges vont par couples hétérosexués dans la première partie du poème et par groupes de même sexe dans la seconde: « les abeilles », « les moustiques », « les jeunes gens » et « quelques vieilles coquillardes ». Le soleil couchant peut se lire en grille « paysage », intérieur ou extérieur, et ce syntagme est chargé d'une valeur symbolique signifiant une présence au monde singulière, soit dans l'ordre d'une mythologie générale, soit dans l'ordre spécifique du fantasme. A ce dernier niveau, on peut interpréter le poème comme un écran chargé de manifester ou d'accueillir une formation inconsciente. La disparition du soleil: « Le vieux soleil entouré de nuages s'abritait lentement à l'horizon. » est l'acte décisif d'une mise en scène dans laquelle un rôle est dévolu à chacun des éléments naturels : l'air porteur de « L'odeur de la fin du jour

BDD-A21799 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:38:51 UTC)

d'été », la mer avec son bruissement, les jeunes gens, esprits terriens, les abeilles de feu[15], éclats de soleil, symbole amoureux; le retrait des moustiques eux mêmes et leur nouveau dispositif « en goupil »[16]. Cette écriture garde le contact avec quelque chose de trouble et de troublant, et le poème promeut fortement l'idée qu'il s'agit là de cette « région vicieuse jamais apaisée» et qui ne prend forme que dans le rêve et dans les rêveries fantasmatiques. Le fantasme s'inscrit de la manière la plus lisible, on peut aisément retracer le processus de cette inscription: Il y a un prélude idyllico-érotique idéal auquel toutes les instances libidinales sont convoquées. L'isotopie « dimanche » connote l'idée de disponibilité des partenaires (s'il y en a deux, toutefois, ce dont on ne peut être assuré), de promesse de fête, qui provoque une exaltation affective avec, à l'horizon, la jouissance. Ce qui est spécifique pour les poèmes de ce type est le fait qu'à une expression assez hermétique correspond, dans le poème lui-même une définition relative des acteurs participant au drame, définition liée à une certaine manipulation onirique du matériau linguistique. Une recherche paragrammatique ou anagrammatique serait susceptible de suggérer des lectures assez précises du fantasme dont l'emploi de certains mots forgés – Ballus, Bormulacés, Zanicovette –, actualisent sous forme de fragments dispersés tout un vocabulaire obsessionnel : les mots du sexe, dénominations vulgaires et évocatrices de l'acte sexuel, solitaire ou non, des représentations de la jouissance irrépressible, non réprimée (phallus, con, forniquer, nique etc.). Mais le processus érotique démarré est brusquement paralysé par une menace de punition. La force qui intervient est ancestrale : « la vieille paricaridelle », bien entendu, c'est le non dit, l'indicible. Le coucher du soleil signifie le combat amoureux interdit par l'extinction lumineuse et la mort du jour. Le sanglot et les larmes au dernier vers connotent l'expressivité charnelle du plaisir et son double, le repentir... Les personnages qui s'agitent sur cette toile de fond sont le désir et l'interdit, la menace et le refoulement, le désir d'une impossible transgression et le déplacement; il est la « traductioin » d'un fantasme, la mise en scène du désir et de l'interdit du désir. Les créations de l'inconscient ne sauraient être qu'inquiétantes et ne sauraient être appelées que de noms étranges, inintelligibles, indicibles, inducteurs d'insaisissables représentations. Le poème débute sur une tonalité ludique qui se trouve confirmée par la mise en scène sur le mode fantasmatique de cette séquence de la vie de l'inconscient: mais une force non moins mystérieuse interrompt le jeu du désir et impose sa loi. Sans vouloir généraliser dans le cas de Michaux, on peut affirmer que, selon la « philosophie » de ce poème, il n'y a pas de jouissance concevable sans l'immédiate manifestation d'une instance punitive[17]. Il y a une

[15] Les abeilles sont porteuses d'un symbolisme amoureux très riche dans tout le monde, y compris dans les traditions judéo - chrétiennes méditerranéennes qui sont les nôtres également: « insecte social hyménoptère » disent les dictionnaires, elles sont symbole de ce qui ne peut être désuni; symbole aussi du travail, mais surtout d'une vie active, saine et frugale, de la sagesse, « filles de la lumière » comme les appelle V. Hugo à qui ce symbolisme n'échappait pas; l'abeille est liée à la vie de l'inconscient et au symbolisme érotique notamment par le miel. Dans le *Cantique des Cantiques* il est parlé du « miel de l'immortel amour », principe fécondateur et source de vie.

