

Université Paris Cité

En cotutelle avec Università degli Studi di Torino

École doctorale Langue, Littérature, Images, Civilisations et
Sciences humaines – ED n°131. Laboratoire CERILAC

Naître au(x) corps

La peau-ésie d'Henri Michaux et Unica Zürn

Par **Francesca Quey**

Thèse de doctorat de **littérature française / Histoire et
sémiologie du texte et de l'image**

Dirigée par **Evelyne Grossman**
Et par **Franca Bruera**

Présentée et soutenue publiquement **le 15 décembre 2023**

Devant un jury composé de :

Evelyne Grossman, Professeure, Université de Paris, Directrice de thèse
Franca Bruera, Professeure, Università degli Studi di Torino, Co-directrice de thèse
Pierre Sauvanet, Professeur, Université Bordeaux Montaigne, Rapporteur
Luigi Magno, Professeur, Università RomaTre, Rapporteur
Anne-Elisabeth Halpern, Maîtresse de conférences, Université de Reims Champagne-Ardenne, Examinatrice
Antonietta Sanna, Professeure, Università di Pisa, Examinatrice

Naître au(x) corps

La peau-ésie d'Henri Michaux et Unica Zürn.

Titre : Naître au(x) corps. *La peau-ésie d'Henri Michaux et d'Unica Zürn.*

Résumé : Le poète et peintre Henri Michaux (1899-1984) et la poétesse et peintre allemande Unica Zürn (1916-1970) se croisent à la fin des années 1950 à Paris ; ils se lient en amitié ; les œuvres, quant à elles, se frôlent, peut-être involontairement, presque invisiblement, sur des nœuds thématiques et conceptuels communs : le premier étant l'alliance indéfectible entre le corps et l'écriture. Unica Zürn arrive à Paris en 1953 avec Hans Bellmer où elle rencontre les principaux représentants du surréalisme français. En dépit de sa production et de la place que lui accordent ces années, son œuvre est marquée par des préjugés qui voient son art comme un produit mineur, né de la proximité de Bellmer et influencé par les troubles psychotiques dont l'écrivaine souffrait. S'appuyant sur les outils de la critique littéraire, philosophique et artistique, se détachant volontairement d'une approche psychanalytique, ce travail a une triple intention qui se développera, en particulier, autour de la notion du corps dans son articulation au sein des espaces littéraire et artistique. Premièrement, celle de retracer le parcours artistique et littéraire d'Henri Michaux à travers le prisme thématique du corps ; deuxièmement, réhabiliter la personnalité littéraire et artistique d'Unica Zürn en reprenant d'emblée une analyse attentive de ses textes et images, en s'attardant notamment sur sa production anagrammatique. Enfin, le troisième objectif se propose, suivant une démarche plus comparative, d'interroger deux parcours littéraires et artistiques apparemment très éloignés et difficiles à rapprocher. Toutefois, s'il existe des différences substantielles qu'il serait vain d'occulter, l'analyse des textes et des productions plastiques des auteurs respectifs révèle des convergences conceptuelles et pratiques dans la manière d'aborder le thème du corps et d'envisager le processus de création. D'une part, Henri Michaux, avec sa défense du désapprentissage et sa curiosité pour tout ce qui, invisible et silencieux, dans le langage et dans le corps, se meut et vit sous forme de résistance et excès à la rationalité systématisante, s'intéresse à ce qui remonte à l'antériorité de l'être : aux pré-corps archaïques et au pré-langage, espaces où les formes non encore figées sont suspendues dans le devenir. De l'autre Unica Zürn, par son travail et sa pensée véritablement anagrammatiques, vise à déconstruire l'idée d'appartenance linguistique et à dissoudre les notions verrouillées d'identité et de différence sexuelle ; et à tenter de saisir ce moment « avant tout commencement » au sein de ce microcosme indifférencié où l'être est encore en puissance. Les deux auteurs partagent le même désir d'appréhender et d'exposer l'état germinal de la pensée et du corps en évitant de succomber à un informe mortifère ou, à l'opposé, à une crispation narcissique. Il s'agira pour eux de restituer le geste, l'élan, par un traitement de l'écriture et du dessin spécifique à chacun, visant à la création d'une œuvre en *statu formandi* ou *nascendi*. Questions alors de choix stylistiques, d'interrogations réfléchies qu'investissent à la fois la pratique littéraire et artistique. Déstabilisant la figure et la position d'un sujet normé, Michaux et Zürn sont sensibles aux différentes manifestations et propositions de vie et, s'exposant aux altérités, s'individuent provisoirement à différentes façons d'être et devenir corps. Les questions au fondement de notre réflexion tenteront d'expliquer et d'analyser les styles, les formes et les concepts adoptés par les deux auteurs pour saisir, exposer et préserver à même la page les multiples façons de naître et renaître au(x) corps, autant de propositions autres de le penser, de l'écrire et de le peindre.

Mots clés : Michaux (Henri) ; Zürn (Unica) ; Corps ; Anagrammes ; Poésie ; XX^e siècle ; Intermédialité ; Littérature française ; Texte et image.

Title : Birthing bodies. The *peau-ésie* of Henri Michaux and Unica Zürn

Abstract : The poet and painter Henri Michaux (1899-1984) and the German poet and painter Unica Zürn (1916-1970) met in Paris at the end of the 1950s; they were friends, and their works touched, perhaps unintentionally, almost invisibly, on common thematic and conceptual themes: the first being the indefectible alliance between the body and writing. Unica Zürn arrived in Paris in 1953 with Hans Bellmer, where she met the leading representatives of French Surrealism. Despite her production and the importance accorded to her in those years, her work was marked by prejudices that saw her art as a minor product, resulting from her proximity to Bellmer and influenced by the psychotic disorders from which the writer suffered. Based on the analytical tools of literary, philosophical, and artistic criticism, and purposely detaching itself from a psychoanalytical approach, this work has a threefold intention, which will be developed around the notion of the body in its articulation within the literary and artistic fields. Firstly, to retrace Henri Michaux's artistic and literary itinerary through the thematic prism of the body; secondly, to rehabilitate Unica Zürn's literary and artistic personality by beginning with a careful analysis of her texts, focusing on her anagrammatic production. Finally, the third objective adopts a more comparative approach, examining two apparently quite different literary and artistic paths that are difficult to compare. However, while there are substantial differences that it would be pointless to ignore, an analysis of the respective author's texts and visual works reveals conceptual and practical convergences in the way they approach the theme of the body and the creative process. On the one hand, Henri Michaux, with his defence of unlearning and his curiosity about all that is invisible and silent, in language and in the body, which moves and lives in the form of resistance and excess to systematising rationality, is interested in what goes back to the anteriority of being: archaic pre-bodies and pre-language, spaces where forms that are not yet fixed are suspended in becoming. On the other hand, Unica Zürn, through her truly anagrammatic work and thinking, aims to deconstruct the notion of linguistic belonging and to dissolve the locked notions of identity and sexual difference; and to attempt to seize that moment "before any beginning" within this undifferentiated microcosm where being is still in the making. The two authors share the same desire to grasp and expose the germinal state of thought and body, while avoiding succumbing to a mortifying formlessness or, on the contrary, to narcissistic rigidity. Their aim will be to restore gesture and élan through a treatment of writing and drawing that is specific to each of them, aiming for a work in *status* formandi or nascendi. Michaux and Zürn are attentive to the different manifestations and proposals of life and, by exposing themselves to alterities, provisionally individuate themselves in different ways of being and becoming bodies. The questions that form the basis of our reflection will attempt to explain and analyse the styles, forms and concepts used by the two authors to capture, expose, and preserve on the page the multiple ways of birth and rebirth to the body(ies), so many other ways of thinking, writing, and painting it.

Keywords : Michaux (Henri) ; Zürn (Unica) ; Body ; Anagrams ; Poetry ; 20th century ; Intermediality ; French literature; Text and image.

Remerciements

« Et même où je suis, je ne suis pas encore du côté qui sait¹. »

Ce travail se constitue comme un tissage de rencontres, de voix et de sensibilités, multiples. De pensées et d'écritures diverses, de moments de dialogue et de solitude, de temps d'écoute et de silence, de questionnements et d'épreuves. Nombreux sont ceux qui, avec moi, signent ce travail. Au nom de ceux qui ont œuvré avec moi, à différents moments et en différents lieux, j'adresse une pensée reconnaissante. Tout d'abord à mes directrices de thèse dont l'expérience, l'exigence et la confiance ont soutenu ma maturation intellectuelle et accompagné mes premiers abords dans le monde de la recherche. À Evelyne Grossman, pour ses écrits et réflexions qui ont tant stimulé ma pensée et accompagné dans l'analyse des œuvres d'Henri Michaux et Unica Zürn, ainsi que pour ses lectures attentives et rigoureuses et ses conseils durant la rédaction de cette thèse. De plus, sans son invitation à l'exposition d'Unica Zürn il y a quatre ans, je n'aurais peut-être jamais rencontré cet auteure et artiste dont l'œuvre m'a tant interpellée. À Franca Bruera, pour sa présence fondamentale tout au long de ces années d'études et de complicité intellectuelle et affective, de même que pour le soin accordé à mon travail et le soutien indéfectible à ma maturation intellectuelle et académique.

Un sincère remerciement au Docteur Jean-François Rabain, pour le temps et la confiance qu'il m'a accordés en partageant ses souvenirs personnels et ses conseils professionnels qui m'ont permis de me rapprocher de plus en plus d'Unica Zürn, de sa personne et de son travail.

J'ai une pensée plus personnelle et particulière pour Alessio et Matteo qui m'ont accompagnée et aidée tout au long de ces années avec leur présence inspirante et leur soutien constant. Pour l'amitié et l'affinité irremplaçables qui nous lient. Et ainsi encore, demain.

Je remercie profondément ceux qui ont permis d'affiner le style de mon écriture et par là même de ma pensée. Aux "cocréateurs" linguistiques, Arnaud Ducharne, Cluca, Stéphane Bouquet qui ont su entrer dans les plis de ma pensée et l'interroger, me conseiller et apporter plus de clarté et d'intelligibilité à mon travail par des relectures et des corrections attentives, suggestives et rigoureuses. Je dois une reconnaissance sincère à Angel, pour le temps passé à échanger, penser, inventer, inlassablement à deux, ou entre deux.

Tout au long de ces années d'études et de déplacements, j'ai une pensée attentive et sensible pour mes parents en Italie qui m'ont toujours soutenue et accompagnée.

À ceux qui ont toujours été là, ici et ailleurs, déjà ou à venir, dont la confiance est restée intacte, suppléant la mienne dans les moments d'absence. Enfin, un dernier remerciement à tous ceux qui, à la lecture de ces pages, se retrouveront interpellés et mentionnés entre les lignes.

¹ H. Michaux, « L'Espace aux ombres », in *Face aux verrous*, OC., II, p. 520.

Liste des principales abréviations

MICHAUX, Henri. *Œuvres complètes, I, II, III*, édition établie par Raymond Bellour, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, 2001, 2004, désormais : *OC*.

ZÜRN, Unica. *Gesamtausgabe in 8 Bänden*, édition établie par Günter Bose et Erich Brinkmann, Berlin, Brinkmann und Bose, 1988, 1989, 1991, 1998, 1999, 2001 désormais : *GA*.

Sommaire

Remerciements	6
Liste des principales abréviations.....	8
Sommaire	9
Introduction	13
PREMIERE PARTIE	34
HENRI MICHAUX ET LE CORPS ANATOMIQUE	34
Chapitre 1 : Henri Michaux. Les savoirs scientifiques et l'exploration du corps..	35
<i>La boule</i>	35
<i>L'encyclopédie médicale de la honte : un nerf pour sortir de la boule</i>	43
<i>Le choix de l'essai</i>	54
<i>Écrire en style « manchon pensant »</i>	59
<i>L'infiniment petit ou le style germinal</i>	64
<i>Anatomiser la langue</i>	70
<i>Sous la loupe</i>	73
Chapitre 2 : Sauver la science de ses monstres	75
<i>Les langages de la science</i>	80
<i>Dictionnaire(s)</i>	83
<i>Ici, Poddema</i>	87
<i>« Médicastres infâmes »</i>	96
<i>Fuir par transformation</i>	98
Chapitre 3 : Le corps malade	101
<i>Les os cassés</i>	107
<i>L'écriture vermiculaire</i>	113
<i>La décomposition</i>	116
Chapitre 4 : Le corps épuisé	124
<i>L'épuisement du Je</i>	128
<i>« Un murmure s'organise... »</i>	137
<i>« Oh ! Ho. » ou l'écriture de l'épuisement</i>	142
Chapitre 5 : L'Écorché	147

<i>Fuir le cadavre</i>	153
DEUXIEME PARTIE	156
UNICA ZÜRN, L'ESPACE ANAGRAMMATIQUE DU CORPS	156
Chapitre 1 : Les commencements - <i>Die Badewanne</i> et les surréalistes	157
<i>Pour une brève histoire des anagrammes</i>	171
<i>Une passion à deux : avec Hans Bellmer</i>	173
Chapitre 2 : Les trois « D » de l'anagramme - Déliaison, Délire, Désir	181
<i>La signature d'Unica Zürn</i>	181
<i>Tisser des espaces</i>	186
<i>Dé liaison</i>	191
<i>La distance est la vraie rencontre</i>	195
<i>Délire</i>	200
<i>Désir ou la machine à coudre</i>	209
<i>Le grand couturier</i>	215
<i>« Das ist ein Anagrammgedicht » (« Ceci est un poème-anagramme »)</i>	223
<i>Les « Mistabes », le « MistAke » ou l'erreur créatrice</i>	236
Chapitre 3 : La germination ou la langue a-filiale	242
<i>La langue, autrement</i>	242
<i>Le « Je » raté ou la langue a-filiale</i>	252
<i>Quelqu'un pense à ma place</i>	259
<i>L'entre-deux ou la rencontre par l'écriture</i>	262
Chapitre 4 : L(?)e(n) vol du corps	268
<i>« Anatogramme »</i>	268
<i>« La maison des maladies » : le cœur volé des yeux ou le dérobement du corps</i>	280
TROISIEME PARTIE	291
ENTRE DESSIN ET ECRITURE	291
HENRI MICHAUX, UNICA ZÜRN : LES EMPREINTES DU CORPS	291
Chapitre 1 : L'épuisement du signe linguistique et l'intégration du geste pictural.	292
<i>Henri Michaux : « l'univers impensé se défend »</i>	295
<i>L'entrée dans les gestes</i>	311
<i>Unica Zürn : puiser les possibles de la ligne</i>	329

<i>La manière animale</i>	348
Chapitre 2 : La peinture sous le signe de la dé-maîtrise	358
« <i>Maestria</i> » ou <i>maladresse</i> ?	366
<i>L'esquisse</i>	380
<i>Le visage de l'aquarelle</i>	386
Chapitre 3 : Le corps emprunté ou les empreintes du corps	400
« <i>Comment imprimer le monde en soi ?</i> » <i>Les empreintes du corps</i>	418
Conclusion	423
Bibliographie	438
Table des illustrations	467

Introduction

« Tromper la vie est un jeu bien plus aventureux
que tous les jeux de trompe-la-mort². »
(André Pieyre de Mandiargues)

Corps. « Ne croyons surtout pas en avoir fini avec ça³ », écrit Jean-Luc Nancy. D’abord un mot, « corps », qui contient déjà la question de son ontologie – « Qui, qu’est-ce qu’un corps ? » – et la genèse de sa complexité – *corpus*, du latin « complexe », « ensemble d’éléments », « *corpus corporum*⁴ », siège d’un microcosme vivant, mais aussi premier modèle gnoséologique avec lequel on s’approche du monde. Le corps est d’abord la question d’un « Je » qui chercherait à connaître ses lieux, ses propriétés, soit qui s’essayerait de vivre “en propre” et de comprendre ce que c’est ce qu’il appelle “son” corps. Pourtant, le corps semble se déprendre de toute volonté d’appartenance, se déroband à toute définition et structure rigide. « Aujourd’hui, je proclame dur et sec, écrit Michaux, que je suis comme ceci. Fixe là-dessus ! déclarant que je maintiendrai serré sur cette affirmation et puis...arrive demain...a tourné le vent, ne reviendrai plus/ *il ne s’agit pas ni d’être ni de ne pas être / il s’agit du de ce que*⁵. » D’où que l’on prenne, le corps semble s’enfuir. D’où qu’on le cerne, il se révolte. Essayer de l’écrire, c’est déjà risquer de le définir, de le fixer en trahissant ses mouvements incessants, avec ces mots qui, suivant Bernard Noël, « finissent toujours par former comme un autre corps à l’intérieur duquel le même gouffre se répète, la même fuite, de telle sorte que ce qu’ils offrent, même le plus clairement, se dérobe tout à coup – n’en finit pas de se dérober⁶. »

Le poète et peintre Henri Michaux (1899-1984) et la poétesse et peintre Unica Zürn (1916-1970) se croisent à la fin des années 1950 à Paris. Ils se lient en amitié ; les œuvres, quant à elles, se frôlent, peut-être involontairement, presque invisiblement, sur des nœuds thématiques et conceptuels communs : le premier étant l’alliance indéfectible entre le corps et l’écriture. Le travail que je vais présenter dans ces pages se structure en trois parties. Les deux premières sont consacrées à la présentation et à l’analyse des œuvres de Michaux et de Zürn prises dans leur singularité. Ceci pour une raison critique méditée : déceler et délimiter tout d’abord les nœuds conceptuels et thématiques liés à l’articulation entre l’espace corporel et l’espace littéraire propres à chacun d’entre eux. Par la suite, une autre raison qui m’a conduite à suivre cette première distinction entre les auteurs, tient spécifiquement au rôle (ou à son absence) de la personne et du travail d’Unica Zürn au sein des études littéraires. Trop longtemps considérée comme une voix

² André Pieyre de Mandiargues, « Préface » à *L’Homme-Jasmin*, Paris, Gallimard, coll. « l’Imaginaire », 2018, p. 13.

³ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, suivi de *58 indices sur le corps*, Paris, Métailié, 2006, p. 10.

⁴ *Ibid.*, op.cit., p. 153.

⁵ H. Michaux, « Toujours son moi », in *Qui je fus, OC., I.*, p. 112.

⁶ Bernard Noël, *Vers Henri Michaux*, Draguignan, Éditions Unes, 1998.

« mineure », j'ai estimé important de présenter d'abord son parcours biographique, indispensable à la compréhension de son œuvre articulée et différenciée en genres – nouvelles, romans semi-autobiographiques, poèmes anagrammatiques, lettres et journaux intimes – afin d'en extraire et souligner ses propres spécificités littéraires et intellectuelles. Un travail d'emblée comparatif avec un auteur consacré par la critique comme Henri Michaux aurait risqué d'obscurcir à nouveau la personnalité littéraire et artistique de l'écrivaine. Allemande, Unica Zürn arrive à Paris en 1953 accompagnée d'Hans Bellmer où elle rencontre les principaux représentants du surréalisme français. En dépit de sa production et de la place que lui accordent ces années, son œuvre est par la suite marquée par des préjugés qui voient son art comme un produit mineur, né de l'influence et de la proximité de Bellmer. En plus de cela, une série d'hospitalisations en psychiatrie dues à une schizophrénie « qui se manifestait par-à-coups⁷ » a contribué à sa marginalisation. Preuve en est la maigre bibliographie critique de son œuvre, presque entièrement orientée vers une investigation psychanalytique et très souvent dépourvue de contextualisation socio-historique.

À partir de ces prémisses, avec cette thèse je me propose d'amorcer une lecture et une interrogation critiques sur deux ouvrages d'auteurs qui ne bénéficient pas du même statut ni de la même reconnaissance⁸, proposant une analyse conjointe des textes et des images, afin de faire émerger des réflexions communes. Mobilisant les outils de la critique littéraire, aidée méthodologiquement par des concepts tirés des domaines de la philosophie et de l'histoire de l'art, tout en me démarquant de la critique psychanalytique, mon travail a une triple intention qui se développera, spécifiquement, autour de la notion du corps dans sa dynamique relationnelle avec le processus d'écriture et de peinture. Premièrement, celle de retracer le parcours artistique et littéraire d'Henri Michaux – par la confrontation de textes et recueils majeurs publiés de 1922 à 1984 – à travers le prisme thématique du corps dans son articulation avec l'écriture et le dessin, en observant et en étudiant ses évolutions ; deuxièmement, réhabiliter la figure d'Unica Zürn en reprenant d'emblée une lecture analytique et thématique attentive de ses textes – en examinant de plus près ses anagrammes – afin de lui redonner sa place au sein de l'histoire de la littérature et de l'art. Enfin, le troisième objectif se propose, suivant une démarche plus comparative, d'interroger deux parcours littéraires et artistiques apparemment très éloignés et difficiles à rapprocher. Toutefois, s'il existe des différences substantielles qu'il serait vain d'occulter, l'analyse patiemment menée des textes des auteurs respectifs révèle des convergences conceptuelles et pratiques dans la manière d'aborder le thème du corps et d'envisager la création littéraire et la pratique artistique ; ce qui conduit le travail de Michaux et de Zürn sur l'écriture et le dessin à se montrer tout à fait proche dans les intentions et dans les effets. Un élément essentiel sur lequel s'appuie ma réflexion est le partage d'un chemin qui se développe à la fois dans l'art (peinture et dessin) et dans la littérature. La nécessité de présenter d'abord singulièrement les deux auteurs aura permis de souligner les différences et les spécificités propres à chacun d'entre eux. Mais aussi d'esquisser une première intuition sur leur proximité intellectuelle et thématique, en particulier quant au traitement de la relation entre corps, écriture et image qui sera développée dans la troisième et dernière partie de la thèse.

⁷ Ruth Henry, « Rencontre avec Unica », Postface à *Sombre Printemps*, Paris, Groupe Privat/Le Rocher, 2007, p. 98.

⁸ Il suffit de constater la disproportion des études critiques consacrées aux deux auteurs.

Face à l'abondante littérature critique sur l'œuvre de Michaux, j'ai choisi de me concentrer sur le thème du corps qui ponctue systématiquement ses textes, en dégagant et analysant ce que je crois être une spécificité et une originalité chez lui. La recherche sur le corps et ses formes renoue avec un travail d'interrogation sur la pratique littéraire et s'articule avec un traitement spécifique de l'écriture afin d'inventer un corps écrit vivant sur la page. En sélectionnant quelques-uns des textes critiques qui se sont penchés sur ce thème et qui m'ont été méthodologiquement indispensables pour approfondir et déceler certaines des notions sur lesquelles je me suis concentrée – entre autres Jérôme Roger, *Henri Michaux, Poésie pour savoir*, Anne-Elisabeth Halpern, *Henri Michaux, Le laboratoire du poète* et la biographie de Henri Michaux de Jean-Pierre Martin⁹ –, dans la première partie intitulée « Henri Michaux et le corps anatomique », j'ai suivi la genèse de l'intérêt de Michaux porté à son corps depuis son enfance. Retraçant dans certains épisodes de sa jeunesse l'origine de sa curiosité précoce pour les différentes manifestations de la vie, pour les êtres vivants, en premier lieu les fourmis qu'il observait dans le jardin de l'école, j'ai mis l'accent sur son intérêt pour les connaissances scientifiques allant des sciences naturelles à la médecine et à l'anatomie. Et d'analyser ainsi la place centrale que l'étude scientifique a eue pour l'auteur dans sa première approche de l'écriture et dans la première élaboration de certains thèmes qui allaient ponctuer son parcours littéraire et artistique. Tout d'abord, la méthode et les connaissances scientifiques ont permis à Michaux de se constituer un premier bagage de références et appuis pour appréhender et observer son corps, ou plutôt de comprendre et d'acquérir un savoir sur l'anatomie. Toutefois, si son intérêt pour le corps, la vie et ses formes se structure d'abord sur une base scientifique, la singularité de la pensée de Michaux et son besoin de construire sa propre voix poétique, ne tardent pas à émerger. Peu à peu, il deviendra nécessaire pour lui de s'affranchir et de dépasser la méthodologie scientifique et notamment son langage classificatoire, pour proposer une autre manière d'observer et de connaître le corps. Autrement dit, de concilier l'exigence poétique et la recherche d'un style propre avec la curiosité et la discipline scientifiques. En analysant l'ensemble de l'œuvre de Michaux, je ne me suis pas étendue sur les relations et les divergences de l'auteur avec la modernité poétique et littéraire qui lui était contemporaine. Et quant à sa période d'expérimentation avec les drogues, je n'ai pas voulu trop me concentrer non plus, d'autres l'ont fait avant moi. J'ai préféré orienter mon analyse critique en suivant le thème du corps et son évolution, sa déclinaison et son articulation dans l'espace littéraire et artistique créé par Michaux, en choisissant une approche qui procède très souvent par microlectures¹⁰ ; cette façon de travailler m'a permis, entre autres, de cibler des termes précis détectés dans ses textes et qui sont devenus, dans la progression de mes hypothèses et raisonnements, des nœuds conceptuels

⁹ Jérôme Roger, *Henri Michaux, Poésie pour savoir*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000 ; Anne-Elisabeth Halpern, *Henri Michaux, Le laboratoire du poète* Paris, Seli Arslan, 1998 ; Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, Biographie coll. « nrf », 2003.

¹⁰ Je me réfère à Jean-Pierre Richard et à sa définition : « Microlectures : petites lectures ? lectures du petit ? Les deux choses à la fois sans doute Ce titre voudrait indiquer, en tout cas, que par rapport aux études qui les ont précédées, celles-ci opèrent comme un changement d'échelle. Elles visent, dans l'œuvre lue et commentée, des unités beaucoup moins vastes[...] La lecture n'y est plus de l'ordre d'un parcours, ni d'un survol : elle relève plutôt d'une insistance, d'une lenteur, d'un vœu de myopie. Elle fait confiance au détail, ce grain du texte. Elle restreint l'espace de son sol, ou, comme on dit en tauromachie, de son terrain. », J.-P., Richard, « Avant-propos », *Microlectures*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979, p. 7.

essentiels. Ainsi, dans le premier chapitre, des termes appartenant très souvent au vocabulaire scientifico-médical, tels que « boule », « manchon-pensant », « nerf » ou encore « infiniment petit », ont fait l'objet d'une investigation critique, d'abord étymologique puis herméneutique, et ont été utilisés comme outils pour lire analytiquement les textes de Michaux et interroger philologiquement sa pratique littéraire ainsi que son intérêt pour le corps et ses transformations. Son œuvre, pour reprendre les termes de Claude Fintz, « laisse entrevoir une géométrie labyrinthique et une "profondeur" insoupçonnée de l'humain, qui contestent la rassurante clôture du corps et l'illusoire unité de la personne¹¹. »

C'est dans le deuxième chapitre – « Sauver la science de ses monstres » – que, en suivant l'abandon progressif d'une posture ou attrait scientifique, j'ai relevé la critique de Michaux envers un certain type de langage scientifique, médical en particulier, et une conception du corps comme une simple structure anatomique. Si la science et ses découvertes ont exercé sur les réflexions et les écrits de Michaux une influence décisive et incisive, il est tout aussi important de signaler que cette première fascination s'accompagne également d'un grand malaise aboutissant à une véritable condamnation d'une partie du monde scientifique, en particulier vis-à-vis de ses modifications dans l'usage (ou plutôt mésusage) du langage et de ses procédés épistémologiques d'investigation. C'est une des premières postures de résistance qui se traduit dans une véritable dénonciation quant aux monstruositées générées par ceux qu'il appelle les « maniaques de la science¹². » Rappelant le contexte historique et culturel de Michaux, bouleversé entre autres par des révolutions scientifiques d'ampleur mondiale, j'ai retracé la condamnation de l'auteur en me concentrant notamment sur le texte *Ici Poddema*, l'un des trois livres qui composent *Ailleurs* (1948), d'abord intitulé « Voyages imaginaires », puis « Le Livre du voyageur ». Comme le titre l'indique, Michaux présente une série de pays imaginaires qui sont pourtant, précise-t-il dans la préface, « parfaitement naturels¹³. » Ainsi que l'analyse Raymond Bellour dans la notice de l'ouvrage, « ces pays inquiétants mais séducteurs deviennent-ils l'ultime et intime utopie d'un monde désormais sans utopie : inhumains d'apparence puisque leur inhumanité doit faire échec à l'humanité toujours plus vaste et radicale du monde qui les détermine¹⁴. » Plus qu'une dystopie, *Ici Poddema* me semble être un texte dans lequel Michaux pousse à l'extrême la réalité des années de la composition d'*Ailleurs*, c'est-à-dire ceux de la deuxième guerre mondiale, en la portant à un paroxysme en réalité tout à fait imaginable au regard des événements historiques. Un hyperréalisme marqué par le conditionnel et développé dans une virtualité imaginaire qui se présente comme l'avertissement ou l'inquiétude de Michaux face aux horreurs de la guerre et comme l'anticipation des fractures et des conséquences à venir. C'est aussi, d'une certaine manière, une prise de position de Michaux par rapport aux événements dont il s'est trouvé contemporain. Ce qui m'a particulièrement intéressée dans ce texte, c'est précisément l'usage déformé, défiguré et impropre de la médecine et des techniques scientifiques que Michaux

¹¹ Claude Fintz, *Henri Michaux « homme-bombe »*. *L'œuvre du corps : théorie et pratique*, Grenoble, ELLUG, 2004, p. 6.

¹² Henri Michaux, « Idées de travers », in *Passages*, op.cit., p. 287.

¹³ H. Michaux, Préface à *Ailleurs*, OC., II, p. 3.

¹⁴ Raymond Bellour, « Notice » à *Ailleurs*, op.cit., p. 1041.

présente mais aussi, et surtout, le travail sur le langage qui est pris, lui aussi, comme l'écrit Bellour, « dans la dérive du délire logique dont elle tente d'être l'expression¹⁵. »

Avec *Ici, Poddema*, Michaux dénonce le délire et la dérive d'une partie du monde scientifique détournée et tournée vers son propre échec humaniste : en tournant le dos aux sciences dites précisément du "vivant", l'auteur présente une recherche orientée vers le côté monstrueux ou véritablement destructeur de la création. À partir de cette digression sur le positionnement de Michaux vis-à-vis d'un langage et d'une méthode scientifique qu'il perçoit comme de plus en plus contraignants et stériles, soulignant son mépris pour ce qu'il appelle « les vastes organisations d'idées¹⁶ », je me suis intéressée à ce que Michaux propose comme une "contre-pensée", c'est-à-dire à la manière dont il caractérise et qualifie l'exploration qu'il mène tant dans son écriture que dans son travail plastique, en opposition à la pensée rationnelle qui élabore, codifie et systématise. Et comment cette nouvelle posture poétique de chercheur – la poésie devient véritable « méthode de recherche¹⁷ » chez lui –, s'élabore précisément à partir d'une certaine manière d'observer et de comprendre le corps et, en particulier, depuis une défense du désapprentissage. Ce qui apparaît dans les textes de Michaux, dans son rapport au corps, c'est moins un désir de le comprendre, d'en acquérir une connaissance ou de le résoudre dans un texte – ce sont peut-être les résultats mais pas tant la visée – que de le *penser*. Penser le corps à partir de ses manières, de ses postures et de ses rencontres qui l'affectent. Le penser, encore, par ses faiblesses et ses limites, ses déphasages, ses micromouvements et ses altérations. Autrement dit, Michaux pense le corps dans ses multiples « comment ». Je pourrais presque parler alors, en reprenant Deleuze et son essai sur Spinoza, de la démarche de Michaux comme d'une *éthologie* :

L'éthologie, c'est d'abord l'étude des rapports de vitesse et de lenteur, des pouvoirs *d'affecter et d'être affecté* qui caractérisent chaque chose. Pour chaque chose, ces rapports et ces pouvoirs ont une amplitude, des seuils (minimum et maximum), des variations et des transformations propres [...] Enfin, l'éthologie étudie *les compositions de rapports ou de pouvoirs* entre choses différentes [...] Comment des individus se composent-ils pour former un individu supérieur, à l'infini ? Comment un être peut-il en prendre un autre dans son monde, mais en en conservant ou respectant les rapports et le monde propres ?¹⁸

Cette sensibilité aux manières et aux multiples *façons* d'être un corps auxquelles correspondent autant de propositions de l'écrire et de le penser, je la dois en particulier aux lectures essentielles de Gilbert Simondon, Gilles Deleuze, Marielle Macé et Laurent Jenny¹⁹. Car, ce que Michaux – et

¹⁵ R. Bellour, « Notice » à *Ailleurs*, op.cit., p. 1049.

¹⁶ H. Michaux, « Notes au lieu d'actes », in *Passages*, op.cit., p. 384.

¹⁷ H. Michaux, « Recherche dans la poésie contemporaine », *OC.*, I, p. 973

¹⁸ « L'Éthique de Spinoza n'a rien à voir avec une morale, il la conçoit comme une éthologie [...] Voilà pourquoi Spinoza lance des véritables cris : vous ne savez pas ce dont vous êtes capables, en bon et en mauvais, vous ne savez pas d'avance *ce que peut un corps ou une âme, dans telle rencontre, dans tel agencement, dans telle combinaison.* », G. Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit, 2004, p. 168-169. Je souligne.

¹⁹ Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de formes et d'information*, Grenoble, Jérôme Million, 2005, Gilles Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit, 2003 ; Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, nrf essais, 2016, Laurent Jenny, *La vie esthétique. Stases et flux*, Lagrasse, Verdier, 2013 ; L. Jenny (éd.), *Le style en acte. Vers une pragmatique du style*, Genève, MetisPresses, coll. « Voltiges », 2011.

Zürn aussi – comprend, c’est qu’il y a un langage derrière chaque mode d’être du corps inséparable d’un mode de le penser, de l’écrire ou de le peindre. Toutes les variations dont le corps se compose et dans lesquelles il s’engage seront autant de façons de se rapporter à l’écriture, à son tour amenée à se réinventer pour capter, exposer et articuler les phrasés même qui découlent et émergent d’une posture, d’une fracture ou d’un état plus au moins altéré du corps.

L’intérêt envers le corps passe d’abord, chez Michaux, par ce qui échappe au contrôle et à la rationalité, soit par les états altérant l’organisme (littéralement, l’organisation). Dans le chapitre que j’ai intitulé « Le corps malade », j’ai analysé le rôle exercé et représenté par les nombreux corps malades – en premier lieu le sien – présents dans ses textes ; et de comprendre la raison de cette fascination envers les pathologies les plus différentes – réelles et imaginaires – en proposant de suivre leurs manifestations qui se traduisent en styles spécifiques d’écriture. Il s’agira en effet, pour Michaux, d’expérimenter les relations entre son intérieur et son extérieur, de conduire le corps à ses limites et d’y puiser pour *savoir* et *penser* ce que peut un corps, jusqu’où il peut tenir ou alors risquer de s’effondrer ; et encore savoir ce qui pourrait émerger des rencontres avec d’autres vivants, avec l’infiniment petit qui l’habite, et quels récits, quelles formes, et enfin quelles manières pourraient se développer. La fatigue, la maladie, les drogues, etc. seront ses territoires, ou peut-être plus encore, ses maîtres :

Comme le corps (ses organes et ses fonctions) a été connu principalement et dévoilé, non pas par les prouesses des forts, mais par les troubles des faibles, des malades, des infirmes, des blessés (la santé étant silencieuse et source de cette impression immensément erronée que tout va de soi), *ce sont les perturbations de l’esprit, ses dysfonctionnement qui seront mes enseignants*. Plus que le trop excellent « savoir-penser » des métaphysiciens, ce sont les démences, les arriérations, les délires, les extases et les agonies, *le « ne plus savoir-penser », qui véritablement sont appelés à « nous découvrir »*²⁰.

La même démarche critique et analytique a été suivie dans le chapitre « Le corps épuisé » pour analyser la série de personnages épuisés qui jalonnent l’œuvre de Michaux, en proposant une définition et une interprétation de cet état de fatigue perpétuelle et irrémédiable. Pour parvenir enfin à saisir un thème central, à ma lecture, de la réflexion de l’auteur, qui intéresse aussi sa pratique de l’écriture et son travail plastique : la décomposition. Pour capter le mouvement vital qui sous-tend le corps, tout un monde grouillant et invisible, Michaux semble adopter le même style que celui appliqué à l’écriture pour s’affranchir de la “colle” des mots et répondre à son désir d’écrire contre la pétrification de l’écrivain. Décomposer, déchirer, couper, percer, autant de verbes auxquels correspondent d’instruments pointus et appareils liés à la scarification aptes à s’insérer dans les plis de la chair – et dans les “plis de la langue” – et à connaître la vie cachée de et dans son corps. En un mot : écorcher. Cette manière de circuler nerveusement et quelque peu agressivement dans le corps appartient à celui qui précisément doit se tenir sur le “qui-vive”,

²⁰ H. Michaux, *Les Grandes épreuves de l’esprit, OC., III*, p. 316. Je souligne.

« sous le microscope d'une attention forcenée » pour capter les « micro-opérations silencieuses » entre les plis, sous la peau, et les « micro-maniements, les micro-étapes, tissu même de l'esprit²¹. » De celui qui, enfin, par des « micro-investigations²² » se maintient à l'affût à la fois des micro-perceptions qui composent et décomposent son tissu vivant, et des forces extérieures qui le traversent. Il faudrait défaire le « corps mort », cadavre pour la médecine, cadavre pour l'écriture qui le sectionne par ses mots, cadavre pour la peinture qui tenterait de le figer dans une figure. Et pour contrer le « cadavre », Michaux semble déplacer l'attention vers les processus de putréfaction et de décomposition, états de « devenir » qui voient la participation de quantités de micro-organismes auxquels l'écrivain semble particulièrement sensible. En témoignent, une fois encore, ses textes qui présentent de multiples descriptions de moments où le corps est saisi en état de décomposition. Un état à partir duquel, une fois de plus, Michaux capte des forces de vie et de création. Pour bien comprendre cette notion et processus de décomposition et saisir les différentes implications dans la réflexion et la pratique artistique et littéraire de l'auteur, une contribution essentielle vient de l'étude de Hicham-Stéphane Afeissa, *L'esthétique de la charogne*²³. De cet état de décomposition découle mon intérêt pour la dernière figure examinée : l'écorché. En défiant la mort et les procédures utilisées par l'anatomiste pour démembrer et déchiqueter le corps, Michaux présente un écorché assez particulier que j'ai comparé aux écorchés représentés dans les planches de l'œuvre d'André Vésale. Dans cette dernière partie, plusieurs des thèmes analysés précédemment convergent et se résolvent en quelque sorte dans cette figure extrême de l'écorché qui, malgré son état, garde encore un ancrage à la vie. Le thème de l'écorché ne s'épuisera pas avec la fin du chapitre éponyme, mais sera repris dans la troisième partie de la thèse, dans laquelle je m'attacherai notamment à questionner le rôle de la peau dont l'écorché a été dépouillé. Et comment, d'une forme ultime et extrême de résistance, la figure de l'écorché et de sa peau en décomposition deviendront des propositions pour penser à une autre manière d'envisager la création et d'appréhender le corps.

Puis, la deuxième partie : « Unica Zürn, l'espace anagrammatique du corps ».

Un impératif s'est immédiatement imposé : dans le premier chapitre « Les commencements – Die Badewanne et les surréalistes », je me suis consacrée à l'exposition de la biographie approfondie de l'auteure et artiste, étant donné la méconnaissance dont elle fait encore l'objet aujourd'hui. Malgré sa présence active dans le groupe surréaliste et en dépit des œuvres littéraires et artistiques auxquelles ses contemporains ont accordé intérêt et valeur, Zürn peine encore à être reconnue, ne serait-ce qu'en tant que voix « mineure ». Peut-être l'importance excessive accordée au rôle de son compagnon Hans Bellmer et à l'influence qu'il aurait exercée sur elle, peut-être même ses hospitalisations dues à ses troubles psychotiques ont-elles contribué à sa marginalisation et à la construction d'un imaginaire quelque peu mythique à son égard (la « poupée » de Hans Bellmer, la femme folle artiste etc.), mais assez peu satisfaisant d'un point de vue critique et de la réception de son travail. En ce sens, j'aurais voulu premièrement, dans l'espace permis par ce travail,

²¹ H. Michaux, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, op.cit., p. 314-315.

²² *Ibid.*, p. 315.

²³ Hicham-Stéphane Afeissa, *L'esthétique de la charogne*, Paris, Éditions Dehors, 2018.

repositionner la personnalité d'Unica Zürn et son œuvre à l'intérieur de l'histoire littéraire et artistique du XX^e siècle. Et d'approfondir et déceler les thèmes à elle propres qui se reproposent régulièrement dans ses textes et images, en soulignant les idées qui s'en dégagent et en montrant ainsi les spécificités de son écriture et la singularité d'une pensée qui a su, entre autres et malgré l'énorme souffrance²⁴, puiser dans la maladie mentale, la schizophrénie ou la folie – ou quel que soit le nom qu'on voudrait lui donner – des forces de vie, des puissances de création :

Unica a eu la force nécessaire – écrit l'amie et traductrice Ruth Henri – d'écrire sur sa maladie à temps, oserais-je dire, à temps, vu sa mort prématurée. Elle a su écrire sur sa maladie et pas seulement la décrire. Ainsi écrivait-elle son mal, dans la mesure où vivre était précisément sa souffrance. Elle a perçu que la dérobade, la fuite, le besoin de la maladie, de la folie, constituaient le fondement de son existence même. Cependant, en assumant une tâche qu'elle s'était fixée par elle-même, elle a transposé la destruction de cette maladie en quelque chose de positif, en une œuvre. Elle a, ce faisant, accompli une action – une action vitale – qui lui a permis ensuite de se tourner « vers le vieux pays enchanteur de la mort »²⁵.

Dans l'une des pages du dossier médical rédigé en 1966 par le personnel de la clinique psychiatrique *Maison Blanche* à Neuilly près de Paris, on peut lire : « Écrivain et artiste-peintre, vit actuellement avec M. Bellmer, peintre de tendance surréaliste [...] Existence de type déréalisé. Née dans une famille aisée (éditeur) d'Allemagne, de nationalité allemande. Divorce de ses parents quand elle a 14 ans. Se met à travailler vers 15-16 ans, car la situation familiale s'est détériorée. » Et un peu plus loin : « Activité artistique de Mme Zürn : peinture sur cuivre, et dessin très stylisé. Elle a écrit des anagrammes et veut écrire une plaquette sur ses hospitalisations. *Nous a dit qu'elle se plaisait bien dans sa maladie*²⁶. »

Nora, Bertha, *Unica*, Ruth Zürn. En 1971 son nom sort du silence, du moins en France²⁷, avec la publication de *L'Homme-Jasmin (Der Mann im Jasmin)* suite à la traduction de son amie,

²⁴ D'un texte écrit à Sainte-Anne en 1961, je retiens en particulier une phrase qui, parmi d'autres, m'a interpellée tout au long de mon étude de l'œuvre de Zürn et qui m'a permis de maintenir une posture de respect vis-à-vis de sa "folie" et ses délires, et d'éviter autant que possible toute forme d'édulcoration qui risquerait d'occulter la souffrance vécue par l'auteure. « St. Anne, Novembre. Dimanche après le fête pour les Morts – NOBODY KNOW THE TROUBLE I HAVE SEEN KNOWBODY KNOW MY SORROW SOMETIMES I AM UP, SOMETIMES I AM DOWN, O JES LORD GLORY HALLELUJA. » in, U. Zürn, « Zeichen Zeichen », *GA*, 4.3, p. 382. Je retranscris en respectant la syntaxe et l'orthographe de Zürn. Inspiré du célèbre « Negro Spiritual » « Nobody knows the Trouble I've Seen ».

²⁵ Ruth Henry, « Rencontre avec Unica », Postface à *Sombre Printemps*, op.cit., p. 108-109.

²⁶ Dossier « Maison Blanche », 1966, et observations médicales, in U. Zürn, *GA*, 4.3, p. 402-403. Je souligne.

²⁷ Dans une lettre datant du 18 septembre 1959 adressée à Katharina Spann, Unica Zürn était déjà consciente du peu d'intérêt que son pays, l'Allemagne, portait à son œuvre, en particulier aux anagrammes (ce qui allait être le cas pendant longtemps), et peut-être aussi de la difficulté qu'elle aurait eu à gagner en popularité. Je reprends un extrait : « Dass Sie so freundlich für die Anagramme einsetzen, finde ich reizend. Aber ich glaube nicht recht, dass sich die Deutschen dafür erwärmen werden. Hier waren sie ein grosser Erfolg und zogen einige Veröffentlichung hinter sich her. Man hat in Frankreich mehr Sinn für solche Dinge, das hängt vielleicht auch mit der bleibenden Experimentierleidenschaft der alten Dada-leute und Surrealismus zusammen, die nach wie vor Paris bewohnen und ihre „ersten Spässe“ treiben. » Je traduis : « Je trouve que vous êtes très sensible aux anagrammes. Mais je ne pense pas que les Allemands s'y intéresseront davantage. Ici, ils ont eu beaucoup de succès et ont entraîné une certaine publication derrière eux. En France, on est plus sensible à ce genre de choses, cela tient peut-être aussi à la passion

l'écrivaine Ruth Henry. Le parcours littéraire et artistique de Zürn semble commencer, du moins à en croire les principaux textes critiques sur son œuvre, lors de son arrivée à Paris avec son compagnon Hans Bellmer qui l'introduit dans le groupe surréaliste. Et pourtant, sa vie artistique et littéraire a commencée bien avant l'année 1953. Ce serait une erreur d'omettre cette "première" partie de sa vie, indispensable, à mon avis, pour comprendre en détail et aborder avec plus de précision ses œuvres et la réflexion qu'elles développent. C'est pour cette raison, je me répète, qu'il m'a semblé essentiel de donner d'abord quelques repères biographiques et en même temps de recontextualiser sa relation avec Hans Bellmer et ses œuvres, en soulignant leurs différences et leurs convergences, tout en restant néanmoins dubitative et réticente à considérer, comme certains avant moi, l'œuvre de Zürn en stricte dépendance et influence de Bellmer. Au contraire, une analyse attentive de ses œuvres a révélé une autonomie et une singularité dans les propositions thématiques et l'élaboration conceptuelle et pratique de son travail.

Née en 1916, Unica Zürn grandit à Berlin. Sa jeunesse se déroule en même temps que le début de la Seconde Guerre mondiale : de la propagande nazie à la prise de pouvoir d'Hitler, jusqu'à la défaite finale du régime. Pendant ces années Zürn travaille comme dramaturge, lectrice et archiviste à la société de production cinématographique berlinoise, l'UFA. Peu après son divorce, l'année 1949 voit sa participation au cabaret surréaliste *Die Badewanne* qui influencera toute sa carrière successive et par lequel elle entre en contact avec un monde artistique et littéraire en dehors des frontières de son pays (le surréalisme français en particulier). Jusqu'à finalement, la rencontre avec Hans Bellmer en 1952 et le départ pour Paris, rue Mouffetard, en 1953, et la fréquentation des principaux représentants du milieu littéraire et artistique de l'époque – Max Ernst, André de Mandiargues, Henri Michaux, Man Ray, Meret Oppenheim, Hans Arp, Patrick Waldberg, pour n'en citer que quelques-uns.

À partir de cette première introduction, j'ai voulu ensuite me détacher d'une lecture strictement biographique de son œuvre, m'appuyant premièrement sur les outils méthodologiques de la critique littéraire en faisant appel à d'autres disciplines, en particulier la philosophie et l'histoire de l'art, pour mieux saisir la complexité de son travail tout en essayant d'ouvrir plus d'un seul accès à l'étude et à la compréhension de son œuvre. Et d'essayer ainsi de proposer une lecture et une analyse stylistique de ses textes, en particulier des anagrammes, comme le produit d'un travail réfléchi et précis. La méthodologie critique choisie s'est délibérément éloignée – de manière parfois provocatrice – d'une approche psychanalytique déjà importante de son œuvre, pour détecter des thèmes et des notions concernant spécifiquement la critique littéraire et l'analyse textuelle. Et de saisir et tenter ainsi de compléter les lacunes concernant l'étude de son œuvre. Lacunes attribuables à une approche assez courante de ses œuvres, considérées plus comme des documents – quasi-cliniques – témoins de son état mental ou en tout cas strictement liés à sa biographie, que comme des œuvres littéraires et artistiques à part entière. En omettant, de ce fait, de faire émerger l'intentionnalité propre, l'autonomie et la construction élaborée de ses créations et des idées qui sous-tendent les textes de Zürn ; ce qui se révèle entre autres par les procédés narratifs mis en œuvre dans l'élaboration de ses récits, par sa réflexion apportée à la langue – en

constante pour l'expérimentation des anciens dadaïstes et surréalistes qui continuent à habiter Paris et à faire leurs "premières plaisanteries". », in U. Zürn, *GA*, 4.3, *Briefe und Dokumente*, p. 27.

particulier dans le travail anagrammatique qui en devient un style, voire même un genre à part entière, “le poème-anagrammatique” (ein Anagrammgedicht) – et par l’insistance de certains thèmes qu’elle questionne et expose notamment dans ses dessins ; ces derniers trop souvent analysés, selon moi, hâtivement et mal intégrés dans la complexité de sa pensée et de son œuvre littéraire. Dans la modeste bibliographie critique consacrée à Zürn et à son œuvre, j’ai trouvé une aide méthodologique dans les textes de Ute Baumgärtel, « ...dein Ich ist ein Gramm Dichtang... » *Die Anagramme Unica Zürns*, Sabine Scholl, *Unica Zürn : Fehler Fallen Kunst* et Helga Lutz, *Schriftbilder und Bilderschriften*²⁸ ; s’écartant de l’habituelle exégèse psychanalytique de l’œuvre de Zürn, ces trois études critiques proposent des réflexions et des hypothèses à partir des outils de la critique linguistique et littéraire. De plus, l’allemand n’étant pas ma langue maternelle, ces textes m’ont permis d’intégrer une part de compréhension et de subtilité strictement liées à la langue allemande qui, autrement, auraient fait défaut dans mon travail.

Dans le chapitre suivant j’ai identifié trois notions et concepts à travers lesquels je me suis proposée de lire et d’analyser de manière critique l’écriture de Zürn, ses mécanismes internes et ses processus créatifs, en accordant une attention particulière aux anagrammes. Il s’agit de ce que j’ai appelé « Les trois “D” de l’anagramme » qui correspondent à trois procédés qui affectent la langue et que j’ai relevé comme spécifiques du procédé anagrammatique chez Zürn. De la notion de “dé liaison” – que j’ai empruntée et développée à partir de la réflexion d’André Green dans son texte *La déliaison*²⁹ – j’ai proposé ensuite de travailler avec les notions de “délire” et de “désir”, situant ma lecture notamment sur la lignée des travaux de Gilles Deleuze et Felix Guattari³⁰.

Si l’anagramme, dans son fonctionnement même, délie la phrase jusqu’à démembrer les mots dans leurs éléments premiers, les lettres, j’ai retrouvé une forme de « délire linguistique », entendu comme l’élaboration d’une narration qui « sort des sillons » et des chemins établis. L’anagramme, puisant dans la variation et la multiplication du sens, se présente comme structure différentielle construite autour d’une logique de renvois thématiques, sur des analogies et répétitions ; l’écrivaine me semble, en ce sens, avoir trouvé dans l’anagramme la forme la plus appropriée pour rendre compte de sa pensée parfois délirante, pour traduire linguistiquement ses hallucinations complexes et intriquées ou encore, montrer la narration de ses crises qu’elle tente de transformer en processus de création. La procédure de composition et de formation de l’anagramme témoigne et conserve en elle-même les traces de la configuration des délires et des visions de Zürn, se manifestant *par* et *dans* l’écriture elle-même. Le délire, comme je le montrerai, n’est pas synonyme de psychose. Grâce aux textes critiques de Deleuze et Guattari, de Georges Canguilhem – en particulier *Le Normal et le Pathologique*³¹ – mais surtout par l’apport essentiel de Karl Jaspers et de son texte *Strindberg et Van Gogh, Swedenborg-Hölderlin*³², j’ai interrogé cette notion

²⁸ Ute Baumgärtel, « ...dein Ich ist ein Gramm Dichtang... » *Die Anagramme Unica Zürns*, Wien, Passagen Verlag, 2000; Sabine Scholl, *Unica Zürn: Fehler Fallen Kunst*, Frankfurt am Main, Anton Hain, 1990; Helga Lutz, *Schriftbilder und Bilderschriften*, Stuttgart/Weimar, Springer-Verlag, 2003.

²⁹ André Green, *La déliaison*, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

³⁰ En particulier Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 2016 ; - *L’anti-Œdipe et Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie, 1 et 2*, Paris, Minuit, 2018, 2020 ; G. Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 2017.

³¹ Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2021.

³² Karl Jaspers, *Strindberg et Van Gogh, Swedenborg-Hölderlin*, Paris, Minuit, 2014.

de “folie” qui apparaît à la fois dans les textes de Zürn, et dans les textes critiques qui lui sont consacrés, afin d’en comprendre le sens, mais aussi et surtout le rôle et le degré d’influence inhérents à son parcours littéraire et artistique. Proposant une différenciation entre la “folie” (ou “schize”) au sens psychiatrique du terme et le “délire” créatif, j’ai entrepris d’étudier attentivement ce double visage de la “folie” de Zürn et qui parfois acquiert, pour elle, les traits d’une véritable “bénédiction” : d’une part, comme angoisse, chute dans un état de souffrance et d’impuissance créatrice ; de l’autre comme possibilité ou puissance de vie et de création, proposant des régimes d’écriture et de pensée, autres.

Après avoir analysé ces notions qui deviennent de véritables concepts à travers lesquels lire les écrits d’Unica Zürn, je me suis intéressée plus particulièrement à l’anagramme – peut-être la véritable signature de la singularité et de la nouveauté dans sa littérature – et à son processus de composition. D’un simple jeu linguistique, l’anagramme acquiert en effet, aux yeux de Zürn et sous sa plume, un véritable statut poétique. Au terme d’une brève recontextualisation historico-littéraire de l’usage et de la pratique de l’anagramme, j’ai retracé tous les éléments propres à Zürn qui émergent de ses compositions poétiques anagrammatiques et qui permettent de parler précisément de *style*, voire de *genre* littéraire à part entière. En respectant les règles et une méthode de composition stricte, l’écrivaine se permet néanmoins d’insérer des traits et des variations personnelles. L’observation des feuilles de travail dévoilent le soin et la concentration requis lors de la création des poèmes anagrammatiques ; ceux-ci se révélant enfin comme le résultat d’un travail réfléchi et laborieux de création et d’invention linguistique. Loin d’être le fruit du hasard, les poèmes anagrammatiques d’Unica Zürn ne perdent jamais l’unité du propos ni celle du sens ; il y a dans ses poèmes une logique de structuration qui nécessite une analyse attentive du texte pour être cernée.

Afin de souligner avec précision les spécificités et les particularités de son écriture anagrammatique, je me suis attardée sur la microanalyse, développée vers par vers, du poème « Das ist ein Anagrammgedicht », presque un manifeste de sa pratique poétique, dans lequel Zürn tente de proposer une définition, ou tout de même une explication, de ce qu’elle considère avec l’énoncé : « Ceci est un poème-anagramme ». Et en même temps de m’affranchir de l’égide de l’inventeur de la linguistique moderne, Ferdinand de Saussure, et de ses études consacrées à la recherche sur les anagrammes, en particulier autour du saturnien, système de versification latine. C’est par le texte de Jean Starobinski *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*³³, que j’ai pu suivre et comprendre la démarche du linguiste suisse, connaître sa méthode et son intentionnalité et en même temps de me distancier, dans ma critique, d’un parallélisme ou superposition commode, mais en fin de compte erronée, avec la pratique tout à fait différente d’Unica Zürn. Il faut bien distinguer les méthodes mises en œuvre dans le processus compositionnel chez l’auteure, et surtout cerner et connaître les intentions qui ont conduit à la création des poèmes-anagrammes. Le travail linguistique et thématique sur l’anagramme en question, m’a en effet permis d’extraire quelques notions fondamentales pour comprendre la pensée de Zürn qui investit sa démarche littéraire et artistique, mais surtout d’identifier certaines

³³ Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 2009. Voir aussi Jean Baudrillard, *L’échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, [1976], coll. « tel », 2016.

des intentions qui sous-tendent son œuvre et d'expliquer les raisons de sa préférence pour cette pratique littéraire basée sur la décomposition et la recomposition des lettres et la multiplication des significations.

C'est après, dans le chapitre intitulé « La germination ou la langue a-filiale », que je propose l'hypothèse de concevoir l'anagramme comme une pratique mise en acte par Zürn pour se défaire de sa langue maternelle (l'allemand mais aussi la langue *de la mère*), détournée par le national-socialisme et en quelque sorte la réhabiliter à langue poétique, « sa langue secrète » comme elle l'appellera. Témoin direct du contexte culturel et politique de l'Allemagne nazie, si Zürn – et comme elle beaucoup d'Allemands – n'a pas compris d'abord la gravité et les horreurs de la situation, comme en témoignent de nombreuses lettres et confidences, c'est par un travail direct sur la langue qu'elle cherche, après-coup, sa revanche ou sa vengeance. Les traumatismes liés à la guerre et à son appartenance à ce que l'écrivaine appelle « une nation criminelle composée d'assassins en acte et en pensée³⁴ » et qui ressurgissent notamment sous forme d'hallucinations lors de ses crises aiguës de schizophrénie, sont retravaillés, décomposés et transformés au sein de la production anagrammatique. Souvent, les titres à l'origine des anagrammes sont des phrases d'interdiction ou des mots d'ordre qu'elle déchiquète lettres par lettres, proposant des nouveaux sens. Mais cette hypothèse spécifique concernant la recreation voire la réhabilitation de la langue allemande et de la nécessité de déconstruire le poids d'une Histoire qui pèse encore sur sa conscience, découle de l'étude d'un poème anagrammatique en particulier, intitulé « Ueb immer Treu und Redlichkeit » (« Sois toujours fidèle et loyal³⁵ »). Cette phrase qui apparaît dans l'opéra de Mozart « La Flûte enchantée » devient, sous la période nazie, une formule de propagande politique. Une expression que je retrouve chez Christa Wolf, dans son texte *Trame d'enfance*, mais aussi chez le philologue Viktor Klemperer, qui analyse spécifiquement, dans son ouvrage *LTI. La langue du III^e Reich. Carnet d'un philologue*³⁶, les modifications (déformations) apportées à la langue allemande à l'époque du Troisième Reich. Pour Zürn il s'agit de reprendre (re)possession d'un *dire*, ou plutôt de prendre position dans le langage et de réaliser, au sein de la trame narrative elle-même, une opération subversive de démembrement et de recomposition, enfin de libération.

Par ce « procès » sur la langue maternelle, Zürn me semble remettre en question le concept même d'appartenance qui se décline chez elle à plusieurs niveaux : de la langue à la nation, en passant par le concept d'identité. En effet, comme je le montrerai notamment dans le chapitre « Le « Je » raté ou la langue a-filiale », l'anagramme est une construction que je qualifierai d'« autopoïétique » pour laquelle parler d'un sujet créateur n'a plus beaucoup de sens. Une autre particularité que j'ai rencontrée dans l'étude des anagrammes de Zürn tient au fait qu'elle choisit parfois, comme phrase d'ouverture pour commencer son procédé, des vers en langue française tirés de poèmes de poètes amis, comme Henri Michaux par exemple, pour les anagrammer en allemand. Un exemple de rencontre linguistique, de contamination de la pensée que j'ai analysé dans la partie intitulée « L'entre-deux ou la rencontre par l'écriture ». L'importance que la culture et la langue françaises ont exercées sur l'écrivaine n'est pas secondaire ; cela apparaît, entre autres, dans ses tentatives

³⁴ Unica Zürn, *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*, Paris, Editions Joelle Losfeld, 2000, p. 150.

³⁵ U. Zürn, « Ueb immer Treu und Redlichkeit », in *Anagramme*, op.cit., p. 54.

³⁶ Viktor Klemperer, *LTI, la langue du III^e Reich. Carnet d'un philologue*, Paris, Albin Michel, coll. « Agora », 1998.

d'écrire en français, comme dans son texte *MistAKE* qui joue précisément sur la difficulté d'apprendre et d'acquérir une certaine aisance avec la langue étrangère. L'écriture française de Zürn, quelque peu idiosyncrasique, ne cessera de se heurter ou de se comparer à sa langue maternelle allemande. Une difficulté qui se traduira, dans la pratique, par de nombreuses fautes de grammaire et d'orthographe que l'écrivaine conservera volontairement et qu'elle interrogera d'ailleurs comme des "accidents" linguistiques pouvant révéler une puissance de création – j'en parlerai longuement dans « Les *Mistakes*, le *MistAKE* ou l'erreur créatrice ».

« Le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables³⁷. » Cette phrase célèbre de Hans Bellmer, est reprise et retravaillée d'une façon singulière par Unica Zürn dans son travail sur les anagrammes. Comme l'écrit Jean-Claude Marceau, « dans l'œuvre de Bellmer, comme dans celle d'Unica, s'instaure de même un *isomorphisme entre les anagrammes du corps et les anagrammes des mots*, témoignant de ce que le langage est le phénomène premier de la corporéité³⁸. » Non seulement la structure linguistique se trouve prise dans cette dynamique de déliaison et de reliaison, de déconstruction constante du sens et de re-signification, mais aussi tout ce que, de code et de structure, la langue véhicule, comme les référents identitaires, par exemple, qui se verront multipliés, voire fragilisés par l'opération anagrammatique. Potentiellement, à l'infini. Les anagrammes seront une des manières pour Zürn de se réinventer un corps par l'écriture, de recomposer littéralement un corps, de renaître à lui au gré des combinaisons linguistiques possibles. Et de raconter les altérations du corps, ses manières de se constituer *à même* les lettres, prises dans la constante dynamique de permutation, désarticulation et re-sémantisation. C'est dans le dernier chapitre consacré à Zürn, « L(?)e(n) vol du corps » (les parenthèses soulignent et proposent une double lecture : « Le vol du corps » et « L'envol du corps », deux concepts ou lectures critiques qui seront développés dans le chapitre), que je me consacre à l'analyse de cet entrelacement ou articulation entre la déstructuration linguistique opérée par l'anagramme et celles, idéales, du corps et de ses structures anatomiques. C'est ce que j'appellerai, avec un néologisme, l'« anatogramme ». Un terme par lequel se rejoignent précisément le travail anagrammatique sur le langage et le regard, lui aussi anagrammatique, apposé sur le corps qui se voit reconfiguré, décomposé et recomposé dans des formes plastiques et mouvantes, jamais figées dans une identité. Une manière peut-être pour elle d'échapper ou de résister – artistiquement, soit dans l'espace permis par la création – à son corps soumis à de nombreuses médicalisations et souvent enfermé dans des chambres d'hôpitaux psychiatriques. Ce thème du renfermement dans un corps vécu et décrit comme un bâtiment, comme une planimétrie étouffante est très évident dans le texte *La Maison des maladies*, où le corps lui-même devient une maison, non pas de guérison mais de réitération de la maladie et dans laquelle, la protagoniste (Unica Zürn elle-même ?) tente de s'échapper. Et la sortie aura lieu précisément par la création d'une perspective nouvelle par laquelle observer et repenser son corps au-delà de son

³⁷ Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, Paris, Allia, 2016, p. 45.

³⁸ Jean-Claude Marceau, « Unica Zürn : la folie à la lettre », *Cliniques méditerranéennes*, n°78, 2008/1, Toulouse, Ed. Érès, p. 259. Je souligne.

organisation anatomique, au-delà des préceptes médicaux et au-delà des barrières physiques elles-mêmes.

« La plus grande partie de ma vie, je l'ai passée à dormir, l'autre à attendre un miracle, à méditer sur l'inaccessible³⁹ », écrit Unica Zürn. « Le pied a failli ! / Le bras a cassé ! / le sang a coulé ! / Fouille, fouille, fouille, / Dans la marmite de son ventre *est un grand secret* » affirme à son tour Henri Michaux en terminant ainsi : « On cherche aussi, nous autres, le *Grand Secret*⁴⁰. » Les réflexions et les analyses critiques des textes de Michaux et de Zürn ont été consacrées, tout au long de ces deux premières parties, à saisir, individuer et interroger les différents styles et les propositions d'être et de penser "autrement" le corps, ce "grand secret". Menées séparément, ces analyses critiques permettent déjà d'intuitionner les similitudes et les points de rencontre conceptuels et artistiques entre les deux auteurs. Une intuition qui deviendra une hypothèse et au fur et à mesure une proposition argumentée dans la troisième partie – intitulée « Entre dessin et écriture. Henri Michaux, Unica Zürn : les empreintes du corps » – qui analyse conjointement l'œuvre des deux auteurs, se proposant de mettre en évidence les convergences théoriques, thématiques et pratiques qui ressortent notamment de l'étude croisée de leurs œuvres plastiques. Cette troisième partie comparative se déroulera autour d'une question : comment dire quand les mots ne suffisent plus ou sont en trop ? Plus précisément, qu'est-ce que serait penser par le corps, par ses déphasages et altérations et l'écrire à travers ses modes, ses espaces et ses rencontres avec des altérités hors et en lui ? Quelles sont les traces laissées par le corps ? Autant de langages du corps qui entraîneraient, de cette manière, une renaissance à l'écriture, à la langue du corps, physique et gestuelle, qui sortirait des cadres et des codes linguistiques, trop souvent *en* défaut. Un défaut donné par le désir d'écrire *sur* le corps en le signifiant. Or l'idée et l'entreprise de Michaux et Zürn, est tout le contraire : elle commence dans l'effort de montrer un corps vivant par l'écriture, d'écrire le corps en suivant ses mouvements, ses vibrations et ses dislocations. Jusqu'à l'extrême : laisser le corps lui-même s'écrire par ses gestes libres et parfois maladroits. À suivre Michaux, ce serait une des véritables tâches du poète : « *Poète n'est pas maître chez lui* [...] "Où va la poésie ?" Elle va à nous rendre habitable l'inhabitable, respirable, l'irrespirable [...] Abandonnant le vers, le verset, la rime, la rime intérieure et même le rythme, se dépouillant de plus en plus, *elle cherche la région poétique de l'être intérieur*, région qui autrefois était peut-être la région des légendes, et une part du domaine religieux⁴¹. » Mais lorsque le langage atteint son extrême limite et n'est plus capable de restituer l'être intérieur et ses dynamismes, lorsque les mots sont encore trop "carcan", définitifs et décisifs, à ce moment, c'est vers le dessin, la trace, la ligne, le geste, soit vers l'élan scriptural plus physique que Michaux et Zürn se dirigent. C'est précisément dans le chapitre « L'épuisement du signe linguistique et l'intégration du geste pictural » que j'aborde le thème de cette méfiance progressive à l'égard du langage. Une évolution que j'ai préférée, dans un premier temps, suivre séparément – dans les chapitres intitulés « Henri Michaux : "l'univers impensé se défend" » et « Unica Zürn : puiser les possibles de la ligne » – en présentant d'abord les caractéristiques propres à chacun. Cette décision a été motivée, une fois de

³⁹ Unica Zürn, « Notes d'une anémique (1957/1958) », in *Vacances à Maison Blanche*, Paris, Joëlle Losfeld, 2000, p. 15.

⁴⁰ H. Michaux, « Le Grand Combat », in *Qui je fus*, op.cit., p. 119.

⁴¹ H. Michaux, « L'Avenir de la poésie », in *Critiques, hommages, conférences, OC., I*, p. 968-969. Je souligne.

plus, par l'urgence d'apporter certaines précisions sur la pratique artistique d'Unica Zürn afin de réparer, ou de briser, cette tendance à évaluer ses œuvres comme de simples expressions ou projections de son état mental. Et pour éviter de retomber par là même, dans la dichotomie qui lie la folie – la maladie mentale – à la création artistique, en associant dans un rapport de dépendance le caractère de l'œuvre artistique à celui de son auteur. Pour aider à comprendre et, en même temps, à surmonter les obstacles qui ont contribué à la marginalisation de l'œuvre plastique d'Unica Zürn, dans le cadre d'une étude étroitement liée à l'histoire et à la critique de l'art, j'ai fait appel, entre autres, aux écrits d'Anne-Marie Dubois et de Rudolf Wittkower⁴².

Interrogé par Alain Jouffroy, Michaux explique ainsi sa décision de se tourner vers la peinture :

On me demande pourquoi je prends la peinture comme moyen...D'abord, je l'ai pris pour être embarrassé. Mais il y avait, aussi, la volonté d'entrer dans un domaine derrière lequel je claque la porte de la littérature. C'était un désir de rupture [...] En peinture je ne me sens pas pris [...] Parce que je ne peux pas m'y arrêter. Je fais du craché, du tout craché, ou alors, depuis très peu de temps, du texte très réfléchi. Les grandes encres noires, oui, en un sens, ce sont des exorcismes. *Ça tape contre l'entourage, tout entourage, une époque ou parfois même un propos. Ces encres, ce massacre de lignes, c'est comme ça que je réponds [...]* Quand je veux détruire un propos qui m'a blessé, je veux le détruire de manière immense, sans avoir à garder de mesure, je ne dirai pas seulement de politesse, mais de bon sens : dans le délire. Si j'avais à répondre à tout ça [...] si j'avais à répondre en poèmes, *j'aurais à aboyer, à crier [...]* Cela rejoint le cri, qui est la première chose qui m'a semblé vraie : *la façon asyntaxique de procéder, toute nue, toute crue*⁴³.

C'est à partir du rejet de la représentation que Michaux et Zürn abordent la peinture d'une manière très similaire, interrogeant la ligne, le trait, utilisant l'aquarelle pour brouiller, pour capturer la vie mouvante sous la peau. Et de rendre compte, de tous ces mouvements insaisissables, variables, rapides, presque instantanés de leurs corps et de toutes leurs façons d'être corps. « J'ai sept ou huit sens. Un d'eux : celui du manque⁴⁴ », écrit Michaux. La circulation dans l'espace corporel pour toucher à l'être intérieur débute par un manque, ou plutôt de la puissance même du manque. À entendre par ce terme, littéralement une ignorance première, un « ne plus/pas savoir penser » ; tel l'enfant, le fou, le clown, soit le regard de celui qui doit entrer en étranger dans le corps, sans le connaître, dans la première désorganisation de la pensée : « Toute une vie ne suffit pas pour *désapprendre*, ce que naïf, soumis, tu t'es laissé mettre dans la tête – innocent ! – sans songer aux conséquences⁴⁵. » « Désapprendre » tout ce qui est acquis du corps, le

⁴² A.-M. Dubois, *Unica Zürn*, Catalogue de l'exposition au Musée d'art et d'histoire de l'hôpital Sainte-Anne (MAHSA), 31 janvier – 31 mai 2020, Paris, In Fine éditions d'art/MAHSA, 2020 ; *Rien à voir : quand la création échappe au symptôme. La Collection Sainte-Anne*, exposition, Paris, MAHSA, Musée d'art et d'histoire de l'hôpital Sainte-Anne, 13 septembre-22 décembre 2019, Paris, In fine, 2019 ; Rudolf & Margot Wittkower, *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*, trad. de Daniel Arasse, Paris, Macula, 1985.

⁴³ A. Jouffroy, « Conversation avec Henri Michaux (1959) », in *Avec Henri Michaux*, op.cit., p. 29-31. Je souligne.

⁴⁴ H. Michaux, « Je suis né troué », in *Ecuador, O.C., I*, p. 189.

⁴⁵ H. Michaux, *Poteaux d'angle, O.C., III*, p. 1041. Je souligne.

dépouiller, l'écorcher, affaïsser la pensée, la raison, plutôt les déstructurer et les parcelliser⁴⁶ ce serait le programme ou le processus par lequel on connaîtrait vraiment le corps. Non plus alors comme corps, mais comme *avant-corps*, un corps "à rebours" comme je l'appellerai, avant son organisation, avant les catégorisations sexuelles et identitaires, c'est-à-dire en remontant vers les régions du « lointain intérieur⁴⁷ », du primordial et de l'archaïque. Ce qui signifierait, encore, d'être capable de saisir le corps avant même qu'il ne le devienne, le repenser avant sa naissance même, à son stade d'indifférenciation cellulaire, au niveau de l'être protoplasmique ou « l'être fluidique⁴⁸ » en puissance, *in fieri*, dans ses possibilités encore ouvertes de se penser en quadrupède, en insecte, ou en forme géométrique, en "quelque chose" ou "quelqu'un".

« On veut trop être quelqu'un⁴⁹ » écrit Michaux dans la « Postface » à *Plume*. On tient trop à ce « je » crispé et narcissique. « Quel bonheur d'être *avant le commencement* ! Rien ne peut nous arriver parce que *nous ne pouvons pas nous arriver à nous-mêmes*⁵⁰ », poursuit Zürn. Avec eux, le « Je » ne saurait être qu'une position instable et changeante qui s'essaye de s'individuer et se « rapporter à des vies autres⁵¹. » L'entreprise de Michaux et Zürn sera alors précisément celle de l'exploration d'un "moi" précaire, vers le pré-corps à travers un langage lui aussi d'avant, littéralement *préverbal*, fourmillement au sein du « profond flux pensant⁵² », où tout est trajet et mouvement non encore stabilisé dans le mot, non encore figé dans le signe, ce « signal d'arrêt⁵³. » Et s'il faut désapprendre tout ce que l'on sait du et sur le corps, il faut aussi désapprendre tous les procédés et méthodes acquis, afin d'approcher ce qui se définit comme "impensable", c'est-à-dire ce qui ne peut être connu ou appris par les seuls instruments de la raison. Une fois de plus, résonne le désir de Michaux et Zürn de retourner à un stade d'ignorance préalable, d'émerveillement enfantin devant ce qui se présente encore comme "étranger" et à *connaître*. Et c'est précisément sur cette notion de désapprentissage ou de déconditionnement commune aux deux auteurs que s'ouvre ma réflexion véritablement comparative dans le chapitre intitulé : « La peinture sous le signe de la dé-maîtrise ».

À partir d'un rejet, ou plutôt d'une désillusion progressive des possibilités du langage et d'un intérêt renouvelé pour l'étymologie grecque du mot « écriture », *graphein*, qui traduit l'indifférenciation première entre l'écriture et le dessin, Zürn et Michaux s'intéressent progressivement à un certain type de peinture, ou plutôt à une certaine *manière* de peindre. Pour ébranler la figure et la stabilité des formes, pour corrompre la représentation et ainsi saisir par un geste, un trait ou une ligne la manifestation des différentes positions, situations et métamorphoses du corps, pour donner, encore, la place à un « laisser aller, laisser faire⁵⁴ », et se dégager des structures et des règles de la composition, Zürn et Michaux trouvent dans leur

⁴⁶ Cela permet de comprendre l'expérimentation des drogues et l'intérêt de Michaux porté à la pensée déstructurée du schizophrène, et à la psychose en général.

⁴⁷ Pour reprendre le titre de Michaux, « Lointain intérieur », in *Plume précédé de Lointain intérieur*, OC., I, p. 559.

⁴⁸ H. Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », in *Passages*, OC., II, p. 322.

⁴⁹ H. Michaux, « Postface » à *Plume précédé de Lointain intérieur*, p. 663.

⁵⁰ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 17. Je souligne.

⁵¹ Pierre Pachet, *Un à Un. De l'individualisme en littérature (Michaux, Naipaul, Rushdie)*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1993, p. 25. À propos de Michaux il continue ainsi : « Avec lui, c'est au cœur de ce qui devrait être le territoire le plus familier que s'ouvre l'espace autre, celui du "dedans", et le "je" qui s'affirme se trouve dès le départ affronté à une étrangeté qui l'environne de toutes parts et le menace du dedans de lui-même. »

⁵² H. Michaux, « », op.cit., p. 664.

⁵³ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC., III, p. 546.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 568.

incapacité première de peindre et de dessiner, le moyen de puiser de nouvelles forces de création et de proposer d'autres solutions créatrices pour rendre compte et exposer la nature infiniment plastique et changeante du corps. C'est précisément dans les sous-chapitres « Maestria ou maladresse ? », « L'esquisse » et « La visage de l'aquarelle » que j'ai questionné et exploré l'application pratique de ce concept de dé-maîtrise et comment, de cet analphabétisme pictural, Michaux et Zürn sont parvenus à proposer une nouvelle forme d'expression artistique. Je me suis ensuite attardée sur les pratiques et les techniques qu'ils mettent en œuvre précisément pour rendre compte et montrer, le plus fidèlement possible, l'état changeant du corps : de l'aquarelle à l'utilisation de la tache, du trait au geste jusqu'à la ligne ébauchée, terminant avec l'esquisse. Éléments qui m'ont amenée, ensuite, à réfléchir sur les notions d'inachevé et d'informe qui deviennent de véritables qualités des corps ou "quasi-corps" que les feuilles de Michaux et Zürn dégagent. En m'appuyant sur les études propres à l'histoire et à la critique de l'art⁵⁵, j'ai brièvement retracé l'évolution du concept d'inachevé depuis les écrits de Léonard de Vinci et François Hemsterhuis, jusqu'à ceux, plus modernes, de Paul Klee, en passant par les études critiques d'André Chastel, Rudolf Wittkower, François Cheng, Bernard Vouilloux et François Jullien, entre autres. Pour proposer enfin d'observer et de considérer les dessins d'Henri Michaux et Unica Zürn comme des véritables esquisses exposant des corps-croquis. Les deux artistes et écrivains ont puisé dans leur défaut de maîtrise de l'art du dessin – ce que j'appellerai leur "maladresse" – une force de création (la *maestria* de ou dans la maladresse) tout en la nourrissant en quelque sorte par l'exploitation créatrice de l'accident, de formes aléatoires produites par l'aquarelle, par exemple, ou tout simplement laissant la main libre (non-éduquée) de tracer son chemin sur la page, traduisant comme un sismographe les sursauts de l'esprit. Sur leurs feuilles apparaissent alors des taches, des esquisses de membrures, des corps en métamorphose, aperçus de figures qui s'étirent et se déforment dans l'entrelacement de lignes fines et étirées bien au-delà du bord de la page ou encore, des visages liquéfiés suspendus dans l'indécision entre apparition et disparition.

Ce que Zürn et Michaux me semblent vouloir exposer sur leurs pages n'est rien d'autre que ce qu'ils ont saisi et retenu de leur corps en perpétuelle formation et déformation : les moments de passage entre un état et l'autre, la suspension, les altérations, les manières qu'à le corps de se positionner, de se mettre en relation ou de se défendre. Soit, des situations dans lesquelles le corps est pris et repris inlassablement, du dedans et du dehors. Ce même corps qu'ils ont tenté d'écrire, maintenant il s'expose lui-même par ses gestes, loin des mots qui le retenait, c'est dans les traces qu'il se montre, peut-être, dans sa nudité et vérité : il est espace d'indéfinition

⁵⁵ Léonard de Vinci, *La peinture*, textes réunis, traduits et annotés par André Chastel avec la collaboration de Robert Klein, Paris, Hermann, [1964], 2004 ; François Hemsterhuis, *Lettre sur la Sculpture* précédée de la *Lettre sur une pierre antique*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, préface de Emmanuelle Baillon, trad. de Sophie Rabau, 1991 ; Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, trad. P.-H. Gonthier, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1999 ; André Chastel, *Fables, Formes, Figures*, t. 1, 2, Paris, Flammarion 1978 ; Rudolf & Margot Wittkower, *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*, trad. de Daniel Arasse, Paris, Macula, 1985 ; François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991 ; Bernard Vouilloux, *L'œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*, Paris, Belin, 2004 ; – *La peinture dans le texte, XVIII^e – XX^e siècles*, Paris, CNRS éditions, 1998 ; – *L'interstice figural : discours, histoire, peinture*, Grenoble, les éditions du Griffon d'argile, 1994 ; François Jullien, *La grande image n'a pas de forme. À partir des Arts de peindre de la Chine ancienne*, Paris, Seuil, 2003 ; – *Dé-coïncidence. D'où viennent l'art et l'existence*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 2022.

et d'instabilité, préservé à l'état germinal. Des dessins d'Unica Zürn et d'Henri Michaux, on ne peut qu'être surpris par leur résistance à se laisser totalement comprendre ou définir, au contraire, ils créent cette « complicité imaginative⁵⁶ » avec l'observateur dont parlait Jean Starobinski, permise par l'incomplétude de l'œuvre elle-même, par son "inachèvement" qui la déterminera à jamais comme incomplète, et pour cette raison toujours source d'interrogations et de réflexions ouvertes. J'arriverai ainsi, à ma dernière proposition développée dans le dernier chapitre « Le corps emprunté ou les empreintes du corps » : de toutes ces manières d'être corps et de naître au(x) corps, il ne reste à la fin que l'empreinte. Ou peut-être, c'est le corps lui-même qui devient l'empreinte de tous les passages et ses façons d'être, de ses positions, de ses multiples récits et alphabets, soit une stratification de situations, de moments, d'affects dans lesquels lui, le corps, est inlassablement pris.

Il pourrait bien alors en être de cette thèse comme d'un tissu plié ou d'une anagramme : l'unité semble d'abord se cacher. Ou alors elle n'est peut-être pas immédiatement reconnaissable. On ne la déduit (déplie ?) qu'après un certain temps de lecture, de repliement dans le texte. Car, l'unité même du propos vient d'une distance, d'une apparente discordance et étrangeté. Ce fut aussi, et ainsi, une rencontre, celle entre deux auteurs, deux écrivains et peintres : Henri Michaux et Unica Zürn. Un couple qu'on n'a jamais pensé – en tout cas pas très souvent – de rapprocher du fait aussi qu'ils ne bénéficient pas du même statut ni de la même reconnaissance. Et pourtant, un couple qui m'a obligée à penser, à tourner et retourner mes réflexions proposant une lecture critique conjointe des textes et des images, afin de faire émerger ce qui, chez eux, tient d'un "trait", d'une liaison. Ce qui fait l'unité et l'objectif de ma réflexion c'est une idée : l'idée du corps et la manière dont il s'écrit, se pense, se questionne et se (re)crée inlassablement dans leurs œuvres littéraires et artistiques. « Comment, le corps ? »⁵⁷. Question qui a ouvert ma réflexion et qui est née de l'analyse de tous ces corps exposés, écrits et dessinés que j'ai repérés dans les œuvres de Michaux et Zürn. Et d'étudier comment les différentes manières de penser et d'appréhender le corps s'articulent chez eux au sein de l'espace littéraire et artistique à travers la proposition de nouveaux styles d'écriture, d'« infimes variations de genres et de modes⁵⁸ », de nouvelles pratiques de composition poétique et d'un traitement spécifique de la langue, afin de restituer la qualité métamorphique et incessamment changeante au sein même du tissu linguistique et artistique ; créant ainsi des formes linguistiques et des corps écrits, littéralement "vivants" sur ou, à même la page. « Rien, pas même nous, ne nous est donné autrement que dans une sorte de demi-jour, dans une pénombre où s'ébauche de l'inachevé, où rien n'a ni plénitude

⁵⁶ Jean Starobinski, *L'invention de la liberté 1700-1789* suivi de *1789 Les emblèmes de la raison*, Paris, Gallimard, 2006, p. 112.

⁵⁷ Cette sensibilité au « comment », aux manières et aux modes de penser et d'être du corps et les interrogations spécifiques que j'ai menées par la suite à propos des œuvres littéraires et artistiques de Michaux et de Zürn, je les dois en particulier aux lectures essentielles de Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de formes et d'information*, Grenoble, Jérôme Million, 2005 ; G. Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit, 2003 ; Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, nrf essais, 2016 ; Laurent Jenny, *La vie esthétique. Stases et flux*, Lagrasse, Verdier, 2013 ; L. Jenny (éd.), *Le style en acte. Vers une pragmatique du style*, Genève, MetisPresses, coll. « Voltiges », 2011.

⁵⁸ R. Bellour, « Introduction » à *Henri Michaux, OC., I*, op.cit., p. XXXII.

de présence, ni évidente patuité, ni total accomplissement, ni existence plénière⁵⁹ », écrit Étienne Souriau. Les corps écrits et peints de Michaux et Zürn sont toujours au départ, dans l'immanence d'un mouvement, d'une chute, d'une dislocation ou d'un désassemblage. Ils sont en formation ou transformation – « Car la transformation est notre infini, écrit Michaux, on ne peut faire fond sur quoi que ce soit qui ne se transforme, et si on est, on n'est que successivement⁶⁰ ». Les corps qui se présentent au fur et à mesure dans leurs œuvres, semblent toujours en avance, ou en retrait, ils paraissent fuir des structures imposées, qu'elles soient d'ordre médico-anatomique ou linguistique. Ils sont toujours saisis en état de naissance et de formation. Pour paraphraser Pascal, je pourrais affirmer que le corps « passe infiniment le corps ». Ce que j'ai relevé précisément comme une des caractéristiques communes entre Michaux et Zürn c'est leur effort de penser le corps à partir de ce qui, de lui, *excède* ou échappe à la raison, à la systématisation, à la catégorisation et où l'instance identitaire n'a ni prise ni valence. Raymond Bellour dans son introduction à l'œuvre complète d'Henri Michaux écrivait ceci : « Michaux cherche en lui *à recommencer l'être, à repenser sans fin la création du monde*. Après la chute, comme il dit. Mais comme si, pour n'avoir plus vraiment eu lieu, celle-ci s'était déjà dissipée en d'innombrables accidents. Ou comme si, inversement, elle se réactualisait dans les chutes réitérées par lesquelles chaque texte ou fragment s'interrompt⁶¹. » Cette écriture « en quête d'être et de savoir⁶² » s'aligne et s'articule avec un être en quête de corps.

Je disais que la relation entre Henri Michaux et Unica Zürn se tient d'un "trait". Par cette expression, je veux souligner que ma démarche ne vise pas seulement à mettre en parallèle deux œuvres et deux auteurs, en soulignant leurs différences et leurs similitudes. Mais plus précisément, adoptant parfois une approche qui se focalise sur le "détail", des textes et des images, en m'attardant et en approfondissant certains termes utilisés dans leurs textes qui m'ont paru, sinon des concepts, tout de même comme des nœuds conceptuels significatifs à questionner et à mobiliser, j'ai tenté de créer un tissu qui se construit par et dans les œuvres mêmes de Michaux et Zürn ; une étoffe ou tapisserie comme un croisement de thèmes, un partage d'idées, d'intentions et de manières de les développer. C'est pourquoi je préfère parler, pour eux, d'un entretien par l'écriture, un dialogue silencieux qui s'est fait jour d'une lecture à l'autre de leurs textes et d'une observation quasi anatomique de leurs dessins. Un trait, donc, qui unit et en même temps éloigne, un "en-trait-tien", comme une troisième voix qui curieusement et peut-être involontairement, émerge entre eux *à même* leurs pages. Un trait, encore, qui tient à deux rapports au corps, à deux circulations dans « l'espace du dedans » qui se touchent et se rencontrent par différentes manières, modes, façons de le penser et de s'approcher littéralement et artistiquement de lui. Tous deux réticents aux catégories, aux définitions, aux encadrements et aux structures préétablies et normées, ils sont repartis "à zéro", d'abord en déformant et déstabilisant les structures et les figures reçues du sens, les notions même d'images, de portrait, de corps, pour inventer des formes vivantes écorchées de leurs enveloppes formelles et des phrasés résistants à la pétrification de la langue, à la « colle des mots », dépliant le sens, creusant dans les plis des

⁵⁹ Étienne Souriau, *Les différentes modes d'existence*, Paris, PUF, coll. « MétaphysiqueS », 2014, p. 195-196.

⁶⁰ H. Michaux, *Qui je fus*, OC., I, p. 77.

⁶¹ R. Bellour, « Introduction » à *Henri Michaux*, OC., I, p. XXII.

⁶² *Ibidem*.

mots pour en multiplier le potentiel de signification. Mon hypothèse, issue de la lecture et de l'analyse attentive des écrits et des dessins d'Henri Michaux et d'Unica Zürn, était donc de considérer, malgré leurs différences, leur pratique d'écriture et de peinture comme une proposition de construction, de création et d'invention de corps, linguistiques aussi, "autres".

Michaux et Zürn, à mon avis, ont retrouvé dans l'espace de l'art et de l'écriture, une possibilité de se refaire une peau, poreuse et malléable qui permet les échanges entre intérieur et extérieur : une peau comme passage, plutôt un tissu poétique (ou alors véritablement "*peau-étique*") qui permettrait la rencontre avec le reste du vivant. Et lorsque les mots ne suffisent plus, lorsqu'ils épuisent leur potentiel, lorsqu'ils sont encore trop définitifs, ils se tourneront vers la peinture. Une "contre-écriture", à taches, traits, jets d'encre, lignes et formes inachevées, par laquelle il s'agira pour Michaux et Zürn d'atteindre et restituer le geste du corps, l'élan premier, sa présence et ses empreintes. Et de rejoindre l'espace primordial d'un avant-corps encore en surgissement, visant à une œuvre en *statu formandi* ou *nascendi*.

Enfin, j'ai proposé comme titre : « Naître au corps ». Une idée, une hypothèse que j'ai suivie au long de ce travail en comprenant tous ces modes du corps qui apparaissent dans les œuvres de Michaux et de Zürn comme autant de naissances ou de renaissances à travers l'écriture et l'art, à d'autres corps, ou plutôt à d'autres modes d'être un corps. Pour le reste, je me suis efforcée le plus souvent possible de les laisser parler, eux, à travers leurs textes et leurs dessins, en faisant émerger une relation qui, bien que brève et inconstante dans la réalité biographique, se construit à même les œuvres et peut être interrogée et tissée au fil des pages. Et de m'introduire ainsi dans la *peau-ésie* et les dessins d'Henri Michaux et d'Unica Zürn ou, plutôt, dans leur corps. Dans leur multiples *façons* d'être corps, de le penser, de le dépouiller, de l'inventer, de l'écrire, de le dessiner, de le faire naître et renaître.

« Reçu une lettre d'H.M. à propos d'un article de moi sur *Face aux Verrous*. Il dit : "Toujours je cherche des au-delà...Suis-je arrivé à un au-delà ? *ce doit être encore au-delà*, il me semble"⁶³. »

⁶³ A. Bosquet, « Henri Michaux », in *La Mémoire ou l'Oubli*, op.cit., p. 192. Je souligne.

PREMIERE PARTIE

HENRI MICHAUX ET LE CORPS ANATOMIQUE

Chapitre 1 : Henri Michaux. Les savoirs scientifiques et l'exploration du corps.

La boule

« 1919. Prépare le P.B.C.

Ne se présente pas à l'examen. Abandonne la médecine¹. »

À l'Université libre de Bruxelles, les cours préparatoires aux études de médecine – mathématiques, chimie, physique, anatomie, botanique, zoologie etc. – avaient commencé en janvier 1919 et Michaux y était élève. Mais à la fin de l'année, comme il le confirme lui-même, il ne se présentera pas aux examens : « J'en revenais toujours à “ne rien faire”, terreur depuis toujours des parents, des “responsables” qui vont vous avoir sur les bras². »

Quelques jours après son quatre-vingtième anniversaire, en 1979, Michaux répond à Victoria Hutchinson au sujet de sa biographie : « Je venais de refuser de me présenter à l'examen préparatoire à la médecine, après un an d'études à l'université de Bruxelles. Les intentions n'étant pas devenues des réalisations, vous pouvez aussi bien ne pas faire mention de médecine, dont j'ai seulement une sorte de goût ou de nostalgie³. » Cette « sorte de goût » accentué au sujet de la médecine se traduirait plutôt dans une première fascination pour la posture objective et l'approche pragmatique de la réalité que les sciences en général requièrent au cours de leur démarches spécifiques ; en ce qui concerne la nostalgie, Jean-Pierre Martin dans sa biographie du poète, l'imagine comme une forme de déception éprouvée par Michaux qui « voulait se faire plutôt exorciste, magicien, guérisseur universel, médecin du monde⁴. » Dès son enfance, tout moment est vécu par Michaux en tant qu'homme attentif aux diverses manifestations de la vie, en tant « qu'expérimentateur en perpétuelle recherche de soi mais aussi de l'autre⁵. » Comme je le montrerai tout au long de ces pages, les sciences, rendant légitime la posture d'observateur du vivant adoptée par Michaux, lui permettront de se présenter au monde en tant qu'investigateur en quête de sa singularité corporelle, intellectuelle et artistique. En particulier, la médecine sera la science élue pour tracer son parcours de futur d'écrivain qui mettra le(s) corps au centre de sa réflexion : le corps anatomique vécu et senti, le corps imaginé ou halluciné, le corps linguistique

¹ Henri Michaux, « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », in *Les Cahiers de l'Herne*, Raymond Bellour (dir.), Paris, 1966, p. 13.

² Henri Michaux à Robert Bréchon, in « Chronologie », *OC.*, I, p. LXXX.

³ Henri Michaux à Victoria Hutchinson, 2 juin 1979, Archives H. Michaux, op.cit., in Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F Biographies », 2003, p. 58-59.

⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁵ *Ibid.*, p. 18.

ou graphique. Autant de corps, de manières d'être et de penser le corps justifient la recherche d'une écriture qui, dès le début, soit en mesure de traduire tant la réalité du "dedans" corporel et ses micromouvements cellulaires, que ses relations avec les forces du "dehors" qui le traversent, le composent ou le décomposent, en tout cas qui agissent *sur* et *en* lui. De ce corps défini par la complexité des gestes et des modes et non par sa forme et ses fonctions, seule l'écriture entendue comme éthologie pourra en rendre compte. Ainsi j'explorerai, dans ce chapitre, comment le *corpus* de connaissances médicales accompagnera Michaux, au moins dans un premier temps, à trouver « la parenté secrète entre, pour reprendre les mots d'Emmanuel Venet, incantation et rituel de soin⁶. » Entre corps, pensée et écriture.

Dès son plus jeune âge Michaux reçoit son éducation chez les jésuites (1911-1917) et cultive parallèlement sa curiosité envers les différentes disciplines scientifiques (psychiatrie, médecine, théories anatomiques et cellulaires, sciences naturelles etc.) et les inventions techniques présentées dans les livres qu'il dévore et absorbe, élargissant ainsi les frontières de son univers primordial. Il découvre des écrivains étrangers, « épars dans le monde [...] ceux qui, peut-être, "savent"⁷ » : Hello, Homère, Tolstoï, Dostoïevski. Sans oublier les lectures des « "Jeunes Belgique" à la langue bizarre qu'il voudrait plus bizarre encore⁸ », soit cette génération d'écrivains francophones d'origine flamande dont les représentants étaient, entre autres, Rodenbach, Verhaeren et Maeterlinck ; ce dernier, prix Nobel pour la littérature en 1911, intéresse particulièrement Michaux pour ses essais sur la vie des insectes – *La vie des abeilles* (1901), *La vie des Termites* (1927) et *La vie des fourmis* (1930). Michaux témoigne de ses premières années d'une prédilection pour les sciences expérimentales, à partir de la zoologie et de la botanique allant jusqu'à la psychiatrie et la chimie ; en d'autres termes, ce qui l'intéresse ce sont les sciences du vivant. Le système taxinomique au fondement des sciences devient autant un (premier) repère fondamental pour la pensée qu'un terrain pour la fiction : un vecteur de connaissance et une incitation à le dépasser progressivement. Du premier témoignage de Franz Hellens qui évoque un Michaux « curieux de science positive, faisant ses meilleures lectures, les seules peut-être, des livres de médecine, de psychologie et de sciences naturelles⁹ », aux derniers souvenirs qui racontent comment, à la veille de sa mort, il se faisait apporter des livres de sciences naturelles à l'hôpital¹⁰, je comprends que ce n'est pas seulement une fascination, mais une véritable empreinte des sciences sur l'homme Michaux et sur son œuvre.

Henri Michaux fait partie d'une génération contemporaine d'un bouleversement considérable au sein des savoirs scientifiques, philosophiques et psychologiques du XX^e siècle. Ne pouvant pas les suivre tous de près et en détail – de la théorie de la relativité d'Einstein, aux principes de la mécanique quantique d'Heisenberg, sans oublier la révolution freudienne – je me bornerai simplement à rappeler que le parcours et la réflexion de l'auteur ont été fortement influencés et alimentés par un contexte marqué de ruptures et de profonds changements au sein

⁶ Emmanuel Venet, « Henri Michaux, explorateur de lui-même », in *La Figure du Poète-Médecin. XX-XXI siècles*, Chêne-Bourg, Georg ed., 2018, p. 51.

⁷ H. Michaux, « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », op.cit., p. 12.

⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁹ Franz Hellens, *Documents secrets*, Paris, Albin Michel, 1958, p. 121.

¹⁰ J-P. Martin, « Henri Michaux : "Moi je veux voir et vivre" », *Les temps modernes*, Gallimard, n°664, 2003/3, p. 23.

de l'univers scientifique, en particulier en ce qui concerne la manière d'appréhender et de comprendre l'homme et le monde. Michaux s'est familiarisé avec les principales théories scientifiques de son siècle, à la fois de manière didactique mais également en côtoyant directement les personnalités scientifiques qui formaient en grande partie son cercle d'amis. Ces hommes de science, comme le souligne Anne-Elisabeth Halpern¹¹, fascinaient Michaux, notamment par leur curiosité intarissable et leur aspiration à comprendre le monde, ses fonctionnements et ses composantes. À ce titre, la rencontre avec certains d'entre eux est pour l'écrivain structurante. Tout au long de ses écrits, les références bibliographiques, explicites ou implicites, tant aux hommes de science qu'à leurs ouvrages, abondent pour soutenir ses idées et garantir une forme de vérité scientifique à l'intérieur de ses textes de fiction. Dès son premier roman *Qui je fus* (1927), Michaux mentionne des naturalistes et biologistes évolutionnistes, héritiers du darwinisme. En particulier, il s'appuie sur les théories d'Ernst Haeckel¹² (1834-1919), zoologiste-philosophe allemand, auteur de livres tels que *Anthropogénie ou Histoire de l'évolution humaine* (1874), *Essais de psychologie cellulaire* (1880), *Les Enigmes de l'univers* (1899), *Les Merveilles de la vie* (1904), comme sur celles de Réaumur à qui il rend hommage dans une note introductive à son livre *Mémoires pour servir à l'étude des insectes* :

Contemporain de Buffon, il n'en marqua rien.

Jamais éloquent, pompeux ou collectionneur de « on-dit ». Par sa méthode, pas plusieurs découvertes, il est d'un siècle en avance sur lui. Un des premiers, il étudia avec ses mains, tout seigneur qu'il était, en terre malpropre, patrie des insectes [...] Cette conjonction de sciences et d'applications, si rare en un naturaliste et unique en son temps, trouve un autre dépôt dans le ton juste, en quelque sorte ouvrier de son style. Et il a le charme de l'explorateur, ce qui ne se compare à rien d'autre.

Une humble description, faite de zèle simplement, arrive à créer une chose extraordinaire, une *apparition*¹³.

De sa première rencontre avec les savoirs scientifiques, Michaux adopte dans sa démarche poétique leur organisation discursive spécifique, avec leurs méthodes et leurs instruments d'investigation, en particulier l'expérimentation et les classifications propres aux sciences exactes. Dans le but d'une connaissance approfondie de lui-même et du monde, Michaux semble agir, dans un premier moment, comme un homme de science en appliquant les principes fondamentaux de l'expérimentation, dont il se sert pour observer et avancer des hypothèses ou, comme l'écrit encore Hellens, « il fait servir à l'abstraction poétique la réalité qu'il découvre, de sorte que son esprit est en travail continu d'invention¹⁴. »

¹¹ Anne-Elisabeth Halpern, *Henri Michaux. Le laboratoire du poète*, Paris, Seli Arslan, 1998.

¹² « Darwiniste convaincu, il a cherché à appliquer les thèses transformistes au problème de l'origine de l'homme et tenté de retracer les étapes de l'évolution depuis les formes élémentaires de la vie. Dans ses travaux sur les unicellulaires comme dans ses vues plus générales sur la dynamique des espèces, il met en avant la réalité, ou l'hypothèse, d'états intermédiaires (par exemple entre l'animal et l'homme). », R. Bellour, « Notes et variantes » à *Qui je fus*, OC., I, p. 1058.

¹³ H. Michaux, [Note parue dans « Mesure »], in *Critiques, hommages, conférences*, OC., I, p. 984. Souligné dans le texte.

¹⁴ F. Hellens, *Documents secrets*, op.cit., p. 121.

C'est avant tout le corps qui sera son champ d'exploration, un choix qui s'explique par le contexte historique et culturel dans lequel Michaux évolue. Et c'est le but de cette thèse, d'investiguer de manière critique et analytique le rôle du corps dans ses déclinaisons artistico-littéraires, dans ses descriptions, expérimentations et imageries au sein de l'œuvre d'un écrivain sensible aux changements radicaux du nouveau siècle. Un moment que Maurice Nadeau décrit ainsi :

Les découvertes scientifiques entrent dans la vie commune : les foules se ruent au cinéma, commencent à délaisser l'antique phonographe à pavillon pour le grinçant, chuintant, sifflant appareil de T.S.F dont on place encore les écouteurs sur les oreilles, mais qui constitue, malgré tout, un progrès immense [...] *Ce qui n'a pas progressé du même pas, c'est la connaissance de l'homme, qui sait appliquer sa raison, ses facultés logiques à changer le monde, mais qu'il s'est trouvé impuissant à se changer lui-même* [...] il devient le prisonnier de ces machines qu'il fabrique en grande série [...] Il a bâti une civilisation atroce parce qu'il est devenu un monstre cérébral avec hypertrophie des facultés raisonnantes¹⁵.

Le but de Michaux, ou du moins celui que j'analyserai dans ces pages, est de revenir à une étude attentive et raisonnée du corps, de ses mécanismes structurels, en commençant par l'anatomie et en terminant par la formation de la pensée et sa transcription. Pour l'orienter dans son parcours, il y a d'abord les sciences, en premier lieu la médecine.

Pour retracer le parcours spécifique de Michaux, partagé entre littérature, art et savoirs scientifiques, il faut remonter aux premières années de sa vie. L'enfance de Michaux est pour lui âge de refus : replié sur lui-même tel un hérisson, il se protège ainsi d'un monde extérieur perçu comme extrêmement dangereux qu'il repousse aux limites du fantastique. Michaux se situe, selon les mots de Peyré « dans l'ajout au réel¹⁶ » : il est un observateur de la nature et de lui-même « invariablement sur la brèche et immanquablement détourné de la stricte notation par les bonds de son imagination », il chevauche ses désirs, essaye la combinaison des possibles qui lui fait « exagérer le virtuel et même privilégier le moins probable¹⁷. » À côté de cette toute première attitude qui lui fait inventer des réels fantastiques, Michaux s'intéresse également à la nature d'un point de vue scientifique. Depuis ses premières expériences, caractérisées par son ancien lien affectif envers le monde animal et végétal, des petites existences, telles que les insectes, paraissent capturer son attention ; avec la loupe de l'entomologiste il suit les combats des fourmis dans le jardin et il s'enthousiasme pendant les promenades avec son ami Hermann Closson au parc zoologique d'Anvers. Ce dernier d'ailleurs, tracera le portrait d'un Michaux « expérimental, tenace et ingénieux, qui, au Jardin zoologique d'Anvers, était parvenu à un surprenant colloque avec les singes¹⁸. » D'après ses premiers témoignages, on remarque une capacité innée chez Michaux à dialoguer et à nouer des relations avec les animaux et les plantes, soit avec un environnement qui

¹⁵ Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Paris, Club des éditeurs, 1958, p. 6-7. Je souligne.

¹⁶ Yves Peyré, *Henri Michaux. Permanence de l'ailleurs*, Paris, José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 1999, p. 39.

¹⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹⁸ H. Closson, chronique à *Un Barbare en Asie*, in *Les Cahiers du Sud*, 1 mai 1933, p. 380.

répond à son désir de s'écarter de la société des hommes : « À huit ans, écrit-il, je rêvais encore d'être agrée comme plante¹⁹. » Cette obsession pour les insectes – ce que Jean-Pierre Martin appelle « la folie des insectes » et qui devient tant une « manie poétique » qu'un « métier d'amateur²⁰ » – commence dans les jardins de son enfance à Namur, puis à Bruxelles et accompagnera Michaux pendant toute sa vie. Il voit dans cette existence minuscule, une présence silencieuse et infime extraite du cosmos bruyant ; il rêve d'y participer, fort d'un sentiment nostalgique d'une appartenance préhumaine : « Du temps que nous étions entre fourmis, antennes tendues, vibrantes, je me souviens, c'était avant la famille des hommes, entre des brins d'herbe, parmi des graines tombées. Il n'y avait pas à réfléchir. La terre mouillée sentait fortement. Indistinct, inconcevable était l'avenir²¹. »

Dès l'enfance et au cours de son adolescence, apparaît chez Michaux le besoin de se défendre contre tout ce qu'il perçoit de l'extérieur comme oppression et angoisse et qui le menacent de paralysie. C'est pourquoi il construit un imaginaire comme tout premier espace de vie et qu'il commence par un retrait : l'enfant se fait boule hermétique. La première fois que l'image de la boule fait son apparition c'est dans un texte de 1930 intitulé « Le Portrait de A. » où Michaux écrit : « Jusqu'au seuil de l'adolescence il formait une boule hermétique et suffisante, un univers dense et personnel et trouble où n'entraient rien, ni parents, ni affections, ni aucun objet, ni leur image, ni leur existence, à moins qu'on ne s'en servit avec violence contre lui²². » La formation de cette enveloppe circulaire s'explique et se justifie par les notations contenues dans « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », un discours biographique à la troisième personne où Michaux remémore les troubles de ses premières années d'existence ; les renseignements, au ton strict et neutre, abondent en observations médicales. Une liste chronologique de moments de vie, de situations extraites de son existence :

1900 à 1906

Bruxelles Indifférence./Inappétence./Résistance./Inintéressé.
Il boude la vie, les jeux, les divertissements et la variation.
Le manger lui répugne / Les odeurs, les contacts.
Sa moelle ne fait pas de sang. / Son sang n'est pas fou d'oxygène.

Anémie. [...]

« Sa façon d'exister en marge, sa nature de gréviste fait peur ou exaspère²³. »

Comme en témoignent la suite de suffixes « - in » – « Indifférence », « Inappétence », « Inintéressé » – dès sa toute première enfance, de 1900 à 1906, Michaux adopte une posture de *refus*. Peu à peu,

¹⁹ H. Michaux, *Face aux verrous*, OC., II, p. 450.

²⁰ « Pendant que dans la cour du collège Saint-Michel, Hermann, Camille, d'autres, parlaient littérature, théâtre et poésie, pendant que dans le monde la guerre couvait, puis éclatait, Henri, lui, contemplait un coléoptère à la loupe. », in J-P. Martin, *Henri Michaux.*, op.cit., p. 47.

²¹ H. Michaux, *Poteaux d'angle*, OC., III, p. 1055.

²² H. Michaux, « Le Portrait de A. », in *Plume précédé de Lointain Intérieur*, OC., I, p. 608.

²³ H. Michaux, « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », op.cit., p. 11. Je souligne.

il rejette tout en bloc, s'acheminant sur la voie de la révolte sous forme d'inadaptation et d'aversion à l'égard de son environnement, se traduisant enfin par un repli sur lui-même. Cependant, son refus est, selon Napoléon Murat « intériorisé, intellectuel, aristocratique : attitude de préservation, de sauvegarde égoïste et impuissante, une paralysie de la plénitude²⁴. » Nier l'extérieur à l'aide de la boule est, pour l'instant, une réaction défensive et une première géométrie de son intériorité : « Dans la vie normale, on est une sphère, une sphère qui découvre des panoramas²⁵ », écrit Michaux. Puis il souligne dans le poème « Vers la sérénité » avec une sentence tranchante, son refus d'appartenir au monde froid du dehors de sa boule : « Celui qui n'accepte pas ce monde n'y bâtit pas de maison²⁶. »

Enfant, Michaux déserte la vie qui l'entoure à commencer par son pays natal, Namur qu'il décrit comme « triste et surpeuplé²⁷ », un « pays parfaitement plat » où le vent « dur et souverain [...] passe comme un rasoir²⁸ » et d'où émergent timidement « quelques rivières sales, lentes, défaites et qui ne savent où aller²⁹. » Après c'est le tour de ses parents : « Plus [loin ?] je retourne en mon enfance, plus forte je trouve l'impression d'être étranger – chez mes parents – Dès que je parlai, ce fut pour dire que j'étais un enfant trouvé – ou du moins pas l'enfant de mes parents [...]»³⁰. Et il ajoute en conclusion : « Dès l'âge de six mois, *je n'étais que refus* : je ne voulais rien manger, plus tard, je ne voulais pas parler... J'opposais à tout une fin de non-recevoir. Je serrais les dents devant la vie³¹. » Une existence de plus en plus vulnérable du fait de son corps anémique et d'un cœur souffrant d'une malformation congénitale, un rétrécissement aortique à la base d'une insuffisance ventriculaire : « Une tachycardie (sans doute nerveuse) jointe à un souffle très prononcé et que l'on diagnostiquait insuffisance cardiaque (la cardiologie a fait quelques progrès depuis) m'interdisait tout effort, toute aventure³². » En raison de son corps chétif et de son extrême sensibilité (des états plus ou moins pathologiques qu'il se plaît à amplifier) Michaux préfère se soustraire à ce monde du dehors qu'il craint et contre lequel il se défend, se repliant dans cette boule qui deviendra progressivement toujours plus poreuse et coprésente à l'espace du dehors. « Sa poésie, plus tard, rappelle René Bertelé, sera avant tout la manifestation nécessaire d'un processus de défense contre ces chocs trop pressants³³. » Les chocs du dehors. Les mots seront ses armes de défense. Pour le moment, cet espace rond le préserve des possibles interférences ennemies et lui permet, selon la belle expression de Murat, de « s'écouter vivre³⁴ ». Cette attention affûtée portée à ses pulsations vitales me permet de suivre de près la toute première expérience que Michaux fait de son corps, aiguissant sa conscience et sa connaissance de

²⁴ Napoléon Murat, *Henri Michaux*, Paris, Ed. Universitaires, « Classiques du XX siècle », 1967, p. 15.

²⁵ H. Michaux, *Misérable Miracle*, OC., II, p. 737.

²⁶ H. Michaux, « Vers la sérénité », in *La nuit remue*, OC., I, p. 463.

²⁷ H. Michaux, « En Belgique », in *Textes épars 1929-1931*, OC., I, p. 268.

²⁸ H. Michaux, « Le Portrait de A. », op.cit., p. 608.

²⁹ H. Michaux, « En Belgique », op.cit., p. 268.

³⁰ H. Michaux, « Lettre-mémo à René Bertelé », in *Documents, Quelques renseignements*, OC., I, p. 996.

³¹ R. Bertelé, Henri Michaux, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », nouvelle édition 1965 refondue et mise à jour, p. 27. Je souligne.

³² H. Michaux, « Entretien avec Robert Bréchon », OC., III, p. 1460.

³³ R. Bertelé, op.cit., édition 1949, p. 25.

³⁴ N. Murat, op.cit., p. 22.

son organisation et ses fonctionnements anatomiques ; à partir du contact avec son propre cœur, Michaux travaille sa sensibilité qu'il dirige d'abord en lui, à l'écoute de son propre corps :

Cœur sans frappe véritable, pas fait pour des actes, pas fait pour le travail en pointe et, dans son bruit de pompe, par moments une sorte d'hésitation, de retournement sourd et secret : le mauvais signe. Moi, lié à ça pour toujours ! Vous auriez, à l'esprit le plus brillant, donné ce damné moteur, que serait-il devenu ? Toute étude de psychologie et d'auto-analyse devrait commencer par là, semble-t-il. En somme je découvrais la cardiomanie³⁵.

Dans son havre, il épouse la *manière* de l'être au ralenti : « Une grande langueur, la boule. Une grande langueur, une grande lenteur ; une rotation puissante. Une inertie, une maîtrise, une assurance³⁶. » Cet espace ressemble à ce que Bachelard appelait la « *rondeur pleine* », un lieu, une image, qui « nous aident à nous rassembler sur nous-mêmes, à nous donner à nous-mêmes une première constitution, à affirmer notre être intimement, par le dedans. Car vécu du dedans, sans extériorité, l'être ne saurait être que rond³⁷. » Michaux se retire dans sa boule pour vivre ailleurs et autrement, dans un besoin impérieux de lenteur.

J'ai peine à croire que ce soit naturel et connu de tous. Je suis parfois si profondément engagé en moi-même en une boule unique et dense que, assis sur une chaise, à pas deux mètres de la lampe posée sur ma table de travail, c'est à grand-peine et après un long temps que, les yeux cependant grands ouverts, j'arrive à lancer jusqu'à elle un regard. Une émotion étrange me saisit à ce témoignage du *cercle qui m'isole* [...] J'ai dans ces moments l'immobilité d'un caveau³⁸.

Toute une terminologie est utilisée par Michaux pour décrire son milieu rond. Une chambre, après un caveau, peu à peu la boule acquiert l'aspect et la symbolique d'un laboratoire, un espace d'expérimentation scientifique qui abrite les premières réserves imaginaires ; il y accumulera des regards, la boule sera pour lui le premier lieu essentiel de la création du dedans et par le dedans, d'expérimentation à partir de lui-même sur lui-même. Comme l'écrit Supervielle : « Dans son laboratoire de poète visionnaire et studieux, c'est lui seul *qui sert de cobaye*³⁹. » Et encore, le philosophe Stéphane Lupasco, lors d'une brève intervention écrite, souligne : « Une préposition frappe au long de ces pages : "dans". Michaux introduit toujours "dans" quelque chose, c'est en dedans et par en dedans qu'il explore, dissocie, amalgame, construit ces minéraux, végétaux, animaux, tous ces êtres et ces sites singuliers avec leurs étranges histoires⁴⁰. » Le point de vue « en dedans » est pour Michaux un voyage dans les pluralités dispersantes de sa boule, et aussi une des

³⁵ H. Michaux, « Idées de travers », in *Passages*, op.cit., p. 284-285.

³⁶ H. Michaux, « Le portrait de A. », op.cit., p. 608.

³⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, 2020, p. 320. Souligné dans le texte.

³⁸ H. Michaux, *Plume*, op.cit., p. 560. Je souligne.

³⁹ Jules Supervielle, « Henri Michaux », in *Cahier de l'Herme*, op.cit., p. 416. Je souligne.

⁴⁰ Stéphane Lupasco, « Le point de vue d'un homme de science : une poésie infraréaliste », in R. Bréchon, *Michaux*, 1959, op.cit., p. 218.

positions caractéristiques de la recherche sur le vivant et sur la matière tant pour l'homme de science (je pense à la biologie cellulaire, à l'anatomie etc.) que pour le poète ; se mettre "dedans" quelque chose est une posture assez familière chez Michaux : « La vue qu'on dit la plus juste du Cosmos, celle d'un point dans une sphère, je l'ai assez naturellement⁴¹. »

À l'aide d'une méthodologie qui se réclame des savoirs scientifiques, Michaux scrute depuis sa boule son intérieur, ce qui lui permet d'agrandir sa vision sur la matière corporelle, et de pénétrer le microscopique invisible qui, sous sa loupe attentive, devient cosmos. Ainsi, Michaux écrit « Il vécut pendant des années, l'œil sur le bassin intérieur⁴². » Son but – ou alors tel qu'il le reconstruit rétrospectivement dans cette mythographie personnelle qu'il élabore peu à peu – est donc celui de réduire l'immensité de la matière vivante jusqu'à en découvrir les fonctionnements fondamentaux, ce que j'appellerai dans les pages suivantes, *l'infiniment petit*. Cette recherche n'a pas une fin en soi, mais vise à comprendre l'immensité de la matière, à partir de ses microcomposants. De même, lorsqu'il traite de son corps, Michaux part des plus petits éléments, comme les cellules, pour comprendre les mécanismes vitaux de son organisme. Comme je le démontrerai dans les chapitres suivants, l'écrivain trouve dans cet infiniment petit non seulement une clé pour comprendre et se lier à l'infiniment grand universel, mais ce terrain deviendra le point de départ de sa poétique : l'infiniment petit est une immensité composée de plis à déplier et à découvrir, de toute une vie microscopique à découvrir. Jusque dans le langage. Une démarche étonnement proche, à ma lecture, d'une réflexion de Blaise Pascal à propos du ciron. À l'aube de l'invention des premiers microscopes (1618) Pascal, en s'imaginant déjà le spectacle que la photomicrographie met aujourd'hui sous nos yeux, se demandait : « Qu'est-ce qu'un homme dans l'infini ? ». Un ciron, un arachnide minuscule :

Mais pour lui présenter un autre prodige aussi étonnant qu'il recherche dans ce qu'il connaît les choses les plus délicates, qu'un ciron lui offre dans la petitesse de son corps des parties incomparablement plus petites, des jambes avec des jointures, des veines dans ses jambes, du sang dans ses veines, des humeurs dans ce sang, des gouttes dans ses humeurs, des vapeurs dans ces gouttes ; que divisant encore ces dernières choses, il épuise ses forces en ces conceptions, et que le dernier objet où il peut arriver soit maintenant celui de notre discours. Il pensera peut-être que c'est là l'extrême petitesse de la nature. Je veux lui faire voir là-dedans un abîme nouveau. Je lui veux peindre non seulement l'univers visible, mais l'immensité qu'on peut concevoir de la nature dans l'enceinte de ce raccourci d'atome ; qu'il y voie une infinité d'univers, dont chacun à son firmament, ses planètes, sa terre, en la même proportion que le monde visible, dans cette terre des animaux, et enfin des cirons dans lesquels il retrouvera ce que les premiers ont donné [...]⁴³.

⁴¹ H. Michaux, *Passages*, op.cit., p. 290.

⁴² H. Michaux, « Le Portrait de A. », op.cit., p. 608.

⁴³ Blaise Pascal, « Transition de la connaissance de l'homme à Dieu », *Fragment 185*, in *Pensées*, édition présentée, établie et annotée par Michel Le Guern, Paris, Gallimard, 2004, p. 154.

Michaux, comme un ciron dans sa boule, se tient à l'affût pour capter des situations presque imperceptibles – comme les battements de son cœur par exemple – qui traversent le biotope dans lequel il se blottit, et constitue sa toute première singularité et son goût pour le mouvement à trajectoire infinie : « Il se soutenait comme on dit avec rien, sans jamais faiblir, s'en tenant à son minimum mince mais ferme, et *sentant passer en lui de grands trains d'une matière mystérieuse*⁴⁴. » C'est l'être de « La Ralentie » où la répétition du « On » figure sur la page un espace rond et fermé qui fait écho à la boule et souligne la centralité d'expressions comme « on tâte le pouls des choses ; on y ronfle », « On vit dans un soulier », « On fait la perle », « par goût du rond⁴⁵. » On ne s'adapte pas au monde, ni à ses règles. Le premier mouvement rotatif permet à Michaux d'explorer une intériorité ayant les caractères d'un voyage dans les plis de la chair, à l'intérieur des abysses du corps que seuls les médecins auraient la chance de connaître ; et bien non, semble nous dire Michaux, la loupe du microscope ou le bistouri du chirurgien peuvent se transformer en plume d'écrivain. De plus, comme je le montrerai tout au long de ce chapitre, ce n'est pas tant un voyage intérieur en quête d'un « moi », mais plutôt vers le saisissement d'un « moi » instable et pluriel, soit vers la proliférante pluralité de l'être.

L'encyclopédie médicale de la honte : un nerf pour sortir de la boule

Sa santé trop faible, son désarmement devant la vie, sont à l'origine de sa première certitude sur lui-même, qui se traduit par la honte. C'est ainsi que dans « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence » Michaux explique son premier ressenti ontologique («hontologique ?») : « Honteux de ce qui l'entoure, de tout ce qui l'entoure, de tout ce qui, depuis sa venue au monde, l'a entouré ; honteux de lui-même, de n'être que ce qu'il est, mépris aussi pour lui-même et pour tout ce qu'il connaît jusqu'à présent⁴⁶. » Le sentiment de honte éprouvé par Michaux, quasiment une détermination psychique de son intériorité par rapport à l'altérité, semble se structurer organiquement dans ce qu'il considère être son correspondant anatomique. C'est dans *La nuit remue* (1935), qu'un élément spécifique de l'anatomie apparaît pour la première fois : « Il y a dans les traités d'anatomie une partie qu'on appelle le "honteux interne", un muscle je crois, je ne suis pas sûr. Le "honteux interne", ce mot me poursuit. Je n'entends plus que ça. Le honteux interne, le honteux interne⁴⁷. »

En anatomie, le honteux interne correspond au nerf pudendal qui innerve la région du périnée, notamment les organes génitaux, jouant aussi un rôle essentiel dans la continence urinaire et anale. Dans le contexte de l'analyse, ce nerf honteux interne pourrait s'interpréter comme une métaphore de paralysie, un nerf défectueux qui provoque immobilité ou impuissance (prise aussi

⁴⁴ H. Michaux, « Le Portrait de A. », in *Plume*, op.cit., p. 608.

⁴⁵ H. Michaux, « La Ralentie », in *Plume*, op.cit., p. 573-574.

⁴⁶ H. Michaux, « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », op.cit., p. 12.

⁴⁷ H. Michaux, *La nuit remue*, op.cit., p. 476.

au sens médical) ; mais aussi, dans un sens plus métaphorique, un défaut d'être, un être précisément honteux, incapable de se conformer au monde tel qu'il est et de s'inscrire dans son histoire. Un sentiment qui pousse précisément au retrait, au refus, à s'absenter. Dans le texte *Ruptures sur Henri Michaux*, Roger Dadoun précise à ce sujet :

En cette extrême absence résiderait sa force suprême, et se jouerai sa fonction permanent d'insurrection, de subversion, de renversement face aux péripéties historiques et aux productions sociales, politiques, économiques, culturelles qui ne cessent, elles, de se gargariser et de se gaver de sens : à en faire baver, à en faire crever, à en crever [...] Contre ce gavage, contre cette pléthore [...] l'ascèse énergétique de Michaux, sa *Pénurie*, si on peut dire, se noue et s'aiguise [...] crevant la pléthore d'une culture, l'engorgement nausée d'une société, il en dévoile le « honteux interne », il en exhibe la carcasse [...]⁴⁸.

L'encyclopédie médicale nous apprend que le nerf honteux interne provient de la moelle épinière, plus précisément des deuxième, troisième et quatrième racines au niveau du sacrum et que, comme le rappelle Halpern, « les branches postérieures des nerfs sacrés s'anastomosent entre elles ; or, le plexus honteux (auquel appartient le honteux interne) est uni au plexus sacré⁴⁹. » Cette référence au honteux interne, appartenant au vague souvenir de son année de médecine, est l'occasion pour Michaux de réveiller son anatomie et de s'y introduire. Il circule dans son corps comme un endoscope, il le parcourt imaginativement – « les organes sont des chemins⁵⁰ » – et par « des oreilles écouteuses de l'intérieur, l'Intérieur, sous-jacent au fin bruissement des veines⁵¹ » il s'introduit dans son microcosme. Le honteux interne, vu dans ses agencements fait partie d'une totalité, d'une union de plexus. Le lien entre le sentiment éprouvé et son correspondant organique se double d'importance : si Michaux semble avoir honte de se confondre avec la réalité qu'il récuse, c'est néanmoins par ce même sentiment qu'il structurera sa position de résistance. Le sentiment de honte chez Michaux, se liant indissolublement à son attitude de repliement dans sa boule, est en réalité un point de départ pour son intervention sur le monde. C'est à cet instant qu'il découvre la circulation dans le lieu inséparable de l'« en dedans-en dehors⁵² », nouveau partage de l'être intérieur avec son extérieur que Jean-Philippe Cazier, à mon avis, clarifie très bien dans son analyse :

On circule ici dans cet « en-dedans en-dehors » où le corps (et avec lui tout l'être de Michaux) ne se rapportent pas seulement à un dehors mais sont dedans-dehors, comme une goutte d'eau dans la pluie, du vent dans l'atmosphère, ou un vent dans le vent, une pluie dans la pluie. Je suis dans la plus grande ubiquité, je suis dans les mers, mais encore, mon être, ma pensée,

⁴⁸ Roger Dadoun, « Poétique du peu ou la puissance des faibles, des petits et des maigres », in *Ruptures sur Henri Michaux*, R. Dadoun, (dir.), Paris, Payot, coll. « Traces », 1976, p. 15.

⁴⁹ A.-E., Halpern, *Henri Michaux. Le laboratoire du poète*, op.cit., p. 68.

⁵⁰ H. Michaux, *Qui je fus*, op.cit., p. 76.

⁵¹ H. Michaux, « Examineur – Midi », in *Qui je fus*, op.cit., p. 119.

⁵² H. Michaux, *Face aux verrous*, op.cit., p. 525.

mon corps (multiples) ne sont possibles que dans et par l'espace multiple qui m'aspire, que je suis et vois, dont je ne suis pas séparable⁵³.

Georges Poulet dans un article intitulé « Henri Michaux et le supplice des faibles », intervient à propos du sentiment de la honte dans l'œuvre de l'auteur et sur l'importance nodale de son intégration : « J'existe, mais je suis honteux d'exister. J'existe, mais j'existe à ma honte. Tout semble indiquer que l'existence et la honte d'exister m'ont été conférées ensemble, dans le même don mesquin et malveillant [...] ». Toutefois, poursuit Poulet, « [...] l'être conscient d'exister dans la faiblesse et dans la honte, loin de protester contre la situation qui lui est faite, *l'assume jusque dans sa source*. Il se fait complice de celui qui le met au jour dans une telle situation. Il se fait complice donc de l'acte Créateur. Or cet acte du Créateur est lui-même universel. *Accepter la honte, c'est accepter toutes les hontes* [...] La honte est un sentiment qu'on éprouve dans la solitude, mais *par lequel on acquiert une solidarité avec l'univers*⁵⁴. » Et c'est ainsi, en étant "honteux", que Michaux crée un premier passage ou un lien avec l'autre, pour rester dans la ligne de Poulet, il se solidarise en quelque sorte avec le destin et la honte des autres. Une honte qui, comprise ainsi, contient en elle-même un germe de création, ou du moins son intuition : « Et toutes les plaintes passèrent en son sein ; les plaintes de l'un, les plaintes de l'autre et les souffles du désir qui sont devenus des plaintes. Mais après avoir chanté tant de plaintes, il n'avait pas encore exhalé la sienne, celle qui n'était qu'à lui⁵⁵. » La honte est un sentiment qui, par définition, ne peut pas se passer de l'autre ; au contraire elle représente un partage, elle connecte. Suivant idéalement la même fonction de connexion, le nerf et le sentiment participent de la même recherche de cohésion et de rencontre avec l'être entier qui inclut la dimension extérieure dans laquelle il s'inscrit. À la question posée à son monde-boule, « Sortirais-je ? Sortirais-je ? Ou bien ne sortirai-je jamais ? Jamais ?⁵⁶ », Michaux répond par la découverte du nerf honteux interne qui, en tant que nerf⁵⁷, selon la définition médicale même, permet de transmettre un signal sensoriel ou moteur, un stimulus d'un tissu à un autre au sein d'un organisme pluricellulaire.

C'est ainsi que les savoirs scientifiques, médicaux/anatomiques dans ce cas, permettent d'éclairer sur ce passage si délicat et nodal chez Michaux qu'est son premier effort à sortir de sa boule. S'intéressant à son anatomie et à la distribution de ses fonctionnements, il trouve des correspondances avec sa psychologie. Je peux alors tracer un parallèle entre l'incorporation du sentiment de la honte, qui permet peu à peu à Michaux de gagner une prise *vers* et *sur* l'extérieur de sa boule, et l'innervation créée, à l'intérieur de l'organisme, à partir du nerf pudendal. Corps anatomique et sentiment se suivent dans leur développement spécifique en se mouvant l'un sur

⁵³ Jean-Philippe Cazier, « Notes pour Henri Michaux », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n°17, automne 1992, p. 177.

⁵⁴ G. Poulet, « Henri Michaux et le supplice des faibles », in *Cahiers de l'Herne*, op.cit., p. 170. Je souligne.

⁵⁵ H. Michaux, « Terrasse », in *Épreuves, exorcismes, OC.*, I, p. 783.

⁵⁶ H. Michaux, *La Ralentie*, op.cit., p. 576.

⁵⁷ Il serait intéressant de dédier une étude au concept du nerf, dans les différences et les similitudes, chez Michaux et chez Supervielle ; ce dernier a écrit un poème intitulé « Les Nerfs » inclus dans son recueil *Oubliée Mémoire* de 1949 qui s'ouvre sur une adresse aux nerfs, en même temps une description de leur fonction. Ils rendent « la chair pensante/ Et raisonneuse », grâce à eux le corps peut s'exprimer ou, pour reprendre les mots du poème, s'allumer grâce aux « petits cerveaux » que les nerfs éveillent. Voir, J. Supervielle, « Les Nerfs », *Œuvres poétiques Complètes*, éd. Michel Collot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996. Voir aussi l'étude de C. Barnabé, « Du bruissement des organes à la musique des vers : la cénesthésie à l'œuvre dans « Les Nerfs » de Jules Supervielle. » in *La figure du poète médecin*, op.cit., p. 80.

l'autre, aidant Michaux à sortir de sa boule et à se situer dans une éclosion prochaine, mais pas encore totale : il est toujours dans l'espace de l'entre-deux.

Si pendant longtemps Michaux « reste *contre* » et il « n'en est pas encore à *avec* », pour utiliser des expressions d'Yves Peyré, « il apprend néanmoins peu à peu le sens du mot *vers*⁵⁸. » Par le biais de la honte et de son nerf correspondant, Michaux structure sa résistance et commence à désirer la sortie de son enveloppe circulaire. Dans un premier temps la boule constituait le lieu protecteur d'une singularité en puissance, d'une cellule encore suspendue dans l'indifférenciation, alors que, désormais, elle se caractérise : Michaux est fœtus. L'être logé et lové dans la boule aqueuse du stade prénatal se constitue enfin une épine dorsale de nerfs et de connexions. Par ailleurs, la première écographie de tout fœtus humain montre que la première ossature qui se développe depuis le sphénoïde est la colonne vertébrale. Même si elle sera fragile, parfois totalement « absente⁵⁹ », le fœtus s'érige peu à peu en sujet, il pousse sa colonne vertébrale à la sortie : « Il est le fœtus dans un ventre. Le fœtus ne marchera jamais, jamais. Il faut le sortir et ça c'est autre chose. Mais il s'entête, car c'est un être qui vit⁶⁰. »

Tout au long de ses textes, l'image de la rotondité déclinée sous forme d'œuf, pomme, boule ou sphère est présentée par Michaux comme configuration précaire, contenant un creux qui fait pressentir une sortie. Car, tout de même, « le fœtus se veut dehors. Toujours le caché cherche abominablement à voir le jour...⁶¹. » La membrane imperméable de la boule ou la surface lisse de l'œuf sont en réalité bien plus parcourues d'innombrables petites brisures que ce que nous pouvons imaginer : « En ouvrant un œuf à la coque j'y trouve une mouche⁶² » écrit Michaux. Encore, les fêlures arrivent à toucher la boule parfaite, l'essence même de l'unité sphérique dans le poème « Mon Dieu » qui s'ouvre avec la figure du rat. « Il y avait un jour un rat », rongeur exemplaire qui grignote et transforme l'être d'un « monde insolemment rond » appartenant à un « Dieu parfait », en « pelures d'Êtres ! Face impeccablement ravissante de la destruction !⁶³ ». D'une unité à boule, Michaux fait apparaître par trajet de nerfs et de filaments, ses pelures d'êtres c'est-à-dire ses innombrables possibilités et volontés d'exister « en-dehors ». L'être en dissémination rêve de sa sortie non par déchirure violente mais par extension, prolongements et connexions ; Michaux, pas encore totalement sorti de sa boule, « tâte », « touche » le terrain extérieur, interposant ses bras aptes à l'articulation et à l'allongement. Membres représentés par des lignes qu'on retrouve, non par hasard, dans les dessins de l'enfant Michaux : comme lui-même l'observe, des bras sortent de son corps dessiné, suivant le rêve de mieux saisir ou, peut-être, pour s'étirer vers des territoires lointains :

Dans tes premiers dessins d'enfant quand tu commençais à crayonner, tu mettais à la forme humaine des bras à ta façon. Il en sortait de la tête, de la poitrine, de partout. Bras vers le haut, vers le large, bras pour t'étirer, pour te détendre, *pour davantage t'étendre, t'étendre à l'aventure*, bras de fortune sans savoir

⁵⁸ Y. Peyré, *Henri Michaux. Permanence de l'ailleurs*, op.cit., p. 16.

⁵⁹ H. Michaux, « Je me suis bâti sur une colonne absente », in *Ecuador, OC., I.*, p. 189.

⁶⁰ H. Michaux, « Le Portrait de A. », op.cit., p. 613.

⁶¹ H. Michaux, « L'Espace aux ombres », in *Face aux verrous*, op.cit., p. 518.

⁶² H. Michaux, « Au pays de la magie », in *Ailleurs, OC., II.*, p. 84.

⁶³ H. Michaux, « Mon Dieu », *Mes propriétés*, in *La nuit remue*, op.cit., p. 509.

où déboucher, bras à tout hasard [...] Et auparavant plus jeune encore en ce monde, c'est tourner et faire tourner et répéter qui était ton plaisir ; tu lançais sans plan et sans recherches de tournantes lignes de façon qu'en sortent des tourbillons sans arrêt : *âge de la perpétuation, tu en profitais sur place, en rond, sans te lasser, reprenant, reprenant, recommençant*⁶⁴.

Peu à peu la boule commence à se briser. Et la médecine se présente à l'appel avec tout son attirail afin de le pousser à la sortie, premièrement par le biais de la nourriture : « Mais les médecins, à force de s'acharner contre lui par l'idée fixe qu'ils ont de la nécessité du manger et des besoins naturels [...] réussirent un peu à le vaincre. Sa parfaite boule *s'anastomosa* et même se *désagrèga sensiblement*⁶⁵. » Encore une fois, c'est la terminologie médicale qui s'emploie à expliquer les parcours de découverte du dehors. La première entrée de Michaux dans le monde se fait par « anastomose », terme spécifique de la chirurgie pour définir une communication, une union entre deux canaux anatomiques, deux conduits organiques ou encore une réunion de deux vaisseaux sanguins ou nerveux (comme c'était le cas pour le nerf honteux interne). Michaux glisse *vers* (dans ?) l'extérieur en quittant définitivement sa boule par le biais d'une suture entre deux structures caves, le monde rond et sa boule ronde : « La boule donc perdit sa perfection. / La perfection perdue, vient la nutrition, viennent la nutrition et la compréhension. À l'âge de sept ans, il apprit l'alphabet et il mangea⁶⁶. » Je parlerais alors d'un lien entre le milieu rond et son dehors qui se produit premièrement par *abouchement*, littéralement « par la bouche ». Car, en même temps, Michaux apprend à articuler les mots et à avaler la nourriture. La position de refus qu'il gardait dans sa boule protectrice, se joue maintenant sur le choix d'une approche singulière au monde extérieur : il gardera toujours une résistance par rapport à ce qui se présente à ses yeux comme déjà là, déjà prêt à être utilisé. Soucieux de protéger sa méfiance envers toute fixité, Michaux est poussé par un désir d'expérimentation, une volonté de réétudier « à sa manière » le vivant pour mieux le maîtriser. Dès ce moment, l'écriture est considérée comme action en mesure de secouer le figé et l'assis, soutenue par les savoirs scientifiques et poussant Michaux à un relativisme qui combat tout absolutisme et vérité définitive. Écrire, comme plus tard peindre, implique d'être présent au monde, de s'y présenter et d'en faire partie. À sa manière. Avec ses mots : « Je peins comme j'écris. Pour trouver, pour me retrouver [...] Pour être le buvard des innombrables passages qui en moi (et je ne dois pas être le seul) ne cessent d'affluer⁶⁷. »

Le refus qui caractérisait l'être roulé sur lui-même est désormais absorbé par le style de Michaux qui commence ainsi à construire sa singularité de personnalité littéraire ; cette posture est au fondement de l'éthique de sa recherche et de son regard sur le monde du vivant. À cet égard émerge progressivement le besoin de sortir de la boule et de trouver, en même temps, un procédé authentique et personnel de s'exprimer : « Attention, tôt ou tard, l'appartenance au monde se fera. Il a douze ans. Combats de fourmis dans le jardin. / Découverte du dictionnaire,

⁶⁴ H. Michaux, *Poteaux d'angle*, op.cit., p. 1070-1071. Je souligne.

⁶⁵ H. Michaux, « Le Portrait de A. », op.cit., p. 608. Je souligne.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 609.

⁶⁷ H. Michaux, « Sur ma peinture », in *Critiques, hommages, déclarations, OC., II*, p. 1026.

des mots qui n'appartiennent pas encore à des phrases, pas encore à des phraseurs, des mots en quantité, et dont on pourra *se servir soi-même à sa façon*⁶⁸. »

Sortir de la boule demande, comme je l'ai montré, d'apprendre et d'appréhender les fondements physiologiques et communicatifs des êtres vivants: manger et apprendre l'alphabet. La nourriture et les mots sont les véritables déclencheurs d'un développement anatomique et imaginaire, pour l'entrée dans le monde réel du vivant et dans celui de la pensée articulée en écriture. C'est ainsi que « les grosses lèvres de Bouddha, fermées au pain et à la parole⁶⁹ » commencent à s'ouvrir. Le fœtus entrouvre une bouche dans sa boule et il sera désormais « foutu » : « souvenir de fœtus : Je me décidai un jour à porter bouche. Foutu ! Dans l'heure, je m'acheminai, irrésistiblement, vers le type bébé d'homme⁷⁰. » Toujours chez Michaux se jouera une tension entre la volonté d'être matière vivante à explorer, à transformer et à élargir, et les limites imposées par une angoisse de désintégration et de dispersion totales, soit de la perte à jamais des limites de son corps. La peur de perdre sa matière explique aussi son anorexie infantile ; depuis l'enfance « le manger lui répugne », et il a « le dégoût des aliments⁷¹. » Anne-Elisabeth Halpern explique bien comment cette attitude à vouloir à tout prix contenir sa matière et à refuser tout mouvement biologique est spécifique chez l'anorexique et encore plus chez l'artiste :

L'enfant autiste retient aussi ses déjections, se protégeant contre toute perte de matière, en même temps qu'il se refuse à ouvrir la bouche, que ce soit pour parler ou pour manger. Sortir de l'anorexie correspond chez Michaux à un intérêt puissant porté à ce corps auquel on ne refuse plus son interne autonomie chimique. Manger devient en quelque sorte une métaphore de l'étude [...] L'anorexie était le détour nécessaire pour une assimilation plus réfléchie du corps, puis, plus largement, de tous les corps, au sens cosmique d'éléments du monde⁷².

À travers ce même organe propre à l'articulation de la parole et à l'avalement de la nourriture, Michaux fait sa sortie devenant l'enfant-bouche qui ouvre une fissure à l'intromission externe : il trahit son refus pour l'assimilation, synonyme pour lui d'incorporation et par là d'identification. Il ne faut pas oublier que Michaux est poursuivi dès l'enfance par un fantasme d'étouffement, d'avalement oral, et par la peur d'être mangé par l'extérieur – ce dernier imaginé comme une grande langue prête à l'engloutir – auxquels il s'oppose par le jeûne et le mutisme. L'écriture de Michaux, suivant de près l'exploration corporelle, traduit cette peur d'avalement jusque dans le choix lexical et phonétique ; un exemple en est le poème « Glu et Gli » où l'auteur joue avec les onomatopées et fait des vocalises qui reproduisent phonétiquement la déglutition et l'engluement. Dans le poème contenu dans *Qui je fus*, Michaux semble reproduire les sons du tube digestif pendant la déglutition : « et glo et glu/et déglutit sa bru/gli et glo/et déglutit son pied/glu

⁶⁸ H. Michaux, « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », op.cit., p. 12.

⁶⁹ H. Michaux, « Le Portrait de A. », op.cit., p. 609.

⁷⁰ H. Michaux, « Tranches de savoir », in *Face aux verrous*, op.cit., p. 450.

⁷¹ H. Michaux, « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », op.cit., p. 11-12.

⁷² A.-E., Halpern, *Henri Michaux. Le laboratoire du poète*, op.cit., p. 92-93.

et gli/et s'engluglglolera [...]»⁷³. » Des formes voraces se multiplient dans ses écrits : Braâkadbar, personnage de son premier texte *Cas de folie circulaire* (1922) dit : « Je pourrais, en y mettant la ruse, s'il le faut, approcher ma vengeance du corridor de ta maison, me glisser vers toi, en ronronnant doucement comme les criquets qui s'apprêtent à accomplir des bonds élevés, subitement t'enfoncer les mandibules trois fois acérées dans la glotte admirable et y travaillant avec ardeur comme dans un vagin longuement convoité, en retirer les organes internes, dont les médecins sont si fiers [...]»⁷⁴. » Encore, dans le texte *Mes Propriétés*, Michaux écrit sur la constitution d'un être à partir de l'appareil de nutrition et digestion :

Et si pour la dent, je prépare une mâchoire, un appareil de digestion et d'excrétion, sitôt l'enveloppe en état, quand j'en suis à mettre le pancréas et le foie voilà les dents parties, et bientôt la mâchoire aussi, et puis le foie, et quand je suis à l'anus, il n'y a plus que l'anus, ça me dégoûte, car s'il faut revenir par le côlon, l'intestin grêle et de nouveau la vésicule biliaire, et de nouveau et de nouveau tout, alors non. Non⁷⁵.

Ce fragment décrit l'implosion d'une intériorité qui disparaît en s'engloutissant par elle-même. Parfois, même les insectes se transforment en créatures gloutonnes, comme dans l'exemple de l'araignée royale qui « détruit son entourage par digestion » avec « son immense bouche [qui] désire tellement ausculter les poitrines d'autrui (et sa langue aussi est toujours inquiète et avide), il faut bien pour finir qu'elle déglutisse⁷⁶. » Pour insister sur cette obsession de la déglutition et de la dévoration, Michaux présente dans *Face aux verrous* l'image d'une langue arrachée et mangée :

Elle repose, sa grande langue, soigneusement enclose en sa bouche aux lèvres imperceptiblement entrouvertes, sa grande et désirable langue bien cachée.
Ils sont cinq autour.
Dès qu'elle ouvrira la bouche, eux aussitôt, la maintenant ouverte, fonceront à la recherche de la langue, facile exploration en cette tiède et menue demeure où il n'y a qu'elle [...] Tôt ou tard elle s'oublie...et entrouvre la bouche...Malheur ! Malheur, signe de bonheurs ! Eux aussitôt de se précipiter, de maintenir ouvert le traître orifice derrière lequel la succulente langue n'ira pas loin. Où donc se retirerait-elle ? Ils l'ont. Ils l'ont saisie. Ils la tiennent, la mordent, la grignotent. L'horrible repas a commencé. Ils sont cinq. Je suis l'un d'eux⁷⁷.

Comme je viens de le souligner, le processus de la digestion se comprend parallèlement à l'apprentissage de l'alphabet, canalisant ainsi les découvertes scientifiques et les expérimentations linguistiques dans la singularité de l'écriture de Michaux. Sa posture, acquise grâce à la sortie de la boule se constitue, bien sûr, sur une résistance contre la fixité et la paralysie de l'extérieur, mais la

⁷³ H. Michaux, « Glu et Gli », *Qui je fus*, op.cit., p. 110.

⁷⁴ H. Michaux, « Cas de folie circulaire », in *Premiers écrits 1922-1926, OC., I*, p. 4.

⁷⁵ H. Michaux, « Mes propriétés », in *La nuit remue*, op.cit., p. 466.

⁷⁶ H. Michaux, « La vie de l'araignée royale », in *La nuit remue*, op.cit., p. 445-446.

⁷⁷ H. Michaux, *Face aux verrous*, op.cit., p. 475-476.

curiosité scientifique d'enquêter le vivant pousse Michaux à réhabiliter les instruments que ce monde même lui offre. La nourriture se présente comme instrument pour découvrir son appareil digestif avec ses organes qui témoignent de leur présence par des "bruissements" ; et, lors de la découverte des mots dans le dictionnaire, Michaux trouve une occasion pour faire "parler" son corps et pour traduire ses expériences "viscérales" en poésie. Il aperçoit alors une possibilité d'appartenir à ce monde – *d'être-avec* le "dehors" – à sa façon, par la création de son laboratoire à lui et de son identité d'écrivain toute singulière. Mais attention, l'alphabet « des autres » ne passe pas, il faut en inventer de nouveaux, car dans l'avalement de « la langue de mouton⁷⁸ », comme affirme Plume, toujours quelqu'un s'étrangle.

Dès sa première approche des mots rassemblés dans le dictionnaire, et peut-être grâce à ce collecteur de mots les plus divers, Michaux a besoin de repérer un mouvement qui sous-tend l'acte d'écrire et de penser ce qui est au *fondement*, à l'*antériorité* de la vie biologique, suivant ainsi un besoin personnel de se présenter sur la scène littéraire comme un chercheur, se positionnant contre la posture rigide des sciences. Ces mêmes sciences qui l'aident dans son approche méticuleuse d'un champ d'investigation, deviennent à la longue pour Michaux un frein à sa singularité : même s'il les invoque tout au long de ses textes, l'écrivain ne manquera pas de les disqualifier. Au syncrétisme caractéristique de son écriture et dont les savoirs scientifiques sont l'objet, Michaux oppose une zone d'ombre, un contre-savoir qu'il se propose de découvrir et dont il sera question dans les pages suivantes de ce chapitre. « Qu'est-ce qui est pire que d'être achevé ? / Adulte — achevé — mort : nuances d'un même état⁷⁹ » écrit encore Michaux. C'est en se présentant comme écrivain-expérimentateur, qu'il reconnaît sa signature : il s'insère dans la dynamique de la première fois (de la naissance ?), de la création d'une écriture qui arracherait le nom, cette « valeur d'après coup » cherchant « le premier contact⁸⁰ », pour esquiver « la pétrification qu'est tout écrivain⁸¹. » Un impératif qui devient aussi son principe de poésie – laquelle ne s'arrêtera pas au seul premier degré scientifique – comme il explique très bien dans *Passages* : « Penser ! Plutôt agir sur ma machine à être (et à penser) pour me trouver en situation de pouvoir *penser nouvellement, d'avoir des possibilités de pensées vraiment neuves*. Dans ce sens, je voudrais avoir fait de la *pensée expérimentale*⁸². »

La situation que j'ai décrite se traduit dans la pratique par le choix d'un rejet, tant stylistique qu'intellectuel, de tout ce qui se présente comme monolithique et définitif, à commencer par le concept même d'identité. Je rappelle brièvement que le geste marquant son entrée sur le marché de l'édition a été de rayer son portrait sur le frontispice de son premier livre

⁷⁸ H. Michaux, *Plume*, p. 639-640. Il poursuit : « [...] sanglotant, sa voisine de droite se trouva à demi étouffée, d'une langue de mouton que, sottement, elle s'était mis dans la tête d'avalier [...] d'autres, sous couleur de l'aider lui comprimaient la glotte. Et jamais elle ne rendit la langue à laquelle elle avait tant envie de renoncer. Ainsi la vie, toujours prête à tirer son épingle du jeu, la quitta silencieusement. "Ne le prenez pas en mauvaise part", dit alors à Plume la maîtresse de maison, les yeux brillants et larges. "Dans l'avalement des langues, toujours quelqu'un échoue. Ça aurait pu être vous. Ça aurait pu être moi. Félicitons-nous. »

⁷⁹ H. Michaux, « Enfants », in *Passages*, op.cit., p. 302-303.

⁸⁰ H. Michaux, *Ecuador*, op.cit., p. 151 : « Je cherchais des noms et j'étais malheureux. Le nom : valeur d'après coup, et de longue expérience [...] Un nom est un objet à détacher. Les avoir à détacher. »

⁸¹ *Ibid.*, p. 144.

⁸² H. Michaux, « Observations », in *Passages*, p. 349. Je souligne.

Qui je fus (1927)⁸³. D'après le titre, le livre se présente comme un procès à l'identité singulière, à un "je" renvoyé à un lointain passé biographique apparemment obsolète, au profit d'une pluralité d'existences qu'investit le pronom relatif et interrogatif "Qui"⁸⁴. Les premières lignes de l'œuvre renforcent ce que je pourrais appeler un *défaut* d'unité qualifiant ainsi d'insaisissable le caractère de la supposée unité : « Je suis habité ; je parle à qui-je-fus, et qui-je-fus me parlent. Parfois, j'éprouve une gêne comme si j'étais étranger. Ils font à présent une société et il vient de m'arriver que je ne m'entends plus moi-même⁸⁵. » Et de conclure par : « On n'est pas seul dans sa peau⁸⁶. » Il est donc clair que Michaux, depuis l'instant où il sort de sa boule jusqu'à l'écriture de sa première œuvre, déclare ouvertement son opposition à l'identité singulière d'un "Je", présentant plutôt sa singularité comme un ensemble d'expériences présentes et passées évoquant un avenir à découvrir. Le "Je" est constitué d'une pluralité d'événements qui se superposent, assurant tout de même la présence d'un corps singulier qui en fait l'expérience. Pour reprendre les mots de Raymond Bellour dans son introduction à l'œuvre complète de Michaux, il définit cet ensemble d'expériences présentes-passées comme « une sorte de personne, "*qui-je-fus-qui-il-est* ", dont des atomes s'agglomèrent, permettant l'hypothèse d'une réalité biographique prélevée à travers la déflagration générale par laquelle un monde vient à l'existence⁸⁷. » Celui qui, avant d'être, fut dans sa boule, choisit alors d'écrire pour poser des questions au sensible, aux multiples accidents qui le composent et le traversent en formant sa singularité de corps : « J'écris pour me parcourir [...] Là est l'aventure d'être en vie⁸⁸. »

J'ai longuement analysé l'image de la boule, suivi pas à pas sa formation et sa sortie vers le monde extérieur et souligné comment cette rupture avec le monde prénatal s'est faite par une conjonction de mots et de nourriture. Cette démarche critique détaillée était indispensable pour comprendre que la métaphore de la boule, avec toutes ses caractéristiques et ses évolutions, peut contribuer à comprendre les choix stylistiques et littéraires de Michaux et les thématiques autour

⁸³ L'œuvre s'insérait dans la collection de la NRF *Une œuvre un portrait* et proposait comme leitmotiv graphique le portrait de l'auteur en première page. Henri Michaux, fort de sa réticence à l'égard de toute photographie de soi envoya à l'éditeur Gallimard un autoportrait fait à la main par lui, des traits chinois qui formaient une figure floue sans contours définis. La réponse de Gallimard au dessin reçu a été la suivante : « Le dessin que vous m'avez fait parvenir [...] est par lui-même fort intéressant, et vous savez que je n'hésite pas en bien des circonstances à contrarier la timidité du public. Toutefois, je me permets de vous faire remarquer que le titre même de cette collection « Une œuvre un portrait », nous oblige à donner à l'acheteur un portrait dont l'intérêt documentaire est égal à l'intérêt artistique, ce qui, vous l'avouerez, n'est pas le cas. Dans ces conditions, je vous serais reconnaissant de bien vouloir me faire parvenir un autre portrait, et, au pis-aller, une photographie. » Gaston Gallimard à Henri Michaux, 21 mars 1927, Paris, Archives de éditions Gallimard, cit., in J-P. Martin, *Henri Michaux*, op.cit., p. 158. C'est le graveur Georges Aubert qui enfin, sous demande de l'éditeur réalisera le portrait de Michaux en provoquant tout de même la rage de Michaux qui voyait dans l'effigie le vol de son image ; pour lui le portrait était tout autre chose, avec ses mots : « Un portrait est un compromis entre les lignes de forces de la tête du dessinateur et la tête du dessiné. », H. Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », in *Passages*, op.cit., p. 325.

⁸⁴ « Qui je fus » une question identitaire qui envisage la possibilité d'une vie antérieure préhumaine, fusionnante avec l'impersonnel. Préhistoire de l'humain, ou encore mieux du vivant : le biologique, le fœtal, le larvaire, des thèmes chers à Michaux sans doute parce qu'ils représentent le règne de l'inachevé, de l'imparfait, encore riche de tous les possibles.

⁸⁵ H. Michaux, *Qui je fus*, op.cit., p. 73.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁸⁷ R. Bellour, *Introduction aux Œuvres Complètes*, I, p. LV. L'expression "*qui-je-fus-qui-il-est*" se compose du titre *Qui je fus* et de *Qui il est*, titre du texte introductif de *Peintures* dont les premières lignes composent une esquisse de « Quelques renseignements ».

⁸⁸ H. Michaux, « Observations », in *Passages*, op.cit., p. 345.

desquelles tourne son œuvre entière. Assimilant la méthode scientifique, l'écriture de Michaux naît d'un désir d'explorer l'au-delà des frontières établies, de s'exposer au risque de la déstructuration et de la dispersion, suivant une nécessité d'explorer et d'aller "contre" l'immobilité. L'image de l'écrivain chez Michaux ressemble de plus en plus à celle d'un chirurgien, un anatomiste du corps de la langue cette fois, qui puise dans les connaissances scientifiques pour les élaborer, sans oublier de les railler de temps en temps, dans son écriture poétique.

Avec les instruments méthodologiques donnés par les sciences, Michaux apprend à observer attentivement les intensités qui traversent son corps, avec les différences de puissance, de vitesses et d'accélération, toujours dans le but de chercher la vie jusqu'à dans ses émanations microscopiques. De même, Michaux est écrivain et en tant que tel, il travaille avec le "corps de la langue" dans le même but de le faire bouger, de le rendre vivant. Toute la démarche littéraire de Michaux, à partir de la sortie de sa boule, sera alors celle de rétablir un mouvement *interne* à la langue, considérée comme un corps à réanimer ; non pas un cadavre à découper, mais matière endormie à rejouer, qui s'insurge contre une possible langue morte, pauvre, prise dans ses mécanismes de filiation et d'institutionnalisation. C'est ce qu'affirme avec insistance le poème contenu dans « Premières Impressions » :

Pourquoi je joue du tam-tam maintenant ? / Pour mon barrage / Pour forcer vos barrage [...] / Contre Versailles / Contre Chopin / Contre l'alexandrin / Contre Rome [...] / Contre le juridique / Contre le théologique [...] / Tam-tam à la critique / Tam-tam broiement / Tam-tam toupie / debout le dos tourné à la tombe / sans dynastie sans évêché / sans tutélaire sans paralyseur [...] / Pour casser / Pour contrer / Pour contrecarrer [...] / Pour dévaler [...] ⁸⁹.

Son parcours se fera tant à l'intérieur de son anatomie qu'à l'intérieur des possibles de la langue, esquivant toute occasion de fixité ; la narration doit circuler fluide tout comme son regard dans le corps, et c'est pour cela que Michaux ne manque pas de souligner dans ses œuvres l'horreur et le rejet pour ce que je pourrais appeler des "mots-bétons" qui « viennent expliquer, commenter, ravalier, rendre plausible, raisonnable⁹⁰ » faisant partie d'une prose « comme le chacal » et qui s'installent dans son corps et son esprit pour les définir, les cerner et les durcir : « Tu laisses quelqu'un nager en toi, aménager en toi, faire du *plâtre en toi* et tu veux encore être toi-même !⁹¹ » Dans ce contexte apparaît à nouveau le terme de résistance, caractéristique de l'attitude de Michaux face au monde extérieur vu de sa boule, employé cette fois-ci pour désigner son style d'écriture. Gardant toujours l'image de la lacération de la boule, et donc de l'éclatement de l'unité primordiale – je rappelle la formule « pelures d'êtres » – Michaux opère ici la même brisure mais à l'intérieur du tissu linguistique. À partir de la méthodologie de recherche inspirée par les sciences, il s'efforce de préserver au sein de son écriture l'esprit critique du questionnement, se présentant en tant qu'investigateur poétique qui prétend avoir une efficacité

⁸⁹ H. Michaux, « Premières impressions », in *Passages*, op.cit., p. 342-343.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 341.

⁹¹ H. Michaux, *Poteaux d'angle*, op.cit., p. 1042. Je souligne.

sur le monde ; son idéal serait de saisir le mouvement vital et de suivre les multiples changements et transformations des corps et des êtres, à la différence d'une certaine image de l'écrivain dont il veut se démarquer : « Il serait bien écrivain, car il a de continuelles inventions mais il voudrait les voir, non écrites, mais réalisées, et que nos conditions d'existence changent du tout au tout, suivant elles. Il se gargarise peu de ses inventions, au rebours de l'écrivain, il veut voir l'impossible miracle, c'est-à-dire *leur passage dans la vie*⁹². »

Michaux alors, dans la création de son identité, veut se faire "expérimentateur imaginatif" ; il aspire au statut de « chef de laboratoire » qui, par un contact direct avec le réel se retrouverait dans le « taillis des signes⁹³ » qu'est le monde. Si je reprends la métaphore de la boule, émerge alors que, dans le processus de sortie par anastomose, s'opère un tournant essentiel de la perception de Michaux sur lui-même et sur son extérieur : il découvre la multiplicité, l'éclatement de l'unité par le biais de la nourriture et des mots. C'est ainsi que l'alphabet montre, avec les mots de Michaux, « la multitude d'être *homme*, la vie aux infimes impressions et vouloir être, et j'observe que ce n'est pas en vain que le monde humain existe⁹⁴. » L'exploration commencée par les bras, continue par les associations de pensées, par l'écoute de nombreuses voix à traduire en poésie. C'est dans la partie intitulée « Idées de traverse » contenue dans *Passages* (1950) que Michaux explique ce moment décisif :

C'est ensuite sur cet horizon de fuyants, de pousses, de miroirs, de fruits et d'approximations que, après un certain temps, me rassemblant, je prends goût à fixer à mon tour quelques-unes de mes ombres que je crois voir plus nettes en cet instant. Et j'écris [...] J'ai le besoin périodique de me perdre et d'ainsi me rafraîchir. Dieu sait pourtant que je ne cours pas après un grand nombre de vocables pour en devenir propriétaire. C'est proprement l'opposé. *J'aime ces voix nombreuses, pas à moi, leur petit son, leur petit sens me pétillant un instant à la tête, pour disparaître en lieu étranger où je ne les retrouverai plus*⁹⁵.

⁹² H. Michaux, « Portrait d'homme », in *Textes épars 1936-1938, OC., I*, p. 534. Je souligne.

⁹³ H. Michaux, « Glu et Gli », *Qui je fus*, op.cit., p. 111.

⁹⁴ H. Michaux, *Passages*, op.cit., p. 289. Souligné dans le texte.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 289-290. Je souligne.

Défendant « ces voix nombreuses » qui pétillent « un instant à la tête⁹⁶ », pour reprendre les mots de Michaux, l'écrivain jette les premiers fondements d'une poésie qui se présente pour le moment en tant que procédé expérimental de connaissance, se consolidant aussi par les savoirs scientifiques, détectables, par exemple, dans le choix de termes spécifiques à la science ou dans les descriptions anatomiques détaillées et précises ; les multiples savoirs présents dans l'œuvre de Michaux, ne sont pas tant une question de citations ou de simples références intertextuelles, mais permettent une interrogation du savoir scientifique et de la littérature jusque dans leurs fondements méthodologiques. Il remet en cause ce qu'il appelle les « vastes organisations d'idées⁹⁷ », méprisant la rigidité des pensées solidifiées en signes – « un signe, dit-il, c'est aussi un signal d'arrêt⁹⁸ » –, désirant, au contraire, un « *continuum*. Un *continuum* comme un murmure, qui ne finit pas, semblable à la vie, qui est ce qui nous continue, plus important que toute qualité [...] C'est lui qu'il faut rendre⁹⁹. » La nécessité qui s'impose comme constitutive de la pensée sur l'écriture est celle d'échapper à l'angoisse de l'enfermement dans la langue, se délivrant de cet « immense préfabriqué qu'on se passe de génération en génération¹⁰⁰ », et de rompre ainsi la filiation en faisant sauter les verrous du langage. Gardant toujours une sorte de résistance-indifférence par rapport aux genres littéraires, en vertu d'une consolidation de sa propre autonomie littéraire par rapport à un héritage dont il veut se détacher, malgré et précisément à cause de cela, Michaux décide de les parcourir tous, de les essayer, de les relativiser dans le but de les rater. J'emprunte cette idée à Bellour, qui explique cet aspect ironique et sournois de Michaux comme suit : « Il faut à la fois *rater et ne pas rater* les genres littéraires pour pouvoir aller jusqu'au bout de son propre "ratage", qui reste de loin pour Michaux son arme la plus efficace. Et c'est "du premier coup" que les genres doivent être épinglés, mimés, utilisés, traversés, transformés, relativisés¹⁰¹. » Cependant, Michaux me semble consolider une proximité ou du moins une tolérance envers un "genre-non-genre", dont il se sent le plus proche : l'essai. Soucieux de garantir la liberté de son écriture et d'en préserver le caractère expérimental, Michaux aborde un genre littéraire dont la définition est loin d'être évidente et qui constitue, en fait, le meilleur moyen de rendre compte de son désir d'écrire sur des corps vivants et de les traduire linguistiquement en gardant leur mouvement intrinsèque.

L'écriture ne se pose pas comme une forme-limite à la création ni comme l'élaboration finale d'une réflexion, au contraire, elle suit le paradigme de la « pensée expérimentale¹⁰² », permettant ainsi à la pensée de continuer son développement dans l'écriture. C'est pourquoi Michaux, dans nombre de textes, fait se côtoyer la prose et l'essai, ce qui lui permet

⁹⁶ H. Michaux, « Idées de traverse », in *Passages*, op.cit., p. 290.

⁹⁷ H. Michaux, « Notes au lieu d'actes », in *Passages*, op.cit., p. 384.

⁹⁸ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC., III, p. 546. Souligné dans le texte.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 550.

¹⁰¹ Raymond Bellour, « Introduction » aux OC, I, p. XXIV-XXV.

¹⁰² H. Michaux, *Passages*, op.cit., p. 349.

paradoxalement d'engager la pensée tout en dégageant l'écriture des genres littéraires. Son désir : remplacer les textes par des espaces organiques qui soient comme la condition préalable à la pensée. Autrement dit, créer un texte c'est créer un espace graphique ou "la pensée se pense".¹⁰³ Je pourrais m'étendre longuement sur l'histoire de l'essai, sur les textes critiques¹⁰⁴ qui ont étudié ses spécificités, mais je me contenterai ici de citer un passage de Starobinski, médecin et critique littéraire, qui m'aide à comprendre ce qu'est l'essai, éclairant peut-être sur le choix du genre littéraire de la part de Michaux :

[...] l'essai m'a permis d'être fidèle à un ensemble d'inquiétudes et de motifs qui m'ont attiré très tôt. J'ai persévéré dans la forme de l'essai. Tous les prétextes occasionnels m'ont été bons pour perpétuer ce travail, qui se conjugue avec le désir de me *replacer en situation de commencement, d'attaque ou d'ouverture*. Rien ne me plaît davantage que le sentiment d'un bon *départ à prendre, du premier pas*. Ce qui m'a séduit chez Montaigne, c'est la simultanéité d'une question fondamentale, continue, et de *ce recommencement, à chaque phrase presque – les ajouts étant eux-mêmes autant de recommencements, d'actes de primesaut insérés dans un discours*. Une idée me tente quand elle vient s'intégrer à un projet mien de longue date, à une exploration qui se ramifie et se propage, et constitue en même temps un coup d'essai, *un moment de départ. L'essai va de l'avant : son éthique lie la parole personnelle et la nécessité de la découverte*. Le plaisir de l'essai, c'est peut-être d'accéder à moi par une voie détournée (ce moi qui est une vieille connaissance jamais assez connue) tout en m'engageant dans une zone du paysage intellectuel qui m'apparaît – peut-être est-ce une illusion ? – encore inexplorée. On établit bien de nouveaux parcours sur des montagnes connues¹⁰⁵.

Un fil court de Montaigne à Bacon, de Lessing à Nietzsche et beaucoup d'autres écrivains et philosophes jusqu'à Michaux : l'essai est le genre choisi pour poursuivre une recherche qui tend à ne jamais s'épuiser, surtout à garder un esprit critique et sceptique. C'est précisément ce que Max Bense souligne dans son analyse : « [...] l'essai s'enracine dans la nature critique de notre esprit,

¹⁰³ Une idée que je développerai tout au long de la thèse, en particulier dans la troisième partie.

¹⁰⁴ À ce propos, voir le travail de Max Bense, « l'Essai et sa Prose », Trafic, n°20, automne-hiver 1996, où notamment il écrit dans un extrait : « Nous sommes pour notre part convaincus que l'essai littéraire témoigne d'une méthode fondée sur l'expérimentation. Il est une forme d'écriture expérimentale, et il faut en parler comme on parle de la physique expérimentale [...] Un essayiste est un auteur qui expérimente, qui tourne et retourne un problème en tous sens, qui questionne, ausculte, examine, réfléchit, qui aborde son objet sous différents angles : ce qu'il voit ainsi, il le rassemble sous son regard intérieur et il traduit en mots ce que l'objet révèle, dans les conditions créées par l'écriture. Ce qui dans l'essai « essaye » quelque chose, ce n'est pas à proprement parler la subjectivité de l'écrivain, non, celle-ci ne fait que créer les conditions dans lesquelles un objet prend place au sein d'une configuration littéraire. On n'essaye pas d'écrire, on n'essaye pas de connaître, *on essaye de voir comment un objet se comporte littéralement*, c'est-à-dire qu'on pose une question, on procède à une expérience. Nous voyons ainsi que le caractère spécifique de l'essai ne tient pas simplement à la forme littéraire dans laquelle un texte est écrit : c'est le contenu, l'objet traité, qui fait l'essai, pour autant qu'il apparait sous certaines conditions. », p. 136-137.

¹⁰⁵ Jean Starobinski : « l'essai et son éthique », propos recueillis par Alain Grosrichard et Judith Miller, *La Cause du désir*, <https://www.cairn.info/revue-la-cause-du-desir-2019-2-page-21.htm> p. 21. Voir aussi Pierre V. Zima, *Essai et Essayisme. Le potentiel théorique de l'essai : de Montaigne jusqu'à la postmodernité*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Confluences », 2018.

qui est tout simplement porté sur l'expérimentation par une nécessité de son être, de sa méthode [...] *l'essai est la forme que prend la catégorie critique de notre esprit*¹⁰⁶. »

Trouvant dans la forme de l'essai une possibilité de penser son écriture en tant qu'expérimentation et recherche permanente d'elle-même, Michaux singularise la structure de l'essai l'innervant par la fiction ou le croisant avec le poème ; encore une fois, il part d'une structure "classique" pour l'épanouir à sa manière. La pensée expérimentale à l'œuvre n'aboutit pas à une conclusion ou à une fermeture, mais plutôt à son contraire : à une poursuite constante de ses interrogations, ponctuées par le doute critique, et parfois par l'accidentel qui se mesure à l'imagination. Dans la préface à l'édition allemande du livre *Passages* d'Henri Michaux, « Esthétique et métaphysique d'une prose », Max Bense l'explique très clairement :

Ce n'est pas la forme classique de la pensée expérimentale, l'essai, qui y naît, mais bien plutôt des formes abrégées qui, au contraire de ce qu'il en est chez Montaigne ou Bacon, ne dirigent pas de-ci de-là les pensées, les rapports des choses, les thèmes, mais morcellent, agrandissent ou rapetissent, en bref, agissent comme des réseaux et des lentilles alors que le classique essai correspondrait au kaléidoscope¹⁰⁷.

L'écriture de Michaux vise aux mouvements de l'être, à ses modes, à ses manifestations et à ses situations ; elle ne se tend pas à montrer une évidence ou à suivre des schémas. Au contraire, Michaux soumet son écriture (et sa pensée) au défi du mouvement, de l'hypothèse, de la soustraction de la logique pour la forcer à exprimer lucidement les contradictions de la conscience humaine, les actions silencieuses du corps : jusqu'à conduire l'écriture au risque de sa disparition. Pour corroborer ma thèse sur le voisinage chez Michaux entre la spécificité de son écriture et le genre de l'essai, je suis aidée par la réflexion opportune et extrêmement actuelle de Robert Musil dans une étude intitulée « de l'essai » où il explique ce qui suit :

Pour moi, le mot [français] "essai" évoque ceux d'éthique et d'esthétique. Il est censé venir de "risque" [?], les érudits ne l'emploient généralement pour désigner les ramifications secondaires et plus frivoles de leur œuvre principale ; on le traduit aussi par *Versucht* (= "tentative") – et il ajoute – L'essai est-il : dans un domaine où le travail exact est possible, quelque chose qui suppose du relâché...ou le comble de la rigueur accessible dans un domaine où le travail exact est impossible. Je cherche à prouver la deuxième proposition¹⁰⁸.

La nécessité de collecter ses expériences en recueil ne contredit donc pas le processus de morcellement et de désagrégation des formes auquel Michaux vise, au contraire elle répond au désir de conférer à l'œuvre toute sa présence particulière. L'œuvre écrite ne sera jamais pour lui un aboutissement de sa pensée mais un processus qui, en se rapprochant de la musique,

¹⁰⁶ Max Bense, « l'Essai et sa Prose », op.cit., p. 138. Je souligne.

¹⁰⁷ M. Bense, « Esthétique et métaphysique d'une prose », in *Cahier de l'Herne*, op.cit., p. 244.

¹⁰⁸ Robert Musil, « [de l'essai] » dans *Essais. Conférences - critique, aphorismes et réflexions*, Textes choisis, traduits et présentés par Philippe Jaccottet d'après l'édition d'Adolph Frisé, Paris, Seuil, 1978, p. 334.

deviendrait une « une opération du devenir¹⁰⁹. » Michaux, encore une fois, utilise l'essai pour faire coïncider l'expérience scientifique, avec sa méthodologie et sa rigueur, tout en la libérant de ses domaines d'étude pour l'associer à l'inventivité et à l'imagination propres à la recherche littéraire. C'est avant tout une manière de décharger la connaissance scientifique de sa spécificité pour l'ouvrir et parfois la déformer dans le but de créer une œuvre littéraire. Musil écrit de l'écrivain essayiste ce que je pourrais appliquer à Michaux : « La tâche [de l'écrivain] consiste à découvrir sans cesse de nouvelles solutions, de nouvelles constellations, de nouvelles variables, à établir des prototypes de déroulement d'événements, des images séduisantes des possibilités d'être un homme, d'*inventer* l'homme intérieur¹¹⁰. » L'essai est une fois de plus assimilé à une expérimentation, soutenant ainsi les concepts d'incertitude et d'hypothèse comme moteurs de la recherche scientifique et littéraire ; en poursuivant le raisonnement de Musil :

L'essai a sa place entre ces deux domaines. De la science, il a la forme et la méthode. De l'art, la matière [...] Il cherche à créer un ordre. Il ne fournit pas de personnages, mais un enchaînement de pensées, donc un raisonnement logique et, comme les sciences de la nature, il part de faits qu'il met en relation [...] Il ne fournit pas de solution globale, seulement une série de solutions particulières. Mais il témoigne et il enquête¹¹¹.

L'incertitude sur laquelle se déploie la forme de l'essai rend compte de la recherche littéraire-artistique de Michaux et de son expérience du corps ; c'est en ce sens que je comprends "l'impossibilité" brossée par Michaux d'écrire des poèmes : « Je ne sais pas faire de poèmes, ne me considère pas comme un poète, ne trouve pas particulièrement de la poésie dans les poèmes et ne suis pas le premier à le dire [...] La seule ambition de faire un poème suffit à le tuer¹¹². » La nécessité de plus en plus aiguë d'établir une méthodologie et une posture critique fondées sur ce qu'on pourrait appeler le principe de la "première fois", du "début", appelle Michaux à une écriture du "dégagement" et le pousse à adopter « une éthique du tâtonnement expérimental et du scepticisme¹¹³ » comme l'auteur même le raconte : « J'ai le sentiment de l'insuffisance, vous voyez, de la mienne, de celle des autres aussi. Il n'est pas trop de toute une vie pour s'apercevoir qu'on n'est pas original, qu'on ne l'a jamais été, qu'on ne pourrait pas l'être, que personne ne l'est, fait d'un bric-à-brac, à tant d'autres¹¹⁴. » Le choix de l'essai ou du poème-essai, s'accompagne d'une réflexion sur ce que l'œuvre écrite, pour Michaux toujours défectueuse est à prendre dans son processus. Avec un exemple entomologique, Michaux pose ce que je définirais, à la fois comme des considérations et comme de véritables principes artistiques, à savoir l'erreur, le manque, les trous. Observant le travail de l'araignée *Zygiella notata* qui, droguée avec un champignon

¹⁰⁹ H. Michaux, « Un certain phénomène qu'on appelle musique », in *Passages*, op.cit., p. 365.

¹¹⁰ R. Musil, op.cit., p. 83.

¹¹¹ *Ibidem.*, p. 335-336.

¹¹² Dans l'essai *Henri Michaux ou une mesure de l'être*, Raymond Bellour cite ces lignes qui servent à introduire les textes du poète, in J. Orizet, *Henri Michaux ou la fiction de soi*, Chroniques, Revue des deux mondes, Septembre 1998, p. 122-123.

¹¹³ J. Roger, *Henri Michaux. Poésie pour savoir*, op.cit., p. 12.

¹¹⁴ « Dialogues » avec Robert Bréchon, in R. Bréchon, *Michaux*, 1959, op.cit., p. 205.

hallucinogène, commence à tisser sa toile, Michaux nous décrit sa progressive perte de maîtrise – la même qu’il vivra, lui-même, pendant ses expériences avec les drogues :

Des parties s’affaissent, s’enroulent, Zygiella notata, c’est son nom, ne s’arrête pas avant d’avoir obtenu la dimension habituelle mais, devenue incapable de suivre son plan, un plan qui pourtant ne date pas d’hier, mais de dizaines ou de centaines de siècles, passant intact et parfait de mère en fille, elle commet des erreurs, des redoublements, ailleurs laisse des trous, elle, si soigneuse, et passe outre. Les dernières spires sont un balbutiement, un vertige, c’est comme si elle avait eu un éblouissement [...] En frère, regarde ses ruines en fil. Mais qu’a-t-elle donc vu, Zygiella ?¹¹⁵

Aussi énigmatique que cela puisse paraître, je me risquerai à une hypothèse de lecture qui rapproche l’œuvre inachevée de l’araignée de celle de l’écrivain, liées par une affinité imaginative, ici corroborée par un lien de fraternité. L’araignée et l’écrivain se séparent volontairement de manière radicale d’une histoire, d’une tradition de tissage ou d’écriture. Tisser une toile trouve un fort écho dans le tissage d’une intrigue écrite, dans ce texte de Michaux complètement remodelé sous l’influence d’une drogue ou d’un « éblouissement ». En tout cas, il s’agit d’une altération, (une idée ?), d’une nouvelle façon de penser à la création : le dé-tissage prend un nouveau sens, celui d’un processus de filage à l’envers, dans le but de saisir un potentiel dans l’œuvre ainsi bafouée. Mais qu’a vu Zygiella alors ? Peut-être a-t-elle vu dans l’échec de l’œuvre un avertissement sur son potentiel artistique. La toile effilochée, l’œuvre incomplète, tendent vers l’inachèvement pour envisager un infini. Bref, poète et araignée font de l’œuvre ratée une création *in fieri*.

En plaçant l’erreur et les trous au cœur de la création littéraire, Michaux renverse la lecture de l’œuvre, la prend à contre-pied, déclinant cette vision dans ce qu’il a de plus cher, le corps : plutôt que de suivre la fabrication des corps, corps littéraires et anatomiques qui se font écho, il trace leur *désintégration*, concept que Michaux élève au plus haut potentiel de réflexion et de recherche. De ce processus de décomposition, les vestiges sont les fondements pour une nouvelle lecture et approche du monde des vivants et surtout par une appréhension inédite de l’écriture et de l’étude du corps anatomique : se situer dans « une antériorité de la pensée, une pensée d’avant ce que je pense¹¹⁶ » et dans l’antériorité du corps, d’avant ce que “j’ai et je suis en tant que corps de chair et os”. Et de chercher le principe d’une avant-naissance en saisissant ce qui est *en train de se former*. J’ai voulu me focaliser un moment sur le choix de l’essai pour comprendre enfin que le parcours d’écriture de Michaux se décide sur les mêmes intentions que celles mises en jeu pour l’exploration du corps. Surtout, il était pour moi nécessaire de montrer que le choix de l’essai correspond à la volonté de se tenir au plus près du vrai esprit du chercheur, scientifique aussi, qui laisse une marge de doute et de liberté à ses raisonnements.

¹¹⁵ H. Michaux, *Poteaux d’angle*, op.cit., p. 1062-1063.

¹¹⁶ R. Bellour, *Introduction, OC., I*, op.cit., p. XVII-XVIII.

Comme je l'ai souligné à plusieurs reprises, la présence de la connaissance scientifique est constante dans les textes de Michaux même si elle est très souvent soumise à des déformations. Si « les sciences exactes sont devenues notre pain », comme le remarquait laconiquement Michaux en 1924 dans « Réflexions qui ne sont pas étrangères à Freud¹¹⁷ » publié au *Disque vert*, lesdites sciences feront l'objet d'un questionnement continu par l'écriture elle-même qui met en crise leurs prétendues vérités. Michaux aborde alors l'écriture en la concevant, je reprends les mots de Pierssens, « comme le ferment d'une *crise* permanente des savoirs qu'elle mobilise – souvent à son insu¹¹⁸. » C'est aussi pour cela que Michaux opte pour une écriture qui n'est pas linéaire, toujours prête à se contredire et dépasser son expérience d'elle-même, refusant de se constituer comme discours continu et organisé. Par des phrases découpées mais incisives, le style de Michaux présente tout de même une continuité dans sa recherche, en acquérant une certaine manière scientifique de procéder. Et c'est en effet de ce dernier que l'auteur *semble* tirer l'impératif de précision et d'exhaustivité l'amenant à réduire le champ d'investigation pour respecter une nécessité de recherche détaillée. Il suit une piste de recherche, il attend sa conclusion qui sera le début d'une autre réflexion, gardant toujours à l'esprit le macro-argument, l'anneau périphérique qui permet la cohésion de tous les micro-arguments abordés par sa recherche. Avec les mots du poète : « La phrase est le passage d'un point de la pensée à un autre point de la pensée. Le passage est pris dans un manchon pensant¹¹⁹. » Une fois de plus, Michaux est « attentif aux exceptions¹²⁰ » pour le définir avec les mots de Musil, et il faut faire attention à l'utilisation prudente et spécifique des mots. Là où il semble y avoir une conclusion, chez Michaux, c'est en réalité le début d'une nouvelle réflexion : cela s'explique surtout par la construction du tissu textuel, constitué sur des références thématiques périodiques, des allusions à des concepts déjà évoqués qui forment un réseau dialogique et connecté entre les différentes œuvres. Dans ce cas-ci, l'attention est placée autour du mot « manchon » et, comme le souligne à raison Jérôme Roger, c'est un terme qui nous reconduit, encore une fois, à la structure du nerf. Dans la *Nuit Remue*, dans la partie « Dessins commentés » Michaux fait allusion aux nerfs protégés dans leur gaine de myéline¹²¹, celle-ci formant un manchon autour de l'axone – soit, selon la définition anatomique,

¹¹⁷ H. Michaux, « Réflexions qui ne sont pas étrangères à Freud », in *Premiers écrits (1922-1926)*, OC., I., p. 48-50.

¹¹⁸ Michel Pierssens, *Savoirs à l'œuvre : essais d'épistémocritique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 13. Il poursuit : « Ne peut-on par exemple imaginer la littérature comme un orage de savoirs, comme le balayage désordonné de forces en mouvement à la surface de la langue et qui mêlent les souvenirs, brouillent les clivages et assemblent comme au hasard ce qui ne saurait se ressembler ? Dans l'histoire, la littérature vient alors sans cesse opposer son chaos et ses fluidités à tout ce qui ailleurs tente de prendre en prenant forme, et si l'histoire vue par les historiens se meut avec lenteur, la littérature qui l'accompagne évoque plutôt les ciels du cinéma vus en accéléré : ils nous révèlent derrière les plus paisibles nuages de silencieuses tempêtes. C'est par là que la littérature prend toujours toute forme de vitesse. A peine croit-on avoir identifié la loi ultime du vers ou du roman qu'un tourbillon s'en saisit et la dément. La littérature broie le connu avec une force d'autant plus vive qu'elle confronte de plus près l'inconnu. », p. 14. Je souligne.

¹¹⁹ H. Michaux, *Ecuador*, op.cit., p. 158-159.

¹²⁰ R. Musil, « La connaissance chez l'écrivain : esquisse », op.cit., p. 84.

¹²¹ « Quelques cheveux servent d'antennes et de véhicule à la peur, et les yeux épouvantés servent encore d'oreilles. Tête hagarde régnant difficilement sur deux ou trois lanières (sont-ce des lanières, des bouts d'intestin, des nerfs dans leur gaine ?) », « Dessins commentés », in *La nuit remue*, op.cit., p. 437.

le prolongement du neurone sous forme de filet axial qui conduit le signal électrique du corps cellulaire vers les zones synaptiques. La gaine de myéline permet d'accélérer la vitesse de propagation de l'influx nerveux qui chez Michaux se transforme en flux de parole, aboutissant à la construction de la phrase. Suivant l'hypothèse de Roger, Michaux s'approprie l'explication scientifique-anatomique pour la saboter afin de soutenir ses objectifs, en l'occurrence la construction d'un psychisme comme un courant de pensée libre de toute enveloppe protectrice : « Il s'agit d'imaginer la pensée affranchie de la myélinisation biologique, apogée de la maturation cérébrale de l'enfant et phase de croissance décisive du système nerveux à laquelle correspond l'acquisition définitive de la parole articulée. En d'autres termes il s'agirait de *dénuder les nerfs de leur manchon protecteur pour ouvrir l'accès à un mouvement pensant c'est-à-dire à un "moi" impensable*¹²². » Ou alors, suivant la conduite d'un chirurgien, le manchon serait à fragmenter ; dans la *Postface* à *Plume*, Michaux écrit : « Sa pensée « logique » ? Mais elle circule dans un *manchon* d'idées paralogiques et analogiques, sentier avançant droit en coupant des chemins circulaires, saisissant (on ne saisit qu'en coupant) des tronçons *saignants* de ce monde si richement *vascularisé*¹²³. » D'une manière à mieux clarifier les intentions de Michaux, il faudrait alors lire la conclusion de cette présentation du « manchon pensant » en association avec la structuration (ou déstructuration) de la phrase : « Ce manchon de l'écrivain n'étant pas connu, celui-ci est jugé sur ses passages. Il est bientôt réputé beaucoup plus imbécile et incomplet que ses contemporains. On oublie que dans son manchon *il avait de quoi dire tout autre chose, et le contraire même de ce qu'il a dit*¹²⁴. »

Soulignant l'incapacité de l'écrivain à se rendre exhaustif et compréhensible, Michaux promeut l'écart et l'imperfection de l'écriture comme des tentatives de transposition de parcours mentaux momentanés, destinés à être perdus, ce qu'« il avait de quoi dire tout autre chose, et le contraire même de ce qu'il a dit », pour reprendre le texte cité peu avant. Les demi-phrases, les débuts sans suite, tout cela appartient à un pré-langage, à la pré-phrase qui se créent dans le nerf non encore myélinisé et achevé dans sa structure. Le nerf dans sa formation coïncide avec l'élaboration de la phrase mais aussi avec la perte de tout le matériel idéatif qui l'a précédée : les passages d'idées, le fourmillement de mots, en gros tout ce qui fait partie d'une avant-phrase et d'une avant-langue semblent perdus à jamais, sauf si on en garde note. Ce qui est l'intention de Michaux. Dans un de ses tout derniers textes, *Par des traits*, dans la partie intitulée « Des langues et des écritures, pourquoi l'envie de s'en détourner », il écrit à ce sujet :

On ne rencontre pas de langues inachevées – à la moitié faites, abandonnées à mi-parcours (ou bien avant). Combien pourtant il y a dû y en avoir, laissées en arrière, des *avant-langues*, à jamais inconnues. Commencements d'on ne savait quoi encore, distractions d'un moment...loisirs de la chasse pendant les heures d'attente, jeux quand les mondes comptables n'étaient pas nés [...] Le passager, le surprenant du spontané, du momentané, allait disparaître, éliminé¹²⁵.

¹²² J. Roger, *Henri Michaux. Poésie pour savoir*, op.cit., p. 264. Je souligne.

¹²³ H. Michaux, « Postface à *Plume* », op.cit., p. 665. Je souligne.

¹²⁴ H. Michaux, *Ecuador*, op.cit., p. 159.

¹²⁵ H. Michaux, *Par des traits*, OC., III, p. 1280-1281. Souligné dans le texte.

Par l'image du dérobement du nerf, Michaux semble vouloir idéalement récupérer tous les restes biffés de la langue pour les étudier en tant que véritables déclencheurs et composants de la création. Un procédé qui cherche à comprendre si l'effondrement de la pensée correspond à l'effondrement de la création, ou s'il représente, au contraire, la redécouverte des fondements de cette dernière. Par une image déduite des mots de Michaux, si j'accorde un peu de liberté imaginative à mon raisonnement, sa phrase-nerf s'oppose à la phrase finie ; défaire la fibre nerveuse est pour Michaux synonyme d'affaiblissement ou d'épuisement de la pensée raisonnante et structurée, dans le but d'en saisir la vérité plus profonde et ses voix insoumises. La recherche de la défaillance organique est concomitante de la défaillance de la pensée organisée : « L'intelligence, pour comprendre, doit se salir. Avant tout, avant même de se salir, *il faut qu'elle soit blessée*¹²⁶. » Cette idée du « manchon pensant » me fait songer à un autre concept encore, tout à fait analogue en termes de portée critique, celui des « radicaux libres » qui illustreraient au plus juste, les pensées désordonnées de l'aliéné ou de l'halluciné. Dans *Une voix pour l'insubordination* (1980), Michaux précise ce qu'il comprend avec ce terme : « On songe encore à des empreintes ou à des lambeaux psychiques. Ainsi dans l'espace interstellaire, furent trouvés, à la surprise générale, au lieu de molécules ou d'atomes...des radicaux libres, jusque-là inconnus, et qu'on estimait impossibles¹²⁷. » Encore une fois, pour décrire la discontinuité de la pensée et de la matière Michaux emprunte un terme scientifique qui vient, cette fois de la chimie. De la définition du dictionnaire, les radicaux libres sont des atomes ou molécules instables cherchant à se lier à d'autres atomes et provoquant des réactions en chaîne ; pour une fraction de seconde, ils sont des bouts, des lambeaux d'atome ou molécule qui aggravent la discontinuité de la matière¹²⁸. Et c'est précisément ce point qui intéresse Michaux, car les deux phénomènes du manchon pensant et des radicaux libres, soutiennent sa volonté de porter atteinte à toute forme de linéarité, dans le langage et dans la pensée, de troubler le stable. C'est ainsi que ces deux concepts s'alignent à la suite de verbes-actions tels que “désapprendre”, “désencombrer”, “déconditionner”, “défaire”, autant de suffixe « dé- » qui apparaissent dans ses œuvres à soutenir son désir de revenir à l'origine de la toute première perception du monde. Michaux est le penseur de la pensée ou mieux encore du *penser*, de ces « battements » qui sont des positions d'équilibre dans l'incessant « mouvement du “pensant”¹²⁹. »

Dans l'un de ses derniers textes, Michaux aspire à « penser moléculairement » dans un primitivisme cellulaire de l'activité de penser, loin des grands systèmes totalisants. Par l'écriture il voudrait capter alors ces « Microphénomènes par excellence », molécules instables, qui constituent « le penser » avec « ses multiples prises, ses multiples micro-opérations silencieuses, de déboîtements, d'alignements, de parallélismes, de déplacements, de substitutions qui échappent et doivent échapper¹³⁰. » Déclinée à la fois comme un passage, un nerf démyélinisé, un manchon tronçonné et saignant, ou encore comme un ensemble de lambeaux psychiques et

¹²⁶ H. Michaux, « Tranches de savoir », in *Face aux verrous*, op.cit., p. 470.

¹²⁷ H. Michaux, *Une voie pour l'insubordination*, OC., III, p. 993.

¹²⁸ A.-E., Halpern, « Vers une poétique quantique », op.cit., p. 256 en particulier « Le drame des ravagés », in *Henri Michaux. Le laboratoire du poète*, op.cit., p. 278-289.

¹²⁹ H. Michaux, « Postface », à *Plume*, op.cit., p. 664.

¹³⁰ H. Michaux, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, OC., III, p. 314.

radicaux libres, la pensée, symbole du discontinu et du changeant, n'adhère pas seulement à l'échelle du microscopique – de cellule ou particule – mais, comme suggère Halpern, s'incorpore dans une organisation plus vaste (avec l'assimilation de la pensée aux radicaux libres), macroscopique de « l'espace interstellaire ¹³¹ . » Si Michaux, cherche, alors, à cerner « les microphénomènes de la pensée », c'est pour créer un modèle de « la macropensée », de la « pensée panoramique ¹³² », soit son étirement à l'échelle de l'univers.

Michaux poursuivra ses expériences sur les nerfs et le langage, avec la contribution essentielle des sciences neurologiques, notamment pendant sa période d'expérimentation des hallucinogènes. Ainsi c'est dans le texte de sa conférence « *Recherche dans la poésie contemporaine* » prononcée dans le cadre de *Sur* le 23 septembre 1936 que Michaux rapproche définitivement la poésie à une méthode de recherche et, encore une fois, il renouvelle l'analogie entre le procédé scientifique et la conduite poétique, leur constante référence l'un à l'autre, une réciprocité d'intentions reversée sur la page :

Qu'est-ce que donc que la poésie ? Nous ne le savons pas [...] Bien que nous ayons manipulé, si l'on peut dire, autant de poésie que les meilleures époques littéraires, nous savons chaque jour moins ce qu'elle est, et elle devient surtout une *méthode de recherche*. Notre attitude et notre démarche sont en ce sens strictement parallèles à celles de la majorité des sciences, qui manipulent le monde et les choses, électricité, système nerveux, hérédité, maux, glandes, avec plus d'habileté que de connaissance [...] Prenons momentanément la poésie d'une façon moins ingénue. C'est un élément disséminé dans la nature, dans l'humain, l'inhumain, la beauté, la laideur, les maisons, les échafaudages, les ruines, les vieux, les jeunes, les bateaux, les restes de naufrages, les voiliers, c'est-à-dire n'importe où et parfois dans les poèmes [...] Car la poésie nous apparaît comme disséminée et d'une certaine façon à l'état d'émanations [...] La grande poésie appartiendra toujours à ceux qui ont cherché plus que la poésie, à ceux qui ont dominé ou dépassé la nature humaine, aux savants ou aux mystiques¹³³.

La fécondité du vivant diversifié pousse Michaux à parcourir la nature, et à l'examiner sous toutes ses facettes. Il sonde les existants pour dépasser leur figure apparemment uniforme, pour cueillir le désuni à l'origine du vivant et l'instabilité à la base de la création. Peu après la désagrégation de la boule Michaux a besoin de se reconnecter avec un vivant primordial, comme lui, encore en phase de transformation. Parce que c'est le mouvement de création et décréation qui l'intéresse : la structure de l'être vivant avant sa formation complète présente un réel intérêt pour Michaux et contribue à la constitution de son parcours spécifique dans la création littéraire qui débutera, toujours à partir d'un premier stade germinal, de l'observation de ce que j'appellerai le « corps à rebours ». La poésie en tant que « méthode de recherche » se précise. Michaux reprend la définition de Bachelard concernant la pensée « surrationaliste » : une pensée « entièrement

¹³¹ A.-E., Halpern, *Henri Michaux. Le laboratoire du poète*, op.cit., p. 288.

¹³² H. Michaux, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, op.cit., p. 314.

¹³³ H. Michaux, « Recherche dans la poésie contemporaine », op.cit., p. 973-974. Je souligne.

inductive et extensive », mais surtout « libre de toute attache envers ce que l'on tenait auparavant pour définitif. *Éprise de son seul mouvement*¹³⁴. » Et comme le souligne Évelyne Grossman, si la poésie est une « méthode de recherche », « c'est donc au sens où elle devrait permettre d'appréhender et de traduire cette pensée en mouvement, non encore figée dans le carcan des mots – cette pensée préverbale¹³⁵. » Et de suivre alors le mouvement de la pensée *qui se pense*, saisie à son apparition, en perpétuel état de naissance. Comme je le montrerai dans les pages suivantes, dès les premiers instants hors de sa boule, Michaux se dédie à tout ce qui est petit, silencieux, aléatoire mais enduring, à tout ce qui coïncide, finalement, avec une vie presque invisible : il découvre les atomes, les cellules, les lettres de l'alphabet, le monde universel de l'organisation première. Il cherche l'infiniment variable de la cellule première, ce qui constituera, pour lui, « l'alphabet de la vie » :

Les mots, il faut le savoir, sont des branchies, mais toujours à renouveler, si l'on veut qu'ils soient utiles, sinon on étouffe comme des poissons dans le fond d'une barque [...] *Tout, véritablement tout est à recommencer par la base : par les cellules, de plantes, de moines, de proto-animaux : l'alphabet de la vie. Seulement ainsi on se sauvera. Sinon je ne réponds de rien. Et on « la » retrouvera, toute nue, en sa cellule simple, en sa cellule temple, Vierge originelle.*

Le visage, autre évadé, il faut qu'il rentre en cellule. Tout de suite. La cellule peut encore sauver le monde, elle seule, saucisse cosmique sans laquelle on ne pourra plus se défendre. C'est pourtant assez visible¹³⁶.

« Rentrer en cellule » c'est une expression qui pourrait bien devenir la devise du parcours intellectuel et littéraire de Michaux. Cherchant à rendre la labilité de la matière, psychique et littéraire, l'écrivain développe ses réflexions notamment à partir de la nouvelle physique quantique ; de celle-ci Michaux saisit spécialement la discontinuité qui se trouve au fondement de la matière, cherchant de la transposer dans son écriture. Avec la physique contemporaine, la notion de centre a perdu de sa valeur, l'atome n'étant plus le noyau irréductible de la matière, et dans la pratique de l'écriture, le sujet n'a plus le rôle de référence absolue dans l'univers. C'est le thème, d'un domaine et dans l'autre, du *décentrement* : le sujet pensant, observant et écrivant, gravite autour d'un axe constamment déplacé. Et c'est intéressant alors, un peu moins surprenant, comme le rappelle Halpern, que dans le laboratoire de Michaux « on se heurte à un microscope électronique, une chambre à bulles, un accélérateur des particules¹³⁷. » Ce qui m'intéresse en particulier de souligner avec cette première partie, c'est le travail que Michaux opère sur son corps anatomique, car il a compris qu'il contient « une véritable histoire de la vie sur la Terre¹³⁸. »

¹³⁴ H. Michaux, « Recherche dans la poésie contemporaine », op.cit., p. 973. Je souligne.

¹³⁵ Evelyne Grossman, « L'écriture insectueuse d'Henri Michaux », in *La Défiguration. Artaud – Beckett – Michaux*, Paris, Ed. de Minuit, 2004, p. 85-86.

¹³⁶ H. Michaux, *Vents et Poussières*, p. 200-205. Je souligne.

¹³⁷ A.-E., Halpern, *Henri Michaux. Le laboratoire du poète*, op.cit., p. 257.

¹³⁸ « Nos corps contiennent une véritable histoire de la vie sur Terre. Nos cellules maintiennent un environnement riche en carbone et en hydrogène, comme celui de la planète au début de la vie. Elles vivent dans un milieu composé d'eau et de sels exactement comme les mers primitives. Nous sommes devenus ce que nous sommes par la réunion

« Nous ne pouvons sonder, écrivait Darwin, la complexité merveilleuse d'un être organisé, complexité qui est loin d'être diminuée par notre hypothèse. Il faut considérer chaque être vivant comme *un microcosme*, – un petit univers, composé d'une *foule d'organismes* aptes à se reproduire par eux-mêmes, *d'une petitesse inconcevable*, et aussi nombreux que les étoiles du firmament¹³⁹. »

Chez Michaux il sera toujours question de découvrir ce microcosme par le biais de l'écriture, plus tard de la peinture : une interdépendance se crée entre réflexion sur l'écriture et recherche sur le corps affirmant un partage permanent de cellules et lettres.

L'infiniment petit ou le style germinal

Les recherches de Michaux sont orientées, comme je l'ai mentionné dans les pages précédentes, vers un savoir qui tourne à rebours de son élaboration, aux prémices de sa création et de son idéation. Autant l'acte d'écrire que le corps anatomique et le corps de la pensée sont soumis à ce processus expérimental d'observation visant à cerner le substrat premier et humus de la matière vitale. Toute la lutte de Michaux contre le figé, à partir de la rupture de la boule, se meut en fonction de sa volonté d'explorer *l'infiniment petit*¹⁴⁰, concept qui devient, dans ma lecture critique, le principe de sa conception artistique-littéraire et, j'oserai dire, de vie. Et j'ajouterai, en anticipant de quelques pages, que ce thème sera également crucial pour l'analyse de l'œuvre écrite d'Unica Zürn. Ce concept, qui se décline ensuite différemment dans l'œuvre des deux auteurs, part néanmoins d'un principe commun, celui de plonger dans les vies minuscules et universelles (pensons aux molécules, aux cellules et aux atomes) qui soutiennent l'existence du vivant, de la matière et du langage. Mais comment pourrais-je définir ou donner une explication à cet infiniment petit ? J'avancerai que c'est une matière en constante évolution et qui, chez Michaux, se décline en embrassant les formes de vie les plus variées : des insectes, des fourmis, de la description des mouvements atomiques, des micro-sensations corporelles aux apparitions grouillantes des mots. L'infiniment petit devient le centre d'attention et d'observation de l'écriture de Michaux, le territoire à explorer dans son cheminement de maturité intellectuelle et artistique jusqu'à devenir une manière de s'engager dans l'étude de la vie et d'y participer. Le processus d'écriture se révèle être un défi à la manifestation linguistique de ce monde du microscopique, à incorporer dans les mots à travers un travail minutieux de choix stylistiques afin de raconter un lieu silencieux mais frénétique. Véritable objectif de sa recherche, ce monde de l'agrégation et de la désagrégation conduira Michaux à saisir un "corps à rebours" : le corps en décomposition,

de partenaires bactériens dans un environnement aqueux. », in Lynn Margulis, Dorion Sagan, *Microcosmos. 4 milliards d'années de symbiose terrestre*, Paris, Wildproject, 2022, p. 44.

¹³⁹ Charles Darwin, *De la variation des animaux et des plantes sous l'action de la domestication*, vol.2, traduit de l'anglais par J.-J. Moulinié, Paris, C. Reinwald, 1868, p. 431. Je souligne.

¹⁴⁰ Je reprends l'expression de Michaux dans *Misérable Miracle* : « La pullulation, après une apparente éclipse, était revenue, celle des *infiniment petits*, celle des *infiniment possibles*, celle des *infiniment au-delà*. », op.cit., p. 696. Je souligne.

dépouillé et potentiel, c'est-à-dire le corps du commencement ou de l'infiniment petit. Et tout est question, alors, de *position*. Les potentialités découvertes dans les mots, leur utilisation possible dans l'exploration des failles d'un savoir organisé en système, devient un outil méthodologique critique pour accéder à la zone d'ombre de la connaissance. L'écriture aussi est, en elle-même, un moment d'orientation placé sur le parcours de recherche, elle représente une tension du sujet vers un inconnu qui implique la présence inévitable d'une « ignorance de base » comme Michaux l'affirme : « D'une façon ou d'une autre, le plus savant des hommes comme le plus ignorant, l'un et l'autre ignorent où est leur ignorance, comment elle les enrobe, les conserve, les maintient malgré quelques escapades, *ignorance de base*¹⁴¹. »

Cette existence cachée, que je représente avec l'image de l'infiniment petit, est un véritable lien commun au corps, à la pensée et à l'expression linguistique, comme à tout savoir sur le vivant que Michaux veut explorer dans sa portée gnoséologique, s'annonçant déjà à partir des titres de quelques-uns de ses ouvrages comme *La nuit remue*, *Lointain intérieur*, *La vie dans les plis* ou encore *L'infini turbulent*. L'exploration et l'expérimentation de l'infiniment petit demandent à l'écriture de Michaux d'engager une éthique et une physique du langage visant à libérer la pensée « du piège de la langue des autres¹⁴². » Le dégagement se fera par résistance au “bloc” structuré du savoir, auquel Michaux oppose le doute, la question et l'ignorance ; l'essentiel se trouve déjà dans le texte d'*Ecuador* :

Semblablement ceux qui sont imbéciles notoires, je me garde bien de les juger tels. Les érudits, les savants sont ceux qui ont accepté et les imbéciles et ignorants, ceux qui n'ont pas accepté. Pas seulement la religion, toutes les sciences sont l'objet du pari de Pascal. « Commencez par admettre ceci et vous verrez comme tout est simple, et qu'il n'y a rien à perdre de toute façon. Même si c'est faux, puisque vous aurez acquis des connaissances que, faute de liaison, vous eussiez dû laisser là. » Mais certains se révoltent, ne veulent pas de ces *a priori*, de ces approximatives théories, de ces procédés, syllogismes, conclusions hâtives tirées d'apparences concordantes, et se révoltant trop tôt se barrent le chemin de connaissances ultérieures. *Car l'appareil scientifique est un bloc*. Il ne faut pas être imbéciles trop tôt. Vers trente ans, les études faites, c'est permis, on peut redevenir simple, et faire ainsi des découvertes¹⁴³.

Tout en gardant sa passion pour les sciences et leurs démarches, Michaux s'oppose au scientisme de son époque, à sa prétention d'avoir les réponses correctes et suffisantes aux questions du monde. En procédant en sens inverse, Michaux remplace la réponse par l'hypothèse, soulignant l'insuffisance comme constante de la démonstration et par là, la nécessité d'un re-questionnement perpétuel ; en bref il récupère l'essence même de l'esprit critique et de l'esprit scientifique. C'est l'écriture de celui qui « sait garder le contact, qui reste joint à son trouble, à sa région vicieuse jamais apaisée. *Elle le porte*¹⁴⁴. »

¹⁴¹ H. Michaux, *Poteaux d'angle*, op.cit., p. 1061. Je souligne.

¹⁴² H. Michaux, *Face aux verrous*, p. 440.

¹⁴³ H. Michaux, *Ecuador*, op.cit., p. 177. Je souligne.

¹⁴⁴ H. Michaux, « Observations », in *Passages*, op.cit., p. 348.

Toutefois, je dois souligner que ce sont encore une fois les sciences, la physique quantique du XX^e siècle dans ce cas spécifique, qui offrent à Michaux l'opportunité de s'approcher de cet infiniment petit. Poussé par la curiosité de remonter du macroscopique à l'infra-atomique, Michaux cherche à cerner les mouvements de discontinuité et d'interaction qui constituent la matière vivante et la pensée : « Tout est comme moléculaire dans la pensée. Petites masses. Apparition, disparition de petites masses. Masses en perpétuelles associations, dissociations, néoassociations, plus que rapides, quasi instantanées¹⁴⁵. » Comprendre un corps, c'est donc le dépouiller de sa stabilité et de son équilibre, pour ouvrir le regard au stade de sa germination, exactement ce que Michaux va faire à partir de son propre corps. Dans cette recherche d'un "corps à rebours", je vois une tentative de mieux cerner ce sentiment obscur de l'existence de soi. La constitution d'un corps ou d'un texte se fait par agglomération de petites masses, autrement dit avec Bachelard :

Le grand sort du petit, non pas par la loi logique d'une dialectique des contraires, mais grâce à la libération de toutes les obligations de dimensions, libération qui est la caractéristique même de l'activité de l'imagination [...] Ainsi le minuscule, porte étroite s'il en est, ouvre un monde. Le détail d'une chose peut être le signe d'un monde nouveau, d'un monde qui comme tous les mondes, contient les attributs de la grandeur. La miniature est un des gîtes de la grandeur¹⁴⁶.

La raison de cet attrait pour ce qui est minuscule se trouve dans l'intérêt de Michaux pour la constitution des « millions de "possibles"¹⁴⁷ » comme il écrit dans la préface d'*Ailleurs*. L'infiniment petit est le véritable producteur du vivant et c'est par cela que la nécessité de pénétrer l'invisible grouillant et impermanent envahit pareillement l'acte de l'écriture, entendu comme acte de création du vivant. Michaux se plaît à en faire l'expérience par la lecture :

Dans l'ensemble, les livres furent son expérience [...] tant que son fond restait indéfini et mystérieux et peu palpable, son attention consistait à trouver dans un livre ce même univers fuyant et sans contours. Lisant comme il faisait, même un manuel d'arithmétique, ou de François Coppée, devenait une nébuleuse. Et s'il se mettait à lire lentement, voulant « retenir » : néant ! C'était comme s'il regardait des pages blanches. Mais il pouvait très bien relire, du moment que ce fût vite. On conçoit cela aisément. Il formait ainsi une nouvelle, une autre nébuleuse [...] Dans les livres, il cherche la révélation. Il les parcourt en flèche. Tout à coup, grand bonheur, une phrase...un incident...un je ne sais quoi, il y a là quelque chose [...] Les livres lui ont donné quelques révélations. En voici une : les atomes. *Les atomes, petits dieux*. Le monde n'est pas une façade, une

¹⁴⁵ H. Michaux, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, op.cit., p. 320.

¹⁴⁶ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, op.cit., p. 226-228

¹⁴⁷ H. Michaux, « Préface » de *Ailleurs*, OC., II, p. 3.

apparence. *Il est : ils sont.* Ils sont les innombrables petits dieux, ils rayonnent.
*Mouvement infini, infiniment prolongé*¹⁴⁸.

La révélation des atomes permet à Michaux de s'avancer sur le chemin du désassemblage : toute création se fonde sur une désarticulation première. Les livres apportent une souplesse que le poète ne rencontre pas dans son extérieur : « Les choses sont dures, la matière, les gens, les gens sont durs, et inamovibles. Le livre est souple, *il est dégagé.* Il n'est pas une croûte. Il émane. Le plus sale, le plus épais émane. Il est pur. Il est d'âme. Il est divin. De plus il s'abandonne¹⁴⁹. »

La connaissance scientifique attire l'attention de Michaux vers les constituants à la base du vivant, en commençant par l'atome, particule infiniment petite, unité fondamentale qui peut être combinée avec d'autres éléments de la même nature. L'étude du fonctionnement des atomes devient la base de la connaissance en matière littéraire aussi, pour en comprendre ses constituants premiers, les lettres, représentées comme des atomes dans leurs mouvements d'agrégation et désagrégation en mot, et encore plus, en phrases. Michaux semble s'approcher des trois figures de l'atomisme ancien Démocrite, Epicure et Lucrèce, s'attardant quant à lui sur la notion de mobilité et de l'illimitation potentielle de la génération. Michaux saisit l'ingrédient premier de la création, la différenciation, et fait du domaine de l'infiniment petit le point de départ de sa démarche poétique, plutôt de son trajet : « Fait à rappeler, les "arrivées", les réussites sont rares chez moi, et pas reconnues comme telles et pas avec envie d'y "demeurer". Je suis plutôt *en évolution, au moins en progression, donc "dans le trajet"*¹⁵⁰. » Afin de prendre conscience de son corps mais aussi de pouvoir être surpris par ses opérations invisibles, Michaux le sonde, effectuant un processus progressif de démembrement de lui-même. Dans « *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions* » la fertilité de la décomposition demeure à la base de ce que nous pourrions appeler le *De Rerum Natura* de Michaux, sa véritable visée poétique :

Se détachent/les insignifiants se *détachent*
.../ la tension de personnification diminue [...]

Démembrement derrière la gaze des apparences
Degrés différents de démembrement/... comme un épandage

S'il se pouvait qu'ainsi je demeure./ Le *naissain* arrive, le *naissain* se dépose [...]

J'assiste / je laisse faire / je laisse *défaire* [...]¹⁵¹.

Comme je l'ai souligné par l'italique dans le texte, plusieurs termes utilisés sont liés au champ sémantique du démembrement, de pré-naissance¹⁵² et de pré-constitution des corps et de la

¹⁴⁸ H. Michaux, « Le Portrait de A. », in *Plume*, op.cit., p. 610-611. Je souligne.

¹⁴⁹ H. Michaux, « Portrait de A. », op.cit., p. 610. Je souligne.

¹⁵⁰ H. Michaux, « Tempérament de nuit », in *Façon d'endormi, façon d'éveillé, OC., III*, p. 466. Je souligne.

¹⁵¹ H. Michaux, « Détachements », in *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions, OC., III*, p. 1215-1216. Je souligne.

¹⁵² Utilisation de la part de Michaux du terme *naissain* qui définit un ensemble de jeunes mollusques à l'état larvaire ou embryonnaire. *Naissain* était l'état de Michaux dans sa boule, mais finalement représente la condition ontologique de

matière, ce qui souligne l'importance de ces concepts pour Michaux. C'est une phase de recherche et une nécessité qui s'expliquent par la certitude de l'écrivain d'être toujours au début de la connaissance, au début de la création : l'existence même se situe, pour lui, toujours à son début. L'achèvement, semble dire Michaux, est possible seulement si l'on considère comme un commencement constant, car la création se fait dans un parcours de naissance intermittente, suivant alors le concept latin de *l'in fieri*. C'est d'ailleurs le besoin heuristique de considérer la fin comme un nouveau commencement qui passionne Michaux ; et c'est une des raisons pour lesquelles il trouve dans le cercle sa véritable figure géométrique de référence, un cercle dont le centre serait toujours déplacé. Ainsi dans le processus d'écriture, Michaux cherche à décrire des situations de déliaison et d'éclatement et à amincir la valeur définitive du point final, pour que la poésie soit investie par l'errance et la contingence et pour que la lecture en soit donc perturbée. *Mouvements* est un texte qui présente assez clairement cette volonté de délier, plus spécifiquement de combattre contre "la colle", élément gluant qui force à la cohésion :

Contre les alvéoles / contre la colle / la colle les uns les autres [...]
 unité qui *fourmille* / bloc qui danse

Un défênéstré enfin s'envole
 un arraché de bas en haut / un arraché de partout
 un arraché jamais plus rattaché [...]

Homme non selon la chair / mais par le vide et le mal et les flammes intestines
 [...] et l'*écartèlement* / et l'emmèlement / et le *décollage* dans les étincelles
 [...] *Mouvements d'écartèlement et d'exaspération intérieure* [...]
 mouvements d'*explosion*, de *refus*, d'*étirement* en tous sens / d'attractions
 malsaines, d'envies impossibles [...]

mouvements à *jets* multiples / mouvements à la place d'autres mouvements
 qu'on ne peut montrer, mais qui habitent l'esprit
 de *poussières* / d'étoiles / d'*éboulement* / et de vaines latences [...]

Taches / taches pour obnubiler
 pour *rejeter* / pour *désabriter* / pour *instabiliser* / pour *renaître* / pour raturer [...]

Gestes / gestes de la vie ignorée / de la vie / de la *vie impulsive* / et heureuse à se
dilapider / de la vie *saccadée*, *spasmodique*, érectile [...]
 Geste du défi et de la riposte / et de l'*évasion* hors des goulots d'étranglement
 Gestes de *dépassements* / du dépassement / surtout du dépassement
 (*pré-gestes* en soi, beaucoup plus grande que le geste, visible et pratique qui va
 suivre). [...]

tout être vivant, situé dans l'organisation précaire, en état potentiel qui permet de se transmuier, de se métamorphoser infiniment. *Naissain* représente aussi la condition du poète, de son imagination plastique, toujours prise dans l'en train de se faire.

Signes, non pour être complet, non pour conjuguer/ mais pour être fidèle à son « *transitoire* » [...] ¹⁵³.

Les mots que j'ai soulignés en italique rejoignent le domaine de l'infiniment petit avec son mouvement et ses transitions. Ces mots racontent la renaissance d'un corps au sein de l'impulsion et de la stabilité éphémère, des gestes qui naissent par jets et explosions et qui se traduisent en signes qui se dépassent infiniment ; ce qui contribue à la description d'un déséquilibre dans l'homme, dans son anatomie même qui "éclate", mais surtout dans les mots qui se vouent à débloquent le langage de son ankylose. C'est ainsi que Michaux cherche à écrire évitant l'emprise à la fois totalitaire et défectueuse du matériau verbal pour ouvrir, au contraire, l'écriture à la légèreté et à la libération d'aller « selon son être et ses besoins [...] à un débrayage non encore connu, à une désincrustation, à une vie nouvelle ouverte, à une écriture inespérée, soulageante où il pourra enfin s'exprimer loin des mots [...] ¹⁵⁴. » En reprenant l'analyse d'Antoine Raybaud :

[...] dans les dispositifs poétiques, les jeux d'énoncé, bien loin de bétonner le préétabli, d'agglutiner la glu des mots, se donnent-ils comme ressources de récits et présentations inopinés, *clés* de *parades sauvages* ou humoristiques, appareils d'inventions et de fables. C'est tout le déplacement de la représentation poétique : d'un développement des « clichés » à un théâtre de l'inespéré et de l'inouï ¹⁵⁵.

Le concept d'infiniment petit, je l'ai montré, fournit des potentialités à Michaux qui réinvente un langage séparé de la sémantique et de la syntaxe par une dérive linguistique désobéissante. Le procédé linguistique de Michaux s'opère par altérations de la langue, répondant à son besoin de se poser contre le figement et la pétrification et se traduisant par une libération des énoncés à travers l'utilisation, par exemple, de verbes à l'infinitif qui prolongent poétiquement le sens d'un mot l'ouvrant à ses possibles associations logiques ou pas, ou encore par l'allitération et la répétition des mots ou des groupes de mots. Un exemple peut être représenté par le poème délicat « Pensées » :

Penser, vivre, mer peu distincte ; / *Moi – ça – tremble*, / Infini incessamment qui tressaille.
Ombres de mondes infimes, / Ombres d'ombres, / cendres d'ailes.

Pensées à la nage merveilleuse, / qui glissez en nous, entre nous, loin de nous
loin de nous éclairer, loin de rien pénétrer ;

étrangères en nos maisons, / toujours à colporter,
poussières pour nous distraire et nous éparpiller la vie ¹⁵⁶.

¹⁵³ H. Michaux, « *Mouvements* », dans *Face aux verrous*, p. 435-441. Je souligne.

¹⁵⁴ H. Michaux, « Dessins et Postface de "Mouvements" (1951) non repris en 1954 », en marge de *Face aux verrous*, op.cit., p. 599.

¹⁵⁵ A. Raybaud, « Le désassemblage », in *Passages et langages chez Henri Michaux*, op.cit., p. 174. Souligné dans le texte.

¹⁵⁶ H. Michaux, « Pensées », *Poèmes*, in *Plume*, op.cit., p. 598. Je souligne.

D'autres techniques, souvent utilisées par Michaux pour ébranler le tissu textuel, sont la répétition, la quasi-absence de connecteurs logiques, les onomatopées, la multiplication d'incongruités par juxtaposition d'antonymes et encore l'énumération de mots appartenant à des champs sémantiques différents, séparés uniquement par une virgule qui font partie constituante de créer une langue à soi, un « espéranto lyrique¹⁵⁷ ». Et j'ajouterai, pour ma part, un espéranto anatomique, soit une langue composée de tous les rythmes, les bruits, les vibrations, les phrasés du corps. C'est René Bertelé qui, le premier, utilise l'expression d'espéranto lyrique en 1946 qui suppose une écriture de rupture par rapport aux codes et conventions, « puisque le mot, ajoute Bellour, défie alors jusqu'au premier état de la langue connue (le dictionnaire, dont Michaux aime déjà tant la suggestion brute)¹⁵⁸. » De même, elle, la langue, se rattache au corporel (je l'ai déjà analysé dans le cas du poème « Glu et Gli ») à traduire des mouvements intérieurs, cachés, intimes, donnant vie à la langue (une bouche ?¹⁵⁹) d'un corps préhistorique et pré-individuel. L'écriture se recherche dans le franchissement des conditions supposées de compréhensibilité pour rendre compte d'une langue originelle formée par les bruits des entrailles et par les voix infinies qui sous-tendent la pensée – et qui seront véritablement explorées avec la prise des drogues. Je me bornerai à citer deux exemples pris de *La nuit remue*, « L'Avenir » et « Articulations » :

Quand les mah, / Quand les mah, / Les marécages, / Les malédictions, /
Quand les mahahahahas, / Les mahahaborras, / Les mahahamaladihahas, / Les
matratrimatratrihahas, / Les hondregordegarderies, / Les honcucarachoncus /
Les hordanoplopais de puru para puru, / Les immoncéphales glossés, / Les
poids, les pestes, les putrefactions, / Les nécroses, les carnages, les
engloutissements, / Les visqueux, les éteints, les infects, / Quand le miel
devenu pierreux...¹⁶⁰.

¹⁵⁷ R. Bertelé, *Henri Michaux*, Paris, Seghers, 1946, p. 18. Je passe vite sur ce point car les études à propos de cette thématique sont nombreuses et je ne voudrais pas risquer une répétition redondante.

¹⁵⁸ R. Bellour, *Introduction aux OC., I*, op.cit., p. XXXIV.

¹⁵⁹ Au sujet de la bouche (comme simple organe et comme outil pour parler et articuler), je retranscris une conversation de Michaux avec Alain Bosquet : « C'est ridicule, de n'avoir qu'une bouche ; nous avons plusieurs voix, la voix extérieure pour les autres, la voix intérieure pour nous, une troisième voix, celle du doute. Nous aurions besoin d'au moins deux bouches. », in A. Bosquet, « Henri Michaux », *La Mémoire ou l'Oubli*, op.cit., p. 193. Souligné dans le texte.

¹⁶⁰ H. Michaux, « L'Avenir », in *La nuit remue*, op.cit., p. 509-510. Pour mieux comprendre le sens de ce poème, je cite ici un extrait de Jean-Claude Mathieu : « La prophétie d'une apocalypse où triomphera l'innommable est l'horizon du poème « Avenir » [...] Ici, l'écrasement, l'infection pèsent sur le bégaiement d'une parole qui s'enfle sans parvenir à expulser cette masse stercoraire. Elle pourrit en amalgamant toutes les réalités collantes qui répugnent à Michaux, la « colle des mots », les « marécages » de *Mes propriétés*, les maharadjahs si poisseux du *Barbare en Asie*, agglutinés dans les crases de cette Apocalypse [...] », « Une tempête sur la page », in *Écrire, inscrire. Images d'inscriptions, mirages d'écritures*, Paris, José Corti, 2010, p. 241.

Et go to go and go / Et garce! / Sarcospèle sur Saricot / Bourbourane à talico,
/ Ou te bourdourra le bogodo, / Bodogi. / Croupe, croupe à la Chinon. / Et
bourrecul à la misère¹⁶¹.

Ce que Michaux voudrait montrer dans l'écriture c'est précisément sa constitution, son « en-train-de se faire ». Montrer la langue, prise aussi dans son sens anatomique de muscle apte à la mastication et à l'élocution, dans sa première étape d'apprentissage : les exercices d'articulation des lettres pris « à la gorge », encore au stade de babillage ou bégaiement, procédant par efforts, jeux et échecs. Le retour, en particulier, à une dimension onomatopéique s'approche de cette parole « d'avant les mots » selon une expression de Antonin Artaud. En conséquence des opérations que Michaux effectue sur la langue, se dégage le phrasé du vécu corporel proliférant de ses bruits organiques ; greffe de sons ou transposition écrite de la voix du corps : « Comment, se demande Anne Brun, l'écrivain ne serait-il pas fasciné par ce bain vocalique, lui dont l'œuvre fourmille d'occurrences d'un langage organique et viscéral, sons inarticulés, souffle, pet, gargouillement, éructation ? » Retour alors, continue Anne Brun, à « la matérialité phonique primordiale des mots qui se font intonation et intensité pure, ou même parfois, cri, si bien que l'accent ne porte plus sur le message mais sur la perception sensorielle acoustique¹⁶². »

Pour ma part, j'ajouterais que ce retour est aussi une inversion de marche : Michaux voit dans l'expérience de *l'avant parole* une possibilité encore plus concrète de s'insérer dans l'espace de partage avec le vivant entier. Ses onomatopées peuvent être tant une transcription des bruits organiques que les vers d'animaux, soit elles *synthétisent* tout un monde sonore qui appartient à des espèces différentes. Je dirais alors que l'onomatopée, par définition une création des mots par imitation de sons évoquant l'être ou la chose, est le lieu de la multiplication vocalique où le « Je » avec sa prétendue voix unificatrice, est délogé : « Le multiple me dépèce/ malmené/ down/ pf/ pf/ pf¹⁶³. » Et encore, « Je vous écris d'un pays lointain¹⁶⁴ », d'un pays toujours délocalisé. Le « Je » anthropocentré a perdu sa fonction d'unificateur textuel et d'entité surplombante ce qui permet à la langue de se rendre apte à intégrer l'altérité du vivant. En retournant au corps anatomique, c'est ainsi que la langue regagne son épithète de nature, son statut organique de « langue musculeuse » et l'écriture se soude avec les vocalises anatomiques. Dans le tout premier texte de Michaux « *Cas de folie circulaire* » (1922), c'est la première caractéristique de l'homme repérée par le personnage Brâakadbar : « Il entend l'homme à la *langue musculeuse* louer les œuvres de Celui [Créateur] dont il a juré la perte¹⁶⁵. » Il y a une pré-langue tout comme il y a un pré-corps ; Michaux s'intéresse à la vie prénatale, aux images des discours entre fœtus : « Nous étions

¹⁶¹ H. Michaux, « Articulation », in *La nuit remue*, op.cit., p. 507.

¹⁶² Anne Brun, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, Paris, Sanofi-Synthélabo, coll. « Les Empêcheurs du penser en rond », 1999, p. 87, 96. Je renvoie aussi, concernant cette thématique à l'idée avancée par Michelle Tran Van Khai dans son texte « Mouvements, Passages, Transgressions : de l'onomatopée à la mythologie », in *Passages et langages de Henri Michaux*, textes réunis par Jean-Claude Mathieu et Michel Collot, Paris, José Corti, 1987, p. 147-164.

¹⁶³ H. Michaux, *Paix dans les brisements*, OC., II, p. 1006.

¹⁶⁴ H. Michaux, « Je vous écris d'un pays lointain », in *Plume*, op.cit., p. 590.

¹⁶⁵ H. Michaux, *Cas de folie circulaire*, op.cit., p. 3.

ainsi, un soir, soixante-dix fœtus qui cautions de ventre à ventre, je ne sais trop par quel mode, et à distance¹⁶⁶. »

Dès le début de son œuvre, Michaux cherche à remonter vers une scène originare de la fabrication des mots, suivant un désir de langue universelle qui s'écrit au revers de sa souffrance enfantine d'incompréhension, d'absence de communication :

Enfant, je ne comprenais pas les autres. Et ils ne me comprenaient pas. Je les trouvais absurdes. On était étranger. Depuis ça s'est amélioré. Néanmoins, l'impression qu'on ne se comprend pas réellement n'a pas disparu. Ah ! s'il y avait une langue universelle avec laquelle on se comprît vraiment tous, hommes, chiens, enfants, et non pas un peu, non pas avec réserve. Le désir, l'appel, le mirage d'une vraie langue directe, subsistent en moi malgré tout¹⁶⁷.

La recherche d'une préhistoire de la langue se présente pour l'écrivain sous forme de voyage dans les entrailles, dans les premiers bruits des organes, dans toutes premières émergences expressives du corps. Un corps que je pourrais définir de "*sonore*". L'apprentissage des mots advient d'abord à partir d'un effet sensible, d'une manière et modulation corporelle. Comme l'explique le philosophe David Abram : « Nous nous approprions d'abord les mots nouveaux et les phrases nouvelles à partir de leurs *tonalités et de leurs textures expressives*, à partir de la manière dont ils se tiennent en bouche ou dont ils roulent sous la langue. Et c'est cette signification directe, sentie [...] qui fournit la source fertile, polyvalente de toutes les significations plus raffinées et plus restreintes que les mots et les phrases peuvent en venir à prendre pour nous¹⁶⁸. » De l'intérieur du corps, des sons, des bruits, tout un langage onomatopéique littéralement viscéral émerge des entrailles. Entre gargouillements et respirations, le langage ne peut s'affranchir du corps et de son vécu. Anatomisant le langage, Michaux revient à la matérialité ou plutôt à la *charnalité* phonique primordiale des mots non encore recouverts de sens : l'intonation et l'intensité pures constituent le langage *préverbal* du corps. Alors écrire serait pour Michaux attraper "à la gorge" le défilé imprévisible de mots inarticulés, encore dépouillés de sens : « [...] j'arrive à ce que j'écris qui est l'invention *saisie à la gorge et à qui on n'a pas donné la belle existence qui lui semblait promise*. C'est pourtant dans cette honnêteté tardive mais rigoureuse et par degrés, et puis plus rigoureuse encore mais toujours plus tardive que je trouve une des joies et un des supplices d'écrire¹⁶⁹. »

¹⁶⁶ H. Michaux, *Qui je fus*, op.cit., p. 81.

¹⁶⁷ H. Michaux, « Le Rideau des rêves », in *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, op.cit., p. 459.

¹⁶⁸ David Abram, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, Paris, La Découverte, 2021, p. 101.

¹⁶⁹ H. Michaux, « Idées de traverse », in *Passages*, op.cit., p. 291. Je souligne.

Cette recherche quasi obsessionnelle de l'infiniment petit emploie le travail, en plus de celui de la langue, d'un autre organe : l'œil. Pour appréhender les microphénomènes il faut avoir un "œil-loupe" et des mouvements oculaires fluides qui saisissent les passages ultrarapides de la vie microscopique. Les deux organes bouche-œil semblent alors se joindre suivant la même intention : chez Michaux, la fluidité de la vision est strictement dépendante du déplâtrage de la langue. Les deux opérations se renforcent : le mouvement de l'infiniment petit capté par l'œil attentif et libre dans ses rotations, est transposé en écriture à travers un rythme soutenu et par un enchaînement d'images qui "fluidifient" la lecture en la rendant dynamique et stimulante, comme nous le verrons par la suite avec le texte « Les yeux. » De nombreux textes, en effet, font état de la peur de Michaux envers le risque d'une catalepsie de l'œil, évocation symbolique de la mort, comme nous pouvons le deviner d'après l'expression « Messieurs aux yeux plâtrés¹⁷⁰. » Il existe de nombreuses images d'yeux collés, quelques exemples : « Il devait retenir son œil avec du mastic¹⁷¹ », et encore œil réfrigéré du crocodile qui « de ses yeux de glace, regarde venir sa proie¹⁷². » Proie de la vision frontale qui avale, digère tout ce qu'elle trouve devant son œil, dans le face-à-face. Yeux qui attendent d'engloutir : « Deux yeux sombres, par-dessus, globes de vision magnétique au regard droit, monoïdéique, disent uniment : "Tu te décides ? Ou dois-je attendre encore" ?¹⁷³. » Michaux souligne encore dans *Qui je fus* la pauvreté d'une optique qui exclut tout ce qui ne se trouve pas dans le champ de vision contingent : « Les yeux découpent devant nous de petites tranches du monde. Or, les choses sont autour et point en face¹⁷⁴. » La vue frontale se passe de tout ce qu'il y a latéralement ou derrière elle : « Étrange ! Il glisse des pans du Monde à ma gauche, toujours à ma gauche et aussi derrière moi (un peu en oblique)¹⁷⁵. » Michaux rêve d'un œil dilaté et fluidique qui recouvrirait l'espace entier, parfois nostalgique de la vision ronde de sa boule d'où il pouvait tout voir. Il rêve un œil-foule, une inondation des yeux comme dans le texte « Les yeux » contenu dans *La Nuit Remue*, où l'œil renoue avec la vie fœtale. Il y a des yeux qui circulent dans le monde comme des atomes, des yeux qui volent, qui nagent, qui grimpent, qui se déplacent dans différentes directions, qui tracent des lignes optiques émergeant de partout :

[...] *les yeux de lait du ventre, les yeux d'encre, les yeux d'aiguille de l'urètre, l'œil roux du foie, les yeux de mer de la mer [...] l'œil englouti de l'anus, les yeux à plis [...]*
Il y avait des yeux grimpeurs [...] Il y avait les yeux planteurs et attentifs qui circulaient sur des hauts pédoncules [...] *les yeux explosibles* dont tous les autres s'écartaient vivement, criant « poudre ! » sans un mot de plus, *les yeux volatiles qui partaient au moindre vent pour des pays lointains [...]* l'œil saugrenu, l'œil à peigne,

¹⁷⁰ H. Michaux, « Braâkadbar », in *Textes épars 1929-1931*, op.cit., p. 253.

¹⁷¹ H. Michaux, *Face aux verrous*, op.cit., p. 457.

¹⁷² H. Michaux, « Ecce Homo », in *Épreuves, exorcismes*, p. 791.

¹⁷³ H. Michaux, « Les Ravagés », in *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, op.cit., p. 1167.

¹⁷⁴ H. Michaux, *Qui je fus*, op.cit., p. 77.

¹⁷⁵ H. Michaux, « Personnel », in *Face aux verrous*, p. 474.

l'œil trombone, l'œil à soufflets [...] les yeux malheureux se frottant d'une craie toujours renaissante [...] des yeux cadencés où n'entre rien, et les yeux secrets qui vivent dans les mares¹⁷⁶.

Le texte que je viens de citer éclaire un point fondamental : chaque chose est pour Michaux une présence vivante avec son propre regard et sa narration. L'écrivain semble s'insérer dans les croisements des regards des habitants du monde qui le frappent dans tous les sens, telle une réfraction. Les yeux semblent questionner le poète, lui proposer de nouvelles façons d'apercevoir et de connaître le monde. De le regarder à chaque fois d'un autre œil, à travers une autre ligne de vision. D'en haut, d'en bas, ligne transversale qui altère et déforme les figures dont il veut capter la vie intérieure, les mouvements du dedans avec leurs multiples passages. Et la vue n'appartient plus seulement à son organe spécifique, l'œil, mais devient une capacité du corps tout entier. À travers la peau, surface sensible et réactive, on peut *voir*, le toucher raccourcit la distance et permet l'appréhension, action que l'œil, lui, maintient dans un état de désir. Dans *Qui je fus* Michaux écrit : « En s'appliquant, on peut voir, les yeux bandés, par la peau du front, de la poitrine, et même directement. La seule habitude fait qu'on voit les objets par les yeux, et les pensées du prochain dans les paroles¹⁷⁷. »

Le thème de la vue est fondamental pour Michaux, en particulier dans cette première période où il tente d'intégrer deux manières d'observer : l'œil du chercheur qui, par sa vision détaillée, cherche à percer les secrets de la vie, du corps et des êtres vivants, côtoie celui (ou ceux ?) propre du poète, l'œil de l'imaginaire, des mouvements rapides, des positions changeantes qui tentent d'embrasser un champ de vision aussi large que possible. Michaux observait avec la loupe les fourmis tout comme il lisait les mots dans le dictionnaire. Tout son savoir semble passer par une appréhension oculaire tout à fait précise et perçante pour traquer les mouvements insaisissables des êtres, dont il veut restituer la puissance et la cinétique. Cette thématique ne peut être réduite à ces quelques lignes, mais comme elle est aussi largement traitée par Unica Zürn, j'aurai l'occasion de l'analyser plus en détail ultérieurement.

¹⁷⁶ H. Michaux, « Les yeux », in *La nuit remue*, op.cit., p. 497-499. Je souligne.

¹⁷⁷ H. Michaux, *Qui je fus*, op.cit., p. 76.

Chapitre 2 : Sauver la science de ses monstres

L'intérêt précoce de Michaux porté vers la science, en particulier pour la théorie de l'évolutionnisme, ne s'écarte jamais, je l'ai souligné, d'une dimension poétique que l'écrivain perçoit dans ses lectures d'auteurs scientifiques de la fin du XIX^{ème} siècle, décidément pas étrangers à une certaine sensibilité et imagerie littéraires. Sur ce sujet, il suffirait seulement de lire quelques extraits de l'œuvre de Ernst Haeckel, pour se rendre compte de l'attention portée par le scientifique vers une expression linguistique qui ne dédaigne pas l'imagination et la métaphore, dans lesquelles Michaux puise une grande partie de son inspiration, constituant ainsi sa plus grande réserve fantasmagorique, son bestiaire de l'imaginaire. Entre les théories haeckeliennes qui s'expriment avec des images tel que « l'âme cellulaire », « l'âme des tissus » ou encore « l'amour cellulaire » et la « duplicité fondamentale de la psyché chez les Métaphytes et les Métazoaires inférieurs¹ », résonnent, par exemple, les réincarnations et les fécondations de Pon protagoniste du texte « Naissance² », qui bouleversent la chaîne de l'évolution, en défiant ainsi la distinction des règnes et des espèces. Ce goût de Michaux pour l'histoire naturelle et pour l'anatomie, renforce aussi sa profonde affinité avec d'autres écrivains, ce que j'explorerai plus en détail dans la troisième partie de cette thèse, avec Lautréamont par exemple et la prolifération animale dans ses *Chants*, où les multiples interpolations et images scientifiques doivent elles-mêmes beaucoup à la compilation de traités d'anatomie et d'encyclopédies d'histoire naturelle.

Cependant, au cours des recherches de Michaux, une formule contenue dans *Tranches de savoir*, rebondit à plusieurs reprises : « Même si c'est vrai, c'est faux³. » C'est en effet une maxime qui doit être tenue pour centrale dans la mesure où elle nourrit toute la critique, parfois venimeuse de Michaux envers la science moderne et résume, plus largement, la méthodologie de l'écrivain dans ses approches aux savoirs : d'une part elle traduit l'incertitude absolue dans laquelle se trouve placé l'esprit du chercheur, d'autre part l'impossibilité pour ce dernier de considérer quoique ce soit comme une base acquise sur laquelle établir des certitudes et "asseoir" sa pensée. Sur ce sujet aussi délicat qu'essentiel, je m'attarderai quelque peu. Si la science et les découvertes scientifiques ont exercé sur les réflexions et les écrits de Michaux une influence décisive et incisive, il est tout

¹ E. Haeckel, *Les énigmes de l'univers*, Paris, Schleicher, 1902, p. 157-158. Je remarque aussi que Haeckel lui-même considérait ses écrits comme une matière riche pour l'imagination poétique ; il écrit ainsi : « Quelle belle occasion pour un poète de peindre sous les couleurs les plus brillantes les merveilleux phénomènes de la fécondation ! Il nous décrirait la rivalité des spermatozoaires, qui, enivrés de désir, tournoient en cadence autour de cellules ovulaires comblées d'hommages, s'engagent à l'envi, dans les fins canicules poreux du chorion, puis pénètrent, « avec la conscience de leur acte », dans le protoplasme du jaune, où se sacrifiant eux-mêmes, ils se dissolvent dans le moi meilleur. » in *Anthropogénie ou Histoire de l'évolution humaine*, Paris, Reinwald, 1877, p. 117-118. Et encore je transcris un extrait de la préface du Dr. L. Laloy, à Haeckel, *L'origine de l'homme*, Paris, Schleicher, 1900, p. 10 : « Quel tableau plus grandiose que celui de cet enchaînement des espèces organiques, de ces transformations et de ces adaptations et de ces adaptations successives de la matière vivante ? N'est-ce pas là un spectacle plus poétique que les fables enfantines des anciennes cosmogonies ? ».

² H. Michaux, « Naissance », in *Plume* précédé de *Lointain Intérieur*, op.cit., p. 616.

³ H. Michaux, « Tranches de savoir », in *Face aux verrous*, op.cit., p. 462.

aussi important de signaler que cette fascination s'accompagne également d'un grand malaise aboutissant à une véritable condamnation d'une partie du monde scientifique pour ses modifications radicales dans l'usage (ou plutôt mésusage) du langage et à ses procédés épistémologiques d'investigation. Je tiens à rappeler que toutes les recherches et les expériences de Michaux sont nées et ont toujours été générées à partir d'un souci et d'un respect de la vie et des êtres vivants ; ses découvertes se présentent comme des circulations dans les différents domaines du savoir dialoguant continuellement, dynamique enrichissante que les sciences, à son dire, sont devenues désormais incapables de faire, comme le montre un extrait de « Fils de Morne » : « *Les savants travaillaient, et tout le monde, chacun cherchant de son côté, dans son domaine. Après six semaines, les chimistes n'inventèrent que de quoi faire éternuer les gens. Les mécaniciens travaillaient aussi de leur côté, et les électriciens. Ah ! ce qu'elle en a pris la deuxième circonvolution à gauche ! Un consortium fut créé. On arriva à faire parler (deux cents épreuves concluantes), mais seulement dans une sorte de délire⁴.* »

En intégrant dans le dialogue de son écriture des voix issues de différents champs du savoir, Michaux les met, me semble-t-il, à disposition d'une recherche qui aspire à une connaissance de l'homme qui est, pour reprendre une belle expression de Mandiargues, « à l'univers un miroir suffisant pour que tout soit compris si nous arrivons jamais à le comprendre totalement⁵. » Et c'est encore Mandiargues qui, à mon avis, a exprimé avec précision et acuité ce lien avec la vie qui sous-tend toute l'œuvre et la recherche de Michaux. Dans une contribution pour l'Herne intitulée « H.M », il écrit ceci :

Or, je trouve que cette furieuse volonté de connaissance approfondie n'est pas autre chose que de l'amour, et je voudrais détruire l'image d'un solitaire irascible, détourné de toute communication, voué à la fantaisie féroce ou à l'observation froide, image que nous devons peut-être à la perspective de l'après-guerre mais dont la fausseté nous indigne. [...] Derrière l'esprit d'agression [...] nous apercevons un courant d'amour tel qu'il n'en est probablement pas d'exemples hors des plus grands mystiques. Cet amour, à travers l'homme [...] s'étend à la nature entière ; *il est universel*. Michaux rarement nous émeut autant que lorsqu'il aspire à connaître l'existence de l'animal, de la plante, du minéral, et les troubles par lesquels on pourrait les amener à quelque intégration avec l'homme en leur faisant perdre leur aspect impossible et lointain. *La tendresse et la cruauté sont inséparables dans ce vertigineux amour, qui est déversé sur le monde comme un cataclysme et qui sans pitié le bouleverse pour obtenir la révélation de son essence profonde⁶.*

Le cœur de la critique de Michaux à l'aube de la Seconde Guerre mondiale (déjà perceptible dans ses premières œuvres et qui se retrouvera dans toutes celles ultérieures) concerne surtout le domaine de la connaissance scientifique, que Michaux attaque à partir de différents points que je chercherai de présenter au long des pages. De même, je voudrais rappeler que, de

⁴ H. Michaux, « Fils de morne », in *Qui je fus*, op.cit., p. 125-126. Je souligne.

⁵ A.-P. de Mandiargues, « H.M », *L'Herne*, op.cit., p. 27.

⁶ *Ibid.*, p. 27-28. Je souligne.

son ressentiment envers une certaine partie de la science et de ses procédés, Michaux n'adopte pas, toutefois, une attitude anti-scientifique : ses réticences émanent d'une conscience individuelle critique, appartenant autant à l'écrivain et à l'artiste, qu'à l'individu et son époque. Ce qu'il saisit, au premier abord, c'est une propension faustienne de la science et des scientifiques qui, consciemment ou pas, semblent conduire l'humanité à sa destruction avec leurs dernières inventions. L'écrivain lit le développement historique du savoir et son utilisation monstrueuse comme pouvoir trouvant ses pires réalisations historiques : « [...] l'humanité, tout en faisant ses comptes, ses statistiques prometteuses, entre méthodiquement dans le charnier⁷. » Et c'est en effet au savoir lui-même, ou à tout ce qui se présente sous cette appellation, que Michaux s'en prend à travers la critique de la science. Lui qui envisage la connaissance comme une quête insatiable au sein du monde et de ses êtres vivants, sa raison d'être dans le questionnement qui permet à l'homme de se maintenir dans la dynamique cognitive, tout en gardant un contact étroit avec la nature et le sol, avec « les herbes, les insectes » dans le but d'atteindre le « savoir participant⁸ », voit au contraire, comme il le souligne dans un extrait de *Ecuador*, les hommes, « ces ingénieurs, ces gens d'affaire » faire tout leur possible pour « toujours se mettre au-dessus de la nature jamais dedans⁹. » Ce qu'il remarque avec déception, c'est l'attitude à poser un masque anthropologique sur la nature, la considérant comme un prolongement (de type filiation ou hiérarchie) de l'homme et à lui, asservie. Dans ce que Michaux décrit dans ses ouvrages, il émerge que la science moderne et les savants, spécialisés à outrance, vont du côté d'une modélisation du monde qui se rapproche d'une machinerie à rouages, substituant l'observation, première approche avec la matière, par une anomalie de la vision, la myopie, qui souscrit à « l'odieux compartimentage du monde¹⁰ » au lieu d'en chercher une conception globale et harmonieuse du vivant ; ou alors, elle semblerait plutôt se tourner vers le mortifère et le tératogène, comme Michaux montre dans cet extrait : « La science aime les pigeons décérébrés, écrit-il, les machines nettes et tristes, nettes et tristes comme un thermocautère sectionnant un viscère cependant que le malade écrasé d'éther gît dans un fond lointain et indifférent¹¹. » Un détachement avec l'environnement naturel à quoi contribue aussi le langage scientifique qui a perdu le rapport affectif avec la nature et faussé son rapport au réel : « Pour les anciens, ces points personnels [arbres, cailloux, fleurs] n'étaient pas négligeables, et c'était Monseigneur le rocher, Madame la rivière. Les savants, après les juifs et les chrétiens, ont détruit cela¹². »

Dans la foulée du XIX^e siècle, la science moderne du XX^e siècle s'est égarée encore dans l'attitude réductionniste¹³ voulant ramener toute la complexité du monde et de l'activité humaine, même celle cérébrale, à un principe d'utilité. Les scientifiques, constate Michaux, sont

⁷ H. Michaux, *Épreuves et exorcismes*, op.cit., p. 806.

⁸ H. Michaux, « Yantra », in *Moments, OC., III*, p. 759.

⁹ H. Michaux, *Ecuador*, op.cit., p. 145.

¹⁰ H. Michaux, « L'insoumis » in *Plume*, op.cit., p. 589.

¹¹ *Ibid.* op.cit., p. 792.

¹² H. Michaux, *Ecuador*, op.cit., p. 152.

¹³ À cet égard, il s'en prend dans le texte « Ecce Homo » aux physiciens et aux chimistes, esprits obtus qui perdent de vue l'ensemble du monde et son intégralité en s'arrêtant à leurs expériences microscopiques : « Je n'ai pas vu l'homme circulant dans la plaine et les plateaux de son être intérieur, mais je l'ai vu faisant travailler des atomes et de la vapeur d'eau, bombardant des fractions d'atomes, regardant avec des lunettes son estomac, sa vessie, les os de son corps et se cherchant en petit morceaux, en réflexes de chien. », in *Épreuves, exorcismes*, op.cit., p. 791.

excessivement attachés à la pensée logique et rationnelle, au point d'occulter même le bon sens et de se détacher de la réalité de la pensée, qui contient naturellement une part d'inconnu. Il écrit dans *Les Grandes Épreuves de l'esprit* : « Danger surtout de l'excès de maîtrise, de la trop grande utilisation du *pouvoir directeur de la pensée* qui fait la bêtise particulière des “grands cerveaux studieux”, qui ne connaissent plus que le penser dirigé (volontaire, objectif, calculateur), et le savoir, négligeant de laisser de l'intelligence en liberté, et de rester en contact avec l'inconscient, l'inconnu, le mystère¹⁴. »

Face à des impasses historiques et changements axiologiques dans tous les domaines du savoir, Michaux, homme et intellectuel du XX^e siècle, se trouve obligé à prendre position, à opérer des choix éthiques surtout par rapport à une science qui s'est révélée, a posteriori, notamment pendant la deuxième guerre mondiale, tout à fait impitoyable et barbare. La conscience historique de Michaux se montre dans sa totalité lorsque précisément, se manifeste sa révolte contre toute une partie d'utilisation de la science, de sa déformation et de ses abus. S'il utilise des exemples tirés de ses expériences personnelles, ou attaque des figures précises des domaines scientifiques tels que les médecins par exemple (ce que je vais explorer quelques pages plus loin), l'écrivain ne s'exerce pas à une déconstruction de tel ou tel savoir scientifique désirant, au contraire, de s'en prendre aux conditions de possibilités d'expérimentation, de recherche et du savoir scientifique lui-même. Michaux a souligné, à plusieurs reprises, sa volonté de se tenir à l'écart et de préserver un territoire singulier par rapport aux menaces et invasions de l'Histoire ; en est un témoignage le texte de sa conférence à Buenos Aires où il défend une poésie qui se tient à l'abri du politique, citant l'exemple opposé du poète Aragon, définit comme un « militant communiste » mais, et pour cela, un « médiocre poète » :

En poésie, il vaut mieux avoir senti le frisson à propos d'une goutte d'eau qui tombe à terre et le communiquer, ce frisson, que d'exposer le meilleur programme d'entraide sociale. Cette goutte d'eau fera dans le lecteur plus de spiritualité que les plus grands encouragements à avoir le cœur haut et plus d'humanité que toutes les strophes humanitaires. C'est cela la TRANSFIGURATION POETIQUE. Le poète montre son humanité par des façons à lui, qui sont souvent de l'inhumanité (celle-ci apparente et momentanée). Même antisocial, ou asocial, il peut être social¹⁵.

Pourtant, cette « région poétique de l'être intérieur » qui ne veut pas se tacher, celle que selon lui la poésie de l'avenir tend à rechercher, est déjà occultée par la présence de « l'homme comme un bon bimoteur de combat répandant la terreur et les maux atroces » qui sera le protagoniste de cette « époque tumultueuse et mauvaise travaillée par les hormones de la haine et des pulsions de domination, l'époque destinée à devenir fameuse, à devenir l'Histoire [...] »¹⁶. Impossible alors de se soustraire à une menace de l'Histoire et de son empiètement qui autorisent Michaux, déjà au début des années 1930, à avoir un douloureux pressentiment de l'histoire future, selon les mots

¹⁴ H. Michaux, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, op.cit., p. 326. Je souligne.

¹⁵ H. Michaux, « L'avenir de la poésie », in *Critiques, hommages, conférences, OC., I*, op.cit., p. 968.

¹⁶ H. Michaux, « Ecce Homo », *Épreuves, exorcismes*, op.cit., p. 791-792.

de Martin, « comme si le désir de se dégager permettait de ressentir avec plus d'acuité les nouvelles entraves qui se préparent, la machination souterraine qui s'ourdit contre "la maison solitaire"¹⁷. » Inévitable alors la participation au monde, ne serait-ce que pour manifester une résistance à l'identification, pour se distinguer de cette prison qu'il sent de partout. Comme dit Michaux, il est « cloué dans ce siècle¹⁸. » Déjà dans le recueil *La nuit remue*, dans le poème « Comme je vous vois » (1934), s'adressant aux « soldats au bon cœur », Michaux dénonce la guerre : « Votre belle cause est mesquine. Elle aura froid dans les couloirs de l'histoire. Comme elle a froid!¹⁹. » C'est à partir de ce moment, surtout en 1938 avec le texte « Quelque part quelqu'un », que les poèmes de Michaux commencent à être inéluctablement traversés par les conflits politiques, par les « couloirs froids de l'histoire », utilisant le biais de l'invention littéraire : « Mes pays imaginaires : pour moi des sortes d'États-tampons, afin de ne pas souffrir de la réalité ». De pays habités, à leur tour, par « des personnages tampons suscités par le voyage²⁰. »

Si Michaux était considéré par Jean de Boschère en 1947 comme « le plus grand de nos poètes, parce que de tous il est le plus désengagé²¹ », il me semble qu'en réalité, Michaux peut se situer dans la réflexion sur le rapport entre littérature et politique entamé par Blanchot, réflexion sur une manière particulière de participer au monde. Même si ce qu'écrivait Blanchot faisait partie de ses « Réflexions sur le surréalisme », sur le rapport du mouvement avec la politique et sur Breton en particulier, je retrouve tout de même un rapport avec la décision de Michaux d'accepter cette contradiction et de revendiquer toute l'ambiguïté du rapport entre littérature et politique. Je cite, pour clarifier, l'extrait de Blanchot où il présente son concept paradoxal du dégagement qui me paraît bien représenter le défi de l'après-guerre posé aux écrivains :

[...] la littérature la plus dégagée est en même temps la plus engagée, dans la mesure où elle sait que se prétendre libre dans une société qui ne l'est pas, c'est prendre à son compte les servitudes de cette société et surtout accepter le sens mystificateur du mot liberté par lequel cette société dissimule ses prétentions. En somme, la littérature doit avoir une efficacité et un sens extra-littéraire, c'est-à-dire ne pas renoncer à ses moyens littéraires, et elle doit être libre, c'est-à-dire engagée²².

¹⁷ J.P. Martin, *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, op.cit., p. 489.

¹⁸ H. Michaux, « Avenir », *Lointain intérieur*, op.cit., p. 605.

¹⁹ H. Michaux, « Comme je vous vois », *La nuit remue*, op.cit., p. 460.

²⁰ H. Michaux, « Observations » in *Passages*, op.cit., p. 350.

²¹ Jean de Boschère, « Henri Michaux, le poète d'après le voyage au pays de la magie », *Cahiers du Sud*, n°284, 1947, p. 607.

²² M. Blanchot, « Réflexions sur le surréalisme », in *La part du feu*, Paris, Gallimard, 2018, p. 101-102.

C'est où le vivant ? Où se cache l'ancienne propension de la science à chercher la vie telle que se répand ? Telles me semblent être les questions que Michaux se pose à travers ses écrits. Au savoir sectaire Michaux oppose le dialogue entre les domaines, exhortant²³ les professeurs et les érudits de toutes disciplines à agir, à se diriger vers la connaissance qui, selon l'écrivain, doit jeter les bases d'une vision plus articulée de l'existence menant à une meilleure compréhension de l'homme et de son environnement. Opérations qui doivent alors s'effectuer en se souciant de garder toujours présent un principe de précaution qui conduit, en toute humilité, à douter et à hésiter en cours de route. Mais la déception semble être la seule réaction valable pour Michaux quant à une science engluée dans des protocoles d'application théoriques qui figent et aveuglent le savoir au sein de catégories solitaires et obtuses et qui portent enfin, au paroxysme de l'autodestruction. À ce propos, dans « Idées de traverses », Michaux répond à la crainte désormais répandue à son époque quant à l'apparition de la bombe atomique et à une possible disparition du monde :

Ah ! Ah ! des maniaques de la science, pour la première fois à présent, s'effraient à l'idée de l'explosion gagnant de proche en proche les montagnes, les mers, des pays entiers. Splendide destin de l'imbécile : il peut couper la branche sous lui. *Cet autrefois impensable suicide, l'humanité le peut, va le pouvoir [...] Faire éclater la création. Voilà enfin une idée pour plaire à l'homme : notre réplique à la Genèse*²⁴.

Il me semble que la résistance que Michaux oppose à un certain type d'approche scientifique, propose de réintroduire dans le processus de connaissance, dans le parcours d'étude, le souci du réel, de la perception, du corps, enfin de l'ancrage terrestre et du rapport à autrui. C'est précisément l'éloignement entre l'homme et la terre, entre l'homme et lui-même, cette distance qui devient de plus en plus une "manie" des savants de l'époque qui inquiète Michaux²⁵, laquelle trouve à ses yeux son sommet dans la conquête spatiale. Et la critique se fonde sur un point précis : encore inconnu à soi-même (peut-être pour toujours), l'homme s'éloigne davantage s'aliénant dans une quête éperdue de l'espace :

Communiquer ? Toi aussi tu voudrais communiquer ? Communiquer quoi ? tes remblais ? – la même erreur toujours. Vos remblais les uns les autres ? Tu n'es

²³ « Vous pensez que dans une civilisation comme la nôtre une catastrophe ne se produit pas comme cela, sans plus. La science, sacrebleu ! Qu'on tue les professeurs, s'ils ne savent pas trouver de remède, allons neurologues, psychanalystes, et tous ses gens de science indistinctement, professeurs dans vos chaires, astronomes, et chimistes non excepté, gare à vous. », « Fils de morne », in *Qui je fus*, op.cit., p. 125.

²⁴ H. Michaux, « Idées de traverse », *Passages*, op.cit., p. 287. Je souligne.

²⁵ Non seulement Michaux est inquiet par un certain usage de la science à l'époque moderne. Sur certains points me semble rejoindre les mêmes critiques, les mêmes réflexions de Hannah Arendt. Voir par exemple le texte *La condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 2018, et encore *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1961 en particulier le VIII chapitre « La conquête spatiale et la dimension de l'homme ».

pas encore assez intime avec toi, malheureux, pour avoir à communiquer. Nouvelle de la planète des agités : avec un fil à la patte, ils filent vers la lune, avec mille fils plutôt, ils y sont, ils alunissent et déjà songent à plus loin, plus loin, attirés par le désir nouveau qui n'aura plus de fin, dans un ciel de plus en plus élargi²⁶.

Ironisant sur cette manie de la communication à tout prix, Michaux éclaire sur un autre problème essentiel auquel se heurtent les sciences : celui de l'expression linguistique indissolublement liée à l'observation. Les fondements de la recherche scientifique, l'observation et l'explication des phénomènes expérimentés se sont arrimés, au dire de Michaux, dans les engrenages rouillés de la démarche scientifique moderne ; l'observation se transformant en point d'ancrage pour l'explication qui, à son tour, est devenue une manière d'imposer un sens, une définition appauvrissante, étriquant le réel observé au lieu de l'ouvrir à un éventail plus complexe d'horizons. Or, comme l'explique très bien Halpern, les mots de la science courent un double risque : « [ils] peuvent relever d'une langue commune, et donc courir le risque d'une polysémie trompeuse, ou appartenir à des vocabulaires très spécialisés voire forgés pour l'occasion, et courir le risque inverse de l'obscurité²⁷. » Michaux présente le langage des spécialistes comme un obstacle au mouvement de la pensée qui se trouve enfermé dans le tissu discursif propre à chaque discipline. C'est ainsi qu'il écrit dans son texte *Par des traits* ce qui suit :

Langues d'application, de direction, organisatrices.

Devenue entreprise, la langue, sans qu'on y ait pris garde, occupe la place des murmures, des plaintes, sourdes ou vives, des appels ; commandante [...] langue qui formera et limitera, groupera. Établissant une société, un peuple, et l'enfermant. *Toutes arrêtent, chacune en son genre s'emparant du monde*. Il faut que tout devienne tissu, leur tissu [...] que le lointain aussi bien que le proche devienne tissu, et l'oiseau en plein vol, et l'âme bousculée et le sang lui-même, que le sang qui coule devienne tissu et ennui et esclavage et chose commune, quelconque, monotone.²⁸

C'est ainsi qu'un langage hyper-codifié, appauvri par la classification et une simplification abusive, réduit le monde à un système de stockage et amène, dans un exemple sarcastique, le botaniste à ne plus reconnaître la diversité de la nature ; entre une fille et une plante aucune différence. Résultat, elle est à stocker dans l'herbier, c'est ce que montre Michaux dans l'exemple d'un botaniste enfermant sa pensée et son imagination dans des taxonomies étroites et erronées. C'est un texte volontairement défamiliarisant, où l'humour noir quasi burlesque (comment sécher la fille-fleur ?) côtoie l'étrangeté :

²⁶ H. Michaux, *Poteaux d'angle*, op.cit., p. 1065.

²⁷ A.-E., Halpern, *Henri Michaux. Le laboratoire du poète*, op.cit., p. 181.

²⁸ H. Michaux, *Par des traits*, op.cit., p. 1281. Je souligne. Même si le texte *Par des traits* appartient aux dernières œuvres de Michaux, publiées en 1984, après une profonde réflexion, diverses tentatives et expériences qui ont pour objet le langage, ses métamorphoses et ses déclinaisons, il me semble que ce discours critique contre une langue et une écriture qui s'érigent en limitation de la pensée est une constante de ses œuvres précédentes, seulement, à ce stade de sa réflexion, rendu plus aigu.

Sous son regard défilent des fleurs charnues, sans doute d'origine tropicale. Ah ! Voici qu'entre deux feuilles il trouve une fille. Nue. Sinon comment sécher même sur le plus séchant des buvards ? Rose également ; sans défense [...] Et le botaniste s'en emparant (avec son savoir-faire pour lui pas de problème) la voilà entre deux pages, encore surprise, pas encore remise, et réduite. Mais réduite à ce point était-ce nécessaire ? [...] De quoi se préoccupe-t-il ? Lui, S., n'y est pour rien, à coup sûr ne la connaissant pas, ne l'ayant jamais connue, ni grande, ni petite [...] Cependant l'idée de libérer de l'herbier desséchant la victime d'un homme malfaisant occupe S. Pour qu'elle vive à l'aise partout, la fille, il faudrait l'agrandir. Encore des difficultés, toujours des difficultés, c'est cela la vie. Toujours des difficultés [...] un herbier qui ne laisse pas S. tranquilisé²⁹.

La diversité de la nature et celle des mots dans le dictionnaire, ici, à l'époque de la guerre se retrouvent rabaissés ou pire encore entassés. Dans les descriptions qu'en donne Michaux, la science s'est alors constituée comme une technique d'« entassement non panoramique des efforts de l'humanité ³⁰ », une société curieuse qui procède par formulations recueillies dans le dictionnaire, « sédentaire, égal et fonctionnaire » et qui « grossit toujours³¹. » Des langages alors qui deviennent plutôt, écrit Michaux, « des instruments de mémorisation efficaces » d'où se forme non plus un savoir mais une immense « fonction cérébrale » qui agglutine tous les hommes dans une humanité dont le savoir vise à « aboutir aux bureaux de la Science universelle, au montage et démontage de tout³². » La terminologie concrète et les vocabulaires spécialisés, s'investissent dans la production incessante de langages nouveaux, toujours prêts à expliquer l'obscur et l'inconnu. Ainsi, je cite un extrait éclairant du « Chant Onzième » de *La Marche dans le tunnel* :

Comme une comparaison voguant négligemment en apparence dans un esprit distrait, s'en va, pêchant une réalité encore obscure dans une zone encore plus obscure et vous la met à jour, tout à coup, *timbrée de mots significatifs*, ainsi l'époque malheureuse, hébétée sous les coups incessants, prépare quelque chose d'important qui va rendre intelligible l'immense confusion où des millions s'entrebattent à mort, sans pouvoir s'arrêter, pris dans les bretelles du malheur³³.

À cette hyperspécialisation linguistique s'ajoute la pluralité des langues humaines et l'inquiétude quant à la possibilité de compréhension : les mots deviennent des signes vides dont la signification est arbitraire. Le rêve de Michaux d'un esperanto s'effondre encore une fois, face aux discours scientifiques irréductibles les uns aux autres, différenciés selon leur jargon. Victoire réaffirmée du Créateur sur la tour de Babel : « La spécialisation détruit la tour de Babel, chacun parlait une langue spéciale. C'est notre époque. Chimistes, financiers, marins, industriels,

²⁹ H. Michaux, « Le Problème de l'herbier », *Textes restés inédits du vivant de Michaux*, OC., III, p. 1448-1450.

³⁰ H. Michaux, « Idées de traverse », in *Passages*, op.cit., p. 289.

³¹ H. Michaux, *Poteaux d'angle*, op.cit., p. 1082.

³² H. Michaux, *Par des traits*, op.cit., p. 1282.

³³ H. Michaux, « La Marche dans le tunnel », in *Épreuves, exorcismes*, op.cit., p. 805.

chanoines, critiques d'art, philosophes, ont chacun leur argot. Charabia !³⁴ » De la spécialisation au « charabia », il n'y a qu'un pas, et les énoncés scientifiques se caractérisent plus par leur spécificité et univocité que par leur compréhensibilité.

Dictionnaire(s)

Le symbole de cette nouvelle société est pour Michaux le dictionnaire, mais un dictionnaire différent de celui qu'il a rencontré enfant en sortant de sa boule : à « l'entassement » du savoir résistent « les moutonnements des possibles », l'« horizon de fuyants, de pousses, de miroirs, de fruits et d'approximations [...] »³⁵. Le dictionnaire me semble bien incarner le paradoxe que Michaux perçoit et ressent par rapport au langage et ses applications : d'une part, c'est le risque constant de pétrification de la pensée, d'autre part, c'est l'illusion d'une expression sans limites. Michaux situe, au même niveau que les écrivains pétrifiés, la « bande d'impressionnistes » que sont pour lui les auteurs modernes : « écrivant genre étincelles, ou genre enveloppement humide, ou genre travaux d'aiguilles...Ce style à trace d'images, à trace de merveilles, à trace d'émotion, à trace de miracles, à trace de génie, à trace d'humeur, à trace d'études, à trace de tout. Un insupportable bazar où l'on ne trouve pas de pain³⁶. » Deux risques du langage, deux groupes d'écrivains, auxquels Michaux oppose son écriture du « contre » ; entre le dépouillement du sens et son illimitation, il présente sa voix. Son écriture est, en effet, l'exemple d'une convergence entre deux registres de discours : l'écriture poétique sera en quelque sorte toujours soutenue par l'influence de la pensée scientifique, à son tour dépouillée de ses particularismes pour élargir ses horizons et s'agencer à d'autres significations possibles.

Je tiens à rappeler une fois de plus que la découverte du dictionnaire est parallèle à celle du monde naturel, en particulier du microcosme composé d'insectes, foules de micro-organismes ou bactéries, soit les éléments constitutifs de la vie sur Terre. Le choix linguistique pour définir le dictionnaire n'est pas aléatoire chez Michaux mais fortement influencé par l'étude et l'observation du microcosme. La « foule alphabétique », les « étincelles du monde du dehors et du dedans » ou encore « la vie aux infinies impressions » sont autant d'expressions que Michaux utilise pour renforcer sa conviction que les mots représentent une forme de vie. Et cette vie, précisément, dans son organisation et sa structuration, s'inspire de la coopération, de l'interaction et de la dépendance mutuelle des formes de vie du microcosme. Si les mots fourmillent sur la page, c'est parce qu'ils partagent avec les micro-organismes le fait d'être à la base de la création, de la vie et de la pensée. Ce à quoi rêve Michaux c'est la constitution d'un dictionnaire qui serait une concentration de la richesse insoupçonnée de la langue, inspirée de la richesse du monde du sol,

³⁴ H. Michaux, « Les Rêves et la jambe. Essai philosophique et littéraire », in *Premiers écrits 1922-1926*, op.cit., p. 18.

³⁵ H. Michaux, « Idées de traverse », in *Passages*, op.cit., p. 289.

³⁶ H. Michaux, *Ecuador*, op.cit., p. 144.

tout en évitant un effet de thésaurisation rance et le leurre d'une expression excessive et sans limites : « Effet de fouinage : le dictionnaire, calme réponse multiforme de la société humaine qui n'en finit pas d'avoir de la curiosité [...] Des guerres, il y en eut ; et partout et souvent et des destructions. Mais le dictionnaire grossit toujours. Les particularités intéressent l'homme, ne finissent pas de l'intéresser. Il les réunit — Le stock augmente et l'encyclopédie³⁷. »

Le dictionnaire, à l'opposé de la société qui le constitue, aux yeux de Michaux « grossit toujours », pendant que le monde des choses procède par destructions et réductions. Son opération sera alors celle de s'insérer dans les plis du dictionnaire, le réduire en lambeaux, éparpiller et décomposer cet entassement. Il serait plutôt souhaitable en effet, de se mettre dans la position de « l'homme bombe³⁸ » et prôner pour une langue « modeste, plus intime » et « de peu de moyens³⁹. » À l'écrivain alors de rêver à une langue « ne visant nullement à répondre à tout, à couvrir l'ensemble des composants de la Terre, encore moins à vaincre, à convaincre, à soumettre » ; une langue qui serait « sans prétention, pour des hommes sachant qu'ils ne savent pas⁴⁰. » Michaux ne vise pas à la structuration collective du savoir, mais il élabore plutôt un imaginaire personnel, intime, souhaitant « rendre la langue moins belle, plus “compère”, plus terre à terre⁴¹. » Le dictionnaire de Michaux sera une création linguistique du “peu”.

Mais quel est ce *peu de savoir* ? Dans le texte « L'espace aux ombres », le constat de l'ombre me semble peser tout au long de la critique de Michaux envers une manière de concevoir et chercher à atteindre le “Savoir” : « Et même où je suis, je ne suis pas encore du côté qui sait⁴². » Encore, dans le discours de la montagne à N. dans « Moriturus » (le titre est en soi évocateur) on peut lire : « “Viens, ne cherche plus. N'essaie pas de te reprendre. Tu ne trouveras jamais, jamais davantage, quoi que tu fasses.” » (Il s'agissait du *Grand Savoir* vers lequel pendant longtemps, *il avait cru diriger sa vie*)⁴³. » C'est ce que Michaux a compris, ou mieux, pressenti depuis toujours, depuis la sortie de sa boule dirais-je, et qu'il a cherché à faire émerger à la surface : la précarité du savoir, l'équilibre instable et fuyant de toute chose, la fragilité constitutive du vivant, est pour lui une source de création et un terrain fertile et inépuisable de questions. « La connaissance ne progresse pas avec le temps⁴⁴ » écrit-il encore dans *Un barbare en Asie*, c'est pour cela aussi, qu'il oppose son savoir à lui, composé d'impressions et de sensations individuelles, possibilité de rejoindre une communication, de s'approcher à une connaissance véritable et réelle pour lui : « L'impression n'est-elle pas ce sur quoi en priorité tout le monde s'appuie, a raison de s'appuyer ? Ce n'est pas avec des raisonnements que l'on reconnaît quelqu'un, ni soi-même⁴⁵. »

La science moderne est devenue plus une traduction de besoins en connaissance, que formulation de problèmes. C'est ainsi que la science et les scientifiques ont déçu Michaux, lui qui attendait une réponse à ses questions sur le monde, dès son plus jeune âge, il se rend compte que pour vivre il

³⁷ H. Michaux, *Poteaux d'angle*, op.cit., p. 1082.

³⁸ H. Michaux, « Je suis un des rares hommes-bombes. », in « Homme-Bombe », in *La Vie dans les plis*, op.cit., p. 171.

³⁹ H. Michaux, *Par des traits*, op.cit. p. 1284.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ H. Michaux, *Poteaux d'angles*, op.cit., p. 1081.

⁴² H. Michaux, « L'Espace aux ombres », in *Face aux verrous*, op.cit., p. 520.

⁴³ H. Michaux, « Moriturus » in *Face à qui se dérobe*, op.cit., p. 907. Je souligne.

⁴⁴ H. Michaux, « Un barbare en Inde », in *Un barbare en Asie*, op.cit., p. 333.

⁴⁵ H. Michaux, « Situation-gouffres, I » in *Connaissance par les gouffres*, OC., III, p. 101 note 1.

lui faut « aller trouver la terre à domicile » et que comprendre les atomes de cette science « immense et monotone », c'est décevant ; plutôt les suivre alors, les toucher et les libérer de leurs ficelles sacrées.

Des années passent. Les yeux commencent à lui sortir de la tête.

Atomes décevants [...] Un jour, à vingt ans, lui vint une brusque illumination. Il se rendit compte, enfin, de son *anti-vie*, et qu'il fallait essayer l'autre bout. *Aller trouver la terre à domicile et prendre son départ du modeste*. Il partit. Ce n'était pas orienter sa vie, *c'était la déchirer*. Si un contemplatif se jette à l'eau, il n'essaiera pas de nager, il essaiera d'abord de comprendre l'eau. Et il se noiera⁴⁶.

Avec l'action d' « aller trouver la terre à domicile », Michaux me semble mobiliser ce qu'il entend par connaissance scientifique : une mobilisation dynamique qui interroge toutes les variables expérimentales – « donner à la raison des raisons d'évoluer⁴⁷ » selon une belle expression de Bachelard. Il me semble alors, que ce défi impossible à rejoindre, ce que Michaux appelle le « Grand Savoir », contient non pas une invitation à abandonner la recherche, au contraire elle dit quelque chose à propos du savoir lui-même. La notion de savoir, invention linguistique pour nommer un désir de connaissance, est déjà en soi un arrêt de la pensée et du progrès scientifique. Car, semble dire Michaux, le but de la connaissance n'est pas le savoir en tant qu'unité logique à rejoindre, mais c'est l'interrogation, soit le déclenchement du « penser ». Une meilleure interrogation se compose toujours d'obstacles déclinés en ralentissements et erreurs, ombres et révélations, mais surtout elle doit s'enraciner dans la vie quotidienne sous forme libre et non scolarisée. C'est ce qui pourrait s'appeler pour Michaux, la philosophie du « contre », une critique polémique envers les esprits contemporains confortés dans leurs certitudes, à quoi l'écrivain oppose l'impératif : « Pense pour échapper⁴⁸. » La direction à prendre pour rajeunir son cerveau, c'est la direction du poète qui a pour tâche, je le rappelle, d'ouvrir des chemins contre le déjà là et le déjà dit, contre les « pensées-culs-de-sac⁴⁹. » Ainsi Michaux se demande : « Que détruire lorsque enfin tu auras détruit ce que tu voulais détruire ? Le barrage de ton propre savoir⁵⁰. »

Ces réflexions retentissent, à ma lecture, avec celles de Bachelard contenues dans son livre *La formation de l'esprit scientifique*, si bien que, quelques-unes des formules bachelardiennes telles que « Il faut penser contre le cerveau⁵¹ » ou encore « Il faut aussi inquiéter la raison et déranger les habitudes de la connaissance objective⁵² », auraient pu se retrouver sous la signature de Michaux. Comme le maître de Ho (ou de « Oh ! » ?) peut dire : « Éloignez de moi l'homme savant [...] Le cercueil de son savoir a limité sa raison. « Oh ! Liberté ! » dit le Maître. Éloignez de moi celui qui s'assoit pour penser. Parlez d'abord. Parlez et vous ne serez pas ignorant. Atteignez d'abord et

⁴⁶ H. Michaux, « Difficultés », in *Plume*, op.cit., p. 611-612.

⁴⁷ G. Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1993, p. 19.

⁴⁸ H. Michaux, *Poteaux d'angle*, op.cit., p. 1042.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ H. Michaux, *Poteaux d'angle*, p. 1047.

⁵¹ G. Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, op.cit. p. 251.

⁵² *Ibid.*, p. 247.

vous approcherez ensuite⁵³. » Le savoir, ne vaut donc que par la destruction de ses trop confortables structures. C'est ainsi que Pollagoras à l'approche de la mort, s'efforce à la destruction des barrages édifiés durant sa jeunesse : « [...] je cherche encore, je cherche toujours, dit Pollagoras, le petit barrage lointain en mon enfance par ma fierté édifiée, tandis qu'avec des armes molles et un infime bouclier, je circulais entre les falaises d'adultes obscurs. Petit barrage que je fis, croyant bien faire, croyant merveille faire, et me placer en forteresse non délogeable⁵⁴. » Retourner, déplier, défaire ce « grand adulte encombrant⁵⁵ » logé en lui avec ses barrages et ses forteresses. Son chemin vers la connaissance se présente comme un travail de perforation, d'arrachement des obstacles qu'il rencontre au fur et à mesure. Et le premier obstacle, c'est justement lui-même. Lui-même, en tant que construction, en tant qu'édifice fixe et inamovible. D'où un retour à l'ignorance, à la succession de questions posées, premièrement, au corps. Un corps qui sera appréhendé dans sa complexité et compris comme une succession de plis labyrinthiques, de compositions de singularités, de modes et de manières, qu'il faudra déplier.

Pour conclure cette première partie, il me semble qu'à travers sa critique de la méthode et de l'esprit scientifique qui lui est contemporain, Michaux fournit les coordonnées précises pour un retour à une étude qui place le vivant, son « point de vie⁵⁶ », comme l'appelle Bachelard, dans les grands systèmes de pensée ceux qui ne sont ni périmés ni définis. Dans les pages suivantes, je montrerai les effets dévastateurs d'une science enfermée dans le périmètre de son laboratoire, subjective et aveuglée par ses calculs, bref, une science qui s'applique à s'autolégitimer.

⁵³ H. Michaux, « Monde », in *Épreuves, Exorcisme*, op.cit., p. 797.

⁵⁴ H. Michaux, « Vieillesse de Pollagoras », in *La vie dans les plis*, op.cit., p. 233.

⁵⁵ H. Michaux, « Liberté d' action », in *La vie dans les plis*, op.cit., p. 159.

⁵⁶ G. Bachelard, op.cit., p. 250.

Aux yeux de Michaux les sciences occidentales semblent travailler plus à une destruction du monde qu'à son amélioration⁵⁷, parce qu'elles n'ont pas établi, ou peut-être ont perdu le lien avec le réel, le réel vivant. « Va-t-on bientôt bombarder les anges ?⁵⁸ » se demande Michaux en regardant les dérives dont les scientifiques se sont rendus quelque peu complices. La première sur la liste des “monstruosités” est la manipulation de la nature du vivant, humain et non humain. « Préparons-nous, écrit-il, à entendre l'espace crier⁵⁹. »

C'est dans « Ici, Poddema » (Mermod, Lausanne, 1946), troisième texte du recueil *Ailleurs*, situé après « Voyage en Grande Garabagne » (Gallimard, 1936) et « Au Pays de la Magie » (Gallimard, 1941) que Michaux fait part de toute sa déception et de son choc par rapport aux atteintes à l'intégrité humaine, à travers une allégorie d'une humanité défigurée. « Ici Poddema », voyage dans les différentes voix de l'Histoire, commence en même-temps que son antivoyage biographique : en 1941, dans la France occupée, Michaux se retrouve assigné à résidence au Lavandou avec de nombreux étrangers dans la même situation. Il se met alors, afin d'exorciser l'isolement forcé, à écrire, se confiant à Henri Parisot en ces termes : « Je fais aussi un troisième voyage imaginaire, pas piqué de vers celui-là⁶⁰. » Un voyage qui s'achève cinq ans plus tard et dont le lecteur ne peut se méprendre sur la nature, comme en témoigne l'article paru dans la revue *Combat* le 14 mai 1948, signé Maurice Nadeau, intitulé « Henri Michaux, historiographe du bourreau ». Quelques autres ouvrages étaient en accord avec cette historiographie. En 1947 paraît l'ouvrage de Robert Antelme, *L'espèce humaine*, en 1948 *Se questo è un uomo* de Primo Levi, et en 1949 *La Peau et les Os* de Georges Hyvernaud. Comme le souligne à ce propos Jérôme Roger⁶¹, nous ne savons pas si Michaux avait lu la préface⁶² de *L'espèce humaine*, où Antelme remarquait la difficulté de son discours en tant que survivant d'une expérience qui dépasse les possibilités et le pouvoir du récit. De même, Michaux présente avec « Ici, Poddema », un voyage imaginaire sous forme, écrit Jérôme Roger, « d'allégorie de l'Histoire », faisant un portrait détaillé de peuples et en montrant un corps social disséqué et “étrange” car, comme l'auteur lui-même l'écrit dans la préface, parfois la nature humaine avec ses comportements, ne peut s'écrire voire se penser, qu'à travers « le détour de l'étranger, de l'étrangement⁶³ » :

⁵⁷ Voir à ce propos, Anne-Elisabeth Halpern, « Le stéthoscope et le microscope : figures et défigurations de l'homme de science dans l'œuvre de Michaux », in *Henri Michaux. Plis et cris du lyrisme*, op.cit., p. 105-120.

⁵⁸ H. Michaux, « Idées de traverse », in *Passages*, op.cit. p. 284.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Lettre d'Henri Michaux à Henri Parisot, septembre 1941. Cité in, Jérôme Roger, « Ici, Poddema d'Henri Michaux : l'allégorie comme exorcisme », in *Déclins de l'allégorie ?* textes réunis et présentés par Bernard Vouilloux, *Modernités* n°22, Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 156.

⁶¹ *Ibid.*, p. 157.

⁶² « À peine commençons nous à raconter, que nous suffoquions. À nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître inimaginable [...]. Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination que nous pouvons essayer d'en dire quelque chose. » Robert Antelme, *Avant-propos à L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1978, p. 9.

⁶³ J. Roger, « Ici, Poddema d'Henri Michaux : l'allégorie comme exorcisme », op.cit., p. 157.

Certains lecteurs ont trouvé ces pays un peu étranges. Cela ne durera pas. Cette impression passe déjà. Il traduit aussi le Monde, celui qui voulait s'en échapper. Qui pourrait échapper ? Le vase est clos. Ces pays, on le constatera, sont en somme *parfaitement naturels*. On les retrouvera partout bientôt... Naturels comme les plantes, les insectes, naturels comme la faim, l'habitude, l'âge, l'usage, les usages, la présence de l'inconnu tout près du connu⁶⁴.

« On les retrouvera partout bientôt... », phrase qui par ses points de suspension se fait déjà prédiction (ou pressentiment) d'une historique inquiétante *à-venir*, non encore totalement dévoilée au monde mais disséminée entre les lignes du texte que le lecteur aurait la responsabilité de cueillir, tout en comprenant la nature énigmatique et allégorique du texte. De ces territoires que Michaux décrit avec la précision, tour à tour, de l'ethnographe, de l'anthropologue, et du psychologue – pour les déjouer un à un – à la suite de sa rencontre avec des mœurs tout à fait inédits, des maladies inconnues et des traditions nouvelles, se dégage chez le lecteur, comme écrivait Gide, « un malaise indéfinissable » :

Le malaise vient de la relation qui s'établit involontairement en notre esprit entre l'imaginaire et le réel. Et ce malaise, parfois, traversant la bouffonnerie, tourne à l'angoisse. Après tout, se dit-on, tout cela, qui n'existe pas, pourrait être ; et tout ce que nous savons qui est pourrait bien ne pas avoir beaucoup plus de réalité. Ce qui se passe sur cette terre n'est pas, somme toute, beaucoup plus raisonnable que ce que Michaux nous peint. Il excelle à nous faire sentir intuitivement aussi bien l'étrangeté des choses naturelles que le naturel des choses étranges⁶⁵.

Ne pouvant poursuivre une analyse complète du texte, je renvoie aux précieuses études sur le sujet, en particulier celui de Jean Pierre Martin, *Henri Michaux, écriture de soi, expatriations*. Pour ma part, je me bornerai à lire « Ici, Poddema » comme un véritable texte dénonçant l'égarement d'une science qui se tourne inopinément du côté monstrueux de la création. Ce que présente en effet Michaux dans ce texte, est un laboratoire (de l'ordre de grandeur d'une ville) de l'horreur où sont pratiquées des modifications génétiques et d'expérimentations tératogènes et où les corps sont manipulés voire trafiqués à l'instar des œufs de Camille Dareste (1822-1899). Ce dernier, zoologiste français et spécialiste d'embryologie expérimentale, est l'auteur de plusieurs études sur l'histoire de la genèse des « monstruosité », notamment de *Recherches sur la production artificielle des monstruosité ou essais de tératogénie expérimentale* (1877), dont quelques des expériences consistaient à secouer les œufs de poule avant l'incubation. Si chez l'homme, (la médecine nous l'apprend) les opérations tératogènes ne sont efficaces que pendant les trois premiers mois de gestation, après quoi l'embryon devient un fœtus et ne peut plus subir de mutations, dans le pays de Poddema, les expérimentations sont poussées plus loin, pour influencer directement la naissance : c'est la mise en culture des corps, la création des « enfants en pot », produits de la génétique appliquée à la

⁶⁴ H. Michaux, « Préface » d'*Ailleurs*, OC., II, p. 3. Je souligne.

⁶⁵ A. Gide, *Découvrons Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 1941, p. 41.

logique de la fabrication prétendue naturelle : « Varinai est la province de Darridema où l'on va le plus loin dans *l'expérience des naissances*. Même il y a plus d'enfants disons *semi-artificiels* que de ceux que la nature seule et le couple homme-femme a poussés à la lumière du monde. Ce sont les enfants "au pot"⁶⁶. » En lisant cet extrait, il est alors difficile de ne pas penser aux manipulations génétiques et à l'eugénisme nazis, même si les manipulations à Poddema ne visent pas à la perfection de la race mais à la création d'êtres infirmes et de mutilés. Les corps sont segmentés et les organes sont commercialisés ; à Poddema on vend des cheveux tissés : « On tire aussi quelques beaux tissus de leurs cheveux. Mais qu'est-ce qu'un quart de livre de cheveux ? Il y a là une situation qui pourrait être améliorée⁶⁷. » Les Poddemais « avides de progrès et de toujours plus de science⁶⁸ », ont créé des chambres⁶⁹ fermées, chambres de supplices, des chambres aux pires souffrances, chambres où les victimes subissent des manipulations génétiques avant qu'on en vienne à des tueries. Il y a ensuite une caste de l'autorité absolue qui gouverne sur les Poddemais – « les gardiens » – mais surtout « l'État, c'est-à-dire les membres du Conseil du pot, ou Pères du pot, à qui par leur police peu de chose échappe⁷⁰ », dont la cruauté et le cynisme rappellent ceux des nazis dans un très récent passé. Il y a des massacres et « des contre-offensives de l'ordre » comme le décrit Michaux, et comme punition à « des manquements moins graves » on inocule « de l'Iggeal, qui donne en quelques heures un ulcère rond et net [...] Autre pénalité, celle de la lèpre des jambes. Gare s'ils échappent une fois inoculés⁷¹. » Puis on en vient au carnage. L'auteur affirme encore que la science tirera profit de ces suites d'expériences auxquelles les siens se consacrent, « sans regret, pour l'exaltant culte de la Métamorphose qui pétrit chair et terre⁷². » Métamorphose qui produit, entre autres, les « enfants au pot » : enfants génétiquement manipulés, infirmes aux corps "défectueux", reproduits en série :

Je me présentai donc au centre d'Oklaha, un peu ému. Des embarras d'argent s'ajoutaient à des embarras de timidité. On m'apprit qu'il fallait subvenir pendant cinq ans aux frais d'entretien du futur « bébé au pot ».
 J'hésitais, et pourtant je voulais un enfant. Tout l'exigeait.
 « Faites un sourd, me dit le préposé, c'est tellement moins cher !
 — Comment ? Que voulez-vous dire ?
 — Mais oui, me répondit-il posément, c'est trois cent soixante baksc de différence à qui commande et "entreprend" un bébé sans oreille (et sans l'ouïe), à cause de la grande difficulté pour nous en moins. » / J'étais confondu ! /
 « Ainsi donc, ruminais-je, il y a des hommes qui prennent sur eux de mettre au

⁶⁶ H. Michaux, « Ici, Poddema », *Ailleurs*, op.cit., p. 112. Je souligne.

⁶⁷ H. Michaux, « Ici, Poddema », op.cit., p. 124.

⁶⁸ H. Michaux, [Fragments non repris d' « Ici, Poddema »], *Textes de l'édition de 1948 non repris en 1967*, in *En marge d' « Ailleurs »*, op.cit., p. 144.

⁶⁹ Le lieu "chambre" qui, si d'un côté, comme le souligne Bellour dans la notice au texte, représente et a toujours représenté le lieu privilégié de Michaux pour nourrir son imagination, de l'autre côté, dans ce texte précis, ne peut que faire songer aux chambres à gaz et aux espaces de douleurs créés pendant la deuxième guerre mondiale. « Poddema-Nara » souligne encore Bellour, s'ouvre ainsi : « Leur Moyen Âge fut terrible. / On n'obtenait plus de remords que par le gaz. », p. 113, *Notice à Ailleurs*, p. 1048.

⁷⁰ H. Michaux, « Ici, Poddema », op.cit., p. 128.

⁷¹ *Ibid.*, p. 127.

⁷² *Ibid.*, p. 130.

monde un être qui sera infirme toute sa vie, sachant qu'il le sera, et nonobstant il le fait et donne sans perdre sa tranquillité l'ordre fatal⁷³. »

La dernière section d'« Ici, Poddema », intitulée « Poddema-Nara » est la plus aberrante mais en même temps, si l'on considère la date de sa composition, 1946, elle est la plus proche de la réalité de la guerre qui s'achève et dont les terribles crimes perpétrés sont révélés au grand jour. S'il y a là encore un doute quant à la correspondance entre les crimes de guerre qui ont eu lieu et les descriptions des terribles agonies de « Poddema-Nara », celui-ci est complètement levé lorsque Michaux présente la pratique courante du tatouage des corps des Poddemaïs ; des tatouages de feu marquent les corps comme dans une ferme d'élevage et peuvent conduire à la mort. Ainsi, Michaux les présente :

On tatoue leur corps demeuré très sensible et qui réagit vivement. Véritables tatouages de feu. Lèvres sanguinolentes que l'on fait venir sur le corps en forme de signes ou d'armoiries. On y grave aussi de courtes phrases, à l'éloge de la vertu ou...de l'éleveur. Les Poddemaïs au pot à qui ces tatouages, jamais parfaitement cicatrisés, cuisent, cuisent affreusement, en meurent au bout d'une semaine si on ne leur applique un baume adoucissant, lequel fait disparaître presque entièrement la plaie et par conséquent le tatouage à montrer⁷⁴.

Peut-être un pays de fous (je tiens à souligner qu'en allemand *Narr* signifie “fou, aliéné”), plus probablement, un pays de gens intimidés et traumatisés : à Fidouri les gens « s'évanouissent facilement et cet évanouissement dure longtemps », à Biliouli, « ils sont timides. À Liliouli, ils ne le sont pas moins », les Olioulalious « sont peut-être encore plus timides », à Kendori « ils sont extrêmement impressionnables », à Dinari « on ne peut contrarier quelqu'un sans qu'il ne tombe pas malade, sans qu'une grippe maligne ne s'empare de lui ⁷⁵ », et ainsi de suite.

Lorsque le lecteur est confronté à « Ici, Poddema », il se voit immédiatement bousculé dans un non-lieu, privé de références temporelles et spatiales, il est spectateur d'événements dont il se demande s'il est légitime de penser à une référence avec l'histoire réelle, la sienne ; entre les phrases de Michaux, le lecteur a du mal à s'autoriser des associations de pensée, tant il est troublé par une vérité possible, qui pourrait lui être contemporaine. Et il est peut-être tellement ébranlé qu'il nie même d'avoir pensé à l'existence de telles aberrations. Mieux vaudrait alors se réfugier dans la fiction littéraire ? Et pourtant, le langage de Michaux dérange, en particulier l'utilisation de l'impersonnel souverain, il perturbe les processus de naturalisation du terrible, il demande au lecteur de douter de la bienveillance, et de considérer la possibilité réelle de l'horreur, même dissimulée dans une fiction. La société de « Ici, Poddema » est décrite par Michaux avec une rationalité si précise qu'elle en devient perverse, en raison de la réalité inconcevable que son discours nous présente. Le respect ostensible des codes linguistiques que cette réalité observe, l'annulation de la différence entre l'action monstrueuse et normale, ne passent pas inaperçus au

⁷³ H. Michaux, « Ici, Poddema », op.cit., p. 112.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 124-125.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 114-117.

lecteur attentif qui perçoit au fond, une voix immanente et impassible. Du défilé des tortures aux lois édictées par un pouvoir aveugle, Michaux substitue de temps à autre à l'ethnographie imaginaire, une chronique de métamorphoses abominables et d'avatars défigurés, racontés selon le modèle de la liste : énumérations vertigineuses et taxonomies impersonnelles à tel point que la lecture s'accompagne inévitablement d'une grimace et d'un sentiment de malaise car, chaque événement, action ou coutume présents dans Poddema discrédite tout discours se réclamant de l'humanisme. C'est pour cette raison que je partage la position de Jean Pierre Martin lorsqu'il présente le monde de Poddema comme une hétérotopie, dans le sens que Foucault donne dans son texte sur Borges : « Les hétérotopies inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la syntaxe, et pas seulement celle qui construit les phrases, - celle non moins manifeste qui fait « tenir ensemble » (à côté et en face les uns des autres)⁷⁶. »

L'*Oudemais*, un langage appauvri, code angoissant et meurtrier, incapable de se faire médiateur de rencontre, incarnant, au contraire, la perte définitive de la différenciation linguistique, contrevient, comme le souligne Jérôme Roger, à toutes les règles de la communication ordinaire : « *Ma* veut tout dire dans le sens affirmatif. *Poma* veut tout dire dans le sens négatif [...] *Mara*, le mot le plus usuel. Il est la marque du code. Qu'on garde le code⁷⁷. » C'est un langage qui peut, à l'extrême, tuer même, comme dans la parabole par laquelle s'ouvre « Ici, Poddema » :

« Voyez, fit-il, un homme tué par ses paroles. » C'est une de leurs plus remarquables inventions. Aussi ne faut-il parler qu'à bon escient dans la chambre aux mensonges. J'y vis, introduit par surprise et interrogé, un de mes anciens guides de fâcheuse réputation. Je voulus intervenir. « Malheureux, tais-toi donc. » Mais, orgueilleux, il parla, et ses paroles, revenant à lui dûment chargées, le firent tomber à la renverse. Il était mort. Dès lors, plus besoin de jugement⁷⁸.

Entre les mots-phrases *Barabiri*, *Mara*, *Daba*, *Kamlon*, il y a tout de même une énigme plus troublante représentée par le mot *Hag*, que Michaux définit comme la « syllabe de l'incertitude⁷⁹ » qui reflète l'instabilité de la langue, de toutes les langues. Ne se réduisant ni à la satire, ni à une critique du code, Michaux propose avec ce texte, comme le souligne Jérôme Roger, « l'examen clinique d'une norme sociale linguistiquement introjectée (il faut), qui exige que toute voix se fasse toujours peu ou prou *dépersonnelle* pour être acceptable. Or, c'est ce mode du *dépersonnel* que le texte fait ici entendre tout en démontant ses mécanismes⁸⁰. » En poussant plus loin l'analyse, je dirais que c'est précisément cette syllabe perturbatrice, *Hag*, présente dans presque toutes les phrases, qui devient la règle d'écriture de Michaux. C'est l'erreur dans le code linguistique, ou

⁷⁶ Michel Foucault, Préface à *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 2019, p. 9.

⁷⁷ H. Michaux, *Ailleurs*, op.cit., p. 118.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 120.

⁸⁰ J. Roger, *Poésie pour savoir*, op.cit., p. 110-111.

encore la marque de l'instabilité foncière de toute langue ; celle que l'auteur avait découvert en s'approchant de la langue chinoise : « La langue chinoise, elle, n'a pas été faite comme les autres, forcée par une syntaxe bousculante et ordonnatrice [...] Non, des mots d'une seule syllabe, et cette syllabe, et cette *syllabe résonne avec incertitude* [...] Un mot ne contient guère plus de trois lettres. Souvent une consonne noyante (le *n* ou le *g*) l'enveloppe d'un son de gong⁸¹. »

Découdre les fils, frapper le texte d'incertitude et d'ambivalence, c'est précisément ce que fait Michaux en écrivant « Ici, Poddema », un texte dans lequel la mémoire historique est assumée sans explicitation, déclinée dans la succession des cas effilochés, présentée dans ce que Roger appelle « le présent indéfini du mode *dépersonnel* de l'indicatif », qui caractérise ce « mode d'écriture "prophétique" étrangement proche du réel⁸². » Mais *Hag* est, encore, la syllabe qui rompt le tissu discursif : il est nécessaire de briser la syntaxe et de *découdre* les « enchaînements "de fil en aiguille"⁸³. » Une langue qui doit s'opposer par son style aux atrocités les plus graves commises sur l'humanité, comme celles que Michaux décrit dans cet extrait de « La marche dans le tunnel », où le terme « cousu » est utilisé de manière répétitive et d'une façon qui donne à l'action de coudre un sens de violence. « Cousu ». Nouvelle condition du corps torturé, mot d'ordre de la dimension concentrationnaire, du langage normé et normatif qui prétend rendre compte de l'inexplicable. Et c'est ainsi que l'écrivain, semblablement aux Poddemaïs résistants, qui opposent au code une activité subversive de contrebande linguistique afin de contourner la langue dominante, doit *découdre* le langage :

Par timidité ou par méfiance les Poddemaïs, des contrées de l'ouest et du sud principalement, se sont constitué un langage des plus *fuyants*. Fourré de mots de douceur et d'appui et de tout ce qui peut donner confiance, tout à coup le discours *se dérobe et renverse* tout ce qui a été dit, par l'effet d'un changement de code soudain *démasqué* et qui s'appliquait – on le devine maintenant – dès le début⁸⁴.

Dans la composition de son texte et pour décrire les horreurs à Poddema, Michaux utilise un langage qui se prétend d'origine fantastique, voir mythique, mais qui en réalité cède la place à un métalangage scientifique qui s'arroge le naturel. Ce qui, à mon avis, renforce l'effet aliénant est la technique, d'une ironie parfois dérangement, utilisée par Michaux, et qui consiste à anticiper par des formes impersonnelles ou locutions adverbiales d'affirmation et de justification (« Bien sûr », « naturellement », « indispensables des mesures violentes ») ou d'obligations et d'ordre (réitération de « Il faut ») qui prétendent justifier ou reconduire à un comportement tout à fait convenable et normal des atrocités répréhensibles. Une justification marquée par l'usage de « il faut » couplé avec « car⁸⁵ », conjonction de coordination qui justifie ou explique ce qui vient d'être énoncé, ou

⁸¹ H. Michaux, « Un barbare en Chine », in *Un Barbare en Asie*, op.cit., p. 361.

⁸² J. Roger, op.cit., p. 113.

⁸³ H. Michaux, « Clown », *Peintures, OC., I*, p. 709.

⁸⁴ H. Michaux, « Ici, Poddema », op.cit., p. 119. Je souligne.

⁸⁵ Je rappelle que la conjonction « car » utilisée par Michaux à un précédent célèbre chez Montesquieu dans « L'esclavage des nègres », *De l'Esprit des lois*. À ce sujet voir, Oswald Ducrot, *Les Mots du discours*, Paris, Minituit, coll. « Le sens commun », 1980.

d'autres conjonctions et locutions adverbiales⁸⁶ qui marquent un partage implicite avec les actions décrites. La répétition de « Il faut » dans le texte, qui semble indiquer une adhésion implicite aux horreurs décrites, est en réalité présente pour démasquer la cruauté inhérente à la construction même du discours. L'extrait suivant est, à ce titre, éloquent :

À cause de la pullulation de ces enfants artificiels dont beaucoup sont et demeurent infirmes en quelque manière, *il faut* prendre des mesures énergiques. Le gouvernement s'en charge. *Bien sûr, dans l'honneur!* Un certain secret est gardé. Les intéressés l'ignorent. Mais tous ceux qui réfléchissent savent *indispensables* des mesures violentes [...] Je vis à Parga trois semaines à l'avance la circulaire portant l'en-tête : réglementation de la tuerie [...] *Il faut naturellement* qu'il y ait chaque fois quelques changements dans la mise en scène, et en effet il y en a, mais ça revient toujours au massacre des mêmes⁸⁷.

De tout ce que je viens de présenter, « Ici, Poddema » peut se qualifier de « poème du prisonnier⁸⁸ », expression que Michaux lui-même utilise dans la « Préface » à *Épreuves, exorcismes* et reprise par Jean-Pierre Martin dans son analyse⁸⁹. L'auteur trouve par l'écriture le moyen de se désorienter, en imaginant une métamorphose continue de la figure du voyageur étranger et de l'histoire et, en même temps d'assumer, par le sujet lyrique, un sujet historique : « Il traduit aussi le Monde, celui qui voulait s'en échapper⁹⁰ » écrit Michaux dans la préface d'*Ailleurs*. Le voyageur sans origines, témoin de maux atroces dans une société scientiste obsédée par les manipulations génétiques et l'exploitation de nouvelles espèces, devient le personnage qui *exorcise* les événements historiques et qui tente surtout de leur résister ou du moins de les affronter par la parole. C'est ainsi que je comprends, encore une fois, une fonction essentielle de l'écriture de Michaux, celle cathartique, qui entre cynisme de surface et dénégation sous-jacente au texte, constitue une technique de ruse ou, pour utiliser ses mots, une « réaction en force, en attaque de bélier [...] “pour en sortir”⁹¹. » Dans la préface à *Épreuves, Exorcismes*, l'écrivain explique très bien ce pouvoir de l'écriture devant les malheurs de l'Histoire :

Dans le lieu même de la souffrance et de l'idée fixe, on introduit une exaltation telle, une si magnifique violence, unies au martèlement des mots, que le mal progressivement dissous est remplacé par une boule aérienne et démoniaque – état merveilleux ! [...] La plupart des textes qui suivent sont en quelques sortes des *exorcismes par ruse*. Leur raison d'être : *tenir en échec les puissances environnantes du monde hostile*⁹².

⁸⁶ Expressions comme « il faut...avant que », « il faut...car », « il faut...au profit de », « il faut...c'est que », « à cause de...il faut », « il faut...afin de », « il faut...si », « il faut alors », « il faut encore...surtout » etc.

⁸⁷ H. Michaux, « Ici, Poddema », op.cit., p. 121.

⁸⁸ H. Michaux, « Préface » à *Épreuves, exorcismes*, op.cit., p. 773.

⁸⁹ J.-P. Martin, *Henri Michaux. Écritures de soi, expatriations*, op.cit., p. 480.

⁹⁰ H. Michaux, « Préface » à *Ailleurs*, op.cit., p. 3.

⁹¹ H. Michaux, « Préface » à *Épreuves, exorcismes*, op.cit., p. 773.

⁹² *Ibid.*, p. 773-774. Je souligne.

Plusieurs passages de l'édition de 1948 – supprimés en 1967 – laissent transparaitre plus nettement encore la toile de fond historique et les atrocités nazies. On y trouve, par exemple, énumérés des postes d' « expert en monstres », de « chef de cuve », de « chef de massacre⁹³. » L'horreur n'est pas un événement mais un spectacle ritualisé, le massacre devient une institution : entre la défense et la résistance, face à l'hostilité, Michaux se fraye un chemin entre fiction ethnographique et exorcisme poétique, formulés contre les agressions de l'altérité et la monstruosité de l'histoire, visant conjointement « à ne pas souffrir de la réalité⁹⁴. » Martin écrit à ce propos que « l'ethnographie imaginaire peut ainsi être considérée comme le prétexte thématique d'autographies déguisées – comme un jeu de masques où apparaissent, en l'absence d'un sujet construit et structuré, des *je* mouvants et subliminaux⁹⁵. » Plus que jamais, l'art, ici l'écriture, doit se faire, comme la musique, sorcier : « L'art qui sait être sorcier, ou guérisseur, ne peut-on en attendre cette réussite ? Cette révélation nouvelle ?⁹⁶ »

Le poème qui ouvre *Épreuves, exorcismes* fait sonner, contre la violence de l'histoire, le mot-appel libérateur, qui résonne en écho d'une autre écriture : « ailleurs ! / ailleurs ! / ailleurs...⁹⁷ » et c'est de l'ailleurs que Michaux commentera avec un ton de mépris, son histoire. L'exploration des pays de nulle part est un choix esthétique et une stratégie de défense et de déracinement qui prend la fonction d'un « estrangement⁹⁸ » à la fois difficile et de plus en plus impérieux.

Puisque Poddema n'est pas une exception isolée et unique, il ne s'agit pas, hélas, d'une simple invention littéraire ou d'un simple voyage imaginaire écrit sur la page, au contraire elle est l'indice d'une réalité historique scientiste, totalitaire et coupable des pires barbaries, tout autant qu'une projection future dans le siècle que Michaux avait déjà imaginé dans *Plume* : « Siècles des 138 espèces d'hommes artificiels, tous ou presque tous, croyant en Dieu – naturellement ! – et pourquoi non ? volant sans dommage pour leur corps, soit dans la stratosphère, soit à travers 20 écrans de gaz de guerre⁹⁹. » Les chambres de transformation dont est composée la société de Poddema sont « Ici », souligne Michaux. Ainsi je me demande si l'invocation à la métamorphose par laquelle se clôt le texte n'est pas un avertissement d'un possible retour de cette société déguisée par les nouveaux masques de l'Histoire. Dans la métamorphose, semble dire Michaux dans le texte, des transformations dévastatrices peuvent être cachées ; le cycle se ferme temporairement et l'océan (des possibilités ?) se déploie : « Un du conseil des pots m'a dit : "Ne nous jugez pas : vous avez vu Poddema sous un signe. Elle a vécu sous d'autres. Elle vivra sous d'autres encore. Métamorphose ! Métamorphose, qui engloutit et refait des métamorphoses. Chez nous, un moment ouvre un océan de siècles"¹⁰⁰. »

Ce qui apparaît finalement dans le texte d' « Ici, Poddema », c'est le trouble de Michaux lui-même qui acquiert une voix hors champ afin de faire le procès de la rhétorique en effilochement. Au moment même de la composition du texte, Michaux exalte le mouvement inverse, celui de

⁹³ H. Michaux, *En marge d'Ailleurs*, op.cit., p. 145.

⁹⁴ H. Michaux, « Observations », *Passages*, op.cit., p. 350.

⁹⁵ J.-P. Martin, op.cit., p. 465.

⁹⁶ H. Michaux, « Un certain phénomène qu'on appelle musique », in *Passages*, op.cit., p. 367.

⁹⁷ H. Michaux, « Immense voix », in *Épreuves, exorcismes*, op.cit., p. 775.

⁹⁸ J.P. Martin, op.cit., p. 414.

⁹⁹ H. Michaux, « Avenir », in *Plume*, op.cit., p. 605.

¹⁰⁰ H. Michaux, « Ici, Poddema », op.cit., p. 131.

l'effilochage, de la *coupure*, qui annonce déjà le broyage de toute possibilité de discours cohésif ou « cousu ». L'écrivain reste le mécontent par excellence qui « biffe » et « rature », inlassablement :

Quelqu'un, me dira-t-on, a bien dû trouver un jour une espèce nouvelle dont il était satisfait, après quoi il s'est arrêté de créer. Certes, mais pas pour longtemps. La recherche des encore insatisfaits autour de lui excite bientôt le déjà satisfait qui, biffant son œuvre et la retriturant, jettera dans le Monde une nouvelle race, de nouveaux destins, et la Roue incessamment tourne à nouveau entraînée¹⁰¹.

Et encore, c'est précisément à cause de cette codification linguistique, où les locutions perdent leur valeur sémantique, que *Hag*, la syllabe inquiétante, résume toute la portée méthodologique de la recherche de Michaux dans le récit de cette société aberrante, mais indissociable de la réalité historique contemporaine à l'écrivain : découdre, perturber, arracher la parole englobante et mortifère. *Ailleurs* n'est pas un texte qui offre au lecteur le plaisir de la fiction ; au contraire, il propose de réfléchir attentivement à un langage malade, en le montrant dans ses paroxysmes et dans ses fragilités constitutives. Un langage presque éteint, comme celui des habitants de Kendori, dont la voix est confondue avec des bruits « non-humains » :

[...] Ils n'arrivent plus à parler, du moins ils n'arrivent plus à se faire entendre [...] luttant contre le bruit étouffant, ils renforcent leur articulation (ce qu'on leur voit faire) mais laissent inconsciemment leur voix s'éteindre. Et bientôt leur articulation, un instant accrue, disparaît à son tour. Car, quittant leur voix d'homme, ils se laissent absorber sans s'en douter par le mugissement ou les bruits non humains, s'y abandonnent, s'y effacent et n'ont plus de la sorte qu'un souffle pour se faire entendre, que naturellement on n'entend pas¹⁰².

¹⁰¹ H. Michaux, « Ici, Poddema », op.cit., p. 131.

¹⁰² *Ibid.*, p. 116.

« *Médicastres infâmes* »

« Le médecin qui nous tue aujourd'hui aura tort demain¹⁰³. »
(Henri Michaux, *Face aux verrous*)

Après m'être penchée sur l'analyse de la conscience historique chez Michaux et sur sa critique envers une science dont les applications sont plus néfastes que constructives, je m'intéresserais maintenant à sa relation privée, ou mieux au combat que Michaux mène directement contre la science, la médecine et en particulier contre celui qui l'exerce : le médecin. En témoigne le nombre d'exemples que Michaux utilise pour critiquer, parfois avec ironie et humour, les épisodes impliquant le couple médecin-patient. Si la passion pour la médecine aide Michaux dans l'exploration de son corps, c'est surtout le langage médical que, lui l'écrivain, a du mal à intégrer. Ou plutôt, il est définitivement condamné comme un langage qui exprime, très souvent, une réalité morte du corps, silencieuse et immobile comme celle qu'on retrouve représentée sur les planches anatomiques, et qui s'opposent totalement au désir de Michaux d'écrire à partir d'un *corps en vie* que le langage doit faire ressortir, créant alors un texte "*vivant*". Le premier aspect de ce langage, est qu'il est fort souvent un langage tranchant et technique qui enferme la maladie dans quelques syllabes. En prononçant un diagnostic, en remontant la maladie jusqu'à ses symptômes, le médecin semble se rassurer plutôt que de rassurer le patient ; le véritable embarras est justement de ne pas savoir reconnaître une maladie ou de ne pas savoir classifier certains états de malaise. Dans le texte « Après », Michaux présente précisément un exemple de diagnostic tranchant qu'isole la maladie : « Plus tard un arrêt, et la marche et le reste. C'était l'heure des médecins. Un diagnostic *s'imposait*. Une maladie bien sûr, une qui ne lâche plus, avec *un gros nom qui lui aussi reste caché*¹⁰⁴. » Même si les diagnostics s'avèrent parfois erronés, semble dire Michaux avec un clin d'œil, il vaut mieux, pour les médecins hautains, avoir une fausse certitude qu'une incertitude embarrassante, faute de nuire au patient. C'est le cas du vieux médecin qui examine la jambe infectée d'Emme, le rassurant sur les microbes encore présents dans ses os, qui sont vieux donc inoffensifs :

« Oh, fit celui-ci, quelques microbes vieux et usés peut-être qui restent encore... Quelques vieux microbes usés... »

Comme le jeune homme s'inquiétait pour l'os de sa jambe que les microbes allaient détruire : « Non, je ne pense pas, fit le médecin, je les vois plutôt embarrassés. Leur bon temps est fini, croyez-moi », et il le congédia avec un sourire paisible¹⁰⁵.

¹⁰³ H. Michaux, « Tranches de savoir », in *Face aux verrous*, op.cit., p. 467.

¹⁰⁴ H. Michaux, « Après », in *Textes inédits du vivant Michaux*, OC., III, p. 1452. Je souligne.

¹⁰⁵ H. Michaux, « Emme et le vieux médecin », *La nuit remue*, op.cit., p. 447.

Des épisodes également assez cocasses, voir moqueurs, mettant en scène la figure de savants médecins qui trébuchent sur leurs mêmes théories, parfois ne sachant pas poser de diagnostic, parfois en en posant trop et confusément, ne manquent pas. Mais c'est surtout, encore une fois, au procédé de réduction que Michaux s'en prend ; réduisant encore plus le corps du patient à l'endroit exact de la douleur, les médecins, sans savoir exactement vers où diriger l'attention, cherchent l'origine du malaise se référant à un corpus de théories entassées les unes sur les autres, qui souvent se contredisent, voire sont totalement trompeuses. C'est ce qui arrive à « Un homme prudent » qui, après avoir écouté un déferlement d'hypothèses sur l'origine de son mal, préfère finalement rester prudent, cherchant des explications approximatives qui tentent néanmoins d'éviter que sa maladie ne devienne fatale : « Il allait tous les jours trouver les médecins qui lui disaient : “L'analyse des urines ne révèle rien”, ou qu'il était plutôt même sur le chemin d'une décalcification, ou qu'il fumait trop, que ses nerfs avaient besoin de repos, que...que...que. / Il cessa ses visites et resta avec son dépôt¹⁰⁶. »

Ce que Michaux souligne, c'est le vertige provoqué par l'accumulation de diagnostics hypothétiques qui se succèdent avec des traitements différents selon l'origine possible du malaise. L'enjeu est la fiabilité de la figure médicale que Michaux ridiculise, comme on peut le lire entre les lignes de l'extrait suivant : « “Prenez de l'hémostyl, disait le médecin, ça provient du sang.” / “Prenez de l'antasthène, disait le médecin, ça provient des nerfs.” / “Prenez des balsamiques, disait le médecin, ça provient de la vessie.” / Oh ! l'eau, toutes ces eaux par le monde entier !¹⁰⁷. » Mais c'est lorsque les médecins se mettent au travail et appliquent concrètement leur procédure en intervenant sur le corps, que le véritable désastre commence et que Michaux durcit sa position à l'égard de ceux qu'il appelle les « Médicastres infâmes¹⁰⁸. » Il décrit le travail des médecins, des chirurgiens surtout, champions des mesures extrêmes, comme une entreprise destructrice et intrusive pour le corps du patient qui se retrouve envahi d'aiguilles, coupé par la lame du bistouri, jusqu'à se retrouver privé (ça peut arriver au nom de la médecine !) de membres. C'est le cas de Plume qui, sans possibilité de prendre véritablement une décision¹⁰⁹, se fait amputer d'un doigt douloureux par un chirurgien plus soucieux de lui montrer des doigts artificiels de rechange que de soigner d'abord l'original ; et encore dans l'épisode des blessés de « Fils de Morne » où, après un accident d'autobus, les médecins interviennent précipitamment en coupant et amputant : « Les médecins arrivent enfin devant ces clients rêvés. Chloroforme : des bêtises et de la perte de temps ; mais de quoi trancher ! ma petite scie, de l'asepsie naturellement aussi. Ah ! quel plaisir de travailler ainsi (tenir quand même le patient qui parfois a des gestes maladroits)¹¹⁰. »

¹⁰⁶ H. Michaux, « Un homme prudent », *La nuit remue*, op.cit., p. 476.

¹⁰⁷ H. Michaux, « Encore un malheureux », *La nuit remue*, op.cit., p. 486.

¹⁰⁸ « Médicastres infâmes, me disais-je, vous écrasez en moi l'homme que je désaltère. », H. Michaux, « Entre centre et absence », in *Plume*, op.cit., p. 572.

¹⁰⁹ « Plume avait mal au doigt. “Il vaudrait peut-être mieux consulter un médecin, lui dit sa femme. Il suffit souvent d'une pommade...” Et Plume y alla. “Un doigt à couper, dit le chirurgien, c'est parfait. Avec l'anesthésie, vous en avez pour six minutes tout au plus. Comme vous êtes riche, vous n'avez pas trop besoin de tant de doigts. Je serai ravi de vous faire cette petite opération. Je vous montrerai ensuite quelques modèles de doigts artificiels. Il y en a d'extrêmement gracieux [...] Nous vous ferons ce qu'il y a de mieux”. », H. Michaux, « Plume avait mal au doigt », in *Un certain Plume*, op.cit., p. 633.

¹¹⁰ « Fils de Morne », in *Qui je fus*, op.cit., p. 123.

Fuir par transformation

De ses rencontres douloureuses avec les médecins, avec leur mentalité obtuse et gouvernée, semblerait-il, par l'impératif de division anatomique, Michaux réplique par une résistance qui jaillie de l'intérieur du corps lui-même et qui puise dans ses possibilités de métamorphoses imaginaires. L'« Un », même physique, est démembré et, si auparavant il ne l'était que dans l'imagination de Michaux, il le devient ici, en tant qu'objet dépersonnalisé sous l'emprise de l'opération médicale. Subissant le travail invasif et violent des médecins sur son corps, Michaux transforme cette relation en véritable combat. Dans les situations extrêmes qu'il présente, le corps n'est jamais totalement vaincu, il se modifie pour échapper à l'emprise médicale, et c'est précisément grâce à cette capacité à se transformer, qu'il se présente toujours comme un survivant. Ce que j'étudierai en détail dans la partie consacrée à la figure de l'écorché, s'esquisse déjà ici : dans l'acte de couper, le chirurgien atteint symboliquement le concept d'indivisibilité de l'individu. C'est ce qui me semble émerger des différentes séquences de « A Rotten Life » dans lesquelles le corps, martyrisé par un médecin sadique qui tripote le nez et les oreilles avec un dilatateur et « l'écarteur à trois branches¹¹¹ » défigurant à jamais la tête du patient et lui vidant¹¹² les os, trouve malgré tout sa forme de résistance par sa transformation en être infime, presque invisible et confus dans le monde des micro-organismes. C'est précisément ce qui déstabilise le médecin devant le patient qui lui échappe se faisant manger par une bactérie :

Souvent l'on me voit diminuer à vue d'œil, et le médecin de salle, un hurleur : « Pourquoi me donne-t-on toujours des malades aussi réduits ? La plus belle opération devient d'un délicat, d'un délicat. » [...] Je diminuai encore, il m'étendit sur la plaque et me mit sous le microscope. « Si je ne l'examine pas tout de suite, il va disparaître », disait-il. Mais il me perdit dans la foule des microbes [...] il s'abîma la vue et ne me retrouva plus. Quelque colibacille m'aura mangé¹¹³.

Faire parler le malaise tout en gardant un contact avec le vivant même si celui-ci se représente dans sa forme la plus infime et invisible tel qu'un microbe, devient tout de même une action de soustraction à la décomposition médicale et à la voracité de l'anatomiste. L'énervement du médecin témoigne d'ailleurs de son impuissance devant ce corps transformé en corpuscule, insaisissable par ses instruments et inexplicable par ses données théoriques, mais tout à fait vivant et surtout *présent*. À la machinerie médicale opérant sur lui, Michaux contre-attaque par le devenir impalpable, par une machinerie imaginative et des angles de lecture critiques par rapport au monde et à l'homme : il crée un véritable nouveau style, en partant de l'écoute de son corps. Cette écoute s'intéresse notamment à ce qui affecte et altère le corps et surtout aux récits

¹¹¹ H. Michaux, « Martyrisé », in « A Rotten Life », *Textes de « Mes propriétés » (1929) non repris en 1935, OC., I*, p. 522.

¹¹² « “ Eh ! il n'est pas encore bien propre”, me disait-il. Il tenait mon fémur à la main, vidé. Il y soufflait, il aspirait, puis il appliquait l'œil au bord. », H. Michaux, « Examen », *ibid.* op.cit., p. 520.

¹¹³ « Accablé » et « Perdu », *ibid.* op.cit., p. 521.

physiques et psychologiques qui en découlent. Des états tels que la maladie, la décomposition et encore la fatigue, deviennent, à mes yeux, autant de concepts littéraires-philosophiques que des défis à l'écriture qui doit en rendre compte linguistiquement.

Dans les pages suivantes j'étudierai deux figures-concepts, le corps malade et le corps fatigué, pour aboutir en dernière instance avec la figure allégorique de l'écorché, forme ultime de *résistance* du vivant. Parcourir et raconter le corps dans sa motricité et dans ses déplacements internes est une perception riposte à l'immobile. Mais Michaux semble se focaliser surtout sur les troubles de la cénesthésie, l'altération momentanée de la sensation du corps, donnée par une maladie, une blessure, un malaise et qui permet paradoxalement d'accroître l'attention sur le corps. C'est ce que les psychiatres dès la fin du XIX^e siècle appellent la cénesthopathie. Il faut, semble-t-il, un état de déséquilibre de la santé du corps pour se rappeler de l'existence de nos organes et de nos membres ; telle la thématique centrale dans « Bras Cassé » (1974) qui se réfère en particulier à l'œuvre principale, ainsi que livre de chevet de Michaux, du psychanalyste et neurologue Paul Schilder qui considérait la cénesthésie comme « la réaction de la personnalité totale à la perception de la douleur¹¹⁴. » La douleur, le déséquilibre de la maladie et la désorientation qui s'en suit, permettent à Michaux de circuler dans son corps, l'appréhender par ses déphasages, par ses mouvements internes invisibles mais existants. Se mettre dans une situation de péril, dans la perte de repères est exactement ce que recherche Michaux en troublant la cénesthésie. Ranimer la sensibilité cénesthésique permet dans « Arriver à se réveiller » (1945) de s'adapter peu à peu à l'extérieur, modifier la perception de soi et du schéma corporel tout en désirant se réapproprier une forme corporelle :

La nuit me laisse cadavre. / Il faut le ranimer. Pourtant, ce n'est pas l'impression d'un corps mort que j'ai le matin. Si l'on pouvait m'apercevoir alors conformément à mes impressions, j'apparaîtrais comme une mer de nuages, une mer globuleuse de masses de flocons, immense objet qui confine sans doute à la stratosphère [...] Pour y arriver, pour arriver à la forme que je devine m'être plus propice, je vise en tâtonnant à devenir une forme à pieds ou à pattes ou à pseudopodes [...] *Sans savoir exactement quel être je suis*, sans d'ailleurs y réfléchir ou m'en préoccuper, mais assuré qu'il y aura pour moi de plus grandes chances de soulèvement avec des pseudopodes même maladroits et se mouvant contradictoirement que sans, j'essaie par des pieds nombreux de m'arracher du gisement du sommeil¹¹⁵.

Dans le texte cité, la sensibilité cénesthésique est, dans une ressemblance évidente avec Gregor Samsa dans *La Métamorphose* de Kafka, la capacité de se métamorphoser, s'essayer dans les transformations corporelles les plus différentes, de l'état gazeux au devenir insecte. « Devenir une forme » : Michaux s'exerce à vivre dans d'autres corps, dans d'autres configurations possibles, plastiques et changeantes, à *se* penser avec et dans un autre corps ; soit, à perdre les repères connus *de* et *dans* son corps, afin de se réorienter dans/vers d'autres modes d'être et d'autres

¹¹⁴ P. Schilder, *L'image du corps : étude des forces constructives de la psyché*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1968, p. 118.

¹¹⁵ H. Michaux, « Arriver à se réveiller », in *Passages*, op.cit., p. 313-314.

régimes d'existence. « Sans savoir quel être je suis », remettant ainsi en question les définitions ontologiques, Michaux remplace l'être par l'*orientation* : le “moi” engagé dans le monde est constamment pris dans une dynamique de désorientation et de réorientation. Toujours des positions, des directions : l'être est une disposition qui change constamment, le corps, lui, est pris dans la variation de postures. Il faudrait alors, me semble, penser le corps par les formes possibles (imaginaires aussi) qu'il peut emprunter, soit par ses puissances de *devenir*. D'un bout à l'autre de ses œuvres Michaux essaye ses appuis, il perd les repères, il se laisse posséder par le styles des autres êtres. Le corps se spatialise et à l'intérieur de celui-ci, il faut s'orienter pour *connaître*, pour penser. Une idée qui s'éclaire dans les premiers pages de l'ouvrage *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, son dernier ouvrage sur les drogues :

Désordonnément désorienté par désorientations multiples, incessantes, incessamment différentes, imprévisibles ; décontenancé par des interruptions d'orientation. Il me fallait bien le reconnaître : *depuis ma naissance, j'avais passé le plus gros de mon temps à m'orienter [...]* contraint à ces indispensables opérations pour me maintenir *en état de connaissance* de la situation indéfiniment changeante. Voilà à quoi capitalement, prioritairement s'occupe l'intelligence, non à des lectures, des études, des examens. Je n'en revenais pas¹¹⁶.

La maladie désoriente les perceptions, mais ces états d'altération du corps deviennent des enseignements pour Michaux. « Le poète est grand médecin¹¹⁷ », écrit-il, par ses connaissances acquises dans des états d'altération cénesthésique, dans les expériences d'orientation dans la vie de l'infiniment petit. Toucher, par la poésie et par la médecine, cette région intime et poétique de l'être, se présente comme un parcours de guérison.

« Le rôle du poète » écrit encore Michaux, « consiste à être le premier [...] à ouvrir un *abcès* au subconscient¹¹⁸. » C'est là tout l'enjeu du double sens, abcès – accès ? Peut-être alors, l'entrée vers l'être intérieur se fait-elle par l'action du bistouri ouvrant une infection bactérienne pour la dépurer. L'abcès, extérieur ou intérieur, est un possible accès à la découverte du corps en souffrance, le corps comme une boursoufflure devenant objet d'étude et un sujet de création. N'oublions pas que pour Michaux, écrire et imaginer, toujours à l'épreuve des savoirs scientifiques, se font par hygiène, pour atteindre une plus grande santé : « Par hygiène, peut-être, j'ai écrit “Mes propriétés”, pour ma santé. Sans doute n'écrit-on pas pour autre chose¹¹⁹. » Écriture et investigation scientifique relèvent d'une commune démarche, se dirigeant vers un même résultat : la santé, le bien-être, surtout l'être. La démarche scientifique doit satisfaire cette quête de connaissance ontologique qui ne peut pas se passer de la poésie : « J'aurais pourtant voulu être un bon chef de laboratoire, et passer pour avoir bien géré mon “moi”¹²⁰. »

¹¹⁶ H. Michaux, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, op.cit., p. 313-314. Je souligne.

¹¹⁷ H. Michaux, « L'avenir de la poésie », in *Critiques, hommages, conférences, OC., I*, p. 970.

¹¹⁸ H. Michaux, « L'avenir de la poésie », op.cit., p. 970.

¹¹⁹ H. Michaux, « Postface » à *La nuit remue*, op.cit., p. 511.

¹²⁰ H. Michaux, « Postface » à *Plume*, op.cit., p. 662.

Chapitre 3 : Le corps malade

À tout moment, le corps est engagé dans des processus de décomposition et de régénération, « il y a des époques où je ne peux me mettre au lit sans être opéré¹ » écrit Michaux dans *La vie dans les plis*. Son inlassable curiosité investit, en premier lieu, tout ce qui touche directement au corps et à ses rapports avec d'autres organismes – les états d'altération, d'affaiblissement ou d'endommagement du corps – trouvant dans l'expérience de la maladie, une possibilité d'explorer sa vie organique jusqu'à la contraindre de se dévoiler dans son plus profond dépouillement. « Michaux écrit aux limites de la possibilité de vivre, aux limites de la dépossession de soi, fidèle à son premier serment de laisser s'accomplir la défaite dans son corps pourvu qu'une vérité paraisse² », écrit Lefort. Quelle vérité ? Celle du corps peut-être, ou plutôt celle des *replis* du corps qui englobent en eux toute une vie organique microscopique. Par son écriture chirurgicale Michaux circule dans son corps en anatomiste et poète, faisant expérience d'une succession d'affections et maux, tant réels qu'imaginaires : une dent cariée, une fracture de l'olécrane, un panaris, un « petit trou dans ma poitrine³. » De cette suite d'expériences et de voyages dans son corps Michaux cherche, comme l'écrit Jean-Pierre Martin « sinon un autre corps, du moins une autre façon de vivre le sien⁴. » C'est un corps toujours à découvrir, constamment *en-train-de se faire*. La diversité des pathologies se présente alors comme autant de façons de vivre, de connaître et de penser le corps :

Sceptique (au contraire des surréalistes) sur la capacité de l'écriture à enregistrer le discours endophasique, et récusant la complaisance romantique pour le pathos, Michaux *métaphorise l'espace intérieur en un espace corporel*. Dès lors, l'écriture du *je* tend à se confondre avec une écriture du corps, la mélancolie avec une nosographie, l'auto-analyse avec une « cardiomanie », le rythme du sujet avec celui de sa respiration. *L'expérience de soi sera donc d'abord une expérience du corps, et particulièrement du corps souffrant*⁵.

La maladie, « allure de la vie » disait Canguilhem, devient l'*ethos* de Michaux, mot qui désigne à la fois le mode d'être et la demeure, l'ensemble des habitudes (*habitus*) et l'habitat. Vivant des états pathologiques les plus différents – de la fièvre aux cassures d'os – Michaux ne cherche pas tout de suite à réhabiliter un état (préssumé) de santé, bien au contraire, il cherche à établir une stase (une pose ?) dans l'inconfort de la douleur, pour observer le repositionnement du corps et l'action de ses forces en jeu. Recherchant la faille et la faillite à l'intérieur de tout système

¹ H. Michaux, « L'appareil à éventrer », in *La vie dans les plis*, op.cit., p. 175.

² Claude Lefort, « ... sur une colonne absente », *L'Herme*, op.cit., p. 229.

³ H. Michaux, « Je suis né troué », in *Ecuador*, op.cit., p. 189.

⁴ Jean-Pierre Martin, « L' "Homme d'os" », in *Méthodes et Savoirs chez Henri Michaux*, op.cit., p. 29.

⁵ *Ibidem*. Je souligne.

composé – et l’organisme n’y échappe évidemment pas – Michaux s’exerce à s’insérer intellectuellement dans l’état de déséquilibre donné par la maladie, pour explorer de nouvelles formes de coopération et de cohabitation avec elle. En quelque sorte, il trouve dans la condition pathologique, la possibilité de faire de son corps, non pas seulement un corps à vivre, mais un corps à penser et à écrire : la circulation dans le corps pour s’approcher de « l’être intérieur⁶ » est, avant tout, poétique et artistique. « Je tiens compagnie à un phlegmon⁷ » écrit Michaux dans le texte « Trahison du corps », soit un être se tient en compagnie d’un autre être. Dans le dessin qui accompagne le texte, figure un amas de lignes d’où surgit une sorte d’excroissance plus épaisse, lacérée. Le phlegmon, stade précédant l’abcès, « rapide et sûr », au contraire de Michaux « lent, hésitant, mangé » mais gardant « une sérieuse avance » représente, selon moi, l’ensemble des vies minuscules, bactériennes qui composent et partagent son corps. La maladie est visée comme un parcours par lequel traverser la matière anatomique vivante, et de plus, une possibilité de la voir et la vivre en “œuvre” : le malaise ouvre un accès sur ce que Michaux appelle « l’infini corporel⁸ », soit l’ensemble des existences, réelles ou imaginées qui luttent pour vivre et survivre dans son corps assiégé.

Ce que Michaux saisit comme une chance dans l’expérience de la maladie, c’est d’adopter le point de vue de celle-ci. Changer de perspective et essayer de se désencombrer de son “Moi” en modifiant sa position afin de comprendre ce qu’est la maladie, comment se développe son existence dans le corps et sous quelles formes et images elle est aménagée par la pensée. Car, « MOI n’est jamais que provisoire [...] Il n’est pas un moi. Il n’est pas dix moi. Il n’est pas de moi. MOI n’est qu’une position d’équilibre⁹. » Et c’est en ce sens que l’écriture qui suit les mouvements du corps est aussi un terrain qui permet l’expérimentation, voire la naissance de sujets *virtuels* et *potentiels*. L’écriture, continue Martin, « stimule ou simule une régression : la subjectivité sera corporéité, le langage, borborygme, l’intériorité, entrailles¹⁰. » La maladie permet à Michaux de se présenter à son corps avec le double rôle d’observateur-observé, procédant ainsi à une auto-analyse qui acquiert aussi bien les caractères d’une auto-expérimentation que d’une autoscopie. Car, écrit Michaux, le savoir il faut le produire et l’acquérir pour soi-même et en soi-même :

Dommage que les renseignements qu’on obtient sur les autres soient si insuffisants, suspects, trompeurs et qu’il faille toujours en *revenir à l’observation de soi*, comme à la matière première la mieux observable, la plus vaste, la plus souvent vérifiable, la plus permanente, malgré tout son instable, la moins capable de duper longtemps du tout au tout, quoiqu’elle y arrive encore trop souvent [...] Ah, s’il était possible d’être un jour dans le corps d’un autre¹¹.

⁶ H. Michaux, « Mouvements de l’être intérieur », in *Plume*, op.cit., p. 620.

⁷ H. Michaux, « Trahison du corps », Textes et dessins de « Labyrinthes » (1944) non repris en 1945, *OC.*, I, p. 841. Voir aussi la reprise du texte avec dessin dans, *Peintures et dessins*, *OC.*, I, p. 942-943.

⁸ H. Michaux, « Caractères de la mescaline », in *Misérable Miracle*, *OC.*, II, p. 679.

⁹ H. Michaux, « Postface » à *Plume*, op.cit., p. 663.

¹⁰ J-P. Martin, « L’ “homme d’os” », op.cit., p. 37.

¹¹ H. Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », in *Passages*, op.cit., p. 328. Je souligne.

En vivant la maladie dans sa singularité, Michaux s'oriente néanmoins vers une universalisation de l'expérience, en parlant d' « un corps » générique et impersonnel, comme je le montrerai dans les pages suivantes traitant du thème de la décomposition. Car, je le rappelle, la maladie et la convalescence sont pour Michaux le séjour principal de son existence. Pas si loin au fond de Barthes qui, dans « Comment vivre ensemble » donne du vécu de la maladie le sentiment qu'elle est une véritable forme de vie. « Une forme, écrit Marielle Macé, une configuration, avec ses coordonnées rythmiques (rythmes physiques, rythmes psychiques), ses coordonnées spatiales, ses coordonnées gestuelles, ses protocoles, sa plasticité, et surtout avec l'acquiescement à l'interrogation morale et politique qu'ouvre toute forme de vie, c'est-à-dire tout aménagement du vivre¹². » De cette fascination ou « perverse prédilection¹³ » pour les maladies, à laquelle contribue pour une bonne partie son hypocondrie, Alain Bosquet donne un témoignage édifiant : « Mon corps l'intriguait plus que mon esprit [...] Je lui parle de mon ulcère, avec tous les détails répugnants : il en redemande¹⁴. » Et encore, c'est Emil Cioran qui dans ses souvenirs se remémore : « Rien n'est plus agréable, du moins pour moi, qu'une conversation avec Michaux sur les maladies. On dirait qu'il les a toutes pressenties et redoutées, attendues et fuies¹⁵. » L'attention est portée, en particulier, vers ce qui dérange l'équilibre (plus tard, ce seront les hallucinogènes), sur la nature de ce dérangement et sur la capacité du corps à se réorienter sur de nouvelles positions (in)stables. La maladie, dirais-je, est un appel à regarder ce que l'affaissement de la raison¹⁶ par la douleur et la désagrégation de l'équilibre de la santé créent dans le corps, tant dans son anatomie que dans ses imaginaires anatomiques. Écrire le corps malade devient, comme je le montrerai par la suite, un barrage à la perte d'un corps à l'œuvre (et qui s'œuvre), afin d'en garder la trace avant son rétablissement ou, dans le pire des cas, sa mort : dès lors, écrire devient pour Michaux une manière d'inscrire les dérapages possiblement perdus à jamais du corps au moment de ses altérations pathologiques, de ses déphasages et de témoigner que dans le corps tout ne va pas de soi : « [...] les souffrances physiques créent des perceptions déroutantes. Sensations erronées, qu'il faut rectifier, rectifier sans arrêt, chemin du délire si elles deviennent trop fortes, excédant la résistance [...] Maladies, maux, souffrances physiques sont quelque chose d'inassimilable. *J'aurais voulu pour ma part, ne pas être tout à fait passé à côté, ne pas avoir souffert en vain*¹⁷. »

C'est surtout la diversité des troubles qui fascine Michaux, assez pour qu'il commence à en inventer de nouveaux avec des thérapeutiques les plus absurdes. Les carnets de ses voyages à travers des pays et des populations inventés présentent une véritable collection de maladies imaginaires. Dans *Voyage en Grand Garabagne*, par exemple, les différentes populations semblent

¹² Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2016, p. 236.

¹³ Alain Bosquet, « Henri Michaux », *La Mémoire ou l'Oubli*, Paris, Grasset, 1990, p. 193.

¹⁴ *Ibid.*, p. 189-193.

¹⁵ Emil Cioran, *Exercices d'admiration*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1986, p. 146.

¹⁶ Je fais référence à ce que Michaux déclare dans *Les Grandes Épreuves de l'esprit* : « Comme le corps (ses organes et ses fonctions) a été connu principalement et dévoilé, non pas par les prouesses des forts, mais par les troubles des faibles, des malades, des infirmes et des blessés (la santé étant silencieuse et source de *cette impression immensément erronée que tout va de soi*), ce sont les perturbations de l'esprit, ses dysfonctionnements qui seront mes enseignants. » *op.cit.*, p. 316. Je souligne.

¹⁷ H. Michaux, « Bras Cassé », in *Face à ce qui se dérobe*, *op.cit.*, p. 856. Je souligne.

être touchées par toutes sortes de maladies traitées à coup de rituels saugrenus. Au pays des Émanglons :

Le malade qui n'a pas de respiration chaotique est soigné, et j'en ai vu de guéris, que j'avais trouvés bien bas. D'abord ils lui appliquent sur la tête un formidable coup de bâton qui l'assomme. (Il faut qu'un homme reste en dehors de sa maladie.) Ensuite vient le traitement. Il y a dans leur pharmacie des décoctions de quantité de plantes. Bien sûr ! Comme partout. Mais, ça ne compte guère. Avant tout, ils s'en remettent à un chien du soin de le guérir. Dès qu'on est parvenu à enfermer un chien dans la chambre du malade, on se disperse heureux [...] ¹⁸.

Les affections se multiplient et se caractérisent par leur diversité et leur étrangeté : les Ossopets « ont une sale peau de truffe avariée [...] leurs dents deviennent vertes vers les trente ans. Ils sont clobeux ¹⁹. » Chez les Baulars « la régénération des tissus est si rapide qu'ils ont la plus grande indifférence aux blessures, en quelques heures cicatrisées [...] Le poison ? Imparfait. Ils récupèrent tellement vite s'ils ne sont pas intoxiqués à mort ²⁰. » Ou encore les Nans, population touchée par une maladie terrible :

Il leur vient des boudins durs sous la peau. D'abord aux jambes [...], puis au ventre, où tout de même c'est plus étrange, puis les boudins s'accumulent, distendant la peau qui durcit et ne semble pas vouloir céder [...] Les femmes sont plutôt atteintes à la poitrine. Leurs seins deviennent énormes et violets, ou rouges, mais d'un rouge vineux bien chargé. Si elles ne sont plus toutes jeunes, leur sein malgré l'âge, loin de se flétrir, mûrit et se développe en fruit abject, s'enrichissant de couleurs toujours nouvelles et plus éclatantes de splendeur et de délire, avec des petits filets orange et bleu de cobalt ²¹.

Ce vaste répertoire de maladies imaginaires montre comment la place de la maladie dans les textes de Michaux constitue un terrain fertile pour l'imagination, un stimulus pour l'invention poétique et la création artistique. Le corps est un bassin fertile pour toutes sortes d'infections, affections, contaminations, germes, microbes, virus qui créent, altèrent, et requièrent tout particulièrement l'attention de Michaux. Ce dernier revendique d'ailleurs, dans un extrait de *Poteaux d'Angle*, toute la richesse de ce domaine qu'il appréhende sur le mode du "poète-médecin": « Quoi de plus vaste, de plus abondant, de plus intime que le pathologique ? Quel champ plus omniprésent, constamment se renouvelant et de toutes parts affluant vers l'indéfendable corps, pour l'ensemencer en germes, en maladies ? ²². » La maladie est, après tout, nécessaire à l'être, à la compréhension tant de la conscience physique que psychique : de son

¹⁸ H. Michaux, « Voyage en Grande Garabagne », *Ailleurs*, op.cit., p. 21.

¹⁹ *Ibid.*, p. 41.

²⁰ *Ibid.*, p. 42-43.

²¹ *Ibid.*, p. 45.

²² H. Michaux, *Poteaux d'angle*, op.cit., p. 1071. Je souligne.

expérience en dérivent une compréhension et une sensibilité dans la saisie et l'attention portées à la vie et à ses manifestations. C'est, au fond, la maxime des Émanglons : « Selon eux, malade on retombe à sa vraie base, la santé étant plutôt semblable à la surface de la mer, la place y est meilleure mais le trouble plus grand [...] “Des malades vient la sagesse, des fiévreux la lumière”, aphorisme auquel ils ne doivent pas manquer de se soumettre²³. »

Même si Michaux aspire souvent au dépouillement de son corps en tant que “carcasse” encombrée d'un trop de chair, au « décollement de son moi » et à la « liquidation de ses fidèles organes²⁴ », il met toutefois à profit le terrain d'expérimentation que représente cette réalité corporelle omniprésente en tant que lieu d'observation, puisque le sujet conscient peut se faire en même temps objet d'étude. Inspiré par les thèses de Ribot, Michaux croit à une « conscience organique » : connaître les fonctions corporelles aide à la définition des aspects du moi, le corps constituant ainsi le socle de la personnalité. Suivant Théodule Ribot : « l'unité du moi » repose sur « la base physique de l'organisme²⁵. » Cette connaissance, je le répète, s'entreprennent pour Michaux à la suite d'une blessure ou d'une dysfonction d'organe et consiste dans un premier temps à suivre le trajet d'un signal émis par l'organisme en cas d'anomalie, se traduisant ensuite en réaction psychique, sous forme de réponse émotionnelle. C'est le langage cœnesthésique d'un corps « affolé²⁶ » qui réagit à la douleur et qui informe l'écriture de Michaux, et en particulier celle de « Bras cassé ». Un terme « cœnesthésie » à comprendre comme ce sentiment diffus qui, comme l'explique Starobinski, « rassemble la vie totale du corps, perçue comme présence dans l'espace, comme bien-être ou malaise, etc...Sens général, qu'on ne peut identifier ni complètement à ce que les anciens nommaient *sensorium commune*, ni avec la somatologie des modernes, la cœnesthésie est pour Michaux le lieu central [...] C'est notre mer intérieure, mais c'est, presque aussitôt, l'espace dans lequel nous sommes immergés²⁷. »

Immergé dans le *mare nostrum* du corps souffrant – « Cœnesthésie, *mare nostrum*, mère de l'absurde²⁸ » – Michaux se focalise tout particulièrement sur le phénomène de *l'asymétrie*, sur le déséquilibre et la perte de l'harmonie ; dans les *Notes* à « Bras Cassé », il avertit : « Accentuer l'asymétrie, et non pas la réduire, voilà ce qui importe, qu'il faudrait enseigner et que doit apprendre, (pour le réussir mieux que moi), toute personne qui cherche à se connaître²⁹. » Dans la souffrance Michaux prend conscience des réseaux d'interconnexions entre les parties de son corps, la maladie étant en ce sens révélatrice d'agencements. Mais pourquoi cette insistance sur ce qui perturbe l'équilibre, cet intérêt pour le corps souffrant ? Parce que, dit Michaux, ce n'est que dans l'état de douleur momentanée que l'on se sent biologiquement et organiquement ancré à son corps. Mais plus encore, la maladie « aiguise le sentiment de la vie », comme disait Deleuze³⁰, le

²³ H. Michaux, *Ailleurs*, op.cit., p. 16. Je souligne.

²⁴ H. Michaux, « Idées de traverse », *Passages*, op.cit., p. 297.

²⁵ T. Ribot, *Les Maladies de la personnalité*, Paris, Alcan, 1921, p. 20.

²⁶ H. Michaux, « En circulant dans mon corps », in *La vie dans les plis*, op.cit., p. 173.

²⁷ Jean Starobinski, « Le monde physiognomique », in *Henri Michaux*, catalogue pour l'exposition au Centre Georges Pompidou, 15 mars – 14 juin 1978, p. 67. Je souligne.

²⁸ H. Michaux, « Bras cassé », op.cit., p. 856.

²⁹ H. Michaux, « Bras cassé. Notes. », *Face à ce qui se dérobe*, OC., III, p. 879.

³⁰ Gilles Deleuze, « M comme maladie », in *Abécédaire Deleuze*, 1988-1989. « Il y a dans la vie une sorte de gaucherie, de fragilité de santé, de constitution faible, de bégaiement vital qui est le charme de quelqu'un. Le charme, source de vie, comme le style, source d'écriture. », in G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Paris, Champs essais, 2008, p. 11.

corps malade, en petite santé est traversée par une (ou plusieurs) puissance de vie qu'il s'agirait de saisir et d'approfondir. Une idée que Michaux explicite, de son côté, dans le poème « Entre ciel et terre » :

Quand *je ne souffre pas*, me trouvant *entre* deux périodes de souffrance, *je vis comme si je ne vivais pas*. Loin d'être un individu chargé d'os, de muscles, de chair, d'organes, de mémoire, de desseins, je me croirais volontiers, tant mon sentiment de vie est faible et indéterminé, un *unicellulaire microscopique*, pendu à un fil et *voguant à la dérive* entre ciel et terre, dans un espace *incirconscrit*, poussé par des vents, et encore, pas nettement³¹.

« Entre deux périodes de souffrance », soit un moment vague, pendant lequel Michaux ne perçoit plus son corps dans sa matérialité organique, mais entre dans l'indétermination, dans une suspension où l'être semble retourner à l'état d'avant la naissance³², n'être plus qu'« un unicellulaire microscopique ». Privé du rythme impératif de la souffrance, seul lien – du moins pour le moment – avec la réalité organique de son corps, Michaux est en déperdition identitaire. C'est ce que nous laisse deviner la question posée dans un texte dédié au poète et ami Alfredo Gangotena, intitulé « *Absence* » et écrit en 1934 : « S'exprimer demande un effort, demande un concours de forces et de facultés [...] Un écrivain qui a 42° de fièvre est dans un état général bien intéressant, mais que nous dira-t-il ? À peu près rien. [...] En rêve, on n'écrit pas. Le mystique en transe n'écrit pas. Ravi, on n'écrit pas. Si on écrit après, après c'est tout sauf ça [...] *Aussi la littérature appartient-elle aux individus et aux états moyens*³³. » Michaux le remarque encore dans le texte « Bras Cassé », en soulignant que lorsque la douleur est trop forte, on est « en plein organique, un odieux pressant organique³⁴ », condition qui empêcherait le travail scientifique de l'observateur, interdisant au poète d'écrire avec lucidité dans l'immédiateté de l'état. La véritable difficulté serait précisément celle de combiner la posture d'un observateur attentif aux actions de la maladie et celle du sujet qui vit et éprouve cet état dans son corps. Il s'agirait alors de trouver cet « état moyen » à l'intérieur ou au milieu de la santé fragile, un peu de force pour puiser dans le corps malade une puissance créatrice. Et de l'écrire. Si Michaux déclare qu'il n'y a pas d'écriture possible tant que l'on est totalement pris dans le délire fiévreux, il me semble que, c'est en quelque sorte le cas : de cette impossibilité présumée d'écrire, une écriture s'efforce tout de même d'émerger et de s'affirmer. Laquelle ? L'écriture en « style 42° de fièvre » qui tenterait d'adhérer au récit d'un corps altéré par la fièvre. C'est exactement le mécanisme en jeu dans le texte « Bras Cassé ».

³¹ H. Michaux, « Entre ciel et terre », *La vie dans les plis*, op.cit., p. 194. Je souligne.

³² Cette idée de suspension de la vie et d'indétermination du corps, sont des thématiques que je reprendrais plus tard dans mon travail, car centrales pour comprendre le développement et les types de corps que Michaux met en œuvre dans ses recherches. Dans les moments d'absence de souffrance, il y a création d'un autre corps. Une hypothèse que je développerai plus loin.

³³ H. Michaux, « *Absence* », pour Alfredo Gangotena. Chez l'auteur à Quito, Equateur. *Cahiers du Sud*, 21^e année, février 1934, p. 158 à 161 (texte revu), in *Cahiers de l'Herne*, op.cit., p. 340-341. Je souligne.

³⁴ H. Michaux, « Bras Cassé », *Face à ce qui se dérobe*, OC., III, p. 870.

L'exploration du corps se fait à plusieurs reprises à partir de blessures, cassures d'os, chutes ou encore maladies comme l'ostéoporose, soient des affections qui concernent surtout la structure squelettique, soutien principal du corps humain. En s'attardant sur la description des os qui se brisent, en racontant les fractures et en analysant la souffrance qui s'ensuit, Michaux me semble vouloir "déterrer" les os, les dépouiller de la chair, pour les rendre manifestes et les raconter dans toute leur fragilité. Michaux parle, en effet et à plusieurs reprises, de s'être bâti sur une « colonne absente³⁵ » ou encore de souffrir d'ostéoporose³⁶, une maladie qui raréfie le tissu osseux le rendant extrêmement poreux et fragile. Mais cette colonne que Michaux perçoit dans sa vulnérabilité contient en réalité l'essence de sa flexibilité ; dans sa présence intermittente, elle lui permet de s'engager plus radicalement dans ses imaginaires de métamorphose, de se penser, par exemple, en insecte ou en polyèdre. Et de devenir le « thin man », l'être flottant « petit sous le vent [...] se croyant dans la chair/se voulant dans un palais/mais vibrant dans des palans³⁷. » L'épisode de l'os cassé est alors, et aussi, une image métonymique pour désigner une brisure plus interne, une fêlure de l'être, une légèreté et une porosité constantes, car constitutives tant de son anatomie que de sa pensée. À la suite de la chute qui le prive de son bras droit, Michaux décrit une sensation très particulière et tout à fait intéressante, celle de la déroboade : « Quelque chose m'est dérobé, m'est continûment dérobé³⁸. » Ce qui se soustrait, en même temps que s'affaiblit la solidité de son tissu osseux, est l'adhérence identitaire. Je reprends une idée exprimée ainsi par Claude Lefort :

C'est dans le corps déjà que s'effectuent et se répètent les scissions qui font de l'identité une énigme, au lieu où les organes, les membres tirent chacun à soi tout le tissu du sensible, là où sans cesse s'évanouit pour apparaître ailleurs le *point vif du sentir*, là où s'allument et s'éteignent les pulsions d'amour et de mort, là où se séparent, comme attachés à deux vocations rivales, la droite et la gauche, un homme droit et un homme gauche, le haut et le bas, un homme vertical et un homme horizontal [...] Tous les mirages de l'identité de soi, toutes les figures de son échappement y sont déjà inscrits [...] ³⁹.

L'identité n'est plus, elle émerge comme absence, se caractérise comme un trouble. Le « Je » ne s'exprime pas dans son unité comme une instance *super partes* présidant à un corps organisé. Au contraire, l'identité déposée laisse la place aux mouvements d'individuation, à ces multiples « moi » qui acquièrent momentanément une position en s'engageant totalement dans l'espace corporel. Le « moi » est une composition, une combinaison de moments qui, dans ce cas précis,

³⁵ H. Michaux, *Ecuador*, op.cit., p. 189.

³⁶ H. Michaux, Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », op.cit., p. 15.

³⁷ H. Michaux, « The thin man », in *Moments. Traversées du temps*, OC., III, p. 723.

³⁸ H. Michaux, « Bras Cassé », op.cit., p. 857.

³⁹ C. Lefort, « ...sur une colonne absente », *L'Herne*, op.cit., p. 228. Je souligne.

adhèrent aux altérations qui façonnent le corps. Ce qui se produit à travers la brisure du bras droit, pour reprendre l'analyse de Laurent Jenny, c'est « une altération profonde de sa personnalité, voire de sa constitution ontologique. Entre l'ordre du corps et l'ordre psychologique, il y a chez Michaux des passerelles directes⁴⁰. »

Après la chute, le renversant littéralement «les pieds en l'air» – « Soudain pivotent, dirait-on, enlacés ensemble, se détachent, et de moi se libèrent mes deux pieds (je venais de glisser), cependant que mon corps, basculant de dessus la terre et soustrait à son emprise, s'engage en l'air, en arrière [...]»⁴¹ –, Michaux se retrouve désorienté, privé de ses appuis connus, des gestes et des activités habituels dont il comprend qu'ils étaient orientés précisément par son bras droit, maintenant blessé : « L'habitude de ses membres, de ses organes qu'il a eu au début de sa vie tant de peine à trouver naturel, a ôté à l'homme le jugement. Son attachement à son appareil organique qui lui paraît aller de soi, quelquefois pourtant *part en pièces*, exactement en morceaux. A son insu, parallèlement à son attachement, *une tendance au détachement et un pouvoir de détachement l'accompagnent* [...]»⁴². » L'os cassé fonctionnerait alors comme un *perturbateur* de l'orientation dans l'espace corporel, mais aussi et surtout de l'identité : « Un seul os cassé a *arraisonné* ma vie⁴³ », écrit-il encore. « Arraisonner », littéralement « s'adresser à quelqu'un », « interroger », mais encore « procéder à un contrôle », « inspecter ». Juste un os, ou alors un « os juste » pour questionner l'intégralité du corps, pour remplir ainsi la tâche quasi pédagogique de le connaître par et dans ses failles. Dans la désorganisation que cette blessure lui cause, Michaux découvre son « être de gauche » : « Je tombais. Mon être gauche seul se releva, et tout est devenu parfaitement neutre⁴⁴. » Si les médecins sont relégués par l'auteur à leur incapacité à dépasser la simple fracture osseuse, réduisant le corps entier à l'olécrane, l'écrivain, quant à lui, perçoit son corps dans sa totalité *d'être* corps. Devant le médecin qui « parlait toujours d'os [...] il n'était plus question d'os⁴⁵ » ou encore sous l'emprise des chirurgiens qui « se mirent aussitôt sans façon » à « manier », à « découper », à « tailler », à « panser » et à « recoudre⁴⁶ » son bras, Michaux tient à souligner que son corps est « fléchissant et cédant. » Et de se rendre compte que ce qui s'affaiblit et cède, c'est certes son corps, mais le corps envisagé en tant que structure jusqu'alors connue et maîtrisée. C'est le corps comme organisme, soit comme organisation, qui s'effondre : « [...] aussitôt après la fracture, quand je ne savais pas encore mon coude droit cassé, l'esprit de mon corps silencieusement l'avait déserté. Ces lieux privilégiés de ma présence et de ma puissance, de mes interventions, il les avait quittés et avant des mois n'y reviendrait pas, ni dans ma main, ni dans mon bras, malgré tout ce qu'on ferait pour l'y ramener et l'exciter à y revenir⁴⁷. »

⁴⁰ Laurent Jenny, *L'expérience de la chute de Montaigne à Michaux*, Paris, PUF, 1997, p. 201-202.

⁴¹ H. Michaux, « Bras cassé », op.cit., p. 856.

⁴² *Ibid.*, p. 871. Je souligne.

⁴³ *Ibid.*, p. 868. Dans une conversation avec Alain Bosquet : « En date du 24 janvier 1958, je trouve ces lignes : « Téléphoné à Michaux, qui s'est brisé le coude : « Je devrais vivre au quinzième. Chez moi, c'est trop bas. Je me raterais. Le coude, ce n'est rien. C'est la main : une main trop grosse et laide, une main *atteinte de folie*. Elle me *désobéit*, exprès. *Elle a perdu la raison*. », in *La Mémoire ou l'Oubli*, op.cit., p. 193-194. Je souligne.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 858.

⁴⁵ *Ibid.*, p.859.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 862.

⁴⁷ H. Michaux, « Bras cassé », op.cit., p. 858.

Suite à cette chute, le même esprit qui a déserté son bras droit fait apparaître l'étranger qui habite depuis toujours son corps. Un potentiel d'être jusque-là inconnu, « l'homme gauche » qui petit à petit, en même temps que l'os se ressoude devient « *mon être gauche* », « le gauche de *moi* », « moi, frère de moi⁴⁸. » L'émergence de "l'autre frère" crée une dissociation interne entre observateur et observé. « L'homme gauche », l'autre inconnu devient celui qui examine l'état du bras cassé : « L' "autre" (?) mène l'observation. Ne pas s'en mêler. L' "autre" ne devait pas être interrompu⁴⁹. » Le chemin vers une connaissance plus intime du corps, de ses limites mais aussi de ses potentiels, se fait à travers cette partie de soi qui ignore et qui "ne sait pas" : « Il y a un homme gauche qui ne veut rien savoir de mon homme droit et *ne veut pas de son savoir-faire...malgré l'utilité que ça présenterait*⁵⁰. » Et c'est précisément dans ce "ne pas savoir faire" que l'être gauche puise sa force et acquiert sa spécificité. L'être gauche, « sans animation, sans formation, sans affirmation comme sans force », bref « l'inculte⁵¹ », se présentant en "étranger", libre de toute contrainte et de tout apprentissage est, en réalité, une réserve pour l'écrivain : « Est-ce que je savais, ou est-ce que je ne savais pas que ce bras endormi constituait à présent une réserve ?⁵² » Et de comprendre alors que ce clivage dans l'être, un parmi d'autres, cette présence d' « hémicorps⁵³ », est une composante essentielle de l'homme, voire ce qui constitue son harmonie : « L'ensemble droite-gauche, une des nombreuses divisions de l'être, division à garder qui est aussi réunion⁵⁴. »

L'écriture de Michaux reflète cette dissociation, ou plutôt fait état de la multiplication du « moi ». Il en témoigne lui-même dans une confidence discrète qui passe presque inaperçue dans *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence* : « il écrit, mais toujours partagé⁵⁵. » Et encore, dans la « Postface » à *Plume*, l'on peut lire : « Une moyenne de "moi", un mouvement de foule. Au nom de beaucoup je signe ce livre⁵⁶. » Ce que je tiens à mettre en évidence à propos de cette figure de « l'homme gauche » ce n'est pas seulement le bouleversement qu'il apporte à la question identitaire, déjà bien fragile chez Michaux ; mais plus que cela, l'homme gauche, tout en rendant *impropre* le corps, lui faisant connaître une dérobade et une perte momentanée des repères, rend également impropre l'écriture utilisée jusqu'à présent. La rupture de l'os, transcendant la seule réalité anatomique, devient un sujet de pensée et peut-être l'une de ses déterminations modales (penser par rupture, à travers la rupture et la désorientation) et s'étend jusqu'à l'écriture, au point d'en devenir un style : « L'homme gauche » est un *phrasé* nouveau, né de la fracture de l'olécrane. Ce n'est pas, d'ailleurs, la première fois que Michaux s'intéresse aux divisions corporelles et psychiques et à leur influence sur l'écriture. Dans *Façon d'endormi, façon d'éveillé* il creuse la distance linguistique et stylistique entre deux moments ou, comme il les appelle, deux « tempéraments » – nocturne et diurne – auxquels correspondent précisément deux façons de l'être – endormi et éveillé :

⁴⁸ H. Michaux, « Bras cassé », op.cit., p. 858-859. Je souligne.

⁴⁹ H. Michaux, « Survenue de la contemplation », in *Face à ce qui se dérobe*, op.cit., p. 898.

⁵⁰ H. Michaux, « Observations », in *Passages*, op.cit., p. 344. Je souligne.

⁵¹ H. Michaux, « Bras cassé », op.cit., p. 859.

⁵² *Ibid.*, p. 875.

⁵³ H. Michaux, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, op.cit., p. 337.

⁵⁴ H. Michaux, *Misérable Miracle*, op.cit., p. 878.

⁵⁵ H. Michaux, *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, op.cit., p. 13.

⁵⁶ H. Michaux, « Postface », in *Plume*, op.cit., p. 663.

[...] le *vocabulaire de mon « rêveur nocturne » est pauvre autrement [...]* Même lorsqu'il s'agit d'une situation sur laquelle d'une certaine façon je suis d'accord avec lui, il y emploie, pour s'exprimer, une présentation et des décors fort éloignés de ce que moi, éveillé, je choiserais pour dire la même chose [...] Cette sorte de tempérament nocturne, qui par plus d'un point semble l'envers de mon tempérament diurne (un envers qui naturellement *était déjà là de jour, mais tapi*, à qui je ne fais pas la part belle, à qui je ne permets que de très brèves et quasi secrètes échappées), se rattrape la nuit, non certes par des revanches éclatantes [...] mais par *une certaine façon de représenter l'existence et le monde*, découronnés et plats. Là, il est son affaire, mon Sancho Pança [...] Je le brime de jour. Il me brime de nuit. Une longue accoutumance et promiscuité nus tient liés⁵⁷.

Et encore, Michaux souligne dans son livre *Par des traits*, comment son objectif, à la fois poétique et éthologique, s'inscrit dans la recherche d'un pré-langage gestuel, seul capable d'agir sur la condition de l'homme et ses fractures internes : « Il s'agirait de signes demandant la réflexion et nécessitant le déchiffrement, jusqu'à un certain point capables de rééquilibrer *l'Homme désymétrique*⁵⁸. » « Bras Cassé » devient le lieu pour Michaux d'expérimenter cette division, à la fois physique et psychologique, au sein de sa transcription linguistique, mettant ainsi à l'épreuve la construction même du récit. Je dirais même qu'à chaque façon d'être (du) corps, correspond un style propre. C'est dans « Observation » qu'apparaît pour la première fois le thème du dédoublement en homme droit et homme gauche ayant respectivement deux caractères et *styles* distincts l'un de l'autre :

C'est alors que j'ai remarqué la chose : il y a un homme gauche qui ne veut rien savoir de mon homme droit et ne veut pas de son savoir-faire...malgré l'utilité que ça présenterait [...] Je suis un peu surpris que les gens ne donnent pas plus de renseignements sur leur homme gauche et sur leur homme droit. Cela tient sans doute à ce qu'ils n'ont pas tenté de les faire manœuvrer, vivre à part l'un de l'autre, en individus, ce qu'il faut essayer. Ne serait-ce que pour se défatiguer (en défatiguant le droit), *les mouvements du gauche sont une surprise à connaître*⁵⁹.

Dans « Bras cassé », la partie gauche trouble le code discursif linéaire et articulé du bras droit en présentant le langage désorganisé du dedans, le langage cénesthésique du bras gauche qui « s'oppose aux cadres conceptuels du langage mis en place par la collectivité⁶⁰. » Autrement dit, il s'agirait pour Michaux de rendre la souffrance de son corps non seulement pensable et dicible, mais surtout « scriptible ». L'effort de traduire cette expérience du déséquilibre psychique et de la brisure de l'os, devient effort pour inventer un style d'écriture apte à rendre compte de cette dissonance psycho-physique : tout est affaire d'association. « Associer », Michaux prend le mot à la lettre : à l'os brisé correspond une écriture brisée, une allure de vie qui cherche son nouvel

⁵⁷ H. Michaux, « Tempérament de nuit », *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, op.cit., p. 461-462. Je souligne.

⁵⁸ H. Michaux, *Par des traits*, note finale, p. 1285. Je souligne.

⁵⁹ H. Michaux, « Observations », in *Passages*, op.cit., p. 344-345.

⁶⁰ Jean Starobinski, « Brève histoire de la conscience du corps », Colloque de Deauville 19-20 avril 1980, *Revue de psychanalyse*, 1981, p. 273.

équilibre, tout comme son phrasé cherche des mots différents pour se dire. Aux changements auxquels le corps peut être sujet, correspond l'exploration et la recherche d'un nouveau phrasé. D'où la question de Michaux : « La souffrance physique on n'en peut rien faire [...] c'est un délice (pour certains) de les communiquer, de s'en vider autant de fois qu'il le faut sur d'autres qui s'y associent. Mais *comment associer quelqu'un à une fracture*, à une péritonite, à un cancer ?⁶¹ » Une question qui laisse entendre, comme le remarque Jérôme Roger, qu'écrire (sur) un bras cassé cela veut dire écrire en style « bras cassé » : « entre clinique et notes de chevet, grimoire du présent et palimpseste de la mémoire, tout en prenant résolument le parti de l'insignifiance à la fois trouble et fuyante du corps souffrant⁶² » ; entre rupture de l'ordre temporel et recherche de reconstruction chronologique linéaire de l'évènement, entre enregistrement instantané de la douleur et souvenir de celle-ci. Et encore, en alternant le récit privé de l'accident avec des allusions, des références savantes – en particulier au traité maître de Paul Schilder⁶³, *The Image and the Appearance of the Human Body* – et un vocabulaire technique de médecine traumatologique : « algoneurodystrophie décalcifiante », « ostéoporose », « syndrome épaule-main », « fracture de l'olécrane » etc. Autrement dit, Michaux tente alternativement de combiner une narration de l'évènement dans son immédiateté par la prise de notes du bras gauche, avec son style informe, quasiment un geste graphique qui suit les altérations du corps et les signaux que la douleur émet – « pour ne pas perdre trace entière de cet aspect gelé et belle-au-bois-dormant de la nature » et de « jamais plus l'oublier, ni l'omettre dans mes futures possibles investigations⁶⁴ » – et une narration en différé de la chute. Comme s'il s'agissait, continue Roger « une fois l'homme droit recousu à l'homme gauche, de *découdre* à nouveau leur unité⁶⁵ », soit, en reprenant les mots de Michaux, de « maintenir une ouverture à double niveau, à double appréhension⁶⁶. »

La deuxième partie de « Bras Cassé » commence ainsi : « Des années sont passées. Affaire terminée⁶⁷. » Michaux revient sur cet incident onze ans plus tard, en 1973, pour une publication aux éditions *Fata Morgana*, présentant alors, non pas une conclusion, mais une réanalyse plus profonde de l'homme et de ses rouages cachés, en particulier une connaissance plus prononcée du corps avec ses instabilités et ses contradictions. L'analyse rétrospective de la chute et de ses implications, apparaît après la longue exploration des dysfonctionnements cérébraux qui s'achève avec la publication de *Les Grandes Épreuves de l'esprit* et qui permet à Michaux à la fois d'enrichir son bagage épistémologique et d'élargir son champ d'investigation⁶⁸. Mais le lien entre les deux œuvres est encore plus étroit : dans *Les Grandes Épreuves de l'esprit* Michaux renvoie son lecteur au

⁶¹ H. Michaux, *Notes* à « Bras Cassé », op.cit., p. 878. Je souligne.

⁶² Jérôme Roger, « Bras cassé. Entre soliloque et dialogue sans fin », in *Henri Michaux est-il seul ? Cahiers Bleus*, op.cit., p. 105.

⁶³ Dans « Conscience de soi ravagé », in *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, op.cit., p. 389, note 3. Cette dissymétrie chez l'homme est aussi et surtout de nature physiologique et pose le problème de la représentation du corps en termes psycho-physiologiques et sensorimoteurs. Michaux était bien au courant des études sur ce sujet, il suffit de regarder toutes les références bibliographiques, notamment, en ce qui concerne « Bras Cassé », l'article de René Angelergues, « Le corps et ses images », cité par l'écrivain dans *Les Grandes Épreuves de l'esprit*.

⁶⁴ H. Michaux, « Bras cassé », op.cit., p. 858.

⁶⁵ J. Roger, op.cit., p. 107. Je souligne.

⁶⁶ H. Michaux, « Bras cassé », op.cit., p. 878.

⁶⁷ H. Michaux, « Bras cassé », op.cit., p. 872.

⁶⁸ Ce qui est attesté, d'ailleurs, par les multiples renvois en note aux études scientifiques.

texte même de « Bras Cassé », insérant ce dernier parmi les ouvrages de chercheurs reconnus, tels Hécaen, Ajuriaguerra ou Alajouanine.

Après une fracture de l'olécrane et l'opération qui suivit, entraînant ensuite une arthrite post-traumatique, j'eus l'occasion de remarquer sur moi-même, pendant des jours et des nuits, les incoercibles transformations du membre atteint que je ressentais lorsque je n'avais plus les yeux ouverts pour le surveiller, et la force de cette incessante poussée sur l'imagination. Plus récemment encore, un simple doigt cassé me permit d'observer à nouveau les changements impératifs, les changements jusqu'à l'absurde de l'image du schéma corporel [...]⁶⁹.

Dans *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, Michaux s'attache à comprendre les troubles du schéma corporel en s'appuyant sur des études médicales notoires, comme l'atteste l'ampleur de ses références. Renvoyer à son texte « Bras cassé », à son cas personnel, acquiert alors un sens très précis. Comme le souligne bien Jérôme Roger, il s'agit de croiser une voix autobiographique avec la voix savante et autorisée du médecin, soit d'introduire dans le discours scientifique la voix du patient et celle de son corps souffrant. « Le corps dont il est question, écrit Roger, n'est plus, ou plus seulement, un donné phénoménologique livré comme tel, mais un objet construit selon les divers protocoles de l'écoute médicale, à partir de la parole, finalement souveraine, des patients⁷⁰. » Le texte « Bras Cassé » pourrait alors être défini comme un récit « polygraphique⁷¹ » dans lequel se superposent différentes voix et styles, différentes manières, et surtout moments chronologiques, d'observer et d'écouter le corps. Mais, ce retour à l'épisode de la chute cache, selon ma lecture, un besoin plus profond chez Michaux de comprendre « l'homme qui tombe », ou encore « l'homme désorienté » et plus spécifiquement encore la *façon* de tomber et la *manière* de se désorienter dans le corps et par lui. Et de ne pas s'en tenir à une simple relation d'expérience, mais d'approfondir et d'éclairer cet homme qui se revêt, ou peut-être est proprement constitué, « d'habit d'Arlequin, de la multiplicité, de l'hétérogénéité des tendances⁷². » Le « Je » de la chute est maintenant remplacé par celui qui, une fois guéri, voudrait idéalement garder ouverte cette fracture du bras par laquelle il a découvert, en lui-même, un territoire jusqu'alors inconnu, et qui a permis l'apparition de l'homme gauche. Car, la disparition n'est jamais une absence, mais plutôt la promesse d'une nouvelle, autre, apparition. Dans les mots de Michaux :

Disparaître, c'est encore apparaître. C'est disparaître d'un certain ensemble de repères, de mises au point, de centre de reconnaissance et de tout ce qu'il faut, et a fallu pour englober en nous le membre ou la région du corps de manière à nous les rendre proches et nôtres et constants. Disparaître de cet ensemble c'est apparaître paradoxalement. A cause d'un manque, un « plus », un « autre ».

⁶⁹ H. Michaux, *Note 1* en bas de page, « Conscience de soi ravagée », in *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, op.cit., p. 387.

⁷⁰ J. Roger, *Henri Michaux. Poésie pour savoir*, op.cit., p. 86.

⁷¹ Je reprends le terme de Jérôme Roger, in op.cit., p. 78 : « De simple monographie, « Bras cassé » devient alors, au fil d'une rédaction qui court sur seize années (1957-1973), une véritable polygraphie, dont témoigne en particulier la mobilité du « je » de l'énonciation, la présence d'un « vous » invisible de plus en plus marquée. »

⁷² H. Michaux, « Bras cassé », op.cit., p. 861.

Toute partie du corps peut alors paraître « changée », et dans une situation changée. Au sujet qui aura été mis dans cet état singulier, son bras, par exemple, peut maintenant lui apparaître d'un certain nombre d'autres façons, mais pas de la seule dont il avait l'habitude et qu'il voudrait tellement voir revenir⁷³.

Quelqu'un d'autre, quelqu'un en plus : ici, le bras gauche invite à regarder le corps d'une autre façon, en l'occurrence à sa façon, à la façon "gauche", en suivant et en acquérant son propre style spécifique.

L'écriture vermiculaire

Dans la plupart des textes de Michaux, le corps s'écrit par des verbes qui disent sa décomposition, sa disparition, il y a des membres soustraits, ou enlevés, voire immaîtrisables ; le but est celui de retourner « à l'époque de première surprise⁷⁴ », de repartir du germe, de la puissance pas encore épanouie⁷⁵ : « Peu solide est le corps, dès qu'on veut, les yeux fermés, immobile, le ressentir, le reconstituer. L'appréhension aussitôt le défait. Plus virtuel que réel, c'est lorsqu'il vient à manquer qu'on prend conscience qu'il avait quelque chose d'une forme⁷⁶. » Appréhender, c'est perdre. Ici, la soustraction de l'homme droit, est contrebalancé par l'apport du déséquilibre de l'homme gauche avec son style qui en raison de ses particularités, englobe la véritable raison de la perturbation : « [...] je me débrouillais avec le [bras] gauche, m'étant mis tant bien que mal, dès le lendemain de la chute, malgré sa maladresse, sa presque inexistence, à écrire *vermiculairement* de la main gauche, pour ne pas perdre trace entière de cet aspect gelé et belle-au-bois dormant de la nature [...] Mon être gauche – l'inculte – il ne me restait plus que lui à présent⁷⁷. » Ce qui me frappe dans ce passage, et auquel je voudrais prêter une attention particulière, c'est l'adverbe « vermiculairement » pour définir le style d'écriture du bras et de l'être gauche. Ce terme m'intéresse en tant que dérivé de « ver ». Dans la classification scientifique⁷⁸ les vers constituent un groupe hétérogène d'animaux invertébrés qui partagent une caractéristique commune, à savoir un corps mou, flexible et allongé, sans membres et formé d'anneaux. C'est la

⁷³ H. Michaux, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, op.cit., p. 384.

⁷⁴ H. Michaux, « Tempérament de nuit », in *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, op.cit., p. 474.

⁷⁵ J'anticipe un thème qui deviendra progressivement de plus en plus clair dans les chapitres suivants. En particulier, dans la dernière partie de la thèse où j'introduirai le concept de corps-croquis comme dernière figure et dernière pensée sur le corps.

⁷⁶ H. Michaux, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, op.cit., p. 389, note 1.

⁷⁷ H. Michaux, « Bras Cassé », op.cit., p. 858-859.

⁷⁸ Étant donné l'intérêt de Michaux pour la zoologie et l'entomologie, notamment pour Haeckel et ses théories, je ne peux m'empêcher de penser aux merveilleuses lithographies illustratives des sciences naturelles rassemblées dans le livre de Haeckel *Formes artistiques de la nature*. J'imagine que Michaux les connaissait et en était émerveillé. On y trouve notamment une planche consacrée aux vers, intitulée *Chaetopoda ; Sabella*. Voir, Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, München, Prestel, 2016.

forme la plus primitive des animaux mobiles et elle marque une étape importante de l'évolution. Comment cela se rapporte-t-il à l'écriture de Michaux ?

Quelques pages plus haut, dans le discours sur le "manchon pensant", j'ai analysé combien il était important pour Michaux d'avoir recours à un pré-langage et à tous ces vestiges linguistiques abandonnés précédant la formulation définitive de la phrase. Les vers sont également appelés « décomposeurs » ou « bio-réducteurs » c'est-à-dire ceux qui, dans la chaîne alimentaire, décomposent les restes d'animaux ou de plantes les transformant en substances pouvant être réutilisées par les producteurs. Un processus similaire donc, que Michaux me semble opérer dans l'écriture et dans la réflexion portée au corps. Ainsi, l'écriture vermiculaire, la première, fondatrice de toute écriture successive, appartient à la main gauche non éduquée, que Michaux ne sait maîtriser mais avec laquelle il insiste afin d'en extraire la portée innovante et créative. Décomposer la pensée organisée (organique ?) et sa formulation discursive, cela signifie la remise en question des mots "enclos dans la feuille" afin de rétablir la première initiative de la pensée et de la plume, soit la transcription par des gribouillis⁷⁹ d'idées saisies à la première apparition et les utiliser comme matériau fondateur d'une nouvelle façon de concevoir l'écriture, à partir de ses débuts : un ensemble instable de lettres qui débordent de la page et font balayer la géométrie de la phrase, expulsée de toute forme définissable et pour cette raison, apte à capter « le penser ». Décomposition, digestion et expulsion définissent à la fois l'action des vers de terre et le procédé littéraire de Michaux qui veut parvenir à expulser la gluante stagnation de la langue. C'est en effet l'expression purement gestuelle du corps qui précède l'écriture articulée, la partie "ignorante" qui est requise et qui devrait être davantage valorisée : « Sa personnalité, il fallait la faire mieux sortir, s'établir. Danse de la main gauche [...] Quel plaisir ! Quelle conquête de la mettre à s'exprimer, à être elle-même, gauche franche, uniquement "gauche"⁸⁰. »

De ses gestes incultes et maladroits, de son "homme gauche" dont la parole informe devient « style de la main gauche⁸¹ », Michaux tire une vérité essentielle : la présence de l'homme gauche est pour tout homme, extrêmement nécessaire. C'est ainsi que se termine « Bras Cassé » :

J'en ai besoin sûrement. Tout le monde en a besoin pour demeurer en harmonie avec les particuliers aspects du réel auxquels la droite (et la zone du cerveau concernant cette droite) trop active, trop efficace est insensible. On a besoin sans doute de sa tendance à *être en retrait, inactive, subsensible, d'une certaine façon étrangère, lointaine, non participante, parente du végétatif, du secret de l'envers*. Ce qui ne prend point part, et n'intervient pas, *s'enfonce*. Préparation au mystère. Glissement dans la *subconscience*. Vraisemblablement elle aide à amortir l'effet d'une droite trop présente, trop immédiate, trop pour le pouvoir [...] Balancier qui redonne sa valeur à l'insitué face au situé, à l'indéterminé face au déterminé,

⁷⁹ « Gribouiller », je pense à Nietzsche et à son fragment « La plume gribouille » : « La plume gribouille : c'est infernal ! / Suis-je donc condamné à gribouiller ? C'est pourquoi avec audace me saisissant de l'encrier / j'écris à gros flots d'encre. / Comme cela coule, si plein, si large ! / Comme tout me réussit, quoi que j'écrive ! / Sans doute l'écriture manque-t-elle de netteté - / Qu'importe ? Qui donc songe à lire ce que j'écris ? », in « Plaisanterie, ruse et vengeance », in *Le Gai Savoir, Fragments posthumes (1881-1882)*, Paris, Gallimard, 1967, p. 35.

⁸⁰ H. Michaux, « Bras cassé », op.cit., p. 877.

⁸¹ *Ibidem*.

et qui contribue à ce double fond, à cette double aspiration qui va avec les larges compréhensions, avec les réalités antinomiques⁸².

L'homme gauche avec son style retranché, oublié mais quand même fondateur de l'écriture de l'homme droit se joint au projet de Michaux d'exploration de cette avant-langue et avant-pensée, de ce qui est véritablement « en retrait », « subsensible », comme un ver enfoncé dans l'humus du “subconscient”. Une fois de plus, ce qui intéresse Michaux, c'est l'infiniment petit, le fourmillement et l'invisible, ce qui vit “en dessous”, “en dedans”, dans le pli en somme, et qu'il parvient à saisir, à observer ou à percevoir grâce à l'état déstabilisant et désorientant de la maladie – une situation qu'il expérimentera plus tard avec les hallucinogènes. La guérison se présente comme la promesse ou l'attente d'une nouvelle maladie : une fois le bras guéri, ce sera le tour de l'ostéoporose. À une épopée du corps en succède une autre, sans répit : « De mon corps j'écoute les rapports hurlants [...] / Temps inexorable que je dois parcourir sans en perdre une minute / Qui me fera grâce d'une seule ?⁸³. » Et à l'écriture alors de suivre tous les soubresauts du corps, d'inventer sans cesse un style, une manière pour *dire* ce corps. Une écriture qui, pour reprendre les mots de Claude Mouchard, « se reprend de multiples fois, cherche à se réajuster et n'en finit jamais vraiment⁸⁴ » et intègre le vermiculaire et le dissymétrique, soit la présence de cet infiniment petit à la base de toute chose, voire de toute vie. L'homme gauche n'est pas si différent de ce rêveur « rétroverti⁸⁵ » dont parle Michaux dans *Façon d'endormi, façons d'éveillé*, « le plus vieil occupant du corps, le survivant à l'aveugle résistance, l'indélogeable, l'incroyable », qui, d'une sensation, se réveille pendant la nuit et, tel un « vagabond infantile » conduit dans le lieu « d'avant la séparation du décent et du répugnant, d'avant la distinction du bien *et du bas*⁸⁶. » Enfant ou sage, c'est “l'être de l'arrière”, « incroyant à tout » surtout « à votre évolution, à vos progrès » et qui « ramène le nouveau à ce qui l'est moins, notamment *aux besoins animaux les plus archaïques* qu'à une lointaine époque il ressentait alors *primordialement*⁸⁷. » Enfin, cet “homme gauche” ne serait-il pas le témoin indélogeable d'une “vie d'avant” ? « N'est-il pas plutôt l'“ancien” ?⁸⁸ », se demande Michaux.

⁸² H. Michaux, « Bras Cassé », op.cit., p. 877. Je souligne.

⁸³ H. Michaux, « Portes donnant sur feu », in *Textes épars, 1960-1966, OC., III*, p. 287-288.

⁸⁴ C. Mouchard, « La “pensée expérimentale” d'Henri Michaux », in *Ruptures sur Henri Michaux*, op.cit., note 1, p. 188.

⁸⁵ H. Michaux, *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, op.cit., p. 472.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 474. Je souligne.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 472.

⁸⁸ *Ibid.*, op.cit., p. 476.

La décomposition

« Oh vie continuellement infecte ! » où « l'être intérieur combat continuellement des larves gesticulantes⁸⁹. » La vie du corps semble être une longue gangrène. Les membres sont perdus, la peau est couverte d'enflures et d'abcès qui attendent d'être percés pour montrer ce qu'il y a dessous : le *sub-conscient*. Une plongée dans un monde de la putréfaction ? Plutôt une exploration de ce qui constitue le "fond" du conscient, de ce qui l'habite, par imitation de l'activité des insectes et des vers nécrophages qui, précisément, décomposent les restes d'un corps et le transformant ensuite, en substance nutritive énergétique. À partir de l'expérience de la maladie, Michaux comprend ce dont il avait déjà l'intuition : « J'assiste à une invasion qui est une évaison⁹⁰. » Son corps se compose de plusieurs êtres vivants réels et imaginaires à la fois, qui vivifient son existence corporelle et psychique. Il perçoit son corps comme *biodiversifié*. Déjà Nietzsche en parlait comme suit :

Ce qui est plus surprenant, c'est bien plutôt le *corps* : on ne se lasse pas de s'émerveiller à l'idée que le *corps* humain est devenu possible [...] Nous nous sommes désormais interdit les divagations qui ont trait à l'« unité », à l'« âme », à la « personnalité » ; de pareilles hypothèses *complicquent* le problème, c'est bien clair. Et même ces êtres vivants microscopiques qui constituent notre corps (ou plutôt dont la coopération ne peut être mieux symbolisée que par ce que nous appelons notre « corps » -) ne sont pas pour nous des atomes spirituels, mais des êtres qui croissent, luttent, s'augmentent ou dépérissent : si bien que leur nombre change perpétuellement et que notre vie, comme toute vie, est en même temps une mort perpétuelle. Il y a donc dans l'homme autant de « consciences » qu'il y a d'êtres (à chaque instant de son existence) qui constituent son corps⁹¹.

Michaux superpose son regard qui circule dans le corps à la circulation sanguine ou nerveuse ; par endoscopie il parcourt le paysage viscéral, réveillant ses multiples voix, comme il écrit dans le texte « En circulant dans mon corps » : « Ainsi je circulais en angoisse dans mon corps affolé, excitant des chocs, des arrêts, des plaintes. J'éveillai les reins, et ils eurent mal. Je réveillai le colon, il pinça ; le cœur, il dégaina. Je me dévêtais la nuit, et dans les tremblements j'inspectais ma peau, dans l'attente du mal qui allait la crever⁹². » À partir de sa première maladie, l'arythmie cardiaque, premier réservoir d'expériences, tout un champ lexical appartenant à la cardiologie est mis en jeu dans les différentes métaphores du poète cherchant à trouver un battement dans toutes choses, un signal de vie à ausculter avidement. En voici quelques exemples tirés de différents ouvrages :

⁸⁹ H. Michaux, « Mouvements de l'être intérieur », in *Plume*, op.cit., p. 620-621.

⁹⁰ H. Michaux, « Vers la complétude », in *Moments, Traversées du temps, OC., III*, p. 745.

⁹¹ F. Nietzsche, *Fragments posthumes*, Automne 1884 – Automne 1885, 37 [4], Juin-Juillet 1885, Paris, Gallimard, 1982, p. 310-311. Souligné dans le texte.

⁹² H. Michaux, « En circulant dans mon corps », in *La vie dans les plis*, op.cit., p. 173.

« j'écoutais les bruits des cœurs autour de moi, qu'on enregistrerait⁹³ », « un pouls/ un autre/ un pouls nouveau m'emporte/à part frappant un temps différent/souverain⁹⁴ », « je voulais dessiner la conscience d'exister et l'écoulement du temps. Comme on se tâte le pouls⁹⁵ », « tous vos pas auscultent⁹⁶ », « je m'ausculte avec le temps⁹⁷. » Depuis l'expérience de la maladie, Michaux se rend encore plus sensible au corps, à ce qu'il est en train de devenir, ou à ce qu'il pourrait un jour devenir. « Se maintenir éveillé à son vivant⁹⁸ » pour reprendre cette belle et éclairante expression de Bernard Andrieu, dans une logique de discontinuité et d'émergence, c'est ce que Michaux nous présente dans ses textes.

Toutefois, c'est dans l'atteinte du paroxysme d'une maladie que Michaux trouve une situation aussi risquée qu'intéressante : l'affranchissement de soi et de ses propres limites. Le maximum d'acuité des symptômes et, par-delà, une extrême vulnérabilité, augmentent et fortifient le déclenchement de son imagination qui s'élance en toute liberté lors de ses fièvres mirifiques. Le corps vécu espère toujours pouvoir contrôler son corps vivant, mais dans l'instant d'extrême affaiblissement, le corps devient un terrain fertile d'où surgissent délires ébouriffants, métamorphoses chimériques franchissant les protections et le contrôle de la raison. À la merci de délires déchainés, le corps et la pensée de Michaux ouvrent un accès à tout un tas d'êtres qui s'emparent momentanément de lui et luttent pour leur survivance. En particulier, c'est une suite d'animaux – surtout des insectes – un bestiaire fantastique et hallucinatoire qui envahit le corps du malade ; c'est ce qui arrive dans cet extrait de « Animaux fantastiques » :

La maladie accouche, infatigablement, d'une création animale inégalable.

La fièvre fit plus d'animaux que les ovaires n'en firent jamais.

Dès le premier malaise, ils sortent des tapisseries les plus simples, grimaçant à la moindre courbe, profitant d'une ligne verticale pour s'élancer, grossis de la force immense de la maladie et de l'effort pour en triompher [...] Qui donc a dit les animaux farouches ? Curieux au contraire. Comme ils viennent voir, dès qu'ils vous savent cloué au lit. Ils tombent, ils vous assaillent, ils n'ont de centre qu'en vous [...] Quand la maladie, aidée des tambours de la fièvre, entreprend une grande battue dans les forêts de l'être, si riche en animaux, que n'en sort-il pas ? Pour le malade, pas d'espèces éteintes. Elles peuvent se réveiller, d'un sommeil de quarante mille ans [...] *Que ne peut la maladie ?*⁹⁹

La décomposition, comme tous les états du corps, a son propre style, soit une de ses manières d'apparaître et de se manifester. Sous l'emprise de la fièvre, ce que décrit Michaux dans cette longue hallucination, est un combat, encore une fois, entre les animaux curieux et son corps « cloué au lit ». « Ils n'ont centre qu'en vous », cette phrase me semble centrale pour caractériser l'expérience immersive de la maladie : le corps est pris dans un processus d'expropriation, et le

⁹³ H. Michaux, « Idées de traverse », in *Passages*, op.cit., p. 285.

⁹⁴ H. Michaux, « Apparitions-disparitions » in *Moments*, p. 739.

⁹⁵ H. Michaux, « Dessiner l'écoulement du temps », in *Passages*, op.cit., p. 371.

⁹⁶ H. Michaux, *Ecuador*, op.cit., p. 186.

⁹⁷ H. Michaux, « Premières impressions », in *Passages*, op.cit., p. 335.

⁹⁸ B. Andrieu, *Malade encore vivant*, Dijon, le murmure, 2015, p. 69.

⁹⁹ H. Michaux, « Animaux fantastiques », in *Plume précédé du Lointain intérieur*, op.cit., p. 581-585. Je souligne.

sujet devient un spectateur impuissant de cet assiégement. Toutefois le paradoxe est évident : le corps, qui n'est pas explicité comme le sien (mais on peut soupçonner qu'il est tout à fait, déjà, le sien), il est à « vous », à tous, soit un corps universel. Car toute cette vie fourmillante et hallucinatoire n'appartient à aucun corps en propre, mais elle ne pourrait exister sans lui. Le corps devient un lieu creux, un réservoir de toute sorte d'animaux imaginaires, produits de la maladie et prolongements du corps même : « D'une montagne couleur de rouille sortent les animaux des grosses espèces, cent petites sortent de partout, des membres inférieurs, d'une jambe bien faite, creuse assurément ; d'ailleurs, qu'est-ce qui n'est pas creux ? D'un mur humide suintent des vers, des vers, des anguilles, des orvets, des lamproies et des congres toujours assoiffés de sang et de carnage¹⁰⁰. » À travers la description de cette prolifération imaginaire d'animaux qui envahissent le corps souffrant et impuissant, Michaux tente de qualifier ces créatures de la fièvre, en magnifiant leurs mouvements, en les imaginant parfois comme des êtres curieux, voraces et centrés sur le corps. Ce sont des êtres qui assiègent le corps, sortant de partout, de l'intérieur et de l'extérieur, pour le décomposer et le défigurer. Malade par nécessité, car c'est par cette expérience que l'on peut voir apparaître le vivant inédit qui se manifeste à son insu : ce sont des manifestations qui ébranlent la certitude de connaître le corps, de pouvoir le représenter ou encore de le reconnaître. Une *manière* autre de voir le corps alors. Autrement dit, la maladie avec toutes les difformités qu'elle peut apporter à la structure corporelle – les ajouts et les dérobades de membres, le « dépôt de chaux dans l'abdomen¹⁰¹ », les incursions des insectes dans les tissus organiques – représente l'insurrection d'un corps qui refuse, lui aussi de s'assimiler à quelque chose de connu : la « voie pour l'insubordination » passe aussi par le pathologique¹⁰².

À force de souffrir, je perdis les limites de mon corps et me démesurai irrésistiblement. *Je fus toutes choses* : des fourmis surtout, interminablement à la file, laborieuses et toutefois hésitantes. C'était un mouvement fou [...] Souvent je devenais boa [...] ou bien j'étais bison et je me préparais à brouter [...] Peu après, il fallait me rétrécir jusqu'à tenir dans une soucoupe. C'était toujours des changements brusques, tout était à refaire, et ça n'en valait pas la peine, ça n'allait durer que quelques instants et pourtant il fallait bien s'adapter, et toujours ces changements brusques¹⁰³.

L'état de faiblesse permet de se vivre dans la peau d'autres animaux ou encore de devenir « rhomboèdre », « pyramide », « soucoupe », « bateau » etc.¹⁰⁴ La liste des devenir est longue, possiblement infinie. La métamorphose, telle qu'elle est décrite par Michaux, est déclenchée par la progressive décomposition du corps du malade, par une dispersion de ses forces d'union momentanément disloquées, pour établir des relations avec des éléments étrangers. Perdant ses

¹⁰⁰ H. Michaux, « Animaux fantastiques », op.cit., p. 583.

¹⁰¹ H. Michaux, « Un homme prudent », in *La nuit remue*, op.cit., p. 476.

¹⁰² Voir à ce propos, Philippe Bonnefis, *Le cabinet du docteur Michaux*, Paris, Galilée, 2003.

¹⁰³ H. Michaux, « Encore des changements », in *La nuit remue*, op.cit., p. 479. Je souligne.

¹⁰⁴ « Même les choses ne trouvent leur centre qu'en vous. Accrochées, elles attendaient de pouvoir trouver en vous leur centre et l'immense force d'immobilité leur vient à point contre le pauvre malade, toujours tressaillant et sur le qui-vive. », H. Michaux, « Animaux fantastiques », op.cit., p. 584.

structures défensives, le corps se voit peu à peu déstructuré, dévoré, mieux encore décomposé. Je voudrais remarquer qu'il y a dans les textes de Michaux une catégorie d'animaux que l'écrivain semble privilégier. Dans le texte « Animaux fantastiques », Michaux décrit l'assaut de « bêtes à trompes », d'insectes, de rats et d'une hyène aussi, soit des animaux qui se nourrissent, entre autres, de charognes :

Les bêtes à trompes [...] visitent aussi l'homme, le touchant au nombril, lui causant grande appréhension, et bientôt tout un ensemble de trompes, des parasols de trompes l'encerclent – comment résister ? Trompes qui deviennent si vite des tentacules. [...] On voit un scarabée parcourir un grand chemin, pour traverser cet œil qui tant l'intrigua [...] Il promène sur le globe oculaire la curiosité de ses pattes qui semblent trifurquées [...] il veut tout connaître de cette route blanche et rentrante, aux zones bleues [...] Les rats s'approchent, sautant sans bruit, sans bruit. *Impuissance, puissance des autres. On n'a même pas la mort pour se défendre. Pour les autres, on est encore presque chaud, et désirable [...]* Sa main alors...car ce n'est pas une fois qu'une main peut être détruite. Étrange multiplication, un lion l'a broyée, une panthère la reprend, un ours ensuite la reprend. Morcelée, jamais si détruite qu'elle n'attire encore un ennemi. Une hyène pour finir ; non jamais « pour finir »¹⁰⁵.

De ce long extrait émerge la prédilection de Michaux envers la thématique de la décomposition corporelle par attaque, tant extérieure qu'intérieure, d'organismes parasites (voir par exemple le texte « Emme et son parasite » ou encore « Un homme prudent ¹⁰⁶ »), d'insectes nécrophages qui le dépouillent lentement de sa chair, ou le vident de l'intérieur : le corps est un creux mais occupé de bêtes qui forment en lui un microcosme. En retraçant le parcours de Michaux décrit jusqu'à maintenant, se succèdent des éléments appartenant au champ esthétique/sémantique de la pourriture et de la décomposition, qui fait partie d'un intérêt tant scientifique que poétique porté au corps. Dans le dérobement de la matière organique (qui fait écho au "manchon pensant", à l'os cassé et à l'écriture vermiculaire) ce qu'il retrouve, encore une fois, c'est l'en train de se faire ou se défaire de la matière, sa réduction à l'infiniment petit, au grouillement originel. L'œil du scientifique explore la décomposition de la matière vivante et le poète l'élève à un art de la renaissance sous d'autres formes. Lié à un cycle vital qui n'arrête pas d'avancer, le corps malade se fait, dans le moment du délire imaginaire, cœur du laboratoire de décomposition et, en même temps, de renaissance. Car ce n'est jamais « pour finir ». Délabré, dépecé, le corps décomposé se rend disponible à retourner à la terre, à son état vermiculaire. Entre effroi et enchantement,

¹⁰⁵ H. Michaux, « Animaux fantastique », op.cit., p. 581-583. Je souligne.

¹⁰⁶ Dans « Emme et son parasite » on lit d'une bête qui pénètre dans le ventre de Emme : « C'est venu comme il se baignait dans le fleuve. Il venait d'enlever son caleçon de bain dans l'eau. Il nageait. C'est alors que la bête se heurta contre son ventre. Elle s'y accrocha par les dents [...] Emme sortit du bain honteux et regagna sa maison en robe de chambre. Il s'étendit sur son lit et regarda la chose. La tête avait disparu dans la chair. C'était une petite bête encore plus peureuse qu'avide [...] Elle ressemblait à une marmotte ; une marmotte vit facilement cinq ans [...] », H. Michaux, *La nuit remue*, op.cit., p. 446. Dans « Un homme prudent » la maladie se déclenche de l'intérieur du corps : « Il croyait avoir dans l'abdomen un dépôt de chaux [...] La chaux est friable, mais pas toujours. Il y a les carbonates, les sulfates, les chlorates, les perchlorates, d'autres sels, et c'est naturel, dans un dépôt il faut s'attendre à tout [...] », *ibid.*, p. 476.

Michaux assiste aux transformations de sa propre décomposition ; l'enthousiasme scientifique est suscité par la vision d'un corps humain en train de s'approcher d'une étrange mutation par l'intervention d'autres animaux, champignons, ou micro-organismes. La décomposition est l'étape qui prélude à la digestion par la terre, à l'absorption par un autre vivant qui assimile son corps : la dissolution passe tout de même par le vivant. L'étape par laquelle le corps se transforme en humus, est regardée aussi comme une possibilité de perte des limites et d'élargissement de soi dans le monde naturel. Michaux s'imagine donc rentrer dans le ventre de la terre¹⁰⁷ ronde, image qui calque celle ancienne de la boule. Et n'est-ce pas Michaux lui-même qui qualifiait "ses propriétés" de marais ? « Dans mes propriétés tout est plat, rien ne bouge », des êtres disparaissent engloutis dans la boue ou dans le sable. Et pourtant : « Mon terrain, il est vrai, est encore marécageux. Mais je l'assécherai petit à petit et quand il sera bien dur, j'y établirai une famille de travailleurs [...] Ma famille est immense¹⁰⁸. » Une famille qui pourrait également se constituer de micro-organismes, bêtes, insectes, bref, de tout un microcosme apparemment invisible qui habite précisément dans le marais, zone humide et écosystème des plus fertiles : « La vie grouillante des marais où se mêlent des essaims d'insectes, des bouillies d'œufs, de larves et de vers, des masses de têtards et d'alevins, des cohortes d'oisillons et petits rongeurs font de ces lieux un creuset où se concentre la vie¹⁰⁹. »

L'accent mis sur l'étape de la décomposition et de la pourriture s'explique, peut-être, par la nécessité de rendre compte d'un corps primordial et larvaire que l'écrivain cherche à saisir par différentes approches et méthodes. L'utilisation de la thématique de la décomposition et de la proximité avec la mort renforce encore plus l'image du corps saisi dans son retour à sa condition préhumaine ; Michaux semble ici qualifier ce qu'est vraiment pour lui un "corps à rebours", soit l'étape où le commencement et la fin coïncident dans le même espace. Et son écriture rend compte tant de l'enchantement du poète-biologiste qui observe l'inventivité de la nature au travail dans son œuvre de destruction et régénération, tant de l'effroi du sujet qui observe de son vivant, l'œuvre de sa décomposition. Dans un admirable travail dédié à la thématique de la charogne, le philosophe Hicham-Stéphane Afeïssa écrit :

Le dégoût et le mouvement de convulsion ressentis en un premier temps face au spectacle de la pourriture ont tôt fait de se dissiper dès qu'on l'observe à la lumière de l'entomologie, de la mycologie, de la biologie végétale, de la pédologie, de l'écologie, de la chimie, de la physiologie, de la théorie de l'évolution, etc., pour céder la place à un sentiment d'émerveillement en tous points analogue à celui prouvé en art¹¹⁰.

¹⁰⁷ À cet égard « Au pays de la magie », l'âge mur est vécu sous terre : « Vieil usage que de têter la terre avant de parler. Ce qu'on perd en rapidité, on le gagne en réflexion, en humilité, en un je-ne-sais-quoi à la fois grandiose et approprié. Se souvenir qu'on a affaire avec eux à une civilisation de la Terre. Une des seules, la seule même qui vécut souterrainement son âge d'or ; source vraisemblable de leurs forces magiques. Encore maintenant, la règle générale est de passer l'âge mûr sous Terre (plus exactement, la fin de l'âge mûr). Ainsi l'on reprend opportunément des forces pour la vieillesse qui doit être l'âge de la libération. », in *Ailleurs*, op.cit., p.77.

¹⁰⁸ H. Michaux, « Mes propriétés », in *La nuit remue*, op.cit., p.469.

¹⁰⁹ Hicham-Stéphane Afeïssa, *L'esthétique de la charogne*, Paris, Éditions Dehors, 2018, p. 47.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 35.

L'étude d'Afeissa est riche en stimulations qui m'aident à éclairer l'importance du thème de la décomposition chez un écrivain comme Michaux. Une fois de plus, les insectes capturent son attention dans leur rôle de protagonistes de mutations physiques imaginaires, parfois cauchemardesques. Petits et innombrables, presque invisibles et facilement oubliables dans le quotidien, ils entrent dans le cosmos de l'infiniment petit corporel qui fascine le poète.

En lisant Michaux, je serais tentée de proposer une hypothèse de travail pour pousser plus loin l'analyse. L'importance des insectes avec leurs caractéristiques et attitudes, me semble ici rejouer un rôle essentiel que celui qu'ils jouaient dans la toute première formation de Michaux (je rappelle le parallèle qu'il avait instauré entre les mots dans le dictionnaire et les fourmis qu'il observait dans la cour de l'école). Ici, à nouveau, les insectes sont les protagonistes de la maladie en œuvre dans le corps, ayant pour fonction de ronger les enveloppes corporelles et psychiques afin de "déplier" la peau et d'en découvrir un intérieur grouillant, puis de le décomposer et le ramener, enfin, à la terre. Mais, comme toujours chez Michaux, la passerelle entre corps et écriture est directe : au corps en décomposition correspond une écriture de la décomposition. Comme l'écrit Michel Collot, « loin de remédier à cet éclatement – ou décomposition organique ajouterais-je – en un geste de réparation, [Michaux] semble renchérir dans le sens de la déliaison [...] comme s'il voyait dans "un lent déséchafaudage" le principe de toute création¹¹¹. » Une décomposition à la fois physique – « On s'étend mille dans son lit », le corps est un composé d'« îlots épars¹¹² » – psychique – « Quand le malheur tire son fil, comme il découde, comme il découde !¹¹³ » et textuelle. Michaux ne cherche pas à "composer" ses textes, plutôt à les décomposer ayant compris l'inutilité de tout « agrès » : « Mes propriétés » furent faits ainsi. Rien de l'imagination volontaire des professionnels. *Ni thèmes, ni développements, ni construction, ni méthode. Au contraire la seule imagination de l'impuissance à se conformer.* Les morceaux, sans liens préconçus, y furent faits paresseusement au jour le jour, suivant mes besoins, comme ça venait, sans "pousser", en suivant la vague [...] ¹¹⁴. » Proche alors des malades mentaux qui composent « avec des morceaux, des pièces et des raccords de fortune¹¹⁵ », la création se situe pour Michaux dans le lent travail de rongement de la surface :

Peu ici compose.
Tout le contraire,
m'y décompose,
en paix, en fluide, m'y décompose.
Mes pierres, ma dent y décompose,
mon obstiné résistant y décompose
et m'étends,/ et m'étends à la peine des autres¹¹⁶.

¹¹¹ Michel Collot, « Poétique de la misère », in *Passages et langages de Henri Michaux*, op.cit., p. 47.

¹¹² H. Michaux, « Vieillesse », in *Plume*, op.cit., p. 599.

¹¹³ H. Michaux, « La Ralentie », op.cit., p. 578.

¹¹⁴ H. Michaux, « Postface », à *La nuit remue*, p. 512.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 511.

¹¹⁶ H. Michaux, « Premières impressions », in *Passages*, op.cit., p. 337.

Je saisis alors toute l'importance de cette notion de décomposition pour Michaux, expérimentée dans l'écriture, puisée dans le corps, imaginée dans l'épreuve de la souffrance, quand le corps, dépossédé, est attaqué par des insectes et d'autres animaux nécrophages et endophages. L'étape de la décomposition corporelle envers laquelle Michaux pose un regard fasciné, est en même temps une source d'angoisse à laquelle il souhaiterait mettre un terme. Le retour à un grouillement préhumain par l'œuvre digestive des parasites et des insectes, déterminée par un accident de l'imagination délirante, est vouée à une fin. À moins qu'il s'agisse seulement d'une fin illusoire : « non, jamais “pour finir” », écrivait à propos de la hyène qui dévorait sa main. « Ça n'en finit pas », répètent les personnages de Beckett dans *Fin de partie*. Ainsi Michaux qui, au cours de la maladie, attend la fin, laquelle est en réalité, une attente *sans* fin. Et c'est précisément dans la réitération de cette attente de la fin, qui n'en est jamais une, que réside la puissance créatrice de Michaux. Toujours essayer, recommencer, se garder dans la suspension, pour écrire, pour raconter, jamais pour en finir. Se garder d'en finir :

Mais parfois aussi la maladie s'en va et son théâtre part avec elle. Heureuse convalescence, qui voit tous les animaux diminuer de taille et se raréfier, les prairies redevenir vertes et paisibles, les murs et les meubles reprendre leur air de lourdauds incapables de tout sauf de se tenir sur place toujours, pour leur repos et celui de votre esprit [...] Dans ce profond silence seul compatible avec son délicieux bruissement, vit la santé. Allons, tu es rentré dans la vie, petit. Innocent et bientôt oublié...*et jusqu'à la prochaine*¹¹⁷.

Bien avant la naissance des disciplines scientifiques, telle que l'entomologie, quelque illustre prédécesseur de Michaux, au XIX^e siècle avait déjà tissé l'éloge des invisibles « travailleurs de l'ombre¹¹⁸ », habitants des refuges souterrains les plus froids et inhospitaliers, sans manquer de souligner cette beauté sinistre du monde de la décomposition. Jean-Henri Fabre (1823-1915), pour ne citer que lui, considéré comme le père de l'entomologie, de même poète, philosophe et artiste – « l'Homère des insectes » selon Victor Hugo – dont Edmond Rostand disait « il pense en philosophie, voit en artiste, sent et s'exprime en poète¹¹⁹ » – consacre, dans son œuvre *Souvenirs entomologiques* une longue section aux nécrophages, nécrophores et à d'autres organismes actifs dans le processus de décomposition :

Quel spectacle, au printemps, sous une taupe morte ! L'horreur de ce laboratoire est une belle chose pour qui sait voir et méditer. Quel grouillement là-dessous, quel tumulte de travailleurs affairés ! [...] Que faisaient-ils là, tous ces enfiévrés de besogne ? Ils défrichaient la mort en faveur de la vie. Alchimistes transcendants, avec la putridité redoutable ils faisaient produit

¹¹⁷ H. Michaux, « Animaux fantastiques », op.cit., p. 586. Je souligne.

¹¹⁸ H-S. Afeissa, op.cit., p. 35.

¹¹⁹ Cité in H-S. Afeissa, *Esthétique de la Charogne*, op.cit., p. 36. Sur la vie de Fabre voir : Yves Delange, *Fabre. L'homme qui aimait les insectes*, Paris, Acte du Sud, 1999.

animé, inoffensif [...] Ils travaillaient au plus pressé, l'innocuité de la dépouille¹²⁰.

« Pour qui sait *voir* et *méditer* » le processus de décomposition d'un corps, semble nous dire Fabre, est saisissable dans sa beauté à travers la connaissance à laquelle nous pouvons ajouter l'œil et la sensibilité du poète pour rendre compte de ce spectacle naturel. C'est Baudelaire qui prétendait « comme un parfait chimiste et comme âme sainte¹²¹ » transformer la boue en or et célébrait le corps en décomposition de la charogne, ce « qui vivait en se multipliant¹²² » ; ou encore, Jules Michelet qu'en 1857 dans son livre *L'Insecte*, réserve une page émouvante à un nécrophage :

Au centre de l'Amérique, les plus riches forêts du monde semblent toujours repousser l'homme qui n'y vient que pour mourir. [...] La haute loi de la nature, la loi de salut, dans de telles contrées, c'est la destruction rapide de tout ce qui est décroissant, languissant, stagnant, donc nuisible, sa purification brûlante par le creuset de la vie. Ce creuset c'est surtout l'insecte [...] Il faut qu'il soit ardent, cruel, aveugle, d'un appétit implacable. Loin de lui la sobriété, la modération, la pitié ! [...] Mais ce serait un insecte incapable, très impropre à son métier d'anatomiste, de disséqueur et destructeur, disons mieux, de traducteur universel de la nature, qui, précipitant la mort en supprimant les langueurs, accélère par cela même le brillant retour de la vie¹²³.

« et jusqu'à la prochaine » résonne alors, après la lecture de Michelet, comme une destinée poétique. Michaux a trouvé dans le concept biologique de décomposition un miroir poétique, un processus à analyser et dans lequel puiser pour ses applications possibles : « Tout virus est prodige¹²⁴ » écrivait dans *Face aux verrous*. La décomposition devient un *précis* de décomposition, pour reprendre le titre du livre de son ami Cioran, au sens où il est territoire de connaissance, outil nécessaire à la découverte de soi en tant que corps originellement « terreux » lié à ce préhumain auquel Michaux fait constamment référence. Il suffit d'un bras cassé pour que l'écriture vermiculaire se manifeste, d'une chute pour que tout son corps se désoriente et fléchit comme ce vieillard au *Pays de la magie* : « Si par malheur ou méchanceté, on le bouscule, c'en est trop pour ses forces de réaction, il tombe en poussière, en une fine et très légèrement puante poussière¹²⁵. »

¹²⁰ Jean-Henri Fabre, *Souvenirs entomologiques*, T.2., Paris, Robert Laffont, 1994, p. 67-68.

¹²¹ Charles Baudelaire, « Projets d'un épilogue pour l'édition de 1861 », in *Les Fleurs du Mal, Œuvres Complètes*, t.1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, 1975, p. 192.

¹²² C. Baudelaire, « Une Charogne », *Les Fleurs du Mal*, in op.cit., p. 31.

¹²³ Jules Michelet, *L'Insecte*, Paris, Ed. Des équateurs, 2011, p. 154-155.

¹²⁴ H. Michaux, « Tranches de savoir », in *Face aux verrous*, op.cit., p. 470.

¹²⁵ H. Michaux, « Au pays de la magie », in *Ailleurs*, op.cit., p. 85.

Chapitre 4 : Le corps épuisé

« henri
ce corps sous le plafond de soi
encore un traîne fatigue
nous n'avons qu'une goutte d'être [...]

je n'est qu'un effort de présence à soi
et un outil fou [...]

les gestes pour s'extraire du paquet de belle
peau
autour de chacun toujours ficelé
voir à travers toucher au fond la danse [...]

des signes mais comme des ondes
aucun autre but que la vibration
ni dessin ni poème ni volonté
seulement saisir pour plus d'insaisissable [...]

pour sortir mettre à jour ou bien tâter
l'organe infiniment secret intime trop
incapable d'irruption à jamais
sous et sous et sous [...]

Bernard Noël, « Lettre verticale¹ »

« Dans une époque d'agités, garde ton *andante*. En toi-même redis-toi toujours : "Davantage, davantage d'*andante*", tâchant de t'amener où il faut que tu arrives. Sinon, précipité, tout devient superficiel². » Cet « andante » qualifie une autre expérience fondatrice pour Michaux, menant toujours à la connaissance de son corps et à l'ouverture d'imaginaires inlassablement « étendus » : la fatigue. Vécue comme une opportunité de s'insérer à vif dans son être intérieur, la fatigue, telle que la décrit Michaux, n'est pas un état occasionnel, plutôt une affection chronique voire ontologique : « Ma vie : Traîner un landau sous l'eau. *Les nés-fatigués* me comprendront³. » Une fatigue immense de se tenir debout, Michaux perd facilement l'axe de symétrie et sa colonne

¹ Bernard Noël, « Lettre verticale », *Vers Henri Michaux*, préface de Pierre Vilar, dessins d'Henri Michaux, Draguignan, Éditions Unes, 1998, p. 19-26.

² H. Michaux, *Poteaux d'angle*, op.cit., p. 1061.

³ H. Michaux, « Tranches de savoir », in *Face aux verrous*, op.cit., p. 455. Je souligne.

vertébrale se fléchit : « J'ai sept ou huit sens. Un d'eux : celui du manque⁴. » Une manque d'énergie dû à une faiblesse existentielle : il reçoit la vie au compte-goutte, l'être est « être de peu⁵ », « maigre et sec⁶ », « petit et lacunaire⁷. » Michaux n'est pas le seul écrivain de son époque à se sentir un fatigué, « cloué dans ce siècle⁸. » En creusant dans la littérature du XX^e siècle, de nombreux écrivains et artistes semblent avoir le sentiment d'être arrivés au bout de l'étouffement et optent, épuisés, pour la position allongée. Une nouvelle forme de résistance historique ? « Je fus le vivant qui dit : “Je veux d'abord hiverner”⁹ », écrit Michaux. En cette ferveur à s'absenter réside une force d'insurrection par rapport à un réel historique, culturel, économique et social qui déçoit ; se dissocier du contemporain, désapprouver ses narrations est la véritable force de renversement de l'être qui se roule dans le lit, tournant le dos à une époque de la “vitesse”. Le personnage de Gontcharov, Oblomov, pourrait bien être le père de cette dynastie moderne du personnage en pénurie d'énergie, atteint d'une torpeur chronique qui le dirige à l'abdication de toute action directe sur le monde. Le nouveau sujet est à l'abandon et se dresse, ou plutôt s'allonge, vers le monde des rêves, même celui de rêves éveillés ; des grands hommes fatigués se succèdent au fil des pages, fait remarquer Jean-Pierre Martin, dont, certains personnages de Beckett, Bartleby de Melville, l'homme sans qualités de Musil, les personnages lunaires de Queneau, et bien d'autres encore pourraient être cités pour composer cette constellation de corps atteints d'une fatigue existentielle. Michaux, lui aussi, fait partie de ces « ralentisseurs du monde » pour reprendre une belle expression de Martin, « anéantis provisoires, insomniaques invétérés, rêveurs vigiles, messieurs Songe, exténués métaphysiques, voyageurs autour d'une chambre¹⁰. » Cependant la fatigue chez Michaux se travaille, ou plutôt s'épuise ou se retourne en force, car il est de ce genre des fatigués n'ayant pas de temps à perdre, il est un fatigué surchargé. De l'hôtel de Bretagne à Paris, le 30 avril 1926, il écrit à son ami Robert Guiette : « On t'aura dit que j'étais malade ; et non sans cause. Je suis extrêmement fatigué, surmené, et suis décidé à me surmener de plus en plus. Je prends des leçons d'annamite, d'espagnol, d'anglais, je fais du dessin, j'écris, enfin, le strict minimum de relations. Donc mon temps est pris [...] La vie est horriblement courte. La mienne en particulier car j'ai une lésion au cœur¹¹. »

Il y a chez Michaux, en effet, derrière ses activités qu'il enchaîne l'une après l'autre, une volonté d'action qu'il tire de sa fatigue anatomique, précisément de sa lésion au cœur – sa première fatigue. De ce ralentissement physique “obligé” il en fait un usage littéraire, esthétique, existentiel, encore un stimulant vital, un « ferment de l'imaginaire¹². » Se fatiguer pour écrire ou davantage pour mener une exploration plus minutieuse de son corps, de son environnement (ici

⁴ H. Michaux, « Je suis né troué », in *Ecuador*, op.cit., p. 189.

⁵ Je reprends une expression de Roger Dadoun dans, « Poétique du peu ou la puissance des faibles, des petits et des maigres », in *Ruptures sur Henri Michaux*, op.cit., p. 23.

⁶ H. Michaux, « Une vie de chien », in *La nuit remue*, op.cit., p. 470.

⁷ H. Michaux, « The thin man », *Vigies sur cibles, OC., II*, op.cit., p. 971.

⁸ H. Michaux, « Avenir », in *Plume*, op.cit., p. 605.

⁹ H. Michaux, « Tranches de savoir », in *Face aux verrous*, op.cit., p. 449.

¹⁰ Jean-Pierre Martin, « Les nés-fatigués me comprendront », revue *Littérature*, n°115, *Henri Michaux*, 1999, p. 13.

¹¹ Henri Michaux à Robert Guiette, 30 avril 1926, Archives et musée de la Littérature de Bruxelles, in J.P Martin, *Henri Michaux*, op.cit., p.151.

¹² J.P., Martin, « Les nés fatigués me comprendront », op.cit., p. 7.

de préférence sa chambre) et de sa pensée, sera le centre de mon intérêt dans les pages suivantes. Car, quand on a l'habileté de Michaux à retourner la fatigue en sa faveur jusqu'à la faire devenir un des concepts galvanisants de sa pensée et en particulier de son écriture, le corps faible et anémique n'est pas une mauvaise sentence. De plus, cette fatigue ne frappe pas seulement le corps, mais l'ensemble de l'être. Et en ce sens, la fatigue acquiert une tout autre complexité, se démarquant d'une simple dépense d'énergie qui s'effacerait d'un repos. Déjà Barthes, dans un de ses textes intitulé « La Rature », en postface à *Les corps étrangers* de Jean Cayrol, distinguait la fatigue de l'état de lassitude dépressive, en écrivant ce qui suit :

La fatigue est un mode *d'existence méconnu* ; on en parle peu ; c'est une couleur de vie qui n'a même pas le prestige de l'atroce et du maudit : quelle *parole faire*, avec de la fatigue ? Elle est pourtant la dimension du temps : infinie, elle est l'infini même [...] Ce qui épuise est *inépuisable*, telle est peut-être la vérité de cette *conscience aiguë, obstinée, qui ne lâche jamais le monde et cependant ne peut jamais s'y reposer*. Fatigue, mais non pas lassitude : l'homme carolynien n'est ni déprimé ni indifférent, il ne s'éteint pas, il ne s'en va pas ; il surveille, il combat, il participe, il a l'énergie même de la fatigue¹³.

« Avoir l'énergie même de la fatigue » cette expression de Barthes, je la comprends comme la caractéristique principale du travail que Michaux accompli sur sa propre fatigue et avec elle. Jamais il n'en subit les effets, au contraire il ressent que creusant dans sa condition d'épuisé, cherchant à comprendre ce qu'elle pourrait lui apporter, il y découvre un accès préférentiel vers une nouvelle expérience ontologique et esthétique : la dépossession *active* de soi et l'épuisement du sujet qui le conduit à l'élargissement du « moi ». Je pense d'abord aux quelques vers de « Paix dans les Brisements » : « [...] *allongé à l'infini/ témoin à l'infini/infini tout de même/ mis à l'infini [...]*¹⁴. » Si le corps est affecté, l'écriture l'est aussi. La fatigue ne fait pas exception. Rythmée par une répétition de l'épuisement, l'écriture s'approche de ce que je pourrais appeler une véritable *syntaxe de l'épuisement*. Je suspends pour le moment l'explication de ce que j'entends par cette expression, concept que je repropose à la fin de cette partie, pour ouvrir une brève parenthèse quant à la thématique de la fatigue insérée dans le contexte plus ample de la littérature du XX^e siècle. Dominique Rabaté considère l'épuisement comme un véritable programme esthétique d'une partie du XX^e siècle :

L'épuisement est le programme esthétique d'une certaine époque de la littérature, à laquelle nous n'appartenons peut-être plus. Inventaire du néant beckettien, jeu pervers des combinaisons logiques et illogiques chez Borgès, neutre et désastre blanchotien, économie de la misère pour Michaux, ou stratégies de raréfaction chez d'autres sont les différents détours qu'explore l'écriture du milieu du vingtième siècle¹⁵.

¹³ Roland Barthes, « La Rature » in, Jean Cayrol, *Les corps étrangers*, Paris, Seuil, 1964, p. 239. Je souligne.

¹⁴ H. Michaux, « Paix dans les brisements », in *Paix dans les brisements, OC., II*, p. 1002. Je souligne.

¹⁵ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 11.

Mais comment comprendre cette notion d'épuisement ? Je ne m'attarderai pas à énumérer ou distinguer les causes qui constituent une possible généalogie de l'épuisement, qui peut être considéré en tant qu'état vécu et ressenti par une génération entière, produit de deux guerres mondiales coup sur coup ; mais il peut rendre aussi compte d'un concept littéraire-artistique se frayant un chemin dans les réflexions des intellectuels de la modernité. Pour mieux définir l'écriture de l'épuisement et en montrer la portée historique-littéraire et son succès dans la modernité, je me réfère à un article rappelé par Dominique Rabaté, de l'écrivain John Barth, apparu en 1967 dans la revue *Atlantic* ayant pour titre « The literature of exhaustion », raccourci de « The literature of exhausted *possibility* ». Il précise ainsi: « By exhaustion, I don't mean anything so tired for the subject of physical, moral, or intellectual decadence, *only the used-upness of certain forms or exhaustion of certain possibilities* – by no means a cause for despair¹⁶. »

Les formes et les genres littéraires s'usent eux-aussi, la tradition littéraire est composée, rappelle encore Rabaté « de déplacement, d'expérimentations différentes » : « À la période des sommes, des projets d'une complexité et d'une subtilité extrêmes pour dire le tout, parcourir le champ entier des possibles, dont la pointe insurpassable mais limite est *Finnegans Wake*, succèderait une écriture curieusement infirme¹⁷. » De nouvelles écritures de la pauvreté ou de dénuement, « figures d'un écrivain sans pouvoir¹⁸ », des « poétiques de la misère¹⁹ », pour reprendre l'expression de Michel Collot à propos de Michaux, bref, tout un ensemble d'écritures trouvent leur puissance dans la pulvérisation des formes, retournant en leur faveur ce « pouvoir prodigieux du négatif » : épuisant le sujet, la syntaxe, font résonner l'absent et le silence pleins de vies atomiques fourmillantes. De l'impossible épuisement de la fatigue, de cette mort impossible ces écritures ont su renverser l'angoisse en « irréductible inachèvement » écrit Évelyne Grossman, « relançant à l'infini le mouvement de la création. » « Décréer », « déconstruire », « désœuvrer », quelques-unes des expressions récurrentes dans les écritures du XX siècle qui visent à arracher la pensée « à ses paisibles certitudes affirmatives, à ses assises catégoriques²⁰. » De cette brève et lacunaire parenthèse, n'ayant pas la possibilité d'épuiser le sujet, je renvoie à la vaste bibliographie critique et primaire, en premier aux textes de Blanchot qui a si bien su traiter de cet argument, pour revenir à l'expérience de Michaux dans sa relation singulière avec la fatigue.

¹⁶ John Bart, « The Literature of exhaustion », *The Atlantic*, Boston, august 1967, p. 29-34. Je souligne. « Par épuisement, je ne veux pas dire des choses aussi rebattues que le sujet physique, moral, ou intellectuel de quelque décadence mais seulement l'usure de certaines formes où l'épuisement de certaines possibilités – en aucune sorte une raison de désespérer. », in D. Rabaté, op.cit., p. 175.

¹⁷ D. Rabaté, op.cit., p. 176-177.

¹⁸ *Ibid.*, p. 177.

¹⁹ Michel Collot « Poétique de la misère », in *Passages et langages de Henri Michaux*, op.cit., p. 45.

²⁰ E. Grossman, *L'angoisse de penser*, op.cit., p. 26-27.

L'épuisement du Je

« Il ne se surestime pas. Il a pris d'un coup pour toujours l'idée implacable de son insuffisance²¹. »

(Henri Michaux, « Le Portrait de A. »)

« D'une façon plus globale, ma vie même, ma vie active est partie tard²². » La gamme de personnages (je pense seulement à Plume, Ralentie, Meidosems), figures, formes, états, définis par l'épuisement, est innombrable dans les textes de Michaux. On y trouve des êtres couchés, allongés, affectés de bâillements chroniques ou qui ont besoin pour s'éveiller de tout un immense chantier et de spécifiques mécaniques de levage, tel que l'auteur les décrit dans cet extrait de « Arriver à se réveiller » :

La nuit me laisse cadavre [...] j'ai recours à des instruments de levage d'une valeur éprouvée, à des palans, à des grues, à des mâts de charge, tout cela immense, grues comme il en faudrait pour super-gratte-ciel de deux cents étages, palans de vertige, courroies multiples, engrenages à la Cardan et d'autres dont je ne sais pas le nom, en ayant vu peut-être une seule fois le dessin ou la figure, mais retrouvés ici miraculeusement dans une situation tragique pour moi et nécessitant l'intervention de ce qui se fait de mieux²³.

Définie généralement dans le vocabulaire médical comme une diminution des forces de l'organisme ou comme un affaiblissement de l'énergie psychique et/ou physique, la fatigue m'intéresse particulièrement en ce qu'elle acquiert des traits tout à fait inédits. Restant au plus près de cette première définition, je m'attacherai à analyser ce que la fatigue – agissant comme un anesthésiant de la raison – met en évidence, à savoir un corps qui s'impose comme un terrain d'évènements et qui se caractérise alternativement tant par sa sensibilité “à fleur de peau” que par son enlèvement. À ce propos, je pense au texte de Levinas *De l'existence à l'existant*, où il fait une description tout à fait éclairante de la fatigue, dont je me servirai d'appui pour détailler ma réflexion. En voici un extrait :

La fatigue, même et surtout la fatigue qu'on appelle à la légère physique, se présente d'abord comme un *raidissement, un engourdissement, une manière de se recroqueviller*. Epuisement ou empoisonnement musculaire pour le psychologue et le physiologiste, elle s'impose à l'attention du philosophe à un tout autre titre. Le philosophe doit se placer dans l'instant de fatigue et d'en découvrir

²¹ H. Michaux, « Les Portrait de A. », in *Plume*, op.cit., p. 612.

²² H. Michaux, *Façon d'endormi, façon d'éveillé*, op.cit., p. 465.

²³ H. Michaux, « Arriver à se réveiller », in *Passages*, op.cit., p. 313-314.

l'événement. Non point sa signification par rapport à un système de références quelconque, mais l'événement secret dont cet instant est l'accomplissement, et non seulement l'aboutissement [...] L'engourdissement de la fatigue est bien caractéristique. Il est une impossibilité de suivre, décalage constant et croissant de l'être par rapport à ce à quoi il reste attaché, comme une main qui lâche peu à peu ce à quoi elle tient, qui lâche dans l'instant même où elle tient encore. Mieux qu'une cause de ce relâchement, la fatigue est ce relâchement même²⁴.

Depuis les mots de Levinas émerge tout de suite la caractérisation physique de la fatigue : elle tient à ce que le corps lâche. Si je pense au champ lexical de la fatigue et aux sensations corporelles typiques de cet état, je remarque que tout reconduit à une perte de vigilance, l'existence est en dehors du contrôle de la pensée et de toute activité dirigée. À cet égard, il est intéressant d'observer les positions et les attitudes que le corps adopte pour se plier aux impératifs de la fatigue, comme les actions de type enfoncement, allongement, chute et relâchement vers le bas, le sol, le lit, en gros vers des appuis externes à soi. La fatigue se présente comme un évanouissement de la forme et, en même temps, comme un réveil du "non-manifesté", un lieu d'apparition de sensations inouïes et de puissances inassoupies. Le sentiment de dissolution que Michaux éprouve dans l'état de fatigue, se qualifie premièrement comme une souplesse, quasiment une liquéfaction, ce que j'appellerai, par association d'images, une « flaque corporelle » : un agglomérat qui se tient et tient par et dans ses contours fragiles en défiant toute organisation anatomique – comme une goutte d'eau qui glisse compacte sur une feuille de songe. De cette image, je ne peux pas m'empêcher d'associer une autre référence tirée de l'histoire de l'art cette-fois : l'œuvre du peintre Francis Bacon avec ses corps étalés, en expansion sur un aplat. C'est particulièrement sur cette qualité à la fois expansive et agglomérante de la fatigue que je concentrerai, dans un premier temps, mon analyse : le corps épuisé est perçu comme une masse de chair qui, en s'étalant, "biffe" la structure anatomique qui déborde d'elle-même, au-delà de tout principe ou imaginaire anatomique-médical. C'est l'expérience d'un corps qui se lasse de sa composition structurelle et se défait.

« Les heures importantes sont les heures immobiles », écrit Michaux. « Ces fractions du temps arrêtées, minutes quasi mortes sont ce que tu as de plus vrai, *ce que tu es de plus vrai*, ne les possédant pas, n'étant pas par elles possédé, sans attributs, et que tu ne pourrais "rendre", étendue horizontale par-dessus des puits sans fond²⁵. » La fatigue est une force qui suspend le « Je », ou plutôt qui le rapetisse, une force qui crée un décalage, un retard entre le « Je » et le corps, désormais absent de sa "structure". C'est un état de dépossession corporelle, d'observation de ce qu'est le corps et de ce qu'il raconte quand l'instance identitaire a perdu toute régence. Un « laisser faire au corps » qui diffère la possibilité de le contrôler ou d'avoir une prise sur lui. Abandonné ainsi à son corps, Michaux ne peut que s'en remettre à lui et à sa lente descente du squelette. Le corps tombe, et avec lui l'être tout entier. Toutefois, impossible de se reposer, la fatigue semble se nourrir d'elle-même et s'intensifier sans relâche : je dirais qu'elle est la force inépuisable d'un épuisement sans fin. Ou alors, il y a, pour utiliser l'expression de Bernard

²⁴ Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, 1993, p. 41-42.

²⁵ H. Michaux, *Poteaux d'angle*, op.cit., p. 1067. Je souligne.

Pingaud, une « illusion de la fin²⁶. » D'ailleurs, dormir est pour Michaux « un supplice sans pareil », une recherche exténuante d'équilibre qui lutte contre le « poids formidable²⁷ » des couvertures, suivie de la tentative agaçante de trouver une position confortable.

Recroquevillé dans son corps « flaque », il est intéressant de noter que dans sa propre rêverie Michaux se construit imaginativement une véritable charpente osseuse pour soutenir son être :

Pour reprendre en mains mon être en flottement et qui tend à n'être rien, je me donne des représentations d'os, des gros, des petits, de très longs, des trapus, de gros, dont mon être évanescant aurait bien besoin, os de bûcherons, de boxeurs, d'orangs-outangs, de gorilles, de dinosaures, et de bien d'autres. C'est une anatomie sauvage que je produis et comme fait la nature, *sans compter*. J'essaie notamment l'humérus de l'un, le tibia de l'autre, les os du bassin d'un inconnu, le péroné, les vertèbres lombaires d'un autre [...] puis je m'égaré dans cette profusion d'os, je songe, je n'y suis plus, j'en ai trop fait mais soudain, sans m'être engagé définitivement dans tel ou tel appareil vertébré, je me suis, en mon ensemble raffermi, *durci, je me suis remis, je me dresse, debout, vaillant* [...] le nomade redevenu sédentaire [...]²⁸.

S'imaginer des os, des morceaux d'os empruntés à d'autres êtres vivants, voire tout « un musée d'ostéologie²⁹ » s'il le faut, c'est ce qui permet à Michaux de se réapproprié d'une force et par là de son être qui erre de façon indéterminée. Comme je l'ai écrit plus haut, la fatigue se présente premièrement comme un corps qui cède, mais ce sera ici, pour Michaux, une manière très particulière, *sui generis*, de « céder ». Le corps fatigué tend à l'aplatissement, à la flaque. Mais comme dans le marais, où rien ne semblait bouger et où, pourtant, des micro-organismes grouillaient sous la surface, même dans ce corps aplati il y a des vibrations, des spasmes, des courants énergétiques, des os qui se dressent – imaginativement – pour tenir debout. Pour Michaux, il s'agit d'intervenir, de se fatiguer encore, de se préserver de l'état de liquéfaction, d'arrêt. Le « petit » corps, le « petit être », « dans son peu de paix/dans son pas de paix du tout », écrit Michaux, lutte à l'infini, il dirige, il se redresse encore : « jamais tout à fait submergé/ *luttant toujours/ renversé/ redressé/* de nouveau *alerté* [...] pilote/ pilote tant qu'il pourra/ *pilote ou plus rien*³⁰. »

Peut-être alors ce terme de flaque est-il inexact, ou alors correct seulement pour définir un risque que Michaux cherche à éviter. Le corps ne cède pas vraiment, il se ressaisit un instant avant de s'avachir complètement. Car, la fatigue n'est pas vraiment pour Michaux un état, plutôt un

²⁶ Bernard Pingaud, « Encore un moment... », in *Cahier Louis-René des Forêts*, éd. Par Jean-Benoît Puech et Dominique Rabaté, Le temps qu'il faut, Cognac, 1991, p. 255.

²⁷ « Il est bien difficile de dormir. D'abord les couvertures ont toujours un poids formidable et, pour ne parler que des draps de lit, c'est comme de la tôle [...] Après quelques minutes d'un repos d'ailleurs indéniable, on est projeté dans l'espace. Ensuite, pour redescendre, ce sont toujours des descentes brusques qui vous coupent la respiration [...] C'est pourquoi plusieurs, résolument, se couchent sur le ventre – mais, aussitôt – ils le savent, mais tant pis, disent-ils – ils tombent, ils tombent dans quelque abîme profond, et si là-bas qu'ils soient, il y a toujours quelqu'un qui leur tape le pied dans le derrière pour les enfoncer, encore plus bas...plus bas. Aussi l'heure d'aller dormir est pour tant de personnes un supplice sans pareil. », « Dormir », *La nuit remue*, op.cit., p. 472-473.

²⁸ H. Michaux, « Les rêves vigiles », in *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, op.cit., p. 527-528. Je souligne.

²⁹ *Ibidem*, p. 527.

³⁰ H. Michaux, « The thin man », in *Moments, Traversées du temps*, op.cit., p. 724. Je souligne.

processus prolongé, étiré à l'infini. Il faudrait parler plutôt d'*épuisement*, car « l'épuisement n'est pas un donné, il est une quête, un chemin. On va *vers* lui ; on *tend* dans sa direction [...]»³¹. » Pris dans ce processus, le corps se transforme, se disloque, sa structure anatomique se réinvente "sauvagement", essaie différentes configurations, s'imaginant aussi à travers des compositions interspécifiques : un os de dinosaure, un os de gorille, une vertèbre d'un autre être, et ainsi de suite. Au lit, allongé, cloué au sol, Michaux convoque à l'intérieur même de son épuisement une puissance de création. Quand le corps se détache, se « désencombre » de son "ordre" anatomique et du schéma sensori-moteur qu'il connaît par habitude, l'esprit se met à l'œuvre, il écarquille sa vision et son imagination sur les innombrables transformations corporelles qui peuvent advenir. C'est un essai en quelque sorte de faire « éclater » la structure anatomique et la repenser dans une dynamique de déplacement, entre spasmes et contractions. Il se dégage alors une double idée de l'épuisement : *épuis*er tout ce qui est possible pour *puiser* dans tout ce qui est possible : « Épervier de ta faiblesse, domine ! [...] Je renverse, je renverse³² », s'exclame Michaux. Le dernier acte de l'épuisé, pour ne jamais finir de s'épuiser, est donc de retourner la fatigue en force, en tension nerveuse, en courant galvanique.

Profitant de son destin de né à la fatigue et pour elle – étant sa véritable drogue³³ – qui permet au « Je » de s'effondrer, de « s'effriter³⁴ » et par là « d'aspirer à se dépouiller, à grelotter dans le vide³⁵ », Michaux présente son affection comme une occasion, tant pour le corps que pour l'esprit, de faire l'expérience d'une effraction, d'une évasion : l'être lassé de se tenir dans une limitation identitaire trouve un moyen de sortir de sa carcasse, coque vide, lourde, à traîner, pareillement au corps qui, las de sa structure et son organisation anatomique est libre de s'embourber au sol ou de s'étaler dans le lit selon des positions les plus étranges, les plus inhabituelles et par là, peut-être les plus naturelles. « Ce corps, écrit encore Michaux, *dans sa vérité je le voyais*³⁶. » Comme l'écrit Georges Poulet, « à l'extrémité de la faiblesse il y a encore un être vivant, mais il n'y a plus une personne. Une sorte de dépouillement se fait de toutes les caractéristiques individuelles. On est n'importe qui, ramené à la neutralité et à l'anonymat³⁷. »

Le repos, remplacé par l'insomnie, est temps interminable qui permet toutefois l'entrée dans les imaginaires d'un corps qui puise et épuise (dans) ses possibles combinaisons-recombinaisons. Mais pour prolonger indéfiniment l'épuisement, pour vivre en épuisé, il faut encore de l'énergie. D'où l'impératif de se retrancher, l'appel à s'amoindrir, à se faire petit, à devenir être du minimum et regagner, en quelque sorte, la puissance d'un point : « L'homme – son être essentiel – n'est qu'un point³⁸ », remarque-t-il. Prendre congé de soi et par là regagner une présence au monde par

³¹ D. Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op.cit., p. 11. Je souligne.

³² H. Michaux, « Épervier de ta faiblesse, domine ! » in *Épreuves, exorcismes*, op.cit., p. 780.

³³ « La fatigue est ma drogue, si l'on veut savoir. », H. Michaux, « Postface » à *Misérable Miracle*, t.2, p. 767.

³⁴ « Une fatigue, c'est le bloc « moi » qui s'effrite. Comprenez-le bien. On arrive ainsi à se perdre l'âme par bribes et morceaux. », « Fatigue II », Henri Michaux, *Qui je fus*, op.cit., p. 90.

³⁵ « L'homme a un besoin méconnu. Il a besoin de faiblesse. C'est pourquoi la continence, maladie de l'excès de force, lui est spécialement intolérable. D'une façon ou d'une autre, il lui faut être vaincu [...] Au faite de lui-même, au sommet de sa forme, l'homme cherche à être culbuté. », « L'Ether », *La nuit remue*, op.cit., p. 449.

³⁶ H. Michaux, « Survenue de la contemplation », in *Face à qui se dérobe*, op.cit., p. 897. Souligné dans le texte.

³⁷ G. Poulet, « Henri Michaux », in *Entre Moi et Moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, Paris, José Corti, 1977, p. 228.

³⁸ H. Michaux, « Un point, c'est tout », in *La nuit remue*, op.cit., p. 431.

la petitesse, par ce “peu” qui renvoie, comme l’écrit Roger Dadoun « à une réalité humaine concentrée à l’extrême, et moins néant que noyau [...] »³⁹. »

Avec un corps, tel que le décrit Michaux, avec peu de sang, peu d’oxygène, peu de pouls et peu d’appétit, avec « l’être de peu⁴⁰ » ou avec le peu d’être qu’il est, il faut composer, il faut trouver une énergie concentrée dans le peu, une puissance de vie : « Homme non selon la chair / mais par le vide et le mal et *les flammes intestines* / et les bouffées et *les décharges nerveuses* [...] Homme non par l’abdomen et les plaques fessières mais *par ses courants, sa faiblesse qui se redresse aux chocs / ses démarrages*⁴¹. » Ce “peu” alors, tel un noyau, grain ou atome, se réveille et se redresse toujours à l’extrême par des processus énergétiques qui excitent et prolongent à l’infini tous ces mouvements d’épuisement et de rétrécissement, contraction et relâchement, à jamais en finir. Acte ultime, ultime résistance des épuisés, des petits, se rendre encore plus fins – « [...] il faut se faire petit, petit-petit, comme d’ailleurs pour toute découverte importante⁴² » – comme des lianes, des lignes, des racines et entrer dans le monde par ramification de fils électriques, par nervures. Cet état de faiblesse qui se transforme en processus énergétique, Roger Dadoun l’appelle *principe galvanique* : « Un spasme galvanique-galvanisateur *tourne et renvoie* la faiblesse en force ; une énergie brisée, dégradée, dissipée, diluée sur un versant de perte, de souffrance, d’anémie, d’agonie, est *reversée* sur un autre versant : exaltation, allégresse, puissance, joie⁴³. » Autrefois, Michaux sortait de sa boule pour participer au monde, par des nerfs et des milliers de bras étirés. Or, c’est peut-être le(s) Meidosem(s) « fatigué à mort » avec « peu de forme fixe » et encore « disloqués, en morceaux, genoux de l’élan⁴⁴ » à représenter le mieux, maintenant, cet être concentré d’énergie qui par ses circuits électriques internes maintient une tension nerveuse dans le corps épuisé. Ce petit être, l’être du petit, encore à l’état protoplasmique⁴⁵, participe au monde, à sa manière, par fibrillation : « Ces centaines de fils parcourus de tremblements électriques, spasmodiques, c’est avec cet incertain treillis pour face que le Meidosem angoissé essaie de considérer avec calme le monde massif qui l’environne. C’est avec quoi il va répondre au monde, comme une grelottante sonnerie répond⁴⁶. »

Il y a une *manière* d’appréhender l’épuisement et de créer avec lui. Il faut composer avec le « peu », dans son double sens d’épuisement et de concentration énergétique. Il faut, encore, écrire avec ce peu, écrire à travers l’épuisement. Ainsi se demande Michaux : « Pourquoi faut-il que je compose ? Pour briser l’étau peut-être⁴⁷. » Quel étau ? celui du corps, des mots, de la pensée, plusieurs étaux à la fois, peut-être pour en arriver au noyau indivisible, irréductible, essentiel où la faiblesse se retourne en énergie d’action et création. Par son corps épuisé Michaux se laisