

## JUSTINE PRINCE

Sorbonne Université

Centre Victor Basch (membre associé)

### L'infini s'abouchant avec le fini : la poétique labyrinthique d'Henri Michaux

**E**n 1944, Henri Michaux publie le recueil *Labyrinthes*, dont la plupart des textes sont repris une année plus tard dans *Épreuves, exorcismes* (1945), et où figure un poème intitulé *Labyrinthe*, qui commence comme suit :

Labyrinthe, la vie, labyrinthe, la mort  
Labyrinthe sans fin, dit le Maître de Ho.<sup>1</sup>

Ces deux premiers vers, parfaits alexandrins, investissent le paradoxe de la figure du labyrinthe, qui conjugue les contraires depuis les mythes antiques où Dédale inscrit le vertige et la perte des repères dans une structure méthodique et rationnelle.

La prison ouvre sur une prison  
Le couloir ouvre un autre couloir<sup>2</sup>

Ce paradoxe, c'est celui d'une architecture dans laquelle la liberté devient carcérale : nulle enceinte n'enferme le monstre, la complexité de l'édifice suffit à prévenir toute sortie du Minotaure.

Celui qui croit dérouler le rouleau de sa vie  
Ne déroule rien du tout.<sup>3</sup>

---

1 H. Michaux, « Labyrinthe », [dans] *Idem, Épreuves, exorcismes. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1998, t. 1, p. 796. Les textes de Michaux seront cités dans les trois tomes de l'édition Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade » (1998, 2001, 2004) et désormais abrégés *OC I*, *OC II* et *OC III*.

2 *Ibidem*.

3 *Ibidem*.

Là où le rouleau se déploie selon le modèle temporel d'une linéarité continue, le labyrinthe s'étend simultanément dans des directions multiples et opposées. Plutôt qu'une ligne dirigée, l'écriture se fait répétition « sans fin » du même qui, dans sa répétition, se trouve altéré, devient autre et contribue ainsi à l'égaré.

Rien ne débouche nulle part

Les siècles aussi vivent sous terre, dit le Maître de Ho.<sup>4</sup>

Ces derniers vers achèvent le paradoxe d'une ouverture qui ne mène nulle part ; nulle idéalisation ou élévation – il est révélateur que le long poème *Chant dans le labyrinthe* devienne *La marche dans le tunnel* lors de sa reprise en 1945 – mais une horizontalité reconduite : le point de vue de celui qui s'égaré dans le labyrinthe est nécessairement immergé, enfoncé dans ces couloirs innombrables dont il ne peut trouver la sortie.

Le labyrinthe fournit ici l'image de l'enfermement sans issue de la souffrance imposée par l'événement historique, la guerre. Mais le rapprochement de ce poème avec un passage du premier texte de *Déplacements, dégagements*, ultime recueil organisé par Michaux et publié quelques mois après sa mort en 1985, invite à reconsidérer la valeur non seulement thématique mais poétique (au sens valéryen de *poïétique*, qui se rapporte au processus de composition<sup>5</sup>) de la figure du labyrinthe. Michaux écrit en effet : « Merveille et presque miracle rendu perceptible : l'infini (d'un côté) s'abouchant de l'autre côté avec le fini et s'y écoulant ! »<sup>6</sup>. On retrouve dans cette expression le

---

4 *Ibidem*, p. 797.

5 Voir P. Valéry, « Discours sur l'Esthétique » (1937), [dans :] *Idem, Variété. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1957, t. 1, p. 1300.

6 H. Michaux, « Une foule sortie de l'ombre », [dans :] *Idem, Déplacements, dégagements, OC III*, p. 1307. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *DD*, la pagination suivra le signe abrégé par la virgule.

paradoxe de la structure labyrinthique, à la fois excessivement construite, finie, mais qui suscite une expérience vertigineuse, un égarement infini. Tout l'enjeu de cet article consistera à montrer que l'écriture de Michaux met en œuvre une forme d'égarement labyrinthique, dont la spécificité réside dans cette conjonction des contraires, dans la capacité à faire entrer l'infini dans une forme finie. Dès 1941, Maurice Blanchot remarquait la puissance de ce renversement des contraires : « Rien ne provoque plus l'esprit au vertige qu'un mélange de méthode et de merveille, une combinaison de rigueur et de bizarrerie, que l'effort suprême de la logique pour porter l'absurde »<sup>7</sup>. Il s'agira d'exposer cet effort suprême en adoptant un double point de vue – poétique et esthétique – pour déterminer comment la rupture opérée par Michaux avec la linéarité de l'écriture encourage son déploiement spatial dans un véritable parcours, vécu par le lecteur comme une expérience d'égarement labyrinthique.

### *La poétique labyrinthique : multiplicité et prolifération des formes*

Au premier abord, il peut paraître étonnant de recourir à la figure du labyrinthe pour caractériser l'écriture de Michaux. Il faudrait distinguer, à la manière des deux rois de la nouvelle de Borges, le labyrinthe comme construction architecturale, cet édifice « aux innombrables escaliers, murs et portes »<sup>8</sup>, de l'immensité de l'espace désertique. Si l'on se perd faute de tout point de repère dans le désert, c'est au contraire la multiplication des contraintes et des éléments signifiants (escaliers, murs et portes) qui conduit à l'égarement

---

7 M. Blanchot, « L'ange du bizarre », repris dans *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Tours, Farrago, 1999, p. 19-20.

8 J. L. Borges, « Les deux Rois et les deux Labyrinthes », [dans :] *Idem, L'Aleph. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2010, t. 1, p. 644.

dans le labyrinthe. Or l'infini auquel se trouve confronté celui qui écrit *Je suis né troué*<sup>9</sup> semble bien s'apparenter à l'expérience du vide, à l'espace dépourvu de toute direction du désert plutôt qu'aux directions innombrables de la construction excessive de Dédale.

Mais l'originalité de la réponse de Michaux à l'angoisse du vide et de la défiguration réside dans la multiplication et la prolifération des formes. Cette idée affleure déjà dans *Je suis né troué*, où les mots qui ne trouvent pas le trou profond sans aucune forme du vide en lui, « barbotent autour »<sup>10</sup>. L'image du barbotage convoque celle d'une mise en mouvement des formes : les mots de Michaux ne cessent de remuer, de fouiller, pour produire des formes qui, dans leur diversité et leur hétérogénéité, peuvent sembler confuses ou embrouillées. Il faut ainsi distinguer l'absence absolue de forme (le néant absolu) de l'absence de forme fixe, de forme bien délimitée (la forme en perpétuelle déformation). L'utilisation du terme « informe » dans *Déplacements, dégagements* est d'ailleurs révélatrice : « Informe, pauvrement formé »<sup>11</sup>. L'informe ne désigne pas ici la négation absolue de toute forme, il est abordé négativement par rapport à une certaine forme, plus belle, plus riche, jugée absente. « Pauvrement », c'est-à-dire d'une manière insuffisante : cette forme ne peut pas satisfaire car elle ne parvient pas à l'achèvement de la forme bien délimitée. Or c'est paradoxalement en exploitant cette pauvreté que les formes de Michaux vont devenir riches : instables et inachevées, les formes s'enrichissent de toute la potentialité de leurs variations. Comme le dit R. Bellour, chez Michaux « Écrire sera donc vivre le peuplement inouï de ce vide, sous

---

9 H. Michaux, « Je suis né troué », [dans :] *Idem, Ecuador, OC I*, p. 189.  
10 *Ibidem*.

11 H. Michaux, « Essais d'enfants, dessins d'enfants », [dans :] *Idem, Déplacements, dégagements, OC III*, p. 1330.

toutes les formes concevables »<sup>12</sup>. Dans *Une foule sortie de l'ombre*, les formes émergent d' « une sorte de vaste grotte » : « des foules sortaient de l'obscur, d'où elles semblaient se couler dans le réel » (DD, 1307), tandis que dans *Dictées*, comme en écho au barbotage des mots, l'image de la mare survit à tout anéantissement (« après l'appauvrissement partout, l'anéantissement / il restera toujours des mares », DD, 1323). La mare est un lieu de passage entre l'inerte et le vivant, tout comme l'ombre est le lieu d'émergence des formes vivantes, l'« antre d'où tout peut surgir, où il faut tout chercher »<sup>13</sup>. Il faut ainsi noter la puissance de métamorphose des formes dont les contours ne sont pas fixés, ces « ensembles mouvants » aux « rapides variations », « alternances d'audace et de peur », « oscillations », « tremblements vibratoires »<sup>14</sup>. Au vertige du vide, de l'absence de forme, répond une forme de vertige par excès, dans lequel aucune forme ne peut se figer, le vertige proprement labyrinthique qui égare par la multiplication d'éléments en perpétuelle expansion.

L'idée d'une poétique labyrinthique implique d'appliquer les caractéristiques de l'égaré labyrinthique aux procédés d'écriture : c'est la démultiplication des éléments signifiants et des repères directionnels qui conduit à l'égaré. La multiplicité domine à différentes échelles, celles du recueil, du texte, de la phrase. La constitution du recueil ne répond pas à un principe de composition organique, comme le remarque d'ailleurs l'auteur, à propos de *La Nuit remue* par exemple : « Ce livre n'a pas d'unité extérieure. Il ne répond pas à un genre connu. Il contient récits, poèmes, poèmes en prose, confessions, mots inventés, descriptions

---

12 R. Bellour, *Lire Michaux*, Paris, Gallimard, 2011, p. 26.

13 H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC III, p. 558.

14 Toutes ces citations sont extraites d'« Une foule sortie de l'ombre », [dans :] H. Michaux, *Déplacements, déagements*, OC III, p. 1307-1309.

d'animaux imaginaires, notes, etc. dont l'ensemble ne constitue pas un recueil, mais plutôt un journal. »<sup>15</sup>. On retrouve cette hétérogénéité générique et thématique dans *Déplacements, dégagements*, où l'auteur oscille entre cinq récits d'expérience en prose, deux sections de poésie, et un essai sur les dessins d'enfants. Le genre de chaque texte n'est d'ailleurs pas clair. Une image peut survenir dans un récit et rompre avec la linéarité supposée de l'enchaînement d'événements, comme si l'évocation poétique s'immisçait au sein de la narration. Ainsi au cœur de *Voyage qui tient à distance* :

Je n'arrive pas à m'orienter. L'air entre mollement, chaud et lourd. Rue étroite. Le regard plonge dans une profonde fosse noire que je ne peux considérer sans vertige. (DD, 1311)

Cette « rue étroite » surgit comme par magie et trouble l'ordre du récit ; la rue n'apparaît pas par l'action de l'observateur qui dirigerait son regard vers elle, mais commande plutôt la plongée du regard. Une disparité thématique œuvre également au sein de chaque genre. Les récits d'expérience ne semblent rien avoir en commun, les expériences évoquent des domaines très différents (le cinéma, le voyage, la musique, etc.), et sont tantôt lucides, tantôt provoquées par la drogue, tandis que l'immobilité des corps des poèmes de *Postures* s'oppose à l'impossible fixation des rêveries poétiques d'*Où poser la tête ?*. Le sens du recueil est difficilement assignable puisque Michaux rassemble des significations diverses voire contradictoires. Il oscille ainsi entre la « Jubilation à l'infini de la disparition des disparités » (DD, 1371) des *Postures* finales, poèmes de l'immobilité, de l'harmonie, de l'unité, et la jubilation du mouvement incessant des cercles répétés des dessins d'enfants. Une même forme, ici le cercle, peut être

---

15 H. Michaux, « Prière d'insérer », [dans :] *La Nuit remue*, reproduit dans la notice de l'édition Pléiade, OC I, p. 1183.

investie de deux significations contradictoires : la figure d'une animation continue dans *Essais d'enfants, dessins d'enfants* (« de larges cercles maladroits, / emmêlés, / incessamment repris / encore, encore / comme on joue à la toupie », *DD*, 1327), l'image de l'immobilité, de l'absence de tout dérèglement dans *Posture privilégiée* (« UN INVISIBLE INDÉRÉGLABLE CERCLE / a pris place », *DD*, 1363).

La multiplicité est alors au principe de chaque texte du recueil. Reprenons *Une foule sortie de l'ombre* : la voix de Michaux se trouve comme diffractée dans une écriture qui hésite entre la première personne – présente dès le surgissement initial, isolée du reste du texte typographiquement (par le point et le tiret qui le suivent) et temporellement (par l'emploi du présent plutôt que l'imparfait, « J'arrive. », *DD*, 1307) – et l'impersonnel « on » qui introduit une forme de multiplicité dans l'énonciation, jusqu'au dialogue intérieur (« j'admirais et soliloquais », *DD*, 1309). Il faut également noter la coexistence de registres de langue divers qui tiennent à ces « contrariétés du "moi" »<sup>16</sup>, par exemple le contraste entre la langue emplie d'émotion du vécu de l'expérience, entre inquiétude et admiration, et l'intrusion du vocabulaire scientifique lorsqu'il s'agit de donner les raisons de ces effets perceptifs (répétition du terme savant « hémianopsie », « spasmes des petites artéριοles cérébrales », etc.). L'auteur joue d'interprétations opposées comme si les significations de l'événement pouvaient être démultipliées jusqu'à entrer en concurrence les unes avec les autres. La deuxième partie du texte constitue ainsi un renversement de la signification de ce qui précédait, renversement porté par l'inversion de l'hypothèse initiale : au « psychique pur rendu par un procédé physique » du mécanisme technique répond le « physique devenu psychique » de l'atteinte visuelle du spectateur (*DD*, 1308, 1309). Cette

---

16 H. Michaux, postface de *Plume, OC I*, p. 664.

inversion engage une lecture circulaire dans laquelle le récepteur est invité à réinterpréter les signes de la première partie du texte à la lumière de l'explication finale, il doit lire « tout autrement » (*DD*, 1309). Mais au lieu d'appauvrir le texte initial en lui conférant un sens bien défini, cette relecture attire l'attention sur le « dégagement » opéré par l'écriture à partir de l'événement vécu, de sorte que c'est la réalité elle-même qui se trouve affectée dans son évidence de réalité : si la dialectique entre apparition et dissimulation (entre la vision et le visible) était arrimée à l'appareillage technique de la caméra dans la première interprétation, elle est ensuite déplacée vers toute perception visuelle : l'œil laissé intact par la migraine permet de voir l'aveuglement de l'autre, attire l'attention du lecteur sur le mécanisme par lequel l'image montre sa propre dissimulation.

À un dernier niveau, la multiplicité opère au sein même de la phrase. On a pu insister sur l'« être-fourmi » ou le « devenir-fourmi »<sup>17</sup> de Michaux chez qui l'insecte est omniprésent et dont la langue elle-même devient fourmillante : « Fouillis finalement / fibrilles fouillis fourmillant » (*DD*, 1328). Ces deux lignes extraites des *Essais d'enfants, dessins d'enfants* montrent comment la répétition acquiert une dimension proliférante : la reprise du même terme « fouillis » engage son expansion au sein d'un groupe nominal dont chaque extrémité semble née d'une variation autour des sonorités [f], [j]. Ce procédé de répétition et de variation semble alors être au cœur de l'écriture de Michaux : « Au commencement est la / RÉPÉTITION » (*DD*, 1327). Cette répétition est le moyen de dérouter la linéarité attendue du discours dans *Musique en déroute* : « pas de discours. Pas d'enchaînement. Seulement dénégation sur dénégation. Un unique son rébarbatif » (*DD*, 1316). La *sanza* répond à la langue de Michaux qui procède par répétition frénétique

---

17 R. Bellour, *Lire Michaux, op. cit.*, p. 83.



de sons, au rebours de l'ordre syntaxique du discours. Le discours renvoie à l'usage temporel du langage, fixé par les règles de la rhétorique qui permettent d'en ordonner les parties selon une bonne disposition. La répétition pourrait bien avoir une valeur rhétorique, celle de l'anaphore qui marque la force, l'énergie, la dignité de la parole. Cependant Michaux est aux antipodes de cette tradition rhétorique qui ferait de la répétition un principe de grandissement de la parole : cette répétition est celle du « cra-cra », l'image dérisoire du « vieux corbeau cynique » (*DD*, 1316). La répétition de certains termes du récit s'apparente davantage au bégaiement (« Refus, refus d'emblée », *DD*, 1316) qu'au chant, les sons ne sont pas liés en une mélodie, le passage de l'un à l'autre se fait sur le mode de l'errance plutôt que du trajet dirigé (*DD*, 1317). La force à l'œuvre dans ce texte est donc une force de morcellement plutôt que de liaison : le discours est fragmenté par la répétition d'un même son qui, dans sa répétition, se révèle autre et continue à exercer un pouvoir sur le narrateur.

La déstabilisation spécifique des textes de Michaux ne repose donc pas sur la disparition de tout repère dans un vide absolu, mais tient plutôt à leur démultiplication dans une langue proliférante où l'hétérogénéité générique, stylistique et thématique est accentuée par des processus de répétition et de variation qui participent au fourmillement incessant des formes. Mais toute écriture de la multiplicité n'implique pas nécessairement l'épreuve d'un égarement labyrinthique : comment ces procédés poétiques engagent-ils le lecteur dans un véritable parcours égarant ?

### *L'esthétique labyrinthique : un point de vue immergé et mobile*

Michaux affirme : « J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être

en vie »<sup>18</sup>. Peut-on formuler l'hypothèse selon laquelle la lecture doit également se faire « parcours » pour aborder l'œuvre de Michaux ? La délinéarisation de l'écriture dans des processus compositionnels de la multiplicité contribue à la spatialisation du texte<sup>19</sup>. La question de l'espace est au centre de l'essai sur les dessins d'enfants, qui « apportent à la peinture des espaces libérés de l'Espace » (*DD*, 1337). Cette libération n'est pas sans évoquer l'état de guerre de *Combat contre l'espace*, dans lequel c'est encore une fois le principe d'unification – celui de l'espace de la perspective pyramidale italienne où un œil unique surplombe les objets – qui est mis à mal. L'écriture du multiple, comme les dessins d'enfants, autorise l'exploration simultanée de voies diverses voire contradictoires : « en soudant avec l'à-propos et le magnétisme convenable l'éloigné et le plus proche, le haut et le bas, ce qui est vu comme en plongée et ce qui est vu de face [...] »<sup>20</sup>. Les enfants ont trouvé « la simultanéité » que l'écrivain instille dans ses textes et qui perturbe l'art « des sons articulés qui se succèdent dans le temps »<sup>21</sup> que devrait être la poésie. On peut d'emblée noter le rôle des blancs, de la ponctuation, des accélérations et des ralentissements qui exploitent le déploiement spatial du texte. Ces effets rythmiques rendent sensible la distorsion de l'espace et du temps dont Michaux nous fait part en s'affranchissant « du concept d'espace propre

---

18 H. Michaux, « Observations », [dans :] *Idem, Passages, OC II*, p. 345.

19 Cet article se veut le prolongement d'un travail de thèse (« L'égarément labyrinthique. Explorations poétiques et esthétiques en musique, littérature et arts plastiques aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles », thèse dirigée par Marianne Massin et soutenue le 30 septembre 2022 à Sorbonne Université) auquel je me permets de renvoyer sur cette question du rapport entre les procédés de composition du multiple et la spatialisation de la littérature.

20 H. Michaux, « Combat contre l'espace », [dans :] *Passages, OC II*, p. 311.

21 G. E. Lessing, *Laocoon ou des limites de la peinture et de la poésie* (1766), A. Courtin (trad.), Paris, Hachette, 1887, p. 126.

à la physique et aux mathématiques »<sup>22</sup> pour nous présenter ce qu'Erwin Straus nommerait l' « espace du sentir » : un espace inextricablement lié au vécu auquel il appartient. Contre l'unification de l'espace de la construction perspective, Michaux préconise la plongée dans l'espace, instaurant une forme de contiguïté entre les êtres, entre les sujets et les objets. Cette plongée implique la démultiplication des points de vue, la perception des formes dans leurs métamorphoses, la contamination mutuelle des repères traditionnels de la conscience perceptive (proche et lointain, haut et bas, intérieur et extérieur). La description de la salle de cinéma d'*Une foule sortie de l'ombre* est exemplaire :

Elle me parut phénoménalement grande, surtout d'un côté (le gauche) qui semblait se prolonger à n'en pas finir, effet extraordinaire. [...]

Il en venait, il en venait, émergeant d'une sorte de vaste grotte, exceptionnellement vaste, espace incertain que je n'arrivais pas à délimiter. (DD, 1308)

La salle de cinéma est ordinairement close par des murs, mais ici cette limitation disparaît au profit d'une indéfinition essentielle de l'espace. La capacité à mesurer l'espace, c'est-à-dire à cerner les limites qui le définissent, est rendue impossible : la grotte est démesurée (l'adverbe « exceptionnellement » renforçant le superlatif de grandeur déjà porté par l'adjectif « vaste ») si bien qu'il devient difficile de la qualifier exactement : l'absence de délimitation devient une incertitude non seulement spatiale mais sémantique (« une sorte de »). Le phénomène de dilatation de l'espace renvoie à la particularité du parcours labyrinthique, qui ne peut donner lieu à une expérience d'égarement qu'à condition qu'il soit immergé. Seul le point de vue surplombant d'Icare

---

22 E. Straus, « Les Formes du spatial. Leur signification pour la motricité et la perception » (1930), M. Gennart (trad.), [dans :] J.-F. Courtine (dir.), *Figures de la subjectivité. Approches phénoménologiques et psychiatriques*, Paris, Éditions du CNRS, 1992, p. 16.

permettrait d'embrasser dans un regard instantané l'ensemble de la structure, nous offrant ainsi la clef du labyrinthe. Le point de vue immergé serait au contraire toujours partiel et mobile, obligeant celui qui parcourt le labyrinthe à ressaisir l'ensemble de ses perceptions multiples et parfois hétérogènes pour chercher à sortir de l'édifice. La sensation de désorientation dépend donc de la difficulté à conférer une cohérence aux multiples aspects de la perception.

Il s'agit dès lors de constater un mouvement parallèle entre la difficulté du narrateur des récits de *Déplacements, déagements* à reconstruire l'unité de sa perception à partir de ses multiples aspects, et la difficulté qu'éprouve le lecteur à ressaisir une signification unitaire du recueil. Dans *Voyage qui tient à distance*, l'expérience contée est celle d'un décalage entre le séjour présent et le souvenir d'une ville fréquentée il y a longtemps, décalage qui prend vie dans une situation en porte-à-faux, celle du passage d'une fenêtre à l'autre de sa chambre d'hôtel. Chaque fenêtre ouvre sur une rue incompatible avec la précédente : une rue morte, abandonnée, sombre, misérable vestige de la guerre et des bombardements de la ville, et une rue large, lumineuse, flamboyante mais artificielle et désertée à cette heure de la nuit. Chaque rue en elle-même est possible, mais la difficulté de leur articulation rend l'ensemble irréel :

Situation bizarrement dérangeante, qui avec deux segments de ville, toujours impossibles à unir et différemment privés d'habitants, de vie et de naturel, ne peuvent absolument pas arriver à faire un ensemble et, à ma fatigue, à mon vertige restent accrochés, fragments colossaux dépareillés dont je ne sais que faire...(DD, 1313)

La difficulté à s'orienter tient à l'absence de cohérence de la perception : les deux visions sont trop contraires pour tenir ensemble. De même, la difficulté éprouvée par le lecteur qui aborde les textes de

Michaux ne tient pas à la qualité intrinsèque de chaque texte dont la langue est ordinaire, mais à l'impossibilité où il se trouve de pouvoir adopter un point de vue d'ensemble qui résorberait la multiplicité et l'hétérogénéité de chaque fragment qui lui est proposé. La déstabilisation tient à la démultiplication des genres, des thèmes, des formes, des signes.

Mais ce parcours égarant se limite-t-il au dessaisissement vertigineux de l'errance ? Michaux n'évacue pas toute forme d'unité : « La difficulté est de trouver l'endroit où l'on souffre. S'étant rassemblé, on se dirige dans cette direction, à tâtons dans sa nuit, cherchant à le circonscrire »<sup>23</sup>. Il est notable que le recueil étudié s'achève sur quatre poèmes de l'immobilité, mais qui ne peuvent toutefois se comprendre que dans leur relation à la recherche insatiable des commencements des dessins d'enfants. La tension dialectique de l'un et du multiple se renoue à divers endroits de l'œuvre, comme dans la figure de l'arbre du « jardin exalté » dont la multiplicité des feuilles et des rameaux participe à l'unité du tout. La tension vers une unification de la structure pour déterminer son centre ou sa sortie est essentielle à l'engagement d'un sujet dans un labyrinthe. L'égarement réside alors, plutôt que dans la disparition de toute possibilité d'unification du parcours, dans le déplacement constant des formes, de sorte que l'unité visée ne soit jamais atteinte. Il est nécessaire, à chaque impasse, de proposer un nouvel assemblage des données perçues dans l'espoir de construire un parcours cohérent. D'une façon similaire, *Déplacements, dégagements* allie la quête d'une unité à son perpétuel avortement, et par conséquent à sa reconduction infinie dans une recherche au sein de laquelle le centre du cercle, du moi, du monde, se déplace sans cesse. La réception

---

23 H. Michaux, « Entre centre et absence », [dans :] *Idem, Lointain intérieur, OC I*, p. 561.

des textes de Michaux ne saurait donc s'apparenter au dessaisissement passif du vertige ; comme le dirait J.-M. Maulpoix, Michaux « convie au parcours : entrer dans une œuvre comme on visiterait une exposition ou une vie, par avancées et par stations, désireux d'en retrouver le fil, mais ne pouvant faire autrement que s'attarder devant tel détail, telle photographie, tel tableau, telle trouvaille »<sup>24</sup>. La présence matérielle de la multiplicité au sein même de l'écriture engage ainsi une qualité spécifique d'attention chez le récepteur, dont la lecture s'apparente à la projection active d'un trajet qui conférerait un sens à l'ensemble, même si celui-ci demeure toujours mouvant. En déstabilisant le lecteur, Michaux l'invite à participer activement à ce geste de « se rassembler » pour se diriger dans une direction.

Finalement, le labyrinthe, lorsqu'il n'est pas abordé comme un thème mais comme un modèle de composition de l'œuvre, permet de saisir la spécificité de l'écriture de Michaux dont la déstabilisation tient à la démultiplication des éléments dans un ensemble hétérogène et mouvant. Mais la lecture de Michaux nous aura permis en retour de cerner la spécificité de l'idée d'égarement labyrinthique, qui ne saurait se confondre avec la déambulation non dirigée de la rêverie ou du vagabondage, mais réside dans la tension toujours maintenue entre la construction et le vertige, entre la tentative de conférer une unité au parcours et sa déstabilisation.

---

24 J.-M. Maulpoix, « Mouvements, moments. La voie des rythmes », [dans :] J.-M. Maulpoix, F. de Lussy (dir.), *Henri Michaux. Peindre, Composer, Écrire*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 1999, p. 13.

## **bibliographie**

- Bellour R., *Lire Michaux*, Paris, Gallimard, 2011.
- Blanchot M., *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Tours, Farrago, 1999.
- Borges J. L., « Les deux Rois et les deux Labyrinthes », [dans :] *Idem, L'Aleph. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2010, t. 1.
- Lessing G. E., *Laocoon ou des limites de la peinture et de la poésie*, A. Courtin (trad.), Paris, Hachette, 1887.
- Maulpoix J.-M., Lussy F. de (dir.), *Henri Michaux. Peindre, Composer, Écrire*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 1999.
- Michaux H., *Œuvres complètes*, R. Bellour et Y. Tran (éd. critique), Paris, Gallimard, 1998, t. 1.
- Michaux H., *Œuvres complètes*, R. Bellour et Y. Tran (éd. critique), Paris, Gallimard, 2001, t. 2.
- Michaux H., *Œuvres complètes*, R. Bellour et Y. Tran (éd. critique), Paris, Gallimard, 2001, t. 3.
- Straus E., « Les formes du spatial. Leur signification pour la motricité et la perception » (1930), M. Gennart (trad.), [dans :] J.-F. Courtine (dir.), *Figures de la subjectivité. Approches phénoménologiques et psychiatriques*, Paris, Éditions du CNRS, 1992.
- Valéry P., « Discours sur l'esthétique », [dans :] *Idem, Variété. Œuvres complètes*, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, 1957, t. 1.

## **abstract**

### The infinite merging with the finite: the labyrinthine poetics of Henri Michaux

This paper examines how the figure of the labyrinth helps us to grasp the particular writing of Henri Michaux. Based on a reading of *Déplacements, dégagements*, it will show how the aesthetic experience of wandering arises from compositional processes of the multiple. This double perspective, both poetic and aesthetic, allows us to grasp the specificity of labyrinthine wandering, which suggests the infinite within a structure that is however finite. It is not the absence of any signification, but the multiplication and proliferation of significant data, that produces wandering. Confronted with this multiplicity, the reader is not confined to a passive state of reception, but actively projects a trajectory in order to give meaning on all his perceptual details, even if this meaning remains unstable.

## **keywords**

Henri Michaux, labyrinth, multiplicity, wandering


## **mots-clés**

Henri Michaux, labyrinthe, multiplicité, égarement



## justine prince

Justine Prince est professeure agrégée et docteure en philosophie. Elle poursuit un double axe de recherche initié dans son travail de thèse, sur les œuvres du multiple et sur les effets de la modification mutuelle des données spatiales et temporelles dans la production artistique contemporaine. Elle est membre associé du Centre Victor Basch (recherches en esthétique et philosophie de l'art), UR 3552 « Métaphysique, histoires, transformations, actualités », Sorbonne Université.

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
	Received : 30.10.2023 Accepted : 05.12.2023 Published : 22.03.2024	ÉTUDES	
ORCID : 0009-0009-7664-5044			
J. Prince, « L'infini s'abouchant avec le fini : la poétique labyrinthique d'Henri Michaux », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2024, nr 37, pp. 29-45. DOI : 10.4467/23538953CE.24.002.19416			
<a href="http://www.ejournals.eu/CahiersERTA/">www.ejournals.eu/CahiersERTA/</a>			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).			