

Entre le nom et la lettre : aspects de l'énigme chez Henri Michaux

par

Llewellyn Brown

L'écriture d'Henri Michaux nous met en présence de l'étrange, de ce qui, au sein d'un langage rigoureux, demeure rétif aux significations. Dans ses livres¹ nous rencontrons un univers que l'on se hâterait de qualifier d'« imaginaire » s'il ne fallait d'emblée préciser que ce mot ne saurait connoter un caractère de facilité ou de complaisance. Il ne s'y trouve aucune aspiration à un idéal, aucune gratification de sentiments codifiés et ses représentations ne s'étoffent pas d'une épaisseur mimétique².

Il nous paraît éclairant d'associer cette étrangeté à l'énigme, telle que Michaux l'a discernée dans la peinture de Klee : « [...] pour entrer dans ses tableaux [il] suffit d'être l'élu, d'avoir gardé soi-même la conscience de vivre dans un monde d'énigmes, auquel c'est en énigmes aussi qu'il convient le mieux de répondre » (II, p. 363). Chez Michaux, l'écriture se présente comme une réponse énigmatique à laquelle manque, à nous lecteurs, la question : celle que se posait l'auteur³. Si le fin mot de l'énigme, sa « solution », ne cesse de nous échapper, il est possible d'aborder la manière dont elle s'ordonne et fonctionne en tant qu'écriture.

Langages

L'énigme se structure par le langage, advenant grâce à celui-ci mais résistant à sa prétention de dissiper les ténèbres. Dans cette optique, la capacité du langage à nommer et à classer – « Un nom est un objet à détacher, » selon la formulation d'*Ecuador* (I, p. 151) – n'est pas réduite, émoussée chez Michaux : au contraire, cette qualité se voit, bien souvent, exacerber. La fonction de désignation se trouve à la fois intensifiée et

aiguïée, comme pour atteindre l'état d'épure. Nous pouvons remarquer cette tendance dans les noms propres, les chiffres et les « codes » évoqués par le narrateur d'*Ailleurs*, et qui mettent le langage en scène. L'accent mis sur ces formes de langage participe de la démarche descriptive du narrateur, qui donne à lire ses annotations de voyageur ou d'ethnologue, assurant le semblant d'une écriture référentielle, l'illusion d'un monde qui saurait s'inscrire au sein de références partagées, communes.

En effet, ce livre présente un aspect qui invite à la comparaison avec d'autres livres de voyage écrits par Michaux, tels que *Ecuador* ou *Un barbare en Asie* : le narrateur parcourt des pays nommés Grande Garabagne, Poddema et le « pays de la magie ». Les divers peuples qui habitent ces contrées, sans faire l'objet de descriptions physiques complètes, manifestent des pratiques curieuses : les Hacs montent des spectacles sauvages, les Emanglons, généralement « placides » (II, p. 19), souffrent d'étranges maladies et s'adonnent à des arts et des divertissements inouïs. Enfin, à l'insolite du pays de la magie succède l'univers concentrationnaire d'*Ici, Poddema*. Cependant, au lieu de dissimuler la recherche de l'étrange derrière le masque du vraisemblable, le titre annonce d'emblée qu'il s'agit d'un « ailleurs ». Pour décrire les habitants de ces pays, l'auteur déploie une foule de noms inventés : on y rencontre les Arpèdres, les Gaur, les Omobuls, et maints autres⁴. Certes, ces signifiants ont une fonction de nomination puisqu'ils désignent des « peuples » dont le narrateur entend rapporter les mœurs et que, par cette transmission, il les intègre dans une aire de compréhension commune. Cependant, on sait que le nom propre ne véhicule pas de sens descriptif⁵ – il ne se traduit pas – mais sert à désigner une singularité absolue. Dans ce texte, cette singularité se trouve particulièrement renforcée. Prétendant établir une réalité destinée à être partagée, ces noms voient leur valeur référentielle subvertie, car l'existence de ces peuples – que postule l'usage même du nom – ne saurait s'attester en dehors du texte : ils affirment alors leur fonction d'arrimer la dimension de l'étrange. La valeur référentielle de ces noms s'amenuise quand l'occasionnelle mise en hiérarchie ne réussit pas à éclairer la nature de ces peuples, puisque l'identité du second terme se révèle tout aussi incertaine, dénuée d'ancrage : « En somme, les Emanglons sont des Yoffes » (p. 29). La prétention de cerner l'identité s'effondre encore plus quand le terme référent se réduit à un simple phonème répété, sans suggérer de consistance matérielle : « Ce qui étonne en eux, c'est un fond rin-rin. Cependant la race rin-rin n'existe pas. C'est seulement le fond de l'âme des Nijidus qui est rin-rin. Et le fond de l'âme des Rocodis est tout pareil » (p. 37). Se situant hors le cadre d'une réalité constituée, le nom

s'affirme référencé sur un hors sens, une singularité sans complément reconnaissable.

Les chiffres participent de cette même fonction. Dans *Voyage en Grande Garabagne*, la population des Hacs organise des « spectacles » de brutalité, de crimes qu'ils ordonnent en leur affectant des numéros. Ces chiffres servent à la fois à quantifier – la valeur d'une amende, par exemple – et à classer au sein d'un répertoire de spectacles. Ainsi, ils sont destinés à réduire l'extension et à conférer un aspect de normalité à des occupations qui, pour le visiteur, paraissent tout à fait barbares. Les chiffres contribuent ainsi à la démarche taxinomique qui atteint son paroxysme dans *Ici, Poddema*, dont l'univers fait écho au régime nazi⁶ : on y reconnaît « cinq registres de souffrances » (II, p. 107) ; « A Darridema [...] on ne fait plus que quatre espèces de femmes, les “trente-sept” autres ayant été rejetées comme impropres au bonheur des hommes [...] » (p. 111) ; ou, enfin, la hiérarchisation des habitants en « Poddemaïs au pot » – objets d'expériences et manipulations génétiques – et « Poddemaïs naturels ». En ce qui concerne les Hacs, on découvre que même le montant des amendes qui sanctionnent certains spectacles est largement couvert par le prix payé par les spectateurs (p. 8), ce qui annule aussitôt l'espoir d'expulser, d'apaiser la barbarie par le recours à la loi. Voire, le remboursement de l'amende sert à légitimer la sauvagerie : le répertoire des spectacles énumère, alors, les caprices d'une instance qui réclame sa « livre de chair ». Puisque ces souffrances sont, au fond, inimaginables, les chiffres, à l'instar des noms, proposent une désignation et une vocalisation à ce qui demeure radicalement étranger pour celui même qui écrit.

