Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 5, Mai 2010
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.5697

La voix d'Henri Michaux

Annie Monette

Anne-Christine Royère, *Henri Michaux. Voix et imaginaire des signes*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, 265 p., EAN 9782878544756.

Pour citer cet article

Annie Monette, « La voix d'Henri Michaux », Acta fabula, vol. 11, n° 5, Notes de lecture, Mai 2010, URL : https://www.fabula.org/revue/document5697.php, article mis en ligne le 26 Avril 2010, consulté le 01 Mai 2025, DOI : 10.58282/acta.5697

La voix d'Henri Michaux

Annie Monette

Organe de la parole, la voix s'exprime dans et par le corps. Elle s'inscrit également dans le registre symbolique, l'entrée dans le langage autorisant la constitution identitaire. Par la voix, il est possible de se nommer, de s'identifier. Parler nous différencie des bêtes, qui ne peuvent que pousser des cris. Est en voix celui qui chante ; de même, la voix du poète enchante. La voix est expression, prise de parole ; élever la voix, c'est se hisser au-dessus de la mêlée, s'affirmer, prendre position. Baisser la voix, ou carrément garder le silence, c'est se retirer, mais aussi se refuser, se positionner contre.

C'est en suivant le filon (le son) de la voix que Anne-Christine Royère aborde l'œuvre littéraire d'Henri Michaux dans son étude intitulée *Henri Michaux. Voix et imaginaire des signes*. Situant Michaux dans une position antinomique — entre prise de parole et mutisme —, A.-Chr. Royère propose un parcours plus ou moins chronologique de la production écrite de Michaux dans le but de re-tracer le chemin de la voix poétique ; une voix qui, pour advenir, s'inscrit essentiellement en faux.

La voix en trois temps

L'étude de A.-Chr. Royère se divise en trois chapitres. Le premier, intitulé « La voix acousmate » (p. 12-82), se subdivise en trois parties : « Lyrisme ou mutisme? » (p. 17-36), « "Désécrire" » (p. 37-56) et « Être "Papouète" : l'onomapoétique » (p. 57-76). Dans « La voix acousmate », l'auteure s'attarde à la voix en tant qu'élément, voire instrument fondateur de la subjectivité et de la parole poétique. Au moyen de divers textes, dont la plupart datent des premières années d'écriture, A.-Chr. Royère montre comment le sujet du texte chez Michaux invalide le concept d'origine pour arriver à infléchir le rapport de filiation — au père et à la mère, mais aussi aux modèles littéraires et à la poésie moderne. Il s'agit dans un même temps de remettre en question le langage « figé », considéré comme l'héritage des parents, des adultes ; sont de la sorte discutées l'identité (plurielle) du sujet et l'unicité (récusée) de son discours. Michaux considérait que l'homme, en devenant « parlant », avait effectué une « chute dans la verbalisation » ; le langage se fait signe de la dégénérescence de la société humaine. Aussi la parole poétique doit-elle tendre vers un « rythme prélinguistique » (p. 23), à l'image des formes d'expression prélangagières auxquelles s'intéresse Michaux — le langage des enfants, les dialectes, les cris animaux.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Le second chapitre a pour titre « La "ruse pour survivre autrement qu'en traces" » (p. 83-152) et est composé de deux sections : « La trace et le signe » (p. 89-114), « Le regard, la bouche et la peau » (p. 115-150). Dans la première section, l'exploration du parcours en « négatif » de la voix acousmate se poursuit au travers d'autres formes d'expression auxquelles se prête Michaux : la peinture et la musique, mais aussi, quoique dans une moindre mesure, la danse qui, si elle n'est pas proprement expérimentée par la poète, suscite tout de même son intérêt, dans son rapport au rythme et au mouvement. A.-Chr. Royère envisage la peinture et la musique comme une nouvelle confirmation de l'intérêt de Michaux pour les langages primaires (puisqu'il rejette la figuration et s'intéresse à des instruments primitifs comme le tam-tam et la sanza). La voix se profile encore ici au travers d'un prélangage, qui figure « l'avant » de l'homme parlant. Dans la seconde section, l'auteure se penche sur le rapport à l'autre institué par la voix poétique. En effet, la voix se positionnant constamment contre, elle nie non seulement la fondation d'une identité fixe, solide, mais semble de même interdire tout rapport à l'autre. Il est finalement montré comment le sujet effectue une certaine percée dans le symbolique et autorise un début d'identification, passant des traces au « signe de situation ».

Le troisième et dernier chapitre, « Le trajet est sa bouche » (p. 153-234) se divise en trois parties : « La bouche de l'avenir : du discours au rythme » (p. 159-186), « Petite "méthode générale pour l'affranchissement de la personne" » (p. 187-204) et « La voix pour l'œil » (p. 205-232). Dans ces trois chapitres, la voix est envisagée sous l'angle du discours prophétique. La figure énonciative du prophète apparaît comme le contre-pied de la voix acousmate, élaborée dans les chapitres précédents. En effet, la voix prophétique paraît autoriser l'élaboration et la consolidation d'un sujet, ce que la voix acousmate déniait. Toutefois, A.-Chr. Royère montre que la prophétie se joue surtout sur les modes ironiques du pastiche et de la parodie : le discours et la figure du prophète sont des « leurres », la parole demeure flottante et l'identification incertaine. Cette voix poétique particulière est encore étudiée par le biais de paroles et discours proches, selon la lecture de Royère, de la parole prophétique : le discours illuminé (mis en relation avec le thème de la faim et de la figure de l'affamé), l'exorcisme et la malédiction (qui marquent le passage d'une poétique du discours à une poétique du rythme), la confidence (paradoxalement placée par l'auteure entre catatonie et ritournelle) et enfin, la liste et la sérialité (qui s'achèvent dans l'émiettement et l'éparpillement).

La voix acousmate

La « dé-filiation » est présentée par A.-Chr. Royère comme le mode d'expression de Michaux. Sa voix se pose essentiellement contre : elle tend à contredire, renverser, subvertir. Il ne s'agit toutefois pas de la part du poète de mener une entreprise de destruction ; s'il y a (dé)construction, c'est dans le but de re-fonder une identité qui,

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

selon la perception qu'en a le sujet, fait défaut. L'auteure suit le parcours de cette voix « en faux », de façon à re-tracer la naissance de la voix poétique. Si cette posture implique d'envisager l'œuvre de Michaux d'un point de vue chronologique, il parait intéressant que Royère choisisse de ne pas se cantonner dans cette vision figée, pour envisager l'œuvre comme un tout présentant une certaine cohérence, une forme de continuité. En effet, des sauts dans le temps sont en certains moments effectués, afin de souligner comment la voix poétique naissante a trouvé, dans les textes plus anciens, concrétisation. De fait, dans la sous-partie intitulée « Mutisme ou lyrisme », Royère étudie la remise en cause de l'origine et du langage au moyen de deux textes datant des années 1920 et 1930, Fable des origines (1923) et le poème « Première page de ma vie » (dans « Textes épars 1936-1938 », O.C. I) ; ces écrits sont rapprochés de « L'enfant-singe du Burundhi », paru dans Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions en 1981, qui reprend, ou plutôt poursuit, la réflexion entamée près de soixante ans plus tôt. Cette prise de liberté dans la chronologie de l'étude évite une lecture cloisonnée, tout en permettant de mettre en évidence la progression, l'évolution de la voix poétique michaudienne.

Se défaire des ascendants

L'ascendance de Lautréamont sur le jeune Michaux a plus d'une fois été soulignée et discutée. Le premier chapitre d'*Un cas de folie circulaire*, « Il se croit Maldoror », a été considéré par plusieurs comme un pastiche-hommage aux *Chants de Maldoror*, de Lautréamont, désigné par Michaux lui-même comme le texte ayant motivé son entrée dans l'écriture. A.-Chr. Royère, qui explore dans cette première partie les traces, les sources de la voix poétique, aborde immanquablement le sujet. Elle offre cependant une piste de réflexion nouvelle, en proposant de réévaluer l'influence de Lautréamont sur le jeune Michaux. Il s'agit de la considérer moins comme une autorité qu'une instance formatrice nécessaire à l'avènement de la voix du sujet. Aussi, pour A.-Chr. Royère, Michaux ne pastiche pas Lautréamont, mais se sert de ce texte-déclencheur pour fonder sa propre prise de parole et définir le sujet poétique. L'auteure, ici, se distancie donc des avis qui tendent à assimiler la production de jeunesse du poète à une imitation des maîtres — A.-Chr. Royère mentionne tout particulièrement la biographie de René Bertelé[1]. Elle reprend de même là où l'avait laissé l'étude d'Anne-Marie Dépierre[2] qui interrogeait l'ascendance de Lautréamont sur les premiers écrits de Michaux.

La destitution des figures tutélaires (Rousseau, Musset, Proust et Breton) que reconnaît A.-Chr. Royère dans le texte « Surréalisme » (dans « Premiers écrits 22-26 », O.C. I) conduit Michaux à prendre position quant à l'écriture et à la création

[1] René Bartelé, *Henri Michaux*, Paris : Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », Paris, 1957, 226 p.

[2] Anne-Marie Dépierre, « Henri Michaux : "Il se croit Maldoror". Figures et Images », *Revue d'histoire littéraire de la France*, septembre-octobre 1976, no 5, p. 794-811.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

poétique. Royère reprend la formule du poète dans Le rêve et la jambe (1923), « il faut écrire avec la jambe », pour qualifier son écriture. « L'écriture avec la jambe » telle que l'entend A.-Chr. Royère se démarque de certaines conceptions de la poésie moderne, notamment celle du groupe surréaliste et particulièrement celle de Breton. En effet, A.-Chr. Royère oppose « l'écriture avec la jambe » à « l'écriture avec le doigt » de Breton (suivant la qualification qu'en donne Michaux lui-même). Selon la lecture de A.-Chr. Royère, écrire avec la jambe, au contraire du doigt, permet de saisir « l'immédiateté concrète de la vie psychique et psychologique » (p. 41) et signifie que la connaissance de soi est indirecte, le sens étant médiatisé par l'action. Écrire avec le doigt demeurerait en surface, ne permettant que de saisir le pouls des images ; écrire avec la jambe autorise la réinscription du langage dans le corporel.

L'opposition entre Breton et Michaux alimente la suite de la réflexion. Les dissidences connues entre les deux auteurs sont rappelées de même que les divergences esthétiques et poétiques entre Michaux et le groupe surréaliste. En particulier, A.-Chr. Royère s'attarde à la contestation de l'écriture automatique par Michaux. L'écriture automatique surréaliste conçoit la voix comme homogène, ce caractère garantissant l'authenticité du procédé, la voix émergeant de l'écriture n'étant pas parasitée par une autre (comme dans l'expérience médiumnique). Michaux, pour sa part, envisage la parole comme une instance essentiellement hétérogène. De même, met-il en doute l'équivalence de la vitesse de la pensée et de la parole, comme spéculent les surréalistes. Cependant, au-delà de ces oppositions, A.-Chr. Royère met en perspective le rapprochement qui peut être effectué entre Breton et Michaux sur la question de l'écriture automatique. En effet, elle avance que ce dernier ne s'élevait pas tant contre l'écriture automatique en elle-même qu'il remettait en question la conception qu'en avaient Breton et les membres de son groupe. Aussi l'auteure considère-t-elle que Michaux pratique une forme toute spécifique d'écriture automatique : « L'écriture automatique n'est pas exactement, pour Michaux, le jaillissement de l'image métaphorique ; elle prend deux directions : un travail sur le mot et sur sa formation au plus près du corps, avec l'onomatopée et une opération d'accélération syntaxique, soit un véritable brouillage du langage éloignant fort de la méthode de Breton » (p. 48).

De l'esperanto lyrique à la voix acousmate

Cette écriture automatique particulière prend corps dans ce qui est souvent appelé « l'esperanto lyrique ». C'est Renée Bertelé qui, le premier, utilise ce terme en 1946 ; il est ensuite repris par maints critiques. L'esperanto lyrique suppose une écriture qui rompt avec les codes, les conventions, qui perturbe le langage ; de même est-elle traduction des mouvements intérieurs, cachés, intimes. Elle est également rattachée au corporel, fréquemment dans ce qu'il a de sale, d'ordurier. A.-Chr. Royère souligne de plus le rapport qu'elle induit entre la parole, le savoir et le

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

sujet, notamment à travers une réflexion sur le rôle et la place de l'onomastique. L'auteure affirme que l'esperanto lyrique de Michaux montre l'intérêt de ce dernier pour les langues vernaculaires. En ce sens, sa recherche poétique serait moins motivée par l'invention d'un langage universel que par la découverte d'une langue singulière, unique. L'espéranto lyrique, tel que le conçoit Royère, opère ainsi un renversement de l'utopie d'unité ; il ne s'agit pas, comme elle l'indique, d'un fantasme d'une langue prébabelienne, mais de la découverte d'une langue originelle non universelle. C'est précisément ici que l'auteure se distancie de la critique, en contestant la légitimité et la justesse du terme forgé par Bertelé. Effectivement, A.-Chr. Royère rappelle que l'esperanto, tel qu'elle a été conçue par Ludwik Lejzer Zamenhof à la fin du XIXe siècle, a pour but de rendre possible la communication entre les hommes de toutes origines linguistiques. Or, le projet michaudien tend vers l'inverse, en brouillant la communication. De plus, considère-t-elle le terme comme étant trop évasif, devenant facilement un fourre-tout dans lequel ranger tout texte présentant une création verbale ou des innovations linguistiques.

Ici, toutefois, la critique d'A.-Chr. Royère ne nous semble pas poussée suffisamment loin. En effet, si ses observations sont justes, la démonstration qui en est faite ne paraît pas suffisante. L'auteure reconnaît trois formes d'écriture de l'espéranto lyrique, qu'elle rassemble sous le terme d'onomapoétique : la voix-bruit ou glossolalie, le parler-bébé ou le pseudo-langage ainsi que l'automatisme ou verbigération. Or, ces formes sont étudiées dans les textes de *La nuit remue* (1935), justement identifiés par Bertelé comme appartenant à l'esperanto lyrique. Il nous semble que, pour demeurer conséquente, la réflexion de A.-Chr. Royère aurait dû s'attacher en plus à d'autres textes qui ne font pas partie de ce corpus : sans contre-exemples, il devient difficile de contester l'appellation d'esperanto lyrique, qui parait plutôt implicitement re-connue par l'auteure.

Malgré tout, la réflexion de A.-Chr. Royère n'est pas inefficiente, puisque son étude des procédés linguistiques de l'onomapoétique la conduit à proposer un nouveau terme, mieux adapté, selon elle, à l'écriture de Michaux que ne l'est l'esperanto lyrique : la voix acousmate. Emprunté à Patrick Quillier[3], ce terme désigne, pour l'auteure, « l'expérience toute physique de l'enfantement du langage à laquelle le sujet se ressource » (p. 75). Aussi les problèmes de l'origine, de l'identité et du langage pressentis par le sujet poétique et contre lesquels il doit se positionner pour qu'advienne sa parole se trouveraient (en partie) résolus par la formation de cette voix propre, originale et singulière.

La « ruse pour survivre autrement qu'en traces »

[3] Patrick Quillier, « Pour une acousmatique du signe : éloge du nomadisme de la voix », *Lampe-tempête*, « Espaces, lieux, figures », no 4, décembre, 2007 [non paginé].

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

La réflexion menée dans le second chapitre se présente, du moins dans sa première partie, comme la poursuite de ce qui a été discuté dans « La voix acousmate ». En effet, Royère montre comment la voix acousmate, entendue comme « négativité de la voix du sujet dans le langage », trouve écho dans d'autres formes d'expression, notamment la peinture, la musique et, par extension, la danse.

La position de A.-Chr. Royère se révèle intéressante en ce qu'elle permet d'envisager la voix comme une entité non exclusivement linguistique, mais également parce qu'elle se démarque du discours critique généralement élaboré autour du rapport écriture-peinture et écriture-musique chez Michaux. De fait, le rejet du langage formulé par le poète est souvent compris comme un investissement de la peinture et de la musique au détriment de l'écriture, le langage pictural ou musical devant correspondre de façon plus juste à ses conceptions poétiques, esthétiques et langagières. Il est vrai que Michaux lui-même a plus d'une fois affirmé sa préférence pour l'image et le son, aux dépens des mots. Malgré cela, A.-Chr. Royère propose de penser la peinture et la musique autrement que comme des sortes d'utopies langagières postulées ; elle les présente plutôt comme des formes d'expression en continuité de l'écriture, puisqu'elles poursuivent la même quête : (re)trouver une voix à soi. En ce sens, peinture et musique sont considérées comme des modes d'expression qui re-jouent les enjeux exposés par la voix acousmate en regard du sujet et de l'hétérogénéité de son langage et ré-active la posture en faux de la voix poétique.

