

HENRI MICHAUX

PROTI LITERATURI

SILOVITOST IN ŠIBKOST

LITERARNEGA USTVARJANJA

V MICHAUXOVI PESNIŠKI IMAGINACIJI

Luca Bevilacqua

Univerza Tor Vergata v Rimu

UDK 821.133.1.09 Michaux H.

Henri Michaux je med pesniki gotovo eden najbolj nezaupljivih do literarnega pisanja; bolj od tega ga zanima človekovo notranje življenje, sanje in vsakovrstne fantazije. To se odraža tudi v njegovih besedilih, ki so izvirna mešanica nenavadnih in zabavnih prvin, proze in poezije, tesnobe in humorja, osebnih čustvovanj in teoretskih razmišljanj. So torej izrazito hibridna, saj jih je nemogoče žanrsko uvrstiti. Zato članek za opredelitev Michauxovega načina pisanja predlaga izraz antiliteratura, kajti celotno delo tega pesnika je predvsem ostra kritika literarnega kanona.

Ključne besede: Henri Michaux, žanr, kanon, hibrid, literatura, antiliteratura

Eden od prvih Michauxovih tekstov, brošura z letnico 1923, objavljena deloma na avtorjeve stroške, se imenuje *Les Rêves et la jambe – Essai philosophique et littéraire* (Sanje in noga – filozofski in literarni esej). Njegov podnaslov je vreden pozornosti, kolikor razkriva določeno omahovanje med sicer ločenima področjema: filozofijo in literaturo, kar dejansko vodi v hibridno obliko pisanja. Vsebinska analiza pokaže, da ta »esej« (literarni žanr, esej, znan že iz Montaignovega časa) obravnava teme, značilne za freudovsko psihoanalizo, vendar te niso mišljene v znanstvenem smislu, marveč bolj ironično in paradokсно. Poleg tega ne smemo pozabiti, da je besedilo ena prvih »pesnikovih« stvaritev, zato je v njej mogoče odkriti lastnosti, značilne za poznejše Michauxovo delo. To je zanimanje za človekovo notranje življenje, za sanje in fantazije, naj so videti še tako svobodne in nesmiselne, izvirna mešanica čudaških in šaljivih prvin, ki so celo »poetične«, če besedo razumemo na izrazito moderen način, tuj splošnemu pojmu poezije. Vzemimo na primer naslednji odlomek:

Noga je rahločutna.

Nima človekovih čustev. Ima čustva noge.

Prijateljstvo, motrenje? To ni njena stvar.

Biblijska prekletstva? Degasova slika? Pravim, da bo noga šla naprej po svoji poti.

In tu je pižama iz fine mivke. Ah! Ali trni, ki povzročajo bolečino!

Čustvovanje noge.

Čustvovanje kosa človeškega telesa je ravnodušnost in brezčutnost za človeka v celoti.

(*Oeuvres complètes* I, 18–25; vsi Michauxovi citati so po tej izdaji, op. ur.)

Zgrešeno bi bilo misliti, da to mladostno delo še ne izraža Michauxove poklicanosti. Nasprotno, ta začetek kaže, da se je Michaux že takoj na začetku odločil, da se umesti v dvoumno in neizrekljivo območje in se tako izogne pripadnosti slehernemu določenemu področju ali žanru. Ta naravnost, ki je sicer pozneje postala stalna vrednota Michauxovega sloga, je posledica pomanjkanja občutka pripadnosti. Michaux namreč, kot se ve, zavrača svoje družinske korenine, svojo rodno deželo Belgijo, podobno kot pozneje zavrača svojo vlogo »pesnika« in tudi iz dna srca sumniči pisanje.

To nezaupanje v akt pisanja se pri Michauxu pokaže zelo zgodaj, kot lahko razberemo iz *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence* (Nekaj poročil o devetindesetih letih obstoja). Ko ni imel več kot petnajst let, je ob svojem prvem spisu doživel vznemirljivo in hkra- ti šokantno izkušnjo:

Prvi francoski spis. Zanj je bil to šok. Vse, na kar naleti v svoji domišljiji! Šok tudi za profesorja, ki ga spodbuja k literaturi. Toda on se znebi skušnjave pisanja, ki bi ga lahko odvrnilo od bistvenega. Česa bistvenega? Skrivnost, za katero je od najzgodnejšega otroštva sumil, da nekje obstaja, in o kateri njegova okolica nič ne ve.

(I, xx–cxxx)

Nekaj let pozneje, potem ko je odkril Lautréamonta (1922) in je pre- mišljeno spet začel pisati, je njegova naravnost še zmeraj naravnost »molčečneža«, ki ne mara pisati pod prisilo, in sicer zato ne, ker »to prepre- čuje sanjarjenje; to ga je osvobodilo«. Dve leti pozneje, leta 1924: »Piše, vendar še zmeraj oklevajoče.« (I, cxxxii)

Toda od kod ta nezaupljiv, skoraj sovražen odnos do literature?

Povedati je treba, da je mladi Michaux okleval, preden je nastopil li- terarno pot. Jean-Pierre Martin je v nedavni in izčrpni biografiji (*Henri Michaux*, 2003) zelo dobro opisal to obdobje Michauxovega življenja. Med leti 1910 in 1920 je bil Michaux močno navezan na svoja prijatelja, Hermana Clossona in Camilla Goemansa, ki sta oba že v adolescenci san- jala, da bosta postala pisatelja. V primeri z njima – morda ravno zato, ker jima ni hotel biti podoben – se je zdelo, da Michauxa bistveno bolj zanima praktično življenje, konkretna dejstva (potovanja, razni poklici); bil je videti kot nekdo, »ki hoče biti zunaj literature in ne misli na nič drugega kot na to« (Martin 67). Kot da bi si moral okoli sebe narediti oklep in zavzeti položaj »antiliterarnega in upornega viteštva« (84), kar pa ni dolgo trajalo, saj se je kmalu uveljavila »potreba po pisanju«; prav tako tudi nezadržna želja po objavljanju. Toda to vdajo so spremljali zelo nenavadni in nedoločljivi

teksti, kot na primer *Cas de folie circulaire* (Primer krožne norosti); *Fables des origines* (Basni o izvorihi) ali zgoraj omenjene *Les Rêves et la jambe* (Sanje in noga). V tej fazi je bil še zmeraj neogibno potreben protistrup ironične distance do obravnavane teme, kakor tudi do samega akta pisanja. Martin v zvezi s tem pripominja: »Kar zadeva literaturo, se je Michaux trenutno loteva s posmehom in pastišem; [...] dobro se zaveda, da če je poezija sploh možna, potem je možna za ceno neskončnih preobrazb.« (84) Kot smo poudarili že zgoraj, Michaux »že od samega začetka svoje poti deluje na hibridnem območju. To, kar ga navdušuje, pravzaprav ni fikcija ali poezija. Je prej to, kar bi bilo mogoče umestiti med filozofijo, literaturo in znanost, nenavadna, eksperimentalna misel, h kateri omogoči pristop samo neka določena oblika literature.« (Martin 95)

Treba je torej priznati, da Michauxa to nezaupanje do literature ni nikoli povsem zapustilo. Celo dan po tem, ko je napisal *Un certain Plume* (Neko pero) – gotovo svoj najslavnejši tekst – se ni mogel prepoznati kot poklicni pisatelj: »Nedvomno nisem bil nikoli tako blizu pisateljskemu poklicu. Toda to ni dolgo trajalo [...]. Spet postajam jaz sam in spet začenjam nezaupljivo gledati na pisanje.« (I, 1247)

Bržkone je presenetljivo, da nekdo, ki velja za enega največjih frankofonskih avtorjev dvajsetega stoletja, izjavlja, da se je posvetil literaturi, ker je imel premalo drugih možnosti. Od tod njegovo nenehno občutje tujosti in podtalnosti: »Sem v literaturi, ker ni nič boljšega.« (I, 997) Ali še: »Ne znam pisati pesmi, ne imejte me za pesnika, ne odkrivajte posebej poezije v pesmih.« (Bertelé, 53–54) V tem kontekstu ni slikanje, ki se mu je Michaux posvečal v tridesetih letih, nič drugega kot samo alternativa omejitvam pisane besede: »Ali je zares treba povedati? Ali se ne vidi, da slikam, zato da bi pustil na cedilu besede, da bi zaustavil poželenje po kako in zakaj?« (Michaux II, 1029). In vendar ta prezgodnja manifestacija nezaupanja do pisanja, sum, da to omejuje širše in konkretnejše ambicije, vselej ne zadoštuje za pojasnitev splošne naravnosti tega avtorja. Kajti Michaux izraža svoj odpor in nestrpnost do literature *tout court*. Ne le da kaže, kako ni pripravljen ustvarjati literature, ampak javno izraža svoj prezir do antičnih in sodobnih pisateljev. V tem smislu je njegovo stališče radikalnejše od stališča avantgard njegovega časa (od futurizma, nadrealizma), kajti Michaux ne zavrača le literarne tradicije, ampak tudi sam pojem literature.

Michaux je *proti* literaturi, ker čuti nagonski odpor do tako imenovane »republike črk«, še bolj pa zato, ker se mu retorična pravila zdijo neumna in nepristna. Retorika namreč, po njegovem, omejuje in trpinči, namesto da bi širila možnosti sporazumevanja in samoopazovanja. Z drugimi besedami, Michaux ne le da nasprotuje konstituiranemu kanonu, ampak tudi samemu pojmu kanona, kolikor v njem vidi zgled za poenostavljanje resničnosti in zgled, kako preko mistificiranja te resničnosti zavzeti mesto moči. Njemu se zdi literatura pogostokrat nepristna in puhla. Ta očitek velja tudi klasikom, bodisi francoskim (la Bruyère, Boileau) bodisi latinskim (Cicero). Michaux je zelo jasno povedal, da se je skušal osvoboditi tega, »kar je v njem in kar je njemu navkljub navezано na grško ali latinsko kulturo.« (I, xxxi)

Gaëtan Picon je leta 1979 ugotovil, da je Michauxa zelo težko uvrstiti, ker ta zavrača pripadnost »kakeršnikoli literarni tradiciji« (106). Tu dodajamo, da

Michaux prav tako zavrača temeljno misel, po kateri se literatura poraja iz »hotene domišljije«, iz avtorjevega zavestnega načrtovanja. On namreč vidi pisanje in pesnjenje kot eksorcistični praksi, kjer silovitost jezika ali nekaterih podob, zatekanje k črnemu humorju, absurdu in nesmislu vzpostavljajo prav toliko načinov za odpravljanje lastne pomanjkljivosti in nepopolnosti, kolikor je načinov za odpravljanje osebnih fantazem in obsesij.

Te misli izražata dva temeljna teksta: prvi je »Postface«, napisan za zbirko *Mes Propriétés* leta 1934:

Zgodi se [...] da nekateri bolniki izkusijo tolikšno pomanjkanje evforije, tolikšno neprilagodljivost domnevnim vsakdanjim veseljem, da so prisiljeni, če nočejo potoniti, zateči se k povsem novim idejam in se celo prepoznati in narediti prepoznavne kot Napoleon I. ali kot Bog oče [...]

»Mes propriétés« so bile narejene tako.

Nič hotene domišljije profesionalcev. Niti tem, niti razvoja, niti konstrukcije, niti metode. Nasprotno, samo domišljija nemoči se mora prilagoditi (I, 511–512).

Te stavke je moč razumeti tudi kot Michauxovo izjavo o tem, kako tuji so mu načini kompozicije in pisanja, lastni »poklicnim« pisateljem (sarkastična referenca se nanaša tako na romanopisce kot na pesnike). Zanj ne obstaja noben vnaprej narejen načrt, noben poseben argument, ki bi ga bilo treba obravnavati. Če je imaginacija, v skladu s splošnim prepričanjem, lastnost, ki jo pisatelj mora negovati in usmerjati, jo Michaux postavlja nasproti ideji *nehotene domišljije*. Vendar te ne kaže mešati s starim pojmom navdiha niti z avtomatično pisavo nadrealistov.

Domišljija je, po Michauxu, skrajni izhod, ki nekaterim posameznikom, predvsem pa njemu samemu omogoča premagati občutke izvrženosti in neprilagodljivosti. Sanje, fantazije, nočne more, neresnični svetovi in nikoli uresničljive usode se samodejno porajajo pri posamezniku, ki se ne čuti primerne za uživanje »domnevnih vsakdanjih veselj«.

Nekateri bi lahko ugovarjali, češ da vse to ni literatura. Ta hibridna oblika, ki ne spominja niti na roman (ali povest) niti na poezijo in poleg tega niti na esej ali na spomine, ampak bolj ustreza tvegani in kaotični transkripciji miselnih fragmentov, poročilu o najosebnejših obsesijah, na prvi pogled nima dostojanstva literature. Ne implicira raziskovanja v smislu estetike niti v smislu utrjevanja razmerja z bralcem. In vendar, Michaux je prepričan, da njegovo delo vsebuje paradoks; čeprav se poraja na avtoreferencialen način, mu postopoma vendarle uspe nekaj sporočiti posameznikom, ki se, tako kot sam Michaux, počutijo šibki in izmučeni od fantazij:

Ta knjiga, ta izkušnja, za katero se zdi, da v celoti izvira iz egoizma, si upam reči, da je družbena, kolikor gre tu za operacijo, ki je na dosegu vseh in za katero se zdi, da bi morala koristiti šibkim, bolnim, bolehnim, otrokom, zatiranim in neprilagojencem vseh vrst.

Tem ljudem, ki bolehajo od domišljije, trpečim, neprostovoljnim, brezkončnim, bi vsaj na ta način rad koristil. (I, 512)

Neki drugi tekst, kjer Michaux na teoretski ravni ponazarja pojmovanje pisanja kot avtoterapije, se pravi kot načina za izganjanje lastnih demonov,

ima dovolj zgovoren naslov, *Epreuves, Exorcismes* (1945) (Dokazi, eksorcizmi). V tem tekstu Michaux pojasnjuje, da je treba literarni eksorcizem prakticerati v tesni zvezi s človekovo eksistenco, uzrto kot jetništvo:

Ena od stvari, ki jih je treba storiti, je eksorcizem.

Eksorcizem, nasilna reakcija, kot napad z oblegovalnim ovnom, je prava jetniška pesem. Na samem mestu trpljenja in fiksne ideje, je mogoče uvesti takšno zanesenost, tako sijajno nasilje, povezano z udarjanjem besed, da je zračna in demonska kepa –čudežno stanje – nadomestila čedalje bolj razpršeno zlo! (I, 773)

Na tej točki našega razmišljanja je zanimivo poudariti pomembnost povezave, ki jo je Michaux vzpostavil med šibkostjo subjekta in njegovo ujetostjo v lastno trpljenje ter obsesije (ki izvirajo iz bolj ali manj oddaljenih eksistencialnih dejstev) in potrebo po moči in nasilju, ki označuje »eksorcizem«. Izraz »udarjanje z besedami« na primer ne kaže samo na potrebo po tem, da se večkrat imenuje zlo z namenom, da bi se ga osvobodili. Za kaj takega bi lahko uporabili ponavljanje, anaforo, toda to so še zmeraj stari retorični triki, ki jih Michaux ne ceni kaj dosti. Nasprotno pa ta »udarnost« kaže na udarno rabo jezika. Besede se ne omejujejo samo na vsebovanje pomenov, ampak postajajo stvari, s katerimi se udarja, tako da lahko vibrirajo ob poudarjanju ritmične in zvočne razsežnosti jezika. Pri Michauxu je ta funkcija ponazorjena s podobami gonga, ure in afriškega bobna: proizvajanje odmevajočega hrupa, ki postane svarilo, signal nevarnosti, oddan klic, za katerega se ne ve, komu je namenjen: »Kličem / ne vem koga kličem.« (II, 335)

Silovitost in šibkost sta torej povezani kot dve nasprotujoči in vzajemno se porajajoči načeli, ne da bi pri tem nastal kakršenkoli kompromis. Ne jeze ne besa ne bi bilo (»bes brez objekta«), če na začetku ne bi bilo neke krhkosti, nekega občutka manka. To je jasno razberljivo iz stvaritve *Le livre de réclamations*, kjer agresivno breme, pritožujoči se ton in udarjajoči ritem dejansko učinkujejo kot nekaj novega v poeziji:

Kaj mi ponujate?
 Kaj mi dajete?
 Kdo mi bo plačal brezčutnost eksistence?
 [...]
 O kom se vendar tu govori?
 O, jeza, jeza brez objekta.

(I, 461)

Toda najslovitejši in najizrazitejši primer te povezave krhkosti in udarne silovitosti, ki napaja Michauxovo domišljijo, nam ponujajo verzi iz pesmi »Je suis gong« (Sem gong):

V opevanju moje jeze je jajce,
 In v tem jajcu so moja mama, moj oče in moji otroci,
 In v vsem tem se mešata veselje in žalost in življenje.[...]
 V meni je sovraštvo, silno in starega datuma,
 Kar pa zadeva lepoto, bomo videli pozneje.

Dejansko se nisem utrdil drugače kot samo slojevito;
 Če bi vedeli, kako sem ostal v bistvu mehak.
 Sem gong in vata in sneženo petje,
 To pravim in o tem sem prepričan.

(I, 505)

V tem primeru, soočeni s temi pesmimi, smo Michauxa skorajda primorani opredeliti kot »pesnika«. Dejansko pa, če upoštevamo celoto njegovega dela, opazimo, da to zajema različne žanre, predvsem pa, da resno podvomi o samem pojmu žanra. Kot je ugotovil Raymond Bellour (ki je uredil Michauxova zbrana dela v *Pléiadi*), se je pisatelj vnaprej odločil, da bo rabil, posnemal, oponašal, upošteval in preobražal sleherni možni žanr: »pesmi v prostem verzju, pesmi v prozi, basni, povesti, pripovedi [...], potopisne pripovedi, pisma, dialoge, drame ali gledališka dela, avtobiografije ali avtoportrete [...], opise slik ali risb, poročila o nekaterih izkušnjah, eseje, kritiške zapiske, epiloge, uvodne zapise in uvode, meditacije, observacije, opombe, revialne strani, aforizme [...]«. Če ponovimo: to, kar tu nastaja, ni toliko poliedrična razsežnost literarnih žanrov (razsežnost, lastna mnogim pisateljem), pač pa bolj raba in deformacija vseh literarnih žanrov, zavestno sprejetih, zato, da bi jih potem obrnili na glavo, použili, izrabili. Kakor da po Michauxu ne bi obstajal noben žanr več: »[...] literarni žanri so sovražniki, ki vas ne izdajo, če ste jih vi izdali prvi.« (I, 106)

Vse to določa že Michauxove začetne spise, ki so mešanica hibridnega, enkratnega in neposnemljivega sloga, proze in poezije, besa in nežnosti, tesnobe in humorja, zasebnih izpovedi in teoretskih refleksij. Prav zaradi vsega tega želimo Michauxov slog opredeliti kot *antiliteraturo*. Ne samo zato, ker je opus tega avtorja izrazita polemika s splošnim pojmovanjem literature, ampak tudi zato, ker gre za delo, ki v dvajsetem stoletju učinkuje kot zares novo in oddaljeno od vsega, kar je bilo pred njim in kar ga obdaja. To delo nam je omogočilo razumeti, da naloga pesnika ni omejena na pisanje verzov, pač pa implicira tudi tehtna teoretska spoznanja, čeprav se pri Michauxu ta tehtnost na prvi pogled kaže kot deloma prikrita v hibridni obliki, ki ima človeško šibkost za prvo načelo in za poslednji razlog svojega obstoja.

Iz francoščine prevedla Jelka Kernev Štrajn

LITERATURA

- Bertelé, René. *Panorama de la jeune poésie française*. Marseille: Robert Laffont, 1943.
- Marin, Jean-Pierre. *Henri Michaux*. Paris: Gallimard, 2003.
- Michaux, Henri. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1998.
- Picon, Gaëtan. *L'usage de la lecture*. Paris: Mercure de France, 1979.

HENRI MICHAUX CONTRE LA LITTÉRATURE VIOLENCE ET FAIBLESSE DE LA CRÉATION LITTÉRAIRE DANS L'IMAGINAIRE POÉTIQUE DE MICHAUX

Luca Bevilacqua

Université Tor Vergata, Rome

UDK 821.133.1.09 Michaux H.

In his uncertainty between various fields, Henri Michaux was led to a hybrid form of writing. His interest in man's interior life, dreams, and any kind of fancies, free and meaningless as they might appear, found expression in an original mix of queer and amusing elements. In his career he chose to put himself in an ambiguous and ineffable zone, firmly evading any field or genre definition, constantly maintaining a sort of suspicion towards the act of writing. Michaux did all this from the time of his first works, mixing prose and poetry, anger and softness, anguish and humor, private feelings and the brightest theoretical analysis in a hybrid, unique, and unmistakable text. For this reason, we propose finally defining Michaux's style as counter-literature, mainly because his entire body of work is a radical criticism directed towards the literary canon.

Keywords: Henri Michaux, genre, literary canon, literature, counter-literature

L'un des tout premiers textes de Michaux, une plaquette datant de 1923 et publiée en partie aux frais de son auteur, s'appelle *Les Rêves et la jambe: Essai philosophique et littéraire*. Ce sous-titre attire notre attention dans la mesure où il révèle une sorte d'indécision entre deux domaines distincts: philosophie et littérature, ce qui amène de fait à une forme hybride d'écriture. En analysant le contenu de l'œuvre, on peut remarquer par la suite que cet « essai » (genre littéraire, l'essai, qui remonte jusqu'au temps de Montaigne) traite d'arguments typiquement liés à la psychanalyse freudienne, examinés néanmoins ici non pas dans un ton scientifique, quant plutôt de manière ironique et paradoxale. De plus, il ne faut pas oublier que ce texte est l'un des premiers écrits d'un « poète », et qu'il est donc possible d'y repérer un bon nombre des caractéristiques propres à l'œuvre future de Michaux : l'intérêt pour la vie intérieure de l'homme, pour ses rêves et ses fantaisies

les plus immédiates et apparemment insensées, le choix d'un assemblage original d'éléments bizarres, humoristiques, voire même « poétiques », si l'on considère ce terme dans son acception décidément moderne, étrangère à l'idée commune de poésie. Prenons par exemple cet extrait :

La jambe est sensible
 Elle n'a pas d'émotions d'homme. Elle a des émotions de jambe.
 L'amitié, la contemplation ? Ce n'est pas son affaire.
 Les imprécations de la Bible ? Une toile de Degas ? Je dis que la jambe
 passera son chemin.
 aïs voici un pyjama, du sable fin. Ah ! Ou des épines qui font mal !
 Émotion de la jambe.
 Émotion d'un morceau d'homme est indifférence et froideur pour homme
 total.
 (*Oeuvres complètes* I, 18–25)

Il serait faux de croire que dans cette œuvre de jeunesse la vocation de Michaux est encore incertaine. Au contraire, cet exorde est révélateur du fait que, depuis le début, Michaux a choisi de se situer dans une zone ambiguë et ineffable, se soustrayant ainsi à toute appartenance à un domaine ou un genre précis. Cette attitude, qui deviendra par ailleurs une valeur constante du style-Michaux, est due au manque d'un sens d'appartenance (car, comme on le sait, Michaux refuse ses origines familiales, son pays natale, la Belgique, ainsi que, plus tard, son rôle de « poète »), mais aussi à un authentique soupçon concernant l'écriture.

Cette méfiance envers l'acte d'écrire se manifeste très tôt chez Michaux, comme on peut le lire dans *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*. Lorsqu'il n'avait que quinze ans, sa première composition à l'école est une expérience aussi euphorisante que traumatisante :

Première composition française. Un choc pour lui. Tout ce qu'il trouve en son imagination ! Un choc même pour le professeur qui le pousse vers la littérature. Mais il se débarrasse de la tentation d'écrire, qui pourrait le détourner de l'essentiel. Quel essentiel ? Le secret qu'il a depuis sa première enfance soupçonné d'exister quelque part et dont visiblement ceux de son entourage ne sont pas au courant.

(*Oeuvres complètes* I, cxxx–cxxxii)

Quelques années plus tard, après avoir découvert Lautrémont (1922) et avoir repris à bon escient l'exercice de l'écriture, son attitude reste celle d'un « réticent », qui n'aime pas « devoir écrire ». Cela parce que « Ca empêche de rêver. Ca le fait sortir ». Deux ans plus tard, on est déjà en 1924 : « Il écrit, mais toujours partagé ». (cxxxii)

Mais d'où vient-elle cette attitude méfiante, presque hostile, vis-à-vis de l'écriture ?

Il faut préciser que le jeune Michaux hésitait à entreprendre la carrière littéraire. Dans sa récente et fondamentale biographie, Jean-Pierre Martin a très bien reconstruit cette période de sa vie (*Henri Michaux*, 2003). Entre les années '10 et '20 Michaux est fortement lié à ses amis Hermann Closson et Camille Goemans : tous les deux rêvent depuis l'adolescence de devenir

écrivains. Par rapport à eux, par réaction presque, Michaux semble décidément plus intéressé à la vie pratique, aux faits concrets (aux voyages, aux métiers), comme quelqu'un « qu'on se veut hors de la littérature tout en ne pensant qu'à ça » (Martin 67). Inévitablement, il se construit une cuirasse, une « chevalerie antilittéraire et rebelle » (84), qui pourtant ne sera pas destinée à durer longtemps, car le « besoin d'écrire » s'imposera bientôt, ainsi que l'inextirpable désir de publier. Toutefois, cette reddition sera accompagnée de textes étranges et indéfinissables, tels que *Cas de folie circulaire*, *Fables des origines* ou notre *Les Rêves et la jambe*. Durant cette phase, l'antidote de la distance ironique par rapport à l'argument traité, ainsi qu'à l'acte même d'écrire, reste indispensable ; Martin remarque à ce propos : « La littérature, Michaux l'aborde pour le moment dans la dérision et le pastiche [...] avec une conscience aiguë que si la poésie est possible, c'est au prix d'immenses métamorphoses » (84). Comme on l'a déjà souligné auparavant, depuis ses exordes Michaux « travaille dans un domaine hybride. Ce qui [le] passionne, ce n'est pas à proprement parler la fiction ou la poésie. C'est plutôt ce qui pourrait se jouer entre philosophie, littérature et science, une pensée singulière, expérimentale à laquelle une forme de littérature permettrait d'accéder » (95).

Il faut donc admettre que cette méfiance à l'égard de l'écriture n'abandonnera jamais complètement Michaux. Même au lendemain de sa composition *Un certain Plume*, (certainement son texte le plus célèbre) il ne peut se reconnaître dans le métier d'écrivain : « Je n'ai sans doute jamais été aussi près d'être un écrivain. Mais ça n'a pas duré [...]. Je redeviens moi-même et prends à nouveau l'écriture en suspicion ». (I, 1247)

Aussi surprenant soit-t-il, celui que l'on reconnaît déjà comme l'un des plus grands auteurs français du XX^{ème} siècle, déclare s'être consacré à la littérature par manque d'autres choix possibles, d'où son sentiment constant d'être un étranger, un clandestin : « Je suis dans la littérature, faute de mieux » (I, 997). Ou encore : « Je ne sais pas faire de poèmes, ne me considère pas comme un poète, ne trouve pas particulièrement de la poésie dans les poèmes » (Bertelé, 53–54). La peinture, pratiquée par Michaux à partir des années '30, n'est alors qu'une voie alternative par rapport aux contraintes de la parole écrite : « Faut-il vraiment une déclaration ? ne voit-on pas que je peins pour laisser là des mots, pour arrêter la démanigaison du comment et du pourquoi? » (*Œuvres complètes* II, 1029). Et pourtant, cette méfiance précocement manifestée par Michaux vis-à-vis de l'écriture, le soupçon que celle-ci soit une limitation par rapport à des ambitions plus vastes et concrètes, ne suffit toujours pas à expliquer l'attitude générale de cet auteur. Car Michaux montre son aversion et son intolérance envers la Littérature *tout court*. Non seulement il se montre réticent à faire de la littérature, mais déclare ouvertement son mépris des écrivains anciens et contemporains. En ce sens, sa position est encore plus radicale que celle tenue par les avant-gardes de son époque (Futurisme, Surréalisme), car Michaux refuse, outre la tradition littéraire, l'idée même de Littérature.

Michaux est *contre* la Littérature, car il éprouve une antipathie instinctive envers la soi disante « république des lettres », mais surtout car il trouve idiot et faux l'ensemble de règles qui régit la Rhétorique ; selon lui, cette

dernière, au lieu d'augmenter les possibilités communicatives ou introspectives de l'homme, en réduit et en mortifie les potentialités. En d'autres termes, Michaux n'est pas seulement contraire au canon constitué, mais aussi à l'idée elle-même de canon, dans la mesure où il voit dans ce dernier un modèle destiné à banaliser la réalité et à se constituer, par le moyen de ses mystifications, comme lieu du pouvoir. Pour lui, la Littérature coïncide souvent avec l'hypocrisie et la banalité. Et cette condamne n'épargne pas les classiques, qu'ils soient français (La Bruyère, Boileau) ou latins (Cicéron). Avec des termes très explicites, Michaux explique que sa tentative a été d'abord de se libérer de « ce qui s'est en lui et malgré lui attaché de culture grecque ou romaine » (I, cxxxiii). L'idée de la littérature comme d'une « doctrine » (Mallarmé) est jugée comme « un sale petit système à briser, une doctrine de Français et d'Aryens, et l'homme est plus que cela » (I, xxxi).

Gaëtan Picon a observé en 1979 qu'il est difficile de classer Michaux, puisque celui-ci « refuse de s'inscrire dans une tradition littéraire » (106). Nous ajouterons : Michaux refuse également l'idée fondamentale selon laquelle la littérature naîtrait d'une « imagination volontaire », d'un projet conscient de l'auteur. Il voit plutôt dans l'écriture et la poésie des pratiques d'exorcisme où la violence du langage ou de certaines images, le recours à l'humour noir, à l'absurde, au nonsense, constitueraient autant de façons de soigner ses propres faiblesses et lacunes, que de se libérer des fantasmes et des obsessions personnelles.

Deux textes fondamentaux rassemblent ces idées : le premier est la Postface écrite pour l'ensemble de *Mes Propriétés*, en 1934 :

Il arrive [...] à certains malades un tel manque d'euphorie, une telle inadaptation aux prétendus bonheurs de la vie, que pour ne pas sombrer, ils sont obligés d'avoir recours à des idées entièrement nouvelles jusqu'à se reconnaître et se faire reconnaître pour Napoléon 1er ou Dieu le Père [...]

« Mes propriétés » furent faits ainsi.

Rien de l'imagination volontaire des professionnels. Ni thèmes, ni développements, ni construction, ni méthode. Au contraire la seule imagination de l'impuissance à se conformer. (I, 511–512)

On remarque que Michaux se déclare ici étranger aux techniques de composition et d'écriture propres aux écrivains « professionnels » (la référence sarcastique s'adresse tant aux romanciers qu'aux poètes). Il n'existe pour lui aucun plan préétabli, aucun argument particulier à traiter. Si, selon l'idée commune, l'imagination est une faculté que l'écrivain doit cultiver et diriger par la volonté, Michaux rétorque avec l'idée d'une imagination involontaire. Celle-ci n'est pourtant pas à confondre avec l'ancienne idée d'inspiration, ni avec l'écriture automatique des surréalistes.

Selon Michaux, l'imagination est une ressource extrême permettant à certains individus, et à lui-même en premier, de survivre au sens d'inadéquation et de désadaptation qui les hante. Rêves, fantaisies, cauchemars, mondes impossibles et destins à jamais irréalisés naîtraient spontanément chez l'individu qui ne se sent pas « conforme », apte à jouir des « prétendus bonheurs de la vie ».

Certains pourraient objecter que tout cela n'est pas de la littérature. Cette forme hybride, qui ne ressemble ni au roman (ou au conte) ni à la poésie, ni d'ailleurs à l'essai ou au genre mémoires, mais qui correspond plutôt à la transcription hasardeuse et chaotique de fragments de la pensée, au compte-rendu des obsessions les plus personnelles, n'a pas, en apparence, de dignité littéraire. Elle n'implique pas une recherche au sens esthétique, ni la stabilisation d'un rapport avec le lecteur. Pourtant selon Michaux, son œuvre contient un paradoxe, car même si elle naît de manière autoréférentielle, par la suite elle arrive à transmettre quelque chose à ces individus qui, comme lui, se sentent faibles et hantés par les fantaisies :

Ce livre, cette expérience qui semble toute venue de l'égoïsme, j'irai bien jusqu'à dire qu'elle est sociale, tant voilà une opération à la portée de tout le monde et qui semble devoir être si profitable aux faibles, aux malades et maladifs, aux enfants, aux opprimés et inadaptés de toute sorte.

Ces imaginatifs souffrants, involontaires, perpétuels, je voudrais de cette façon au moins leur avoir été utile. (I, 512)

Un autre texte fondamental où Michaux illustre sur le plan théorique cette idée d'écriture comme auto-thérapie, c'est-à-dire comme technique pour exorciser ses propres démons personnels, s'appelle justement *Epreuves, Exorcismes* (1945). Dans ce texte, Michaux explique comment il faut pratiquer l'exorcisme littéraire, technique qu'il rapproche d'ailleurs fortement d'une vision de l'existence humaine comme emprisonnement :

Une des choses à faire : l'exorcisme.

L'exorcisme, réaction en force, en attaque de bélier, est le véritable poème du prisonnier.

Dans le lieu même de la souffrance et de l'idée fixe, on introduit une exaltation telle, une si magnifique violence, unies au martèlement des mots, que le mal progressivement dissous est remplacé par une boule aérienne et démoniaque – état merveilleux ! (I, 773)

Il est intéressant de souligner, arrivés à ce stade de notre réflexion, l'importance du lien que Michaux établit entre la faiblesse du sujet, son être prisonnier de sa propre souffrance et de ses obsessions (qui dérivent de faits existentiels plus ou moins lointains), et le besoin d'énergie et de violence qui caractérise l'« exorcisme ». L'expression « martèlement des mots », par exemple, n'indique pas seulement le besoin de nommer plusieurs fois le Mal en vue de s'en libérer. Pour cela, on peut utiliser la répétition, l'anaphore, mais il s'agit là encore de ces vieilles ruses de la Rhétorique dont Michaux n'a pas grande estime. Ce martèlement indique au contraire une utilisation percussive du langage. Les mots ne se limitent plus à contenir des significations, mais deviennent un matériau à percuter, à faire vibrer, en exaltant la composante rythmique et sonore de la langue. Chez Michaux, les images du gong, de la cloche, du tam-tam africain illustrent cette fonction : la production d'un bruit retentissant qui devient avertissement, signal de danger, appel lancé sans savoir aucunement à qui il s'adresse : « J'appelle / Je ne sais qui j'appelle » (II, 335).

Violence et faiblesse sont donc liées comme deux principes opposés qui se génèrent l'un l'autre, sans pourtant donner lieu à un quelconque compromis. Il n'y aurait pas de colère, de rage (« rage sans objet ») si au départ il n'y avait pas une fragilité, un sens de manque ; cela émerge clairement d'une composition comme *Le livre de réclamations*, où la charge agressive, le ton récriminateur, le rythme martelant, donnent vraiment l'impression de quelque chose de nouveaux en poésie :

Qu'est-ce que vous m'offrez ?
 Qu'est-ce que vous me donnez ?
 Qui me paiera du froid de l'existence ?
 [...]

 Mais de qui parle-t-on ici ?
 Oh rage, rage sans objet.

(I, 461)

Mais l'exemple le plus connu, le plus incisif, de cet ensemble de fragilité et violence percussive qui nourrit l'imaginaire poétique de Michaux, nous est probablement fourni par ces vers de *Je suis gong* :

Dans le chant de ma colère il y a un œuf,
 Et dans cet œuf il y a ma mère, mon père et mes enfants,
 Et dans ce tout il y a joie et tristesse mêlées, et vie.
 [...]

 Il y a haine en moi, forte et de date ancienne,
 Et pour la beauté on verra plus tard.
 Je ne suis, en effet, devenu dur que par lamelles ;
 Si l'on savait comme je suis resté moelleux au fond.
 Je suis gong et ouate et chant neigeux,
 Je le dis et j'en suis sûr.

(I, 505)

Dans ce cas, face à des vers, on serait presque obligé de qualifier Michaux de « poète ». En réalité, si l'on considère l'ensemble de son œuvre, on remarque que celle-ci embrasse différents genres, mais surtout qu'elle met sérieusement en discussion la notion même de genre. Comme l'a observé Raymond Bellour (qui a établi l'édition des œuvres complètes de Michaux dans la « Pléiade »), il existe un choix préalable, de la part de l'écrivain, qui consiste à utiliser, mimer, parcourir, transformer, tout genre possible : « poèmes en vers libres, poèmes en prose, fables, contes, récits [...], récits de voyage, lettres, dialogues, drames ou pièces de théâtre, autobiographies ou autoportraits [...], descriptions de peintures et dessins, compte rendus d'expérience, essais, notes critiques, postfaces, préfaces et introductions, méditations, observations, notes, pages de journal, aphorismes [...] ». Répétons-le : ce qui émerge ici n'est pas tant une dimension polyédrique (dimension propre à des nombreux écrivains), que l'utilisation et la déformation de tout genre littéraire, consciemment adopté pour ensuite être bouleversé, consommé, brûlé. Après Michaux, le genre littéraire semble être une entité qui n'existe plus : « [...] les genres littéraires sont des ennemis

qui ne vous ratent pas, si vous les avez ratés au premier coup ». (I, 106)
Tout cela a été fait par Michaux depuis ses premiers écrits, où déjà il mélangeait en un style hybride, unique et inimitable, prose et poésie, rage et tendresse, angoisse et humour, confession privée et claire réflexion théorique. Pour cette raison on voudrait enfin proposer, comme définition du style-Michaux, le terme *d'antilittérature*. En effet, non seulement l'œuvre de cet auteur présuppose une polémique déclarée avec l'idée commune de littérature, mais dans le contexte du XX siècle, elle apparaît réellement nouvelle et lointaine de tout ce qui la précède ou l'entoure. Grâce à elle, on comprend que la tâche du poète ne se limite plus au fait d'écrire des vers, mais elle implique dorénavant la formulation d'une forte proposition théorique, même si chez Michaux cette force n'apparaît à première vue qu'en partie cachée dans une forme hybride, qui se sert de la faiblesse humaine comme de son principe premier, de sa propre raison d'être.

RÉFÉRENCES

- Bertelé, René. *Panorama de la jeune poésie française*. Marseille: Robert Laffont, 1943.
Marin, Jean-Pierre. *Henri Michaux*. Paris: Gallimard, 2003.
Michaux, Henri. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1998.
Picon, Gaëtan. *L'usage de la lecture*. Paris: Mercure de France, 1979.