Enfin, les « codes » relèvent d'un registre analogue : ordonnant la société selon des représentations arbitraires, ils sont destinés à assurer un certain lien entre les habitants. Cependant, la part d'étrangeté ne tarde pas à se manifester chez les Hivinizikis. Ce peuple a « une police et un état-major possédant des dizaines de codes secrets extrêmement ingénieux, dont on ne sait jamais lequel appliquer [...] » (II, p. 57). Témoignant d'un ordonnancement des liens sur fond d'injonction – ce qu'il prescrit et ce qu'il proscrie –, un tel code reste intraduisible. Le code s'impose et ne s'interprète pas : s'en écarter, c'est encourir le risque de se voir mettre au ban de la société qui l'institue. Loin de se dialectiser, le code exige seulement que chacun de ceux qui entrent sous sa juridiction se conforme à ses injonctions. A ce titre, le code relève de l'organisation du langage comme un ensemble, en tant que totalité close, déniait, par conséquent, la dimension de l'équivoque. Le code par excellence, c'est ordre policier qui règne à Poddema : « [...] l'Etat, c'est-à-dire les membres du

Conseil du pot, ou Pères du pot, à qui par leur police peu de chose échappe [...] » (p. 128). En raison de son univocité – l'exclusion de toute signification et, *a fortiori*, des sens multiples –, le code témoigne d'une dimension du langage réfractaire à l'universel, où le sujet pourrait s'appréhender comme un parmi des semblables et où il lui serait possible d'accéder à l'appropriation subjective d'un savoir : celui-ci, comme on le voit à Poddema, est entièrement du côté de l'autorité qui n'est redevable d'aucune explication. Ainsi, le code demeure opaque, une manifestation impérative qui paraît incompréhensible aux non-initiés et négateur de sa conceptualisation chez ceux qui parviennent à en saisir les injonctions. Ainsi, à Kivni, « la plupart des étrangers, même princièrement introduits, même les ambassadeurs les plus roués, fuyaient la Cour, ne s'y sentant pas à l'aise à cause de minuties infinies de l'Etiquette » (p. 34). Loin d'être institué une fois pour toutes, ce code peut subir des changements, modifiant du coup la disposition et le statut des liens dans la population, ainsi que l'explique le personnage d'Ajvinia :

... D'ailleurs, cette année, depuis avant-hier, est une année presque sans règles. Et le sens de celles que l'on a gardées est différent pour la première fois depuis quarante-cinq ans, si bien que de très capables, en ce moment, n'en savent pas plus que vous. (II, p. 35)

De la sorte, les règles peuvent être, soudain, vidées de leur portée initiale pour laisser la place à d'autres applications, décidées par consensus ou imposées par décret. Loin de permettre l'intériorisation d'un principe qui gouvernerait la production de ces règles, leur caractère erratique témoigne d'une volonté capricieuse qui bouleverse constamment le cadre de ce qui est exigible et constitutif d'un monde habitable.

Ainsi, là où, d'ordinaire, on fait reposer les formes de la réalité sur les significations qui tapissent notre monde, le langage, ici, se voit évider de toute assurance de ce genre. Au lieu de se réduire à ses significations multiples mais convenues, répertoriées quoique glissantes, le langage révèle ici son caractère performatif, sa fonction qui consiste à produire un monde doublé de son dehors. La manière dont les Emanglons tiennent leurs discours illustre comment le langage compose avec, d'un côté, la rigidité des signifiants et, de l'autre, l'évacuation du lien que ceux-ci pourraient nouer avec d'autres signifiants, révélant à la fois leur tranchant et leur extrême malléabilité. Les Emanglons « ne discutent que derrière la statue [...] d'un de leurs grands hommes du passé, aux principes desquels ils prétendent adhérer » (II, p. 20). Cette statue – opérant en guise de principe d'autorité et de « maître qualificatif » identifiant (I,

p. 112) – est destinée à en imposer aux auditeurs, à humilier ceux que l'on juge méprisables. Pourtant, c'est sa solitude et sa fixité mêmes qui limitent radicalement la portée de cette statue car, en l'absence de celui qui « tient » le discours, « les autres statues peuvent l'encercler, lui enlever toute possibilité de manifestation et même la laisser en vedette auprès d'un traître, lui faire dire tout le contraire de son programme, la désigner comme l'image même du compromis » (II, p. 21). Manifestement ce style d'éloquence demande « une grande vigilance, et un sens de l'à-propos très subtil » puisque, au signifiant principal – la statue –, il manque l'appui rassurant des autres signifiants qui, d'ordinaire, lui fournissent des compléments attendus et conventionnels. L'énoncé dont la statue est censée être porteuse se voit subvertir dans la manipulation de ce qui devient, aux yeux de l'assistance, son objet, son référent sur lequel elle n'a aucun pouvoir.

Dans ces textes, le régime du signifié affirme sa nature imaginaire tandis que l'écriture littéraire met en évidence le caractère matériel du langage. Comme l'explique François Régnauld : « L'art, donc, ne se contente pas d'orner, d'illustrer, réellement, *il organise*⁷. » Ou encore, dans les mots de Gilles Deleuze : « L'œuvre d'art moderne n'a pas de problème de sens, elle n'a qu'un problème d'usage⁸. » Par conséquent, quand l'auteur évoque le parler des Oudemaïs, ce n'est pas pour initier le lecteur à une manière d'élaborer des contenus signifiants mais pour décrire un ensemble d'oppositions qui ordonnent les rapports entre ces créatures : « *Ma* veut tout dire dans le sens affirmatif. / *Poma* veut tout dire dans le sens négatif. / *Nagour* signifie les impossibilités, les arrêts, les avortements, sans toutefois coïncider avec "non", ni avec une négation pure » (II, p. 118). Le langage se présente, dans ces passages, non comme ce qui tisse un réseau de significations qui compose un monde familier avec sa dialectique du manifeste et du caché, de l'explicite et de l'implicite, mais il met en évidence sa fonction d'appareillage de ce qui, en chacun, demeure radicalement étranger. « *L'auteur a vécu très souvent ailleurs [...]* » (p. 3) annonce Michaux dans sa Préface à *Ailleurs*. Cet « ailleurs » s'entend comme quelque chose qui se situe au cœur de l'humain, étant ce qui lui est à la fois le plus intime et le plus extérieur⁹, ce qui est voué irrémédiablement à la méconnaissance. Cette étrangeté en appelle à une mise en forme qui la localise, qui atténue ou désamorce sa charge angoissante. L'effet d'apaisement vient de l'effort de l'écrivain de rendre compte, dans un langage recevable par d'autres, de ce qui serait de l'ordre d'un particulier incommunicable et encombrant. Cependant, loin d'évacuer l'étran-

geté, cette élaboration la fait advenir, offrant comme un creux qui s'en remplirait¹⁰.

