

Waclaw Rapak

Université Jagellonne de Cracovie

VOIES, VOIX ET RYTHMES DANS L'ŒUVRE DE HENRI MICHAUX

Ways, Voices and Rhythms in Henri Michaux's Oeuvre

ABSTRACT

The article analyzes the fundamental categories of Henri Michaux's writing: way (*voie*) refers to the complexity of space aspects in the textual worlds, voice (*voix*) problematizes the issue of these worlds' construction and the notion of literality of the subject, and rhythm (*rythme*) deals with the problem of the poetics of experience as the crucial point of Michaux's oeuvre.

KEY WORDS: Henri Michaux, poetics of experience, avant-garde poetry.

« Car aux troubles de la mémoire
sont liées les intermittences du cœur »

Marcel Proust

C'est en 1946 que René Bertelé avait formulé une idée qui, jusqu'aujourd'hui, n'a rien perdu d'actualité. Elle reste actuelle bien qu'une littérature critique importante existe, bien que les trois volumes de ses *Œuvres complètes* soient publiés dans une excellente édition critique dans la Bibliothèque de la Pléiade chez Gallimard¹. On le sait, l'auteur de la première étude monographique importante consacrée à Henri Michaux avait dit qu'il était :

Un poète qui se situe mal. Un poète qui n'est pas situé – parce que lui-même n'a pas voulu se situer (partant, se définir et se limiter), ainsi apparaît d'abord Henri Michaux (Bertelé 1975 : 6).

Le « bien situer » est décidément toujours difficile, voire impossible. La rédaction de mon étude sur la création de Henri Michaux impose une exigence critique et interprétative qui est de proposer quelque(s) notion(s) clé(s). Cela en parfaite conscience des diffi-

¹ H. Michaux, *Œuvres complètes*, R. Bellour, Y. Tran (éditeurs), Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I (1998), t. II (2001), t. III (2004).

cultés que pose cette œuvre qui « se construit sur des refus et des doutes » (Pacquement 2006 : 10), et qui tente de « faire un système philosophique, sans faire de système »².

Une hypothèse possible remonte à ce que Jean-Pierre Martin, dans son ouvrage *Henri Michaux écritures de soi, expatriations*, titre à l'évidence emblématique, conceptualise sous la forme d'« œuvre-vie ». Pour lui, ce qui est constitutif pour l'œuvre-vie michaudienne est « une mystérieuse consubstantialité [qui] s'est instaurée entre la vie et le recueil poétique » (Martin 2011 : 534). Il complète son idée et dit que « l'histoire de cette œuvre-vie qui cherche comment accéder à un espace « incirconscrit » est donc celle d'une déterritorialisation de plus en plus intense » (*ibidem*). Jean-Pierre Martin met ainsi en évidence non seulement l'importance de l'espace et son caractère, non seulement l'intérêt de cette déterritorialisation que l'on peut prendre pour un diagramme vectoriel des mouvements et passages qui tracent des voies propres à l'univers michaudien³, mais avant tout la nature, comment dire, existentielle de cette création. Le caractère hybride de celle-ci est à interpréter dans ses relations avec l'extraversion, l'introverson et « l'infiniversion » en tant qu'attitudes de multiples sujets de cette œuvre que Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans leur *Qu'est-ce que la philosophie ?*, placent à côté de Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Franz Kafka, Fernando Pessoa, Antonin Artaud, créateurs des « oeuvres aux pieds déséquilibrés » qui sont en même temps penseurs. « Ces penseurs sont « à moitié » philosophes, mais ils sont aussi beaucoup plus que philosophes, et pourtant ne sont pas des sages » (Deleuze, Guattari 1991 : 65). Pour compléter, Deleuze et Guattari constatent à leur sujet encore cela :

[...] Certes, ils ne font pas une synthèse d'art et de philosophie. Ils bifurquent et ne cessent de bifurquer. Ce sont des génies hybrides qui n'effacent pas la différence de nature, ne la comblent pas, mais font servir au contraire toutes les ressources de leur « athlétisme » à s'installer dans cette différence même, acrobates écartelés dans un perpétuel tour de force (*ibidem*).

Il semble capital pour toute tentative analytique et interprétative de la création michaudienne de mesurer à sa propre valeur ce nœud de liens directs et intimes entre œuvre et vie, entre poésie, prose, peinture, dessins, graphismes, textes filmiques et leur substance existentielle.

Parmi les concepts extrêmement utiles dans mes lectures tant de l'œuvre poétique que de l'œuvre visuelle, peinte, dessinée, graphique, mais aussi filmique, je compte celui de « forme-sens » qui fait coexister en une unité indivisible la forme-sens et le sens-forme comme deux volets d'un même processus de signifiante (création des sens par le poète et le peintre) et de signification (sens mis en œuvre à la portée du lecteur/spectateur). Comme on le sait, c'est Henri Meschonnic qui a proposé ce concept dans son ouvrage intitulé *Pour la poétique* pour rendre bien compte des modifications qu'avait subites le couple terminologique et notionnelle « forme-sens » (forme et sens, couple, on le sait plus que bien d'origine aristotélicienne), dans le cadre de la/des modernité(s) et des modernismes. Notons tout de suite qu'au concept de « forme-sens » Meschonnic a plus tard ajouté celui de « rythme-sens-sujet » qui, lui aussi, complémentaire par rapport au

² C'est en 1924, dans une lettre adressée à Franz Hellens, que Michaux a proposé une telle formulation. Voir Vilar 2000 : 91.

³ Mouvements, passages, explorations, investigations, recherche.

premier, relève de la même logique conceptuelle. Notons ensuite que, selon Meschonnic lui-même, le « rythme-sens-sujet » n'est pas sans liens avec l'idée du rythme (« *Sprung rhythm* »), telle qu'avait proposée Gerald Manley Hopkins dans la seconde moitié du XIX^e siècle⁴. Joignons à cela aussi que, *last but not least*, il n'est pas des moindres pour le phénomène en question, l'idée de l'avatar moderne de la forme, de la forme signifiante, la conception de « la subjectivité dans le langage » d'Émile Benveniste, formulée dans les années soixante du XX^e (voir Benveniste 1966). Il est à noter encore que la même mouvance théorique comprend ce que, ailleurs, Jean Starobinski, préfaçant *La parole singulière* de Laurent Jenny, définit comme « travail de singularisation » (voir Starobinski 1990). Ce travail me semble emblématique d'un grand nombre de manifestations littéraires et artistiques modernes et/ou modernistes, dont « mon » Henri Michaux et son « œuvre-vie ».

Le « travail de singularisation » de cet infatigable explorateur d'espaces qu'était Michaux, explorateur d'espaces extérieurs, intérieurs, oniriques, imaginaires, mais aussi matériels, ceux de la page et de la toile, trouve ses plus importants points d'ancrage dans l'expérience que l'on peut, bien évidemment, dire tout d'abord personnelle. Et elle l'est, certes, personnelle, individuelle, subjective. Pourtant, dire ceci pour Henri Michaux, c'est dire peu, me semble-t-il, dans la mesure où cette double œuvre met en pratique toute une « poétique de l'expérience » qui fait coexister divers sens qu'a pris le concept d'expérience dans ses manifestations et acceptions modernes (modernistes). Il ne fait aucun doute pour moi que dans une telle perspective, moderne (moderniste), où je tente situer ce poète et peintre qui « se situe [toujours] mal », il faille remonter à l'herméneutique diltheyenne – qui, n'oublions pas, c'est significatif, fait partie ou, même, inaugure la « philosophie de la vie » (*Die Lebensphilosophie*). Du même coup il faut remonter à la catégorie d'*Erlebnis*⁵, à la catégorie de l'« expérience vécue », qui semble avoir radicalement imposé un renversement des relations entre création et réalité, entre œuvre et réalité, entre auteur et sa création, entre forme et sens, entre auteur et lecteur. Comme on le sait, cette dernière relation complète la triade diltheyenne : expérience vécue – expression poétique de celle-ci – compréhension qui, pour le lecteur, est une expérience vécue renouvelée, refaite, recrée. De même, d'ailleurs, pour la catégorie d'*Erfahrung*, elle aussi diltheyenne, que Philippe Lacoue-Labarthes, dans *Poésie comme expérience*, ouvrage consacré à la poésie de Paul Celan, oppose à l'*Erlebnis* (Lacoue-Labarthe 2004 : 28). Notons rapidement au moins la présence de Friedrich Nietzsche et Henri Bergson. La pensée paradoxale y est en jeu. Les deux principes en sont « *contradictio regula veri* » et « *non contradictio est regula falsi* ». Il est à rappeler que la philosophie de la vie prépare le terrain et préfigure en quelque sorte la révolution qu'opère dans la pensée philosophique moderne et contemporaine Martin Heidegger. Il s'agit du passage de la tradition philosophique centrée sur des problèmes des relations ontologiques et épistémologiques qu'entretient le sujet pensant avec la réalité vers des questions existentielles devenues au XX^e siècle pour un grand nombre de philosophes, poètes et écrivains d'importance

⁴ « **Sprung rhythm** is a poetic rhythm designed to imitate the rhythm of natural speech. It is constructed from feet in which the first syllable is stressed and may be followed by a variable number of unstressed syllables » d'après <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/561472/sprung-rhythm> (consulté le 01.07.2016).

⁵ Le sens qui m'intéresse le plus ici est celui des vestiges du vécu que laisse le poète dans son œuvre et qui sont à découvrir par le lecteur, co-créateur de sens, c'est-à-dire de cette expérience personnelle.

capitale. La suggestion que je développe est de dire et de redire que « la poétique de l'expérience » dont des traces se dégagent de toute « l'œuvre-vie » michaudienne relève justement de sa dimension existentielle qui, pour certains critiques et spécialistes, se prête à des lectures de nature existentialiste.

L'expérience elle-même et les « poétiques de l'expérience », dont celle de Michaux, relèvent d'une non-dialectique spécifique (moderne, moderniste, postmoderne, selon le cas) au caractère idiographique⁶. C'est celle de l'intériorisation de la parole poétique, de sa différenciation, de son individualisation, d'où la nouvelle conception de l'originalité artistique, qui, *nota bene*, restent en une relation, quoique indirecte, pourtant essentielle, avec des poétiques romantiques. Avec « la discontinuité ou la différence comme forme » qu'évoque Maurice Blanchot au sujet d'Athenaeum⁷, avec Novalis et son idée de la pensée qui se dirige vers les zones intérieures (*Denken nach Innen* ; Bielik-Robson 1997 : 28).

Je pose que le Michaux poète et le Michaux peintre y est. Peut-être ne serait-il pas exclu de dire que le Michaux poète et le Michaux peintre y sont. Le fond de cette différenciation est qu'à mon avis les parties fondamentales de cette « œuvre-vie » – poésie et peinture – qui, à un niveau général d'interprétation, semblent complémentaires, sont, dans la perspective d'une évolution particulière de l'œuvre, alternativement donc, concurrentes, voire rivales.

Dans ce contexte large, il est à rappeler qu'en perpétuelle constitution, les forces antagoniques (les « Je » et les « Autre(s) », les « Je » conscients et les « Je » subconscients ou inconscients), modifient profondément le statut du sujet pensant (penseur, philosophe), écrivant (écrivain, poète), mais aussi peignant (peintre, dessinateur, aquarelliste). Ses forces approfondissent les dimensions du *cogito (ibidem)*, ouvrent sur une malléabilité énonciative manifeste. L'intériorisation de la parole littéraire que, dans mes recherches et réflexions, j'étends sans hésitation à l'intériorisation de l'acte créateur tout court, demeure constitutive de l'expérience que, par exemple, Agata Bielik-Robson, philosophe polonaise, associe à ce phénomène moderne qu'elle nomme « matérialisation de l'esprit ». Il n'est pas sans importance qu'elle l'oppose à la « spiritualisation du corps » (Bielik-Robson 2000 : 385), associée aux poétiques traditionnelles.

Je fais remarquer en passant que, lors du congrès des PEN clubs à Buenos Aires, le 14 septembre 1936, Michaux, qui développait là la vision de la nouvelle poésie, a constaté que « la poésie qui vient », « tend à rechercher le secret de l'état poétique, de la substance poétique. Abandonnant le vers, le verset, la rime, la rime intérieure et même

⁶ Celui-ci est propre aux sciences humaines (de Kant par Windelband jusqu'à Dilthey). Pour moi, l'idiographie signifie ici en tant que synonyme d'idiosyncrasie et d'idiolecte. Les deux sont d'importance capitale pour la compréhension (*sic*), pour l'interprétation de l'« œuvre-vie » de Michaux. L'idiographie serait donc ainsi une variante de « la discontinuité ou la différence comme forme » qu'évoque Blanchot cité tout de suite après.

⁷ « Il n'en reste pas moins que, commençant de se rendre manifeste à elle-même grâce à la déclaration romantique, la littérature va désormais porter en elle cette question – la discontinuité ou la différence comme forme –, question et tâche que le romantisme allemand et en particulier celui de l'*Athenaeum* a non seulement pressenties, mais déjà clairement proposées, avant de les remettre à Nietzsche et, au delà de Nietzsche, à l'avenir », Blanchot 1969 : 527. On retrouve cette citation de la fin de „L'*Athenaeum*” de Blanchot dans Lacoue-Labarthe 1978 : 421. On notera qu'il existe un *iunctim* emblématique entre les propos blanchotiens, voire sa « théorie littéraire », et les commentaires qui accompagnent dans *L'absolu littéraire* les traductions des textes programatiques des premiers romantiques allemands.

le rythme, se dépouillant de plus en plus, elle cherche la région poétique de l'être intérieur » (Michaux 1998 : 773). Faite avec des moyens différents, la recherche poétique et artistique est celle du plus simple, du plus direct, du plus immédiat, du plus corporel. D'où l'importance de la voix, des voix, de multiples voix chez ce poète qui a toujours cherché une expression directe au point de pouvoir se passer de toute médiation. Maurice Blanchot l'a bien remarqué. La formule, on se la rappelle, est :

Admirable Michaux, il est l'écrivain qui, au plus près de lui-même, s'est uni à la voix étrangère, et il lui vient le soupçon qu'il a été pris au piège et que ce qui s'exprime ici avec les soubresauts de l'humour, ce n'est plus sa voix, mais une voix qui imite la sienne (Blanchot 1959 : 270).

Mes hypothèses vont jusqu'à poser que ce que la voix signifie pour le Michaux poète dans sa recherche de l'expression directe, le geste le signifie pour le Michaux peintre.

Selon les développements proposés par Ryszard Nycz, auteur de *Poetyka doświadczenia* (voir Nycz 2012), cette expérience, fondatrice de nombre de poétiques modernes, fait définir la littérature moderne en termes d'un lieu spécifique en un constant devenir, un lieu jamais définitivement reconnu, où le monde rentre dans l'espace de l'expérience individuelle pour se manifester, pour s'imposer à la perception qui paraît avoir tous les traits de l'acte créateur. C'est dans et par cet acte que des réalités inconnues, innommées et innombrables deviennent catégorisables et sémiotiquement lisibles (Nycz 2012 : 12).

Autrement qu'en français, mais en accord avec l'étymologie du terme polonais (*doświadczenie*⁸) Ryszard Nycz se propose d'imposer au concept d'expérience deux champs sémantiques complémentaires. A celui de l'expérience (*experimentum*) s'ajoute un second qui est témoignage (*testimonium*). Les deux forment un nœud qui comporte une expérience aux sens proches d'*Erlebnis* diltheyen, une expression que propose le sujet poétique/artistique, métamorphosé par l'expérience en question, qui témoigne de celle-ci.

L'expérience qui est en jeu, celle qui ne spiritualise pas le corps, mais, tout au contraire, matérialise l'esprit, celle que je suggère bien michaudienne, participe d'au moins deux éléments, en fait une unité hybride indivisible (Nycz 2012 : 142). Elle devient en même temps psychique et corporelle. Étant telle, de manière naturelle et intime, elle intègre non seulement le psychique et le corporel. Par là, grâce à cette hybridité qui lui est constitutive, elle intègre le langagier et avec lui, de par lui, le social, le culturel. Les remarques de Ryszard Nycz restent dans nombre d'éléments en relation d'écho avec celles de Henri Meschonnic pour qui le « rythme-sens-sujet » (qui « n'est pas périodicité, ni régularité, ni forme – prosodique ou tout autre – »), est « un mouvement du sujet dans le langage » (Meschonnic 1987 : 201). Puisque « le rythme est partout » (Meschonnic 1982b : 9), comme – par ailleurs – il est sans cesse (« Il n'y a pas d'absence de rythme, ni cosmique, ni biologique, ni dans le langage »), la notion de rythme reste visiblement généralisée sur plusieurs domaines et disciplines. Le rythme dans le discours en fait partie. La littérature, dont Meschonnic dit quelque part qu'elle est un « laboratoire du rythme », révèle mieux que tout autre discours la solidarité qui existe entre le rythme et le discours. Si le sens (signifiante et signification) constitue un des grands enjeux de la théorie du rythme dans

⁸ Le substantif *doświadczenie* = *doświadczenie* ('expérience' et 'expérimentation') + *świadczanie* ('témoignage').

le discours, le discours littéraire met bien en évidence que « le sens est générateur de rythme, autant que le rythme générateur de sens, tous deux inséparables » (Meschonnic 1982a : 215).