[16] Nous faisons grâce au lecteur de toutes les hypothèses que l'on pourrait formuler en guise d'explication du syntagme « en goupil », et qui prendraient appui sur le mot « goupil » synonyme du mot « renard ». Dans ce cas, on retiendrait comme sème herméneutiquement productif celui de « ruse », d'obliquité dont on peut apprécier la pertinence, mais tout aussi bien les termes voisins: « goupille », « goupiller » et surtout peut-être « goupillon », chargé d'un lourd symbolisme religieux. Par ailleurs, le moustique lui même est symboliquement investi en tant que symbole de l'agressivité, l'insecte cherchant avec obstination à violer la vie intime de sa victime et à se nourrir de son sang. Sa vie est liée à l'existence des marais, des « paludes », qui sont symboles de l'inconscient. Celui-ci ne se libère que si des canaux sont ouverts; les canaux de l'inconscient sont les voies d'expression du moi: le rêve, la parole, la poésie... Là encore, tout se lie.

[17] Les problèmes de santé de Michaux et sa difficile relation au père et à l'autres sexe permettraient de plus amples spéculations, mais à quoi bon, puisque Michaux nous prévient : « Lecteur, *tu tiens donc ici*, comme il arrive souvent, *un livre que n'a pas fait l'auteur*, quoiqu'un monde y ait participé. Et qu'importe ? » (Michaux souligne) *Plume*, p. 220.

BDD-A21799 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:38:51 UTC)

sorte de simultanéité fatale du désir et de la sanction, un décalage presque nul entre l'un et l'autre. La menace engendre immanquablement une sorte d'effacement ou d'absentement abyssal qui marque le geste par lequel le fantasme lui-même disparaît dans l'espace d'une autre profondeur de la mémoire: « L'odeur de la fin du jour d'été se faisait sentir faiblement, mais profondément, futur souvenir dans les mémoires. » La figuration de la sanction s'identifie spatialement et dynamiquement à l'acte de refoulement psychique; la censure abolit les acteurs du dispositif onirique et prépare le traitement langagier[18]de celui-ci sous les espèces du déplacement. Ce vide, ce manque sont la source énergétique du poème: écrire commence par un manque, par un défaut, et le langage n'est pas donné non plus, une fois pour toutes, tout comme les voies frayées par les perceptions communes ne sont pas praticables également par tout le monde. Inhiber les mouvements faciles est chez Michaux stratégie existentielle : « En général, je ne suivais pas la pente. »[19] La contestation précède l'acte poétique; la contestation du langage et des perceptions communes engendre le désir d'un grand chambardement des idées et des mots et marque les axes de la poétique de Michaux où l'invention de noms abracadabrants et la fusion violente de la fable avec l'imaginaire le plus débridé met en place une espèce d'onirisme froid, lucide. C'est bien ce qui « se passe » dans le poème en question: à la scène libidinale devenue impossible se substitue comme son retour ou sa suite déplacée, la figuration d'un acte langagier qu'il faut comprendre, à la lumière du titre du recueil – *Plume* –, comme un acte d'écriture. La plume, en effet, est un objet qui hérite de la scène pulsionnelle, en tant qu'elle est un objet symboliquement investi, objet volatile, phallique et scriptural, objet emblématique de l'invention d'art, de la poésie. Mais le langage relaiera le trouble fantasmatique, la plume aura un léger tremblement, certains des mots qu'elle trace se voilent, deviennent impossibles à déchiffrer, à lire. La fameuse formule de Lacan se retourne; ce discours est structuré comme un inconscient. La réussite du poème ne consiste donc pas tellement dans cette improbable transcription « poétique » d'un « objet » onirique ou fantasmatique. Ce ne sont pas ces « objets » en tant que tels qui donnent valeur au poème, et ce n'est pas eux que le texte désigne. Si le texte désigne un objet au-delà de son écriture, cet objet est son origine, le lieu d'où cette écriture devient possible. Une fois de plus, l'objet du poème est ce qui le rend possible et la manière dont cela le rend possible. L'objet du poème est ce lieu étrange où toute expérience devient langage et pratique du langage. Ce n'est même pas le moi, car: « Il n'est pas un moi. Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre. (Une entre mille autres continuellement possibles et toujours prêtes.) Une moyenne de 'moi', un mouvement de foule. Au nom de beaucoup je signe ce livre. »[20]