En conséquence de cette mise en forme – grâce à laquelle il déborde le connu et le commun –, l'« ailleurs » détient une force de fascination : le narrateur aspire à s'échapper du « monde », comme si, en se naturalisant au sein de cette altérité, il trouverait une sorte de « vraie patrie », véritablement sienne. Pourtant, l'altérité, par définition, demeure inaccessible, hors d'atteinte. Le poète se trouve constamment renvoyé à la banalité du langage, aux mots communs, et l'on sait que Michaux n'a jamais songé à remplacer les contraintes de l'écriture par une quelconque « liberté » retrouvée dans les produits stupéfiants ou la peinture : « *Il traduit aussi le Monde, celui qui voulait s'en échapper. Qui pourrait échapper ? Le vase est clos* » (II, p. 3), note-t-il dans sa Préface à *Ailleurs*. L'ailleurs n'est jamais que ce que désigne la prison des mots comme son extérieur, la part qui toujours l'excède. L'énigme, chez Michaux, nous semble tenir de cette dualité que son écriture met à vif. Sous l'emprise déterminante de cette scission, les mots sont doublés par leur support matériel opaque, inscrutable, qui ne cesse d'attiser le regard : peinture, encre, trait...

Réalité et déréalisation

A la lumière de cette dualité structurante et asymétrique, nous pouvons concevoir l'énigme dans le contraste qu'elle établit avec la représentation réaliste. Celle-ci compose l'image d'un monde familier, un tableau disposé selon les lois d'une perspective, hors duquel se situent, symétriquement, le sujet qui regarde et le point de fuite. Ceux-ci demeurent des *X* inconnus, mais ils sont désamorçés de leur menace, réduits à un point désormais réputé « objectif », maîtrisé, qu'enserme le familier : l'image comme totalité positive. C'est ce qu'on a pu appeler le « *cogito* de la peinture¹¹ », où le sujet se réduit à un point géométrique. L'objet ainsi localisé, sert aussi de support au désir de rechercher, au-delà de l'écran qu'il offre, ce qui à la fois manque à la représentation et la sous-tend.

L'esthétique perspectiviste, « réaliste », fonde son illusion de maîtrise sur l'opération d'une perte qui permet au sujet d'advenir en tant qu'exception non soumise aux injonctions de l'Autre du langage. En conséquence à cette perte immémoriale – et pour mieux la méconnaître –, les représentations imaginaires peuvent prendre corps, déployant ce qui paraîtra comme une identité inaliénable, dotant le sujet de ses qualités propres, de ses « propriétés » (I, p. 465) : ainsi, l'étendue du monde comme un tableau tend au sujet le reflet de sa propre unité. Or, le dualisme dont témoigne l'écriture de Michaux se refuse à ce nouage signi-

fiant. Là, nous nous trouvons plutôt dans un univers de signes (II, p. 21) que le lecteur appelle à s'apaiser dans la signification, mais que le travail de l'écriture ne cesse de relancer dans sa dimension de hors-sens. Dès lors, l'objet que le tableau parvenait à « naturaliser » dévoile sa dimension invisible, irréprésentable, auquel le sujet est aliéné et qui affirme son emprise sur son intime. En faisant retour au sein du langage, cette part d'infigurable opère une déréalisation des représentations, privant le sujet de la possibilité de se satisfaire de leur qualité de semblants.

Cet effet est particulièrement prégnant dans « Je vous écris d'un pays lointain », texte dans lequel une femme s'adresse à un interlocuteur non identifié. Ici les éléments de la réalité (soleil, montagne, aurore, eau...) se révèlent, à la narratrice, dans leur caractère d'étrangeté angoissante. En marchant dans la campagne, elle rencontre des « masses considérables » (I, p. 590) qui portent le nom de « montagnes ». Pourtant, cette association d'un nom et d'une qualité ne réussit pas à réduire le caractère brut du phénomène : « Ce sont des montagnes et il faut tôt ou tard se mettre à plier les genoux. Rien ne sert de résister, on ne pourrait plus avancer, même en se faisant du mal. » Seule l'opération d'une perte permettrait d'affecter le langage du manque qui le constitue comme un Tout¹², situant ainsi le sujet dans un registre d'universel. Si tel était le cas, il lui serait possible de concevoir la montagne comme un élément d'un paysage, comme un obstacle négociable en empruntant des chemins latéraux. Au contraire, ici, chaque phénomène conserve son opacité menaçante, son poids d'inconnu auquel le sujet se sent aliéné. Dans le même esprit, la mer paraît d'une inertie inquiétante : « Les ruisseaux avancent ; mais elle, non. » Au lieu d'amorcer une fiction rassurante, son immensité semble trahir une impuissance radicale : « Pour fort qu'elle s'agite, elle s'arrête devant un peu de sable » (p. 593). La similitude établie entre les deux entités aqueuses complémentaires (mer-ruisseau) ne permet pas de relativiser la confrontation entre la mer et ce « peu de sable » : dans cette construction, le langage n'offre pas de système d'équivalences grâce auquel la narratrice pourrait évacuer la menace, tempérer la singularité opaque et appréhender les formes géographiques dans une structure universelle où profondeur marine et élévation terrestre trouveraient leur place naturelle.

Cette femme-narratrice vit entièrement aliénée à des phénomènes inexplicables où s'ouvre constamment, au sein de la réalité, un écart incommensurable qu'elle est impuissante à surmonter : « Souvent les arbres tremblent. On recueille les feuilles. Elles ont un nombre fou de nervures. Mais à quoi bon ? Plus rien entre elles et l'arbre, et nous nous

dispersions gênées » (I, p. 591). Elle se sent livrée sans défense à cette rupture et à l'étrangeté qui en émane, comme si le vent et le tremblement la traversaient toute entière : « Est-ce que la vie sur terre ne pourrait pas se poursuivre sans vent ? Ou faut-il que tout tremble, toujours, toujours ? » De cette brèche ressortent « comme des colères », c'est-à-dire, non des émotions qui lui appartiennent, mais des « êtres sévères qui voudraient arracher des confessions » (p. 592). Rien ne vient médiatiser le face à face entre la réalité insignifiante et l'inconnu : « On ne voit rien, que ce qu'il importe si peu de voir. Rien, et cependant, on tremble. Pourquoi ? » La femme exprime la portée de cette dissociation lorsqu'elle relate qu'encore jeune fille, elle s'éprouvait comme soumise à l'arbitraire du langage, à sa dimension injonctive où l'Autre n'est pas une instance défaillante, susceptible d'être contestée, mais source d'une volonté obscure qui ne cesse de la désigner à la mort : « On eût profité de notre confusion. On nous eût dit : "Voilà, on vous enterre. Le moment est arrivé." Nous pensions, c'est vrai, nous pourrions aussi bien être enterrées ce soir, s'il est avéré que c'est le moment » (p. 592).

Devant l'omniprésence de cet inconciliable, elle s'adresse à un interlocuteur qu'elle investit de la capacité de lui apporter une médiation devant l'inconnu, à rendre celui-ci visible et humanisé. Au sujet de la mer, elle dit : « Nous la regarderons ensemble. Je suis sûre que je n'aurai plus peur. Dites-moi, cela n'arrivera-t-il jamais ? » (I, p. 593). Elle attend l'avènement de son interlocuteur, lui aussi invisible et silencieux, pour n'être plus seule devant ces phénomènes. Regarder ensemble serait le moyen de recevoir enfin la confirmation que le phénomène existe en tant que manifestation extérieure, mise à distance, susceptible d'être traitée par une parole qui en évacue la violence muette. Seulement alors serait-elle à l'abri de l'angoisse d'être livrée au caprice d'un autre malveillant.

A travers les textes d'*Ailleurs*, cet envers du représenté ne cesse d'imposer ses effets de déréalisation au moyen de deux objets privilégiés : la voix et le regard. La voix ici incarne, non la qualité vocale, mais la charge de ce qui, dans un énoncé, excède les significations¹³. En tant que tel, la voix demeure cette part inexpugnable où la maîtrise de son discours échappe au sujet, où la parole ne se réduit plus à un vouloir dire mais où le sujet *est parlé* depuis ce lieu où le langage s'ancre dans son intime. Au « pays de la magie », la voix démontre sa primauté sur la signification quand on conduit un inculpé au milieu d'une arène et qu'on le soumet à une question inaudible qui l'ébranle profondément et fait surgir sa vérité : « Par voie occulte. Dans un profond silence, mais puissamment pour lui, la question résonne » (II, p. 74). La spécificité du pays de la magie réside

dans la capacité de ses habitants à exercer une maîtrise sur la part de l'objet qui, échappant au quadrillage des mots, non seulement « déréalise » mais véritablement – à inverser la logique manifeste – ordonne la réalité, lui confère sa configuration et détermine son orientation. Cet objet est celui dont l'extraction est nécessaire afin de constituer le langage comme un tout, désignant, dès lors, l'impossibilité structurale pour celui-ci de dire le vrai du vrai. Dès lors que cette extraction n'a pas un caractère définitif, l'objet revient en force, apparaissant comme instance d'aliénation. Ainsi, il arrive que des personnages lâchent leurs repères dans la réalité, succombant aux pouvoirs exorbitants d'une chose infime qui ne s'y intègre pas :

Certains arrivent à une telle hypersensibilité, sans garder une force correspondante, que si une petite bête le voulait sérieusement [...], ils en seraient les victimes et ne pourraient s'en empêcher, commandés par un insecte insignifiant et méprisable. (II, p. 95)

Parallèlement à la voix, ces textes mettent en œuvre le « regard », à entendre, non comme l'acte de perception mais comme l'action de ce qui excède le visible, qui anime le désir de voir jusque, parfois, se manifester dans l'influence pétrifiante de la fascination : au lieu de maîtriser l'étendue du visible qui fait écran, le sujet y est regardé depuis l'endroit d'une tache aveugle. Dans le « pays de la magie », le regard connaît une réalisation imaginaire en une sorte de « capsule » qui se forme et fait médiation entre le paysage et celui qui l'observe : « Si le contemplateur pouvait arracher cette capsule et l'emporter il serait heureux incommensurablement, il conquerrait le paradis sur terre » (II, p. 83). Il s'agit, là, d'une représentation imaginaire du regard où ce qui est d'ordre invisible – à l'occasion métaphorisé par le miroitement d'un objet qui capte l'attention –, acquiert ici un statut autonome, se détachant pour devenir instrument possible du bonheur. Cette opération, qui atteint la réalité dans son ensemble, « vous mène simplement au seuil de l'extase » (p. 84), lisons : aux abords de la jouissance indicible du regard, non médiatisé par le voile du visible¹⁴.

A l'endroit de la voix ou du regard, c'est le vide et la mort qui menacent de se dévoiler à l'improviste. Ainsi, dans *Ici, Poddema*, de graves accidents se produisent dans la salle de cinéma où les spectateurs se rendent, non pas pour observer des représentations fictionnelles, mais pour s'affronter à des « éclats de lumière » qui prennent le nom imagé de « chats de feu ». Une de ces projections adopte une forme particulière puisqu'il s'agit d'une « séance à rayons de mort » où les éclats lumineux dépassent le

visible : « [...] le rayon qui éclaire et projette l'image du chat de feu tue les spectateurs [...] » (II, p. 130). En effet, ceux qui entrent dans cette salle ne cherchent pas à se délecter d'une forme de beauté mais se livrent à une jouissance qui leur sera fatale. C'est cette équivoque qu'exprime le narrateur dans l'alternative qu'il formule ainsi : « Je ne sais qui, ce jour-là, étaient les assistants, ou dois-je dire les invités ? » L'éclat lumineux déchire la représentation visuelle pour déverser la force pure, mortelle. De même, dans la « chambre aux transformations », les Poddemaïs aspirent à arracher à l'obscurité le secret de cette chose qui, extraite du champ de la représentation, cause leur désir : « Leur zèle dans la recherche est grand » (p. 130), précise le narrateur. En effet, le désir, dénudé à l'extrême, ne peut être qu'un désir de mort : ce dont témoigne l'exemple de certains personnages : « [...] la mort même attei[nt] l'adulte qui s'y expose, entré là dans l'espoir d'une rénovation » (p. 130). En l'absence de garde-fou qui fasse médiation – ne pouvant pratiquer les représentations comme autant de semblants nécessaires – les Poddemaïs se livrent à un Autre absolu qui commande à la ronde des métamorphoses. Ce passage constitue la fin d'*Ici, Poddema*, son aboutissement qui relativise l'univers concentrationnaire, la barbarie qui précède et lance l'ensemble du matériau dans la recherche de nouvelles dispositions : l'horreur se convertit en une apothéose joyeuse. Cependant, la structure à l'œuvre au cours du livre demeure celle qui présidera aux nouvelles formes à venir.