Ce qui est d'importance capitale pour mon propos, c'est que la généralisation du « rythme-sens-sujet » « sur plusieurs domaines et disciplines », dont parle Meschonnic dans la citation proposée, lui a permis de constater, pendant le « Colloque Henri Michaux » de 1986, auquel j'ai pu assister, que « le mouvement est une visée d'écriture, autant qu'une visée graphique, chez Michaux » (Meschonnic 1987 : 201). Il ne faut même pas que j'ajoute que cet élargissement conceptuel me guide dans mes recherches.

L'on sait que dans son excellente étude sur l'œuvre poétique de Paul Celan, à laquelle j'ai déjà fait allusion, Philippe Lacoue-Labarthe, qui procède à une confrontation poético-philosophique entre la poésie celanienne et la philosophie heideggarienne, se propose d'apporter quelques précisions sur le mot expérience. Lacoue-Labarthe renvoie d'ailleurs à Roger Munier qui lui sert de source et à sa réponse à une enquête sur l'expérience (voir Munier 1972). Puisque ces précisions sont concluantes, voire stratégiques pour mes développements sur les sens de diverses expériences michaudiennes – investigation, exploration, épreuves, recherche, expérimentation – je me permets, comme presque tous qui se penchent à présent sur la question d'expérience, d'en citer un très (trop) large extrait :

Il y a d'abord l'étymologie. 'Expérience' vient du latin *experiri*, éprouver. Le radical est *periri* que l'on retrouve dans *periculum*, péril, danger. La racine indo-européenne est *-per* à laquelle se rattachent l'idée de 'traversée' et, secondairement, celle d' 'épreuve'. En grec, les dérivés sont nombreux qui marquent la traversée, le passage : *peirô*, traverser ; *pera*, au-delà ; *peraô*, passer à travers ; *perainô*, aller jusqu'au bout ; *peras*, terme, limite (...). Les confins entre un sens et l'autre sont imprécis. De même qu'en latin *periri*, tenter et *periculum*, qui veut d'abord dire épreuve, puis risque, danger. L'idée d'expérience comme traversée se sépare mal, au niveau étymologique et sémantique, de celle de risque. L' 'expérience' est au départ, et fondamentalement sans doute, une mise en danger (Lacoue-Labarthe 1997 : 30).

Sans pouvoir m'étendre ici sur cette question, je me limite ici à mettre en évidence le péril et le danger, la traversée et l'épreuve, et le passage qui, à lui-même et à lui seul, suffirait à bâtir toute une poétique de cette œuvre double. Pour faire bref, mais aussi peut-être pour faire effet, je me hasarderais à mettre à profit la note citée et à dire que « L' 'expérience' michaudienne est au départ, et fondamentalement sans doute, une mise en danger » (*ibidem*).

Cela demeure vrai pour l'extraversion, liée aux espaces extérieurs, pour l'introversio propre chez Henri Michaux à ses espaces intérieurs, oniriques, imaginaires, en partie ceux des livres « mescaliniens », mais aussi des espaces matériels, ceux de la page et de la toile. Cela garde sa signification encore plus importante pour « l'infiniversion », néologisme est de Michaux, où l'exploration du vide se manifeste comme une expérience limite telle que les livres « mescaliniens » exemplifient plus que bien. L'extraversion, l'introversio et « l'infiniversion » ont leur fonction de dominantes qui indiquent sommairement les principales attitudes à imposer au(x) sujets(s) de cette œuvre hétérogène. Il me semble utile, au profit de la complémentarité des hypothèses, de superposer sur le *devenir* des dominantes se manifestant pendant cette longue création, le *durable* des principes fondateurs qui me semble gouverner la totalité de l'œuvre michaudienne.

Celle-ci présente des traits d'une anarchie qui, dans le cadre de cette vaste « œuvre-vie », veut tout d'abord dire son caractère non-conclusif. Cette an-archie, (*anarkhía*) qui au commencement, en grec, voulait dire « absence de chef », signifie chez Michaux une absence de sujet parlant qui engloberait l'œuvre dans sa totalité et assurerait une unité à celle-ci. L'anarchie signifie aussi une absence d'idées directrices qui, d'un côté, pourraient servir de mobile utile dans l'explicitation de l'intentionnalité auctoriale⁹ et, de l'autre, aideraient à débrouiller les chemins des lectures possibles. L'auteur, *auctor*, refuse de faire autorité. Il ne se porte garant des lectures et de leur fiabilité et/ou crédibilité. Auteur, *auctor* n'offre au lecteur aucune autorisation auctorielle.

A l'anarchie ainsi interprétée succède le second principe qu'est l'archipel qui, en tant qu'image métaphorique, fait comprendre que cette interminable recherche-quête-voyage ne propose au poète-voyageur, ni, par conséquent, à ses lecteurs, que des savoirs insulaires. *Tranches de savoir* comme titre et type de texte (profondément fragmenté et fragmentaire) constitue une excellente métaphore d'une telle insularité des savoirs. L'archipel trouve sa détermination dans l'aporie qui se superpose aux savoirs insulaires pour leur imposer ce caractère indécidable où se plaît cette œuvre que marquent dilemme, antinomie, paradoxe, ironie. L'indécidabilité ontologique et épistémologique reste en accord avec le principe du tiers inclus. « Même si c'est vrai, c'est faux » (Michaux 2001 : 462), cette « tranche de savoir » emblématiquement michaudienne, l'exemplifie plus que bien. La réalité que l'on peut trouver derrière est celle d'une modernité qui se reconnaît dans la pensée hégélienne et les deux formules paradoxales dont je me suis déjà servi qui posent que *contradictio est regula veri et non contradictio falsi*.

Il est à noter de façon sommaire que parmi les conséquences ontologiques et épistémologiques des principes proposés en hypothèse il y a une forte négation des systèmes binaires, dualistes, une négation manifeste de la triple unité du beau, du bon et du vrai. L'œuvre de Michaux se construit autour d'une pensée non-systémique et d'une (non) dialectique qui régissent l'œuvre michaudienne et l'univers qu'elle construit. D'où sa paradoxalité qui, à mon sens, se laisse mettre en parallèle avec la métaphorisation de la pensée non-systémique et d'une non-dialectique – ou d'une dialectique nouvelle et moderne – que, dans son *Deconstruction and Criticism*, Joseph Hillis Miller associe à l'être « en para ». Est « en para » ce qui est

[...] à la fois la proximité et la distance, la similarité et la différence, l'intériorité et l'extériorité. [...] Une chose en *para* n'est pas seulement à la fois des deux côtés de la frontière qui sépare l'intérieur et l'extérieur : elle est aussi la frontière elle-même, l'écran qui fait membrane perméable entre le dedans et le dehors. Elle opère leur confusion, laissant entrer l'extérieur et sortir l'intérieur, elle les divise et les unit (Genette 1987 : 7, note 2).

Parmi de nombreux exemples de cette structure-situation-position-posture ontologique paradoxale il y en a un qui me paraît plus que connu. C'est celui de l'espace que Michaux lui-même définit et décrit dans « L'espace aux ombres » Il dit : « cet horrible en dedans-en dehors qu'est le vrai espace » (Michaux 1954 : 160). Être « en para »¹⁰, où

⁹ Au sens de Roman Ingarden et de sa théorie de l'œuvre d'art littéraire.

¹⁰ Être « en para » fait penser à l'herméneutique dans son acception large qui admet diverses interprétations et lectures qui, bien qu'en conflit, coexistent selon les lois d'une régulation interne qui leur permet d'échapper aux critères imposés arbitrairement de l'extérieur. Voir Burzyńska 2006 : 371.

le «para» grec n'est certes pas sans importance, relève de la non-logique de ce que Hillis Miller nomme *confusion*. En tant que *con-fusion*, un avatar michaudien de la discontinuité spatiale, elle traduit bien cette structure-situation-position-posture que, par exemple, dans sa *Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard nomme, à partir de « L'espace aux ombres » de Michaux, « dialectique du dehors et du dedans » (voir Bachelard 1958). Cette dialectique, qui, *nota bene*, s'associe parfaitement à celle de « la discontinuité ou la différence comme forme » que j'ai évoquée au début de cet article, a tous les traits d'une non-dialectique. Elle met en évidence, selon moi, ce qui caractérise la création michaudienne sur plusieurs niveaux et qui est la simultanéité, fondatrice de *con-fusion* chez celui que André Petitjean appelle « cartographe des espaces du dedans » et qu'il situe à côté de Bernard-Marie Koltès, de « Michel Foucault, l'historien de l'enfermement (...), d'Emmanuel Lévinas, le penseur de l'altérité, ou Gilles Deleuze, le philosophe de la "déterritorialisation" »¹¹.