Avec cette conclusion provisoire la lecture se lance dans un nouveau cycle, car la lecture n'est jamais terminée. Non seulement parce que le texte est infini, comme on l'a dit, mais parce que, comme nous l'avons vu par cette expérience de commentaire, à chaque fois que nous en approchions l'essence, elle se dérobait, et dans cet écart un nouveau parcours interprétatif devenait possible. Le poème n'est peut-être pas inépuisable, mais irréductible. Il ne fonctionne que dans la mesure où il résiste aux opérations de réduction tentées sur lui. Si le texte est si fuyant, on serait justifié de se demander quel genre de poème c'est. Nous appellerons cela, comme Michaux, une « plume » ou même « un plume », justement comme,

[18] Nous lisons « coquillardes » comme constitutives de l'isotopie de « coquille », avec le sens de grosse erreur (d'écriture, de typographie). Les syntagmes « sales rides » et « mauvaises langues » relèvent de la même isotopie, et encore le plus clairement possible: « sale dire », « mauvais dire », un dire qui est faussé, tout comme dans les rêves, la langue ne peut se placer dans les positions justes pour prononcer exactement: même chose pour « mauvaise langue » dont on ne croira pas qu'elle signifie « médisante », mais langue qui ne peut rendre compte de ce qui est, l'indicible.

[19] *Plume*, p. 217.

[20] *Plume*, p. 217. Michaux souligne.

BDD-A21799 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:38:51 UTC)

dans la peinture, on peut appeler telle ou telle toile un « pastel », un « fusain », voire même un « crayon », selon la matière et l'instrument utilisés dans la fabrication de l'œuvre. Ceci est donc une/un « plume », c'est à dire ce que peut écrire une plume quand la main qui la porte est articulée à l'imagination poétique quelque part « entre centre et absence », en haut « lointain intérieur »[21]. Le bizarre avec la poésie c'est qu'on ne saurait la lire sans vouloir en écrire soi même. Michaux en fait aimablement l'invitation à son lecteur en guise d'adieu, à la fin du volume: « Signes, symboles, élans, chutes, départs, rapports, discordances, tout y est pour rebondir, pour chercher, pour plus loin, pour autre chose. / Entre eux, sans s'y fixer, l'auteur poussa sa vie. / Tu pourrais essayer, peut-être, toi aussi ? »[22]

Les moins hardis ne suivront jamais cet appel, et là où l'exégète a eu du mal à se tirer d'affaire, quel bonheur pour l'hypothétique traducteur ! Les mots sont là, et s'ils n'ont pas toujours de correspondant obligé dans l'autre langue, la sienne, autant y mettre, tel le maître, les mots de son rêve ou de son invention. Ou laisser (à peu près) comme cela, peu importe, cette fois-ci il est vraiment, totalement, mais totalement libre. Il peut se faire tout petit et attendre encore le plus faible acquiescement du maître; il peut tout aussi bien devenir lui-même le maître et remplir tout l'univers de sa voix. Qu'il se dépêche donc, le traducteur attendu. On ne va pas à la campagne avec Michaux tous les jours. Tous les jours il ne fait pas dimanche.

Bibliographie

Henri Michaux, *Œuvres complètes*, Édition établie par Raymond Bellour, avec Ysé Tran : Tome 1, 1998 ; Tome 2, 2001 ; Tome 3, 2004, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade ».

Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1989, coll. « Quadrige », (1960).

Pierre Guiraud et P. Kuentz éd., *La Stylistique*, Paris, Klincksieck, 1974.

Frans Hellens, *La vie seconde ou les songes sans la clef*, Bruxelles, éd. du Sablon, 1945.

Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux,* Gallimard, Paris, 2004.

Anne-Christine Royère, *Henri Michaux : voix et imaginaire des signes*, Paris, Presses Sorbonne

Nouvelle, 2009.

Romain Verger, *Onirocosmos, Henri Michaux et le rêve*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

[21] Le titre du volume de 1963 dont nous nous sommes servis est *Plume précédé de Lointain intérieur*. Le poème « Dimanche à la campagne » est avant-dernier de la première partie intitulée « Entre centre et absence ».
[22] *Ibid.*, p. 220.

BDD-A21799 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:38:51 UTC)