Une telle insistance de la mort témoigne de la déréalisation qui prive les représentations de leur illusion de réalité matérielle. Dans le cas où il s'est effectué, dans le langage, une opération de la séparation qui limite l'emprise de l'Autre, la réalité que construit la parole est irrémédiablement affectée d'un certain caractère de fausseté : aucune vérité n'est libre d'une part de mensonge et tout mensonge trahit son ancrage dans une vérité. En l'absence de cette institution d'un mensonge nécessaire, la parole ne cesse de surplomber des abîmes où le moindre écart révèle l'impossible qui fonde le langage. Dans *Ici, Poddema*, la « chambre des mensonges » illustre parfaitement ce principe puisqu'au lieu de confier à des juges le soin de débusquer la vérité, elle offre un dispositif qui retourne le mensonge mortifère contre celui qui l'a prononcé : « Mais, orgueilleux, il parla, et ses paroles, revenant à lui dûment chargées, le firent tomber à la renverse. Il était mort » (II, p. 105). En effet, dans cette chambre, il ne faut parler « qu'à bon escient » mais, comment se conformer à cette exigence quand le sujet ne peut jamais prétendre tout maîtriser de sa propre parole ?

Vide et multiplicité

En l'absence d'une perte, qui inscrit une faille radicale dans le langage pour en entamer la force d'injonction, il ne peut s'accomplir de nouage signifiant permettant de faire, des représentations, un espace d'échange commun : le champ de la parole se relaie alors par le silence et l'opacité de l'écriture, dans sa dépendance du trait graphique¹⁵. Quant aux représentations, elles ne permettent pas d'adhérer à une réalité réputée stable, dotée d'une épaisseur et des qualités inaliénables. Le monde n'a pas sa profondeur mais se voit décompléter, vider de sa substance nommable, libérant la force d'un objet qui n'est plus évacué hors le perceptible. Etant au fond invisible, celui-ci est doté, dans l'écriture de Michaux, d'un habillage imaginaire qui demeure diaphane et éphémère : l'inimaginable revêt une apparence « matérielle » et l'expérience de l'insupportable se glisse dans une enveloppe imagée. Ainsi, certaines créatures manifestent une souplesse protoplasmique, comme les Meidosems (dans *La Vie dans les plis*) : « Ils prennent la forme de bulles pour rêver, ils prennent la forme de lianes pour s'émouvoir » (II, p. 202). Dans leur présence diffuse et évanescence, ces créatures sont des fantômes, des âmes errantes, chargées de figurer la mort, unimaginable dans son atrocité, de la femme de l'auteur à la suite de ses brûlures¹⁶. Ainsi, la forme résolument « imaginaire », hors les coordonnées d'une réalité circonstanciée, convenue, se trouve en prise directe avec un réel irréductible aux couplages signifiant-signifié. Ce que ce texte est destiné à traiter échappe à tout effort de désignation, ne pouvant s'aborder qu'obliquement. Il est, dès lors, impossible d'attribuer à la simple « imagination » des passages qui participent, par exemple, d'une même esthétique de la souplesse, comme la musique des Ecarassins, dans *Ailleurs* :

[...] des souffles ténus, partis on ne sait d'où, à chaque instant effacés, des mélodies tremblantes et incertaines, mais qui s'achèvent en grandes surfaces harmoniques, larges nappes soudain déployées.

Ils aiment [...] davantage encore l'impression que la musique se déplace [...] et vient à eux comme au hasard des échos et des vents. (II, pp. 18-19)

L'infigurable qui sous-tend de telles évocations ne peut se localiser dans un texte sans que sa force de subversion les affecte tous, de manière diffuse mais persistante.

Les créatures de Michaux semblent, à l'occasion, tenir leur qualité bi-dimensionnelle de Narcisse, étant tout en façade, dénués de l'intériorité à laquelle invite à croire une structure perspectiviste¹⁷. Ainsi que nous le voyons dans le texte intitulé « Un peuple (Portraits) » :

Self conscious, mal à l'aise, faciles à vexer, avec des zones de honte, ils étaient tous comme *des blessés de la face*.

Ils ne se voyaient que dans les yeux des autres.

En chacun, des traces d'hommes, des reflets. Des morceaux de beaucoup, mais personne. (I, p. 543)

L'anecdote biographique qui faisait prendre ce texte pour une injure faite au peuple argentin – qui, effectivement, en aurait éprouvé une blessure narcissique¹⁸ ! – nous semble moins importante que la structure que l'écriture met en œuvre. Le sujet peut s'approprier des signifiants qui le désignent dans sa singularité grâce au manque qu'il rencontre dans le champ de l'Autre, du fait que les mots manquent au langage pour dire la vérité absolue. En revanche, ne connaissant pas ce point d'exception au Tout du langage, ces personnages ne peuvent se percevoir comme dotés d'une identité propre : ils sont condamnés à chercher, auprès d'une succession d'autres, une image idéalisée de soi, sans jamais y reconnaître la simple confirmation d'une identité qui leur appartienne. N'ayant pas l'expérience d'une certaine unicité, ils demeurent morcelés, captifs des identités éphémères et volatiles.

Ces peuples évoluent souvent en continuité avec l'écorce visible du monde, puisque celui-ci ne se laisse pas appréhender sous la forme paisiblement unifiée d'un paysage à contempler. Les Emanglons « se sentent incessamment égratignés par le murmure des petits bonds de l'eau des ruisseaux, égratignés et tout de suite pansés » (II, p. 12). Ils se créent, dans les bois, des spectacles avec des lanternes. Ces créations ne produisent pas un effet de distanciation mais provoquent « un intense ravissement » dont on les ramène « inanimés et absents d'eux-mêmes » (p. 14). Les Emanglons sont à tel point extériorisés, pénétrés par le monde qui les entoure, que le moindre ébranlement a pour conséquence d'ouvrir une brèche incommensurable dans laquelle leurs représentations s'effondrent :

Sans motifs apparents, tout à coup un Emanglon se met à pleurer, soit qu'il voie trembler une feuille ou tomber une poussière, ou une feuille en sa mémoire tomber, frôlant d'autres souvenirs divers, lointains, soit encore que son destin d'homme, en lui apparaissant, le fasse souffrir. (II, p. 18)

Dénués du pouvoir d'intérioriser ou de subjectiver – capacité qui leur permettrait de s'appréhender comme des sujets à qui il arrive une expérience singulière, comme étant aux prises avec leur propre manque et un certain inconnu –, ces créatures risquent de se trouver happés par le vide,

par l'invisible irréprésentable, tel qu'il s'incarne, par exemple, dans la voix (dans *Ici, Poddema*) :

Car, quittant leur voix d'homme, ils se laissent absorber sans s'en douter par le mugissement ou les bruits non humains, s'y abandonnent, s'y effacent et n'ont plus de la sorte qu'un souffle pour se faire entendre, que naturellement on n'entend pas. Fascinés par des bruits ! (II, p. 116)

En l'absence d'une faille dans le champ de l'Autre, rien ne vient entraver l'invasion du dehors, de l'inconnu. Ainsi, les pleurs des Emanglons : « Car ce qu'ils sentent est un effritement général du monde sans limites, et non de leur simple personne ou de leur passé, et contre quoi rien, rien ne se peut faire » (II, p. 18). Chez ce peuple, il suffit d'un « ver », porté par le brouillard, pour que, dès la moindre fissure, une maison entière soit « consommée en quelques jours » (p. 16). De même, leurs maisons n'ont que de fausses fenêtres : « Une vraie fenêtre, susceptible, un jour, d'être ouverte, les rend malades ; c'est pour eux comme si déjà on en enjambait l'appui, qu'on entrât, et la file des intrus qu'on ne peut repousser s'allonge à leurs yeux » (p. 19). Une dimension d'exception, inscrite dans le langage, opposerait une limite infranchissable face à un tel envahissement de l'incessant. A défaut de cette barrière, les fenêtres ne fonctionnent plus de manière structurale, comme principe de cadrage, contenant l'alternative ouverture-fermeture : elles sont « toutes fausses », n'étant que des formes de façade. Cette disposition augure des conséquences à portée vitale, car « pas une ne pourrait s'ouvrir, même s'il s'agissait de fuir un incendie ». La fermeture totale ou l'ouverture sans entraves sont les deux faces d'une même surface où menace une rupture irrémédiable dans la représentation par laquelle s'infiltré l'infini.

L'écriture de Michaux prend son appui sur le défaut d'un Un – l'on pense au Meidosem dont on avait détruit le « un » (II, p. 202¹⁹) – qui, relevant d'une dimension d'exception, consacrerait la singularité du sujet, lui permettant, par la suite, de s'appropriier les semblants qui composent ses représentations. L'écriture de Michaux se fait multiple, comme si elle se déployait sur l'envers d'un Un supposé, ainsi que Michaux le formule dans « Je suis né troué » : « Je me suis bâti sur une colonne absente » (I, p. 189). Ce dernier terme évoque une forme phallique – figure d'un « un » – mais il s'agit d'un phallus²⁰ qui revêt une forme imaginaire – construite et revendiquée – afin de suppléer à l'absence de sa transmission sous une forme symbolique dans la parole. Par conséquent, toute identité unitaire se voit exclure, ainsi que nous lisons dans la Postface à *Plume précédé de Lointain intérieur* :

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. (I, p. 663)

La « position d'équilibre » indique le caractère à la fois fonctionnel et provisoire de ce moi, son inaptitude à conforter la méconnaissance à l'égard de l'absence d'identité et d'unité du sujet de l'écriture. L'écrivain n'a pas, dès lors, de moi « propre », servant d'étalon aux diverses identifications d'occasion, mais une succession de moi qui restent aliénés à l'Autre, signes du vide qui l'habite.

Dans cette perspective, l'identité et le réalisé paraissent moins importants que la multiplicité des possibles, ainsi que le note Michaux dans la Préface à *Ailleurs* : « *Derrière ce qui est, ce qui a failli être, ce qui tendait à être, menaçait d'être, et qui entre des millions de "possibles" commençait à être, mais n'a pu parfaire son installation...* » (II, p. 3). L'« installation » dans la durée se révèle impossible puisqu'elle suppose l'opération d'une perte immémoriale qui, comme lieu d'ancrage du sujet, permet une construction dans la durée, une continuité dialectique où le passé se reprend dans le présent, où la perte qui implique la refonte des représentations n'entraîne pas une table rase radicale. Cependant, une telle illusion de continuité temporelle ne trouve pas sa place ici, où les peuples que l'on rencontre au fil des pages d'*Ailleurs* s'entendent comme autant de nouveaux « qui je fus » (I, pp. 73-79) maintenus au présent, hors toute référence à l'historicité d'un individu. De même, les fragments qui composent ce livre ne forment pas un tableau d'ensemble : l'éventuel rapprochement que l'on peut faire entre deux noms également imaginaires ne suffit pas pour composer un atlas²¹.

Les fragments qui se succèdent fonctionnent comme autant de dispositifs d'appareillage de l'étrangeté, de constructions dont la portée et l'efficacité demeurent ponctuelles : à la manière des différentes « chambres » à Poddema (« chambre des mensonges », « chambre de détection des crimes à venir... ») ou encore des « centres d'élevage » et des « pots » dans lesquels on cultive les Poddemaïs inférieurs. L'activité de l'écriture, dans la création de ces vignettes imaginaires, ressemble quelque peu à l'activité de réflexion des Hivinizikis :

[...] escamoteurs, combinards, brouillons, non par confusion et brume de l'esprit, mais par une multitude de clartés surgissant hors de propos, logiciens effrénés, mais criblés de fuites et de départs, intuitifs, prouvant, par raisonnement, l'existence ou la non-existence de tout ce qu'on veut [...]. (II, p. 57)

Chaque fragment arrête une représentation ou une unité fictionnelle, composant, sur le plan de l'ensemble du livre, une série de métamorphoses. Ces transformations reposent sur un mécanisme précis selon un passage d'*Ici, Poddema* : il s'agit, pour celui qui s'y soumet, de passer au plus près de son anéantissement – ce qu'implique chaque rupture dans les représentations – pour renaître autre : « Un obscurcissement de l'ancienne personnalité y est presque fatal. Mais ils s'y livrent sans regret, pour l'exaltant culte de la Métamorphose qui pétrit chairs et terre » (II, p. 130). Aucune forme, aucune configuration ou construction ne peut prétendre à une validité définitive ou universelle : « Métamorphose, qui engloutit et refait des métamorphoses. Chez nous, un moment ouvre un océan de siècles » (p. 131). Au fond, le contenu des représentations importe bien moins que le dynamisme des changements, la possibilité d'être multiple assurée par l'instance, présente en creux, qui cause les mouvements incessants.

La métamorphose et la multiplicité sont dues, non à un simple goût de la variété ou du divers – ce qui les confinerait au superficiel – mais bien plutôt à l'action incessante de ce vide ou de cette absence dont chaque nouvelle représentation – ponctuelle, éphémère – est destinée à endiguer les effets de dissolution. A cet effet, les noms énigmatiques de pays, de peuples, ne servent pas à fixer et à rendre familier, comme le redoutait l'auteur d'*Ecuador* : « Je viens de jouer... comme ça dilate... Excellent contre la pétrification qui est tout l'écrivain. / Il y a quelques minutes j'étais large. Mais écrire, écrire : tuer, quoi » (p. 144). Dans ce passage, ce qui pourrait s'éprouver comme une expérience riche en émotions ou sensations s'appauvrit dès qu'elle est nommée, enfermée dans des significations répertoriées et accessibles à une communauté langagière. Au contraire, dans l'écriture de Michaux, les noms servent à localiser quelque chose d'un « ailleurs » qui continue à s'imposer à travers la nouveauté et l'étrangeté de ces noms. Ce ne sont pas des noms « vides », tels les noms de l'état civil qui servent de répertoire commun pour désigner des individus dont chacun est pourtant singulier, hors du commun. Ce sont, ici, des noms absolument uniques, qui présentent cette unicité et cette étrangeté mêmes, poussées jusque dans leur aspect impersonnel et inhumain²².

L'écriture met à l'œuvre ce que Marguerite Duras appelait l'« intarisable²³ » : l'irreprésentable exaltant et angoissant qui pousse à écrire autrement, à inventer, à créer dans une mise à l'épreuve sans fin. L'action de cette altérité inaliénable, face au signifiant, consiste à saper les noms et les identifications, ainsi que le déclare « l'être qui m'inspire » : « Je n'ai

pas de nom / Mon nom est de gaspiller les noms » (I, p. 780). A ce titre, elle laisse sa marque dans ce qui s'inscrit comme trace, à la manière des signes peints à l'encre et qui portent l'écrivain au cœur d'un mouvement sans répit, ainsi que nous le voyons dans *Face aux verrous* :

Signes des dix mille façons d'être en équilibre dans ce monde mouvant qui se rit de l'adaptation

Signes surtout pour retirer son être de la langue des autres
faite pour gagner contre vous, comme une roulette bien réglée

[...] Signes, non pour être complet, non pour conjuguer
mais pour être fidèle à son « transitoire » [...]. (II, p. 440-441)

Dans ce mouvement, au sein de cette instabilité de fond – instituée comme démarche de création – l'écrivain se révèle n'être pas « maître du "non" » (I, p. 549) : le « non » ou « nom » qui y mettrait un arrêt, qui autoriserait à échouer enfin dans une identité, à se reconnaître dans un « moi » stable, au prix d'une méconnaissance de l'altérité au sein du sujet.

L'écriture, l'énigme

L'énigme naît du soupçon que derrière l'absence de nouage ou de médiation, au sein de l'opacité et de la prolifération du multiple, quelque part on a, délibérément, escamoté le signifiant susceptible de nommer. L'énigme serait une manière d'allégorie à laquelle il manquerait le code herméneutique.

Si l'écriture de Michaux fait énigme, c'est qu'elle laisse supposer, derrière, l'existence d'un sujet qui n'existe ici qu'en trace, ainsi que le souligne Gérard Wajcman en parlant de l'œuvre d'art : « En somme, il y a un désir là-dedans, un désir énigmatique, obscur, ridicule, présomptueux, narcissique peut-être, tout ce qu'on voudra, mais un désir de me montrer quelque chose²⁴. » En s'adressant à un lecteur hypothétique, l'écrivain cherche à transmettre sa propre étrangeté, à l'encadrer et à lui donner forme. Dans ces textes, Michaux est de nouveau « un barbare au pays de... », sans la béquille réaliste d'Ecuador ou des pays asiatiques, cherchant, dans son adresse au lecteur, à situer ce qui peut se construire de son identité. L'écrivain se présente animal, végétal, monstre... Chaque nouvelle représentation se laisse lire comme une identité différente, l'affirmation d'un nouveau « je suis... » implicite de la part d'un écrivain qui est à la fois tout cela et personne, étant ce qui apparaît dans chaque identité et ce qui s'en absente.

A ce titre, il ne nous est pas permis de réduire son parcours écrit à l'histoire des combats réitérés d'un auteur aux prises avec des émotions ou

des forces agressives²⁵. L'écriture de Michaux apparaît plutôt comme une sorte de confession à la troisième personne. Là où la confession supposerait un « je » qui livre son inavouable au sein des coordonnées familières pour son lecteur, il s'agit ici de la transmission de ce qui demeure radicalement étranger et irréprésentable. Le poète est semblable à un voyageur revenant de cet « ailleurs » et qui, pour ne pas vivre seul – et étouffer – avec cette étrangeté qui l'habite, doit la transmettre, la confier aux autres dans un langage et sous une forme qui soient recevables. Les identités se forgent à la troisième personne, comme des créatures inconnues. L'écrivain répond à sa propre énigme en nous en proposant une autre, s'effaçant alors derrière son écrit. Celui-ci s'offre au lecteur comme une énigme dont il a, seul – en l'absence de la parole de l'auteur –, à répondre et à relever le défi.

Llewellyn Brown
Université de Paris X

Notes

1. Toutes les références qui suivent sont de : Henri Michaux, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1998, vol. I ; 2001, vol. II. Les références seront signalées, dès leur première occurrence dans le paragraphe, par la toponymie en chiffres romains suivie du numéro de page en chiffres arabes.
2. Michaux lui-même se disait un « écrivain d'imagination », *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, Paris, Gallimard, 1969, p. 183.
3. Gérard Wacjman note : « Dans une œuvre d'art, c'est donc la réponse qu'elle est qui fait énigme, c'est la réponse qui nous pose souvent question [...] », *L'Objet du siècle*, Paris, Verdier, 1998 (« Philia »), p. 34.
4. Raymond Bellour fait état de soixante-trois noms de peuples et de tribus (in II, 1046).
5. Il est « rigide », selon la terminologie de Saul Kripke, *La Logique des noms propres* / traduit par Pierre Jacob et François Recanati, Paris, Minuit, 1982.
6. Le texte porte la date de mars 1946.
7. François Régault, *Conférences d'esthétique lacanienne*, Paris, Agalma, 1997, p. 18.
8. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1998 (« Quadrige »), p. 176.
9. Dans *La Nuit remue*, Michaux parle d'« un centre de moi-même si intérieur que je l'ignorais » (I, p. 475).

10. L'évacuation de l'étrangeté s'effectuerait par l'opération de la parole dont Paul Valéry remarqua la caducité : la parole « expire » dès qu'elle atteint son but. La création de l'étrangeté justifierait, au contraire, la permanence de la forme poétique. Valéry note que le poème « ne meurt pas pour avoir vécu : il est fait expressément pour renaître de ses cendres et redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être. [la poésie] nous excite à la reconstituer identiquement. » « Poésie et pensée abstraite » in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1997 (« Bibliothèque de la Pléiade »), p. 1331. L'on pourrait aussi évoquer la phrase de Lacan dans « Litraterre » : « [le] vide creusé par l'écriture [...] est godet prêt toujours à faire accueil à la jouissance, ou tout au moins à l'invoquer de son artifice. » *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 19.
11. Bernard Nominé, « Pour une perspective lacanienne », *La Cause freudienne* n°30 (« Images indélébiles »), mai 1995, p. 98.
12. Paradoxalement, le trait — qui marque le lieu d'une perte, qui instaure la différence pure — donne à la page son cadre. cf. Jacques Lacan, *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 554 : « [...] le champ de la réalité [...] ne se soutient que de l'extraction de l'objet *a* qui pourtant lui donne son cadre. » Nous pourrions aussi citer Edmond Jabès, dont le livre • (*El, ou le dernier livre*) offre des variations sur le thème du point : « La naissance et la mort sont le même point indélébile. » *Le Livre des questions*, II, Paris, Gallimard, 1989 (« Imaginaire »), p. 485 (cf. notre article : « Les métamorphoses du point : • (*El, ou le dernier livre*) d'Edmond Jabès », *Littératures* n° 38, printemps, 1998, pp. 145-155).
13. Michaux souligne le caractère apparemment paradoxal de la voix, évoquant une phrase « sans les mots, sans les sons, sans le sens » : « Qu'est-ce qui resterait alors? Les montées et les descentes de la voix (sans voix) ou de l'expression (mais sans expression) comme quand on passe de l'aigu au grave, de l'affirmatif à l'interrogatif, etc. Phrases abstraites de tout, sauf de cela. » *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, 1961 (« Poésie »), p. 73.
14. cf. « L'homme, en effet, sait jouer du masque comme étant ce au-delà de quoi il y a le regard. L'écran est ici le lieu de la médiation. » Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 99.
15. Ce dont témoigne l'intérêt de Michaux pour les « signes » graphiques (dans *Face aux verrous*, II, pp. 531-597) et la calligraphie chinoise (cf. *Idéogrammes en Chine*, Fata Morgana, 1975).
16. cf. la Notice de Raymond Bellour à *La Vie dans les plis* (II, p. 1103).
17. cf. Maurice Blanchot qui fait la remarque suivante au sujet de l'image : « La catégorie de l'art est liée à cette possibilité pour les objets d'"apparaître", c'est-à-dire de s'abandonner à la pure et simple ressemblance derrière laquelle il n'y a rien — que l'être. » *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1993 (« Folio ; essais »), p. 348.
18. cf. la présentation de Raymond Bellour (I, pp. 1235-1237).

19. Sur ce texte, cf. Jean-Claude Mathieu, « Portrait des Meidosems », *Littérature* 115, 1999, pp. 17-18.
20. Lacan définit le phallus comme « le signifiant destiné à désigner dans leur ensemble les effets de signifié ». Jacques Lacan, *Écrits, op. cit.*, p. 690.
21. A propos de Plume, Colette Roubaud note qu'il « ne fait pas “bloc”, il semble constitué de traits parallèles, de ratures successives », *Colette Roubaud présente Plume précédé de Lointain intérieur d'Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2000 (« Foliothèque » ; 91), p. 52.
22. Mise en cause de l'identité qu'on trouve exprimée dans *Ici, Poddema* : « Et il peut lui arriver de mourir pour un rendez-vous auquel vous avez manqué de vous rendre et qui lui a fait remettre en question s'il est vraiment celui qu'il croit être ou non. » (II, p. 116).
23. Dans “Dépossédée”, in : Marguerite Duras *et al.*, *Marguerite Duras*, Paris, Albatros, 1988 (“Ça/cinéma” ; 2), p.83.
24. Gérard Wajcman, *op. cit.*, p.70.
25. Tel que nous le présente la description répétitive d'Anne Le Bouteiller : *Michaux : les voix de l'être exilé*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Bibliographie

- Michaux, H. (1998) : *Œuvres complètes*, vol. I. Pléiade, Gallimard, Paris.
- Michaux, H. (2001) : *Œuvres complètes*, vol. II. Pléiade, Gallimard, Paris.
- Michaux, H. (1961) : *Connaissance par les gouffres*. Poésie, Gallimard, Paris.
- Michaux, H. (1969) : *Façons d'endormi, façons d'éveillé*. Gallimard, Paris.
- Michaux, H. (1975) : *Idéogrammes en Chine*. Fata Morgana [s.l.].
- Blanchot, M. (1993) : *L'Espace littéraire*. Folio, essais, Gallimard, Paris.
- Brown, L. (1998) : Les métamorphoses du point : • (*El, ou le dernier livre*) d'Edmond Jabès. *Littératures*, 38, Toulouse, pp. 145-155.
- Deleuze, G. (1998) : *Proust et les signes*. Quadrige, PUF, Paris.
- Duras, M., & X. Gauthier : *Dépossédée*, in : *Marguerite Duras. Ça/cinéma*, 2, Albatros, Paris, pp.75-91.
- Jabès, E. (1989) : *Le Livre des questions*, vol. II. Imaginaire, Gallimard, Paris.
- Kripke, S. (1982) : *La Logique des noms propres* / traduit par Jacob P. & F. Recanati, F. Minuit, Paris.
- Lacan, J. (1966) : *Écrits*. Seuil, Paris.
- Lacan, J. (2001) : *Lituraterre*, in : Lacan J. : *Autres écrits*. Seuil, Paris, pp. 11-20.
- Lacan, J. (1973) : *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil, Paris.
- Le Bouteiller, A. (1997) : *Michaux : les voix de l'être exilé*. L'Harmattan, Paris.
- Mathieu, J.-C. (1999) : *Portrait des Meidosems*. *Littérature*, 115, Paris, pp. 17-18.

- Nominé, B. (1995) : Pour une perspective lacanienne. *La Cause freudienne*, 30, Paris, pp.92-106.
- Roubaud, C. (2000) : *Colette Roubaud présente Plume précédé de Lointain intérieur d'Henri Michaux*. Foliothèque, 91, Gallimard, Paris.
- Régnault, F. (1997) : *Conférences d'esthétique lacanienne*. Agalma, Paris.
- Valéry, P. (1997) : *Œuvres*. Pléiade, Gallimard, Paris.
- Wacjman, G. (1998) : *L'Objet du siècle*. Philia, Verdier, Paris.

Résumé

Le caractère apparemment imaginaire des textes de Michaux ne conforte pas la représentation d'un monde : il met en évidence la fonction de la littérature qui consiste à modeler ce qui excède la nomination. L'opacité et l'intraitable d'un « ailleurs » produit des effets de déréalisation où la parole ne cesse de surplomber des abîmes et où le moindre écart révèle l'impossible qui fonde le langage. Dès lors, la représentation se fait multiple, comme si elle se déployait sur l'envers d'un Un supposé mais définitivement absent. La lettre, dans sa matérialité, présente cet échec de la nomination, faisant de l'énigme une manière d'allégorie à laquelle il manquerait le code herméneutique.