Formant un archipel, « anarchique », aporétique, cette « œuvre-vie » témoigne d'une expérience profondément individuelle, d'une constante recherche-quête-voyage aux objectifs multiples où la/ les voix se cherche(nt) « une voie pour l'insubordination ».

BIBLIOGRAPHIE

- ATTOUN Lucien, PETITJEAN André (éds.), 2001, *Koltès : la question du lieu. Actes des premières Rencontres Internationales Bernard-Marie Koltès*, Metz : CRESEF.
- BACHELARD Gaston, 1958, *La Poétique de l'espace*, Paris : PUF.
- BENVENISTE Émile, 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard.
- BERTELÉ René, 1975, *Henri Michaux*, Paris : Seghers.
- BIELIK-ROBSON Agata, 1997, *Na drugim brzegu nihilizmu*, Warszawa : Wydawnictwo IFiS PAN.
- BIELIK-ROBSON Agata, 2000, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków: Universitas.
- BLANCHOT Maurice, 1959, *Le livre à venir*, Paris : Gallimard.
- BLANCHOT Maurice, 1969, L'Athenaeum, (in :) idem, *Entretien infini*, Paris : Gallimard, 515–527.
- BURZYŃSKA Anna, 2006, *Anty-teoria literatury*, Kraków : Universitas.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, 1991, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Minuit.
- GENETTE Gérard, 1987, *Seuils*, Paris : Seuil.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, 1997, *La poésie comme expérience*, Paris : Christian Bourgois.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, 2004, *Poezja jako doświadczenie*, trad. pol. par Janusz Margański, Gdańsk : Słowo/ Obraz Terytoria.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, NANCY Jean-Luc, 1978, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris : Seuil.
- MARTIN Jean-Pierre, 2011, *Henri Michaux écritures de soi, expatriations*, Paris : José Corti.
- MESCHONNIC Henri, 1982a, *Critique du rythme Anthropologie historique du langage*, Paris : Verdier.
- MESCHONNIC Henri (éd.), 1982b, *Langue française* 56 (« Le rythme et le discours »).
- MESCHONNIC Henri, 1987, Le rythme et le poème chez Henri Michaux, (in :) Jean-Claude Mathieu, Michel Collot, *Passages et langages de Henri Michaux*, Paris : José Corti, 185–208.

¹¹ « Ce trait de feu entre conscience et extériorité apparaît comme l'un des signes les plus marquants de la modernité de Koltès. De fait, en faisant reposer l'activité mentale sur un certain rapport à l'espace, Koltès semble rejoindre des auteurs aussi emblématiques que Michel Foucault, l'historien de l'enfermement, Henri Michaux, cartographes des espaces du dedans, Emmanuel Lévinas, le penseur de l'altérité, ou Gilles Deleuze, le philosophe de la «déterritorialisation» », dans Attoun 2001 : 7.

- MICHAUX Henri, 1954, L'espace aux ombres, (in :) idem, *Face aux verrous*, Paris : Gallimard.
- MICHAUX Henri, 1998, L'Avenir de la poésie, (in :) idem, *Œuvres complètes*, Raymond Bellour, Ysé Tran (éds.), Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I.
- MICHAUX Henri, 2001, « Tranches de savoir », (in :) idem, *Œuvres complètes*, Raymond Bellour, Ysé Tran (éds.), Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II.
- MICHAUX Henri, 2004, *Œuvres complètes*, Raymond Bellour, Ysé Tran (éditeurs), Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. III.
- MUNIER Roger, 1972, Réponse à une enquête sur l'expérience, *Mise en page* 1.
- NYCZ Ryszard, 2012, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa : IBL Wydawnictwo.
- PACQUEMENT Alfred, 2006, *Henri Michaux*, Paris : Gallimard.
- STAROBINSKI Jean, 1990, Préface, (in :) Laurent Jenny, *La parole singulière*, Paris : Belin.
- VILAR Pierre, 2000, Henri Michaux, la philosophie tirée par les cheveux, *Littérature* 120/4 : 89–104.