Geste, mouvement, rythme

La peinture et la musique incarnent, par le mouvement et la pulsation qu'elles supposent, les pulsions et les affects du sujet. Peindre, comme écrire, d'ailleurs, revient à saisir le sujet, mais non à le fixer : celui-ci est appréhendé dans sa multiplicité, sa fluidité. La musique, pour sa part, traduit les rythmes de ce sujet multiforme. L'une comme l'autre « se veulent, tout comme le langage, retour aux sources identitaires et langagières du sujet » (p. 95). Elles sont des possibles, des potentialités de l'énonciation du sujet, dans sa recherche de sa voix. La peinture, particulièrement — comme c'était le cas dans l'onomapoétique, notamment avec la glossolalie — se fait refus du sens et de la « position en signification ». La peinture se traduit dans et par le geste ; le geste, c'est le mouvement du dessin, mais aussi le mouvement du peintre lui-même, sa position, le trajet de sa main… Ainsi, A.-Chr. Royère affirme-t-elle que, dans la peinture, le sujet s'écrit au travers du rythme du geste-mouvement. Peindre revient à représenter graphiquement le sujet : la toile devient son « champ d'expérimentation » (p. 96). Le trait, l'image, la « trace picturale » composent une voix qui se situe dans le non verbal ; le « signe graphique » est un « signe à rebours » qui « se conçoit comme une trace du sujet, en perpétuelle voie d'apparition » (p. 99). Dans un en deçà de la symbolisation, « aux

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

frontières du langage et de la représentation » (ibid.), il permet au sujet, une fois encore, d'échapper à la nomination, à la définition, à l'identification.

A.-Chr. Royère profite de l'idée du geste-mouvement pour faire un détour sinon inusité, du moins, inaccoutumé par la danse. En effet, le mouvement a déjà été rapproché des pratiques picturale et musicale de Michaux ; la danse quant à elle a été beaucoup moins souvent évoquée. Assurément, Michaux a peu écrit sur le sujet, comparativement à la peinture et à la musique ; A.-Chr. Royère, d'ailleurs ne fait référence qu'à deux textes : « Danse » (dans « Textes épars 1938-1938 » O.C. I) et Un barbare en Asie (1933). De plus, Michaux ne s'est pas adonné à la danse, alors qu'il a peint et qu'il s'est essayé à la musique. Le parallèle effectué par A.-Chr. Royère ne peut être que ponctuel. Néanmoins, il demeure intéressant et pertinent, car il met en évidence la continuité qui existe chez Michaux entre la danse, la peinture, la musique : « [...] la réflexion sur la danse sert de relais théorique à celle concernant la musique et la peinture, en soulignant le rôle du corps dans l'élaboration de nouveaux signes » (p. 101). La danse figure un « corps-écriture » qui re-trace le sujet.
Traces du sujet

Si la première partie de ce second chapitre tend surtout à inscrire la peinture et la musique dans le sillage de la voix acousmate, A.-Chr. Royère s'efforce en définitive de les distancier quelque peu. Comme elle le remarque, Michaux marque, face à l'écriture, un refus ; devant la peinture et la musique, il se montre davantage réceptif. La voix acousmate présentait l'écriture comme une impossibilité pour le sujet de revenir à ses origines, invalidées, niées. La peinture (et la musique, quoique cela soit moins démontré par Royère) permet quant à elle de retourner au « moment originaire du sujet » (p. 106). Aussi, là où l'écriture demeurait muette, la peinture et la musique fournissent un début de réponse ; sans dire qui ou comment est le sujet, elles dessinent les contours d'un corps-signe situé dans un « infra-langage », aux limites de la symbolisation. Elles sont traces du sujet.

Si la toile est le lieu d'inscription des traces du sujet, elle est aussi « le lieu de la confrontation à l'autre » (p. 126). Jusqu'ici, le rapport à l'autre avait été esquissé en quelques endroits dans l'étude de Royère, mais n'avait pas encore été proprement étudié auparavant, et pour cause : un sujet dont la voix est essentiellement « contre » suppose un rejet de l'autre. Or comment aborder ce qui est d'emblée nié? L'auteure choisit deux angles d'entrée : le regard et la bouche. Le premier est considéré par le biais du concept lacanien du stade du miroir ; dans celui-ci le regard est envisagé comme un acte symbolique de re-connaissance du sujet par lui-même, mais aussi par la médiation du regard de l'autre — la mère. Michaux, évidemment, refuse cette identification aliénante par/dans l'autre : le double processus d'identification-symbolisation déraille. La bouche est quant à elle observée en lien avec une dynamique d'ingestion-rejet de l'autre que A.-Chr. Royère

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

décèle dans les textes et les dessins de Michaux. Comme pour le regard, cette dynamique est associée à une négation de l'assimilation-identification, c'est-à-dire un refus de s'aliéner à l'autre, considéré comme une menace d'envahissement, un intrus. Les bouches obstruées, barrées ou carrément mutilées de certains dessins de même que les images de bouches-mères qui avalent le sujet présentent dans quelques textes rapprochent le rejet du rapport à l'autre d'un refus de parler — de là, il n'y a qu'un pas à franchir pour réitérer le rejet de la langue maternelle, ce que fait l'auteure. Le rapport à l'autre-mère est essentiellement une entreprise de dénégation, mais aussi un risque de se voir amputé de sa bouche, sa langue, sa voix…

Ouverture sur la symbolisation

Mais ce refus constant peut devenir un danger réel pour le sujet, qui compromet sa raison à toujours (se) re-nier. C'est en ce sens que A.-Chr. Royère explore, au travers notamment du travail plastique de Michaux, l'ouverture du sujet à la symbolisation et à l'identification. En particulier, le « signe de situation » (terme emprunté au texte de Michaux, *Saisir*), qui se démarque des traces onomapoétiques et picturales, essentiellement négatives, est envisagé dans son potentiel positif : le rejet, le refus, le déni, représentés dans le dessin par la marque, le trait, la tache, sont retournés sur eux-mêmes. Le signe de situation autorise une exploration du sujet et une expérimentation de ses limites. A.-Chr. Royère avance l'idée d'une peau symbolique (dans l'esprit du Moi-Peau de Didier Anzieu), qu'elle décrit comme « une enveloppe vibratile sur laquelle se déposent les traces de l'autre et de soi » (p. 138). Le sujet peut dès lors s'y parcourir, s'y inscrire, y expérimenter ses limites. Le signe de situation se fait le signe du « devenir-sujet » par une « expérience sur la surface du corps » (p. 140).

A.-Chr. Royère conclut ce deuxième chapitre en examinant le rapport du signe de situation au langage. En opposant le phrasé à la phrase, l'oralité et le rythme au parlé et à l'écrit, les « lignes-signes » à la syntaxe, elle décrit le double mouvement esthétique — continu et discontinu — à l'œuvre chez Michaux qui fait des espaces textuel et plastique un lieu désormais conjoint, dans lequel s'élève, circule et s'exerce la voix. A.-Chr. Royère situait le départ du trajet de la voix dans le rejet des origines et du langage ; il se poursuivait ensuite dans l'onomapoétique de la voix acousmate. S'il ne s'arrête pas ici, il en arrive tout de même à un tournant : il devient possible de penser le rapport du sujet et de sa langue autrement que comme une opération de dénégation.

« Le trajet est sa bouche »

Dans la dernière partie de l'ouvrage, A.-Chr. Royère s'attarde aux liens entre la voix poétique et le discours prophétique. Les textes étudiés datent de 1927 à 1949[4], plusieurs appartenant à la période de la Seconde Guerre mondiale[5]. La voix devient ici porteuse d'une parole qui puise dans le vocabulaire, l'imaginaire et la rhétorique

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

religieux. Toutefois, comme Michaux se refuse à tout identification ou affiliation sérieuse et définie, il ne s'agit évidemment pas pour A.-Chr. Royère de démontrer l'inscription de la parole poétique michaudienne dans le sacré, mais plutôt d'établir comment elle opère un mouvement contradictoire vis-à-vis du discours prophétique : d'une part, imitation et allusion, de l'autre, réappropriation et détournement.

Détourner le discours prophétique

En effet, le discours prophétique est envisagé sous les angles du pastiche et de la parodie. A.-Chr. Royère relève chez Michaux une position énonciative prédicative ainsi que des emprunts au lexique religieux et à des épisodes bibliques : ces particularités constituent selon l'auteure un pastiche de la parole cultuelle. Le pastiche prend des allures parodiques lorsque l'instance énonciative rapproche l'élévation religieuse du « monde du bas et des pulsions » : A.-Chr. Royère reconnaît dans ce discours religieux parodié un rejet et une dérision de l'ordre symbolique et de ses instances. L'énonciation prophétique s'incarne paradoxalement dans une figure de « l'anti-prohète ».

L'exploration du discours prophétique au travers du mode ironique se fait l'occasion d'une réflexion sur la consolidation du Moi. De fait, la voix acousmate, telle que définie par Royère dans les précédents chapitres, se faisait refus de la position en signification ; la voix prophétique, au contraire, tend à son acceptation. Le pastiche induit une « différenciation floue entre discours du Moi et celui de l'autre » (p. 165) ; la parodie, quant à elle, « grâce à sa virulence, délimite clairement les limites du Moi » (Ibid.). Le discours prophétique représenterait ainsi un moyen de re-dessiner les contours d'un sujet essentiellement fluide, de ré-unifier un sujet divisé. Cependant, A.-Chr. Royère montre bien que cette consolidation n'est qu'illusoire. Le pastiche et la parodie relevant de la « ruse », ils renversent en définitive le discours prophétique et empêchent « la crispation à soi » (p. 169), l'aliénation à une image, l'énonciation d'un je défini : « Imparfaite, l'identification demeure flottante, la parole prophétique oscillant incessamment entre affirmation et refus. » (Ibid.)

L'échec partiel de la consolidation du moi au moyen de la voix prophétique relève de même, selon l'auteure, de l'époque dans laquelle plusieurs des textes concernés s'inscrivent. En effet, les conflits armés qui font rage en Europe et les crimes perpétrés par les nazis à l'endroit des juifs font du sujet un être dépossédé de sa voix, incapable de « se faire le porte-parole de la multitude ou l'annonciateur d'un avenir » (p. 170). Dès lors, la figure du prophète se mue en celle de l'illuminé. On

[4] Royère se réfère principalement à des textes de *Qui je fus* (1927), de *La nuit remue* (1935) et de *Sifflets dans le temple* (1936). Elle remarque que la voix prophétique d'essouffle avec l'entreprise michaudienne de mise en mots de la drogue.

[5] Royère parle par exemple de textes ayant paru dans *Épreuves, exorcismes* (1945), « Immense voix », « Lazare, tu dors? », « Année maudite » et « Épervier de ta faiblesse, domine! » ainsi que d'écrits réunis dans « Textes épars 1942-1945 » (*O.C. I*), « J'ai pris la boule pour faire la béante » (1942), « Une fois de plus, venez » (1943) et « *In memoriam* » (1945).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

aurait pu penser ici au mythe de Cassandre : n'y a-t-il pas prophétesse plus illuminée, sa bouche ne pouvant annoncer autre chose qu'horreur et catastrophe? Toutefois, A.-Chr. Royère ne se rapporte pas à la figure mythique : Cassandre n'est crue de personne ; le discours prophétique michaudien, quoique « leurre » ne reste pas lettre morte. C'est plutôt à l'image de l'autoanthropophage exposée par Artaud dans *Le Théâtre et son double* que l'auteure se réfère. La parole prophétique devient parole de l'affamé ; l'auteur développe de la sorte une réflexion sur la place de la faim dans l'écriture de Michaux, en rapport avec l'acte de parole et le geste créateur. Ici, bien que le lien soit intéressant, il aurait été bienvenu, pour le bien du lecteur, que A.-Chr. Royère étoffe davantage son analyse ; la comparaison avec l'affamé demeure de l'ordre de la métaphore et on saisit difficilement le rapport concret entre la parole prophétique et « l'illuminé-affamé »…

Après s'être penchée sur la poétique du discours au moyen de la voix prophétique, Royère s'intéresse à la poétique du rythme sous-jacente à cette parole. C'est par le biais de textes relevant, selon elle, de l'exorcisme et de la malédiction qu'elle y parvient (notamment, la préface d'Épreuves, exorcismes, « Note sur les malédictions », le texte « Pouvoirs », paru dans Passages, et Face aux verrous). C'est surtout à la répétition que l'analyse s'arrête : sont explorées les variations, substitutions, additions et autres actions de la rythmique répétitive sur les axes paradigmatique et syntagmatique. En se référant ainsi à la linguistique structurale, la réflexion de A.-Chr. Royère s'ancre dans une position théorique qui, bien que structurée, rigoureuse et pertinente, perd de l'élan et de la netteté qui caractérisaient les parties précédentes de l'étude.

De la confidence à la disparition élocutoire du poète

Si A.-Chr. Royère poursuit dans le même sens dans les deux derniers sous-chapitres de Henri Michaux. Voix et imaginaire des signes, le propos se veut moins théorique. Dans « Petite "méthode générale pour l'affranchissement de la personne" », l'auteure met en relation la prophétie et la confidence. En effet, selon sa lecture, le discours prophétique fait place aux éléments autobiographiques, voire s'en nourrit. La confidence, placée entre la catatonie et la ritournelle, se fait du coup représentative des positions antinomiques chères à Michaux : entre centre et absence, entre parole et mutisme… A.-Chr. Royère explore les mécanismes de la parole intime, en soulignant ses liens avec la parole prophétique (notamment par le procédé de la répétition). Si les aveux et les remarques sur la vie personnelle du poète peuvent suggérer la construction d'un moi au travers du discours autobiographique, il demeure que la voix de la confidence se cogne à la même impossibilité que la voix prophétique : si les limites du sujet sont esquissées, le Moi reste une entité labile, fuyante. Aussi l'auteure en vient-elle à considérer la « disparition élocutoire du poète » : le déploiement de la voix prophétique-

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

confidentielle entre les extrêmes de la catatonie et de la ritournelle conduit à une « désincarnation de la position personnelle » (p. 203) et entraîne « un transfert du pôle élocutif au pôle délocutif du discours » (Ibid.). Loin d'y voir une fatalité, un échec certain de la consolidation du moi, Royère y reconnaît la création d'un espace nouveau, qui permet la prise de parole tout en évitant la fixation dans/par une identité (dé)finie : « le discours du poème s'ouvre à un sujet transfuge, une voix sans personne [...] » (p. 204).

Dans « La voix pour l'œil », A.-Chr. Royère poursuit et conclut la réflexion sur la disparition élocutoire du poète. Elle s'intéresse d'abord à la fonction et aux mécanismes de la liste et de la sérialité dans certains textes. Si ces stratégies scripturaires, narratives et poétiques font dans un premier temps écho à un renforcement du moi, elles appellent bientôt un « sujet d'expérience anonyme ». La série devient émiettement ; les listes et boucles se font « mots-relais », « mots-traits », disséminés (en particulier dans les écrits de la mescaline). En s'appuyant sur ces derniers textes, l'auteure montre comment le sujet arrive malgré tout à se dire par le double dispositif du texte et de l'image — les textes de la drogue présentant des dessins, mais aussi des exemples « d'écriture mescalinienne », à mi-chemin entre l'expression écrite et plastique.

Aussi, depuis le second chapitre, A.-Chr. Royère s'applique à décrire une voix poétique qui se profile et s'efface, qui s'affirme et se tait ; de même dépeint-elle un sujet qui (se) refuse (à) l'identification, tout en cherchant, au moyen de la parole, une certaine forme de concrétisation. Le tout dernier chapitre de son étude s'inscrit en continuité de cette tendance : l'auteure ré-affirme chez Michaux une voix poétique « non référentielle, dépourvue de finalité comme d'originaire » (p. 232), une voix « sans centre » qui se veut « trajet » (Ibid.). A.-Chr. Royère forge, au final, un terme pour qualifier cette voix poétique particulière : « apophasie », fusion d'apophase et d'aphasie, qui doit venir répondre « au dilemme constituant l'enjeu d'une voix à soi dans l'œuvre de Henri Michaux. » (Ibid.)

Une « nouvelle » voix au chapitre

L'appareil critique autour de l'œuvre de Michaux est déjà très imposant. Malgré tout, la contribution d'Anne-Christine Royère paraît pertinente puisqu'elle ajoute une nouvelle voix — justement — aux études michaudiennes. En effet, au moyen de la voix, l'auteure ré-explore plusieurs thèmes chers au poète (le corps, le sujet, la parole, le rapport à l'autre, à l'écriture, au langage...) tout en empruntant une piste jusqu'ici peu explorée.

Notre seul regret consiste en l'absence d'une étude ciblée sur les textes appartenant au corpus mescalinien. A.-Chr. Royère n'ignore pas complètement les écrits de la drogue — comme c'est le cas de certains ouvrages critiques prétendant pourtant s'attarder à l'œuvre de Michaux ; cependant, ceux-ci sont nommés

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

ponctuellement, pour appuyer ou étayer l'analyse en cours. Or, l'état sous-drogue décrit dans ces textes, la réécriture inhérente à la mise en mots de la drogue, la double position du sujet (expérimentateur-observateur) dans le récit de l'expérience, la multiplication des instances énonciatrices, etc., nous paraissent autant de sujets qui auraient mérité d'être abordés dans une étude s'intéressant à la voix poétique chez Michaux. Implicitement, le choix de A.-Chr. Royère de ne pas spécifiquement s'attarder aux textes de la drogue ré-affirme le refus de nombreux critiques de considérer le corpus mescalinien comme une entreprise particulière et distincte dans l'œuvre littéraire de Michaux — refus que nous déplorons dans ce qu'il tend à nier les spécificités de l'écriture de la drogue.

Cependant, cette légère critique que nous adressons à l'ouvrage de Royère ne lui enlève rien : l'étude est fouillée, soignée, pertinente. Surtout, elle ratisse très large, en embrassant tout l'horizon littéraire michaudien qui s'étend sur plus d'une soixantaine d'années. Réunir ces textes divers sous une même problématique constitue déjà une certaine prouesse critique.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Annie Monette
Voir ses autres contributions

Courriel : anniemonette11@hotmail.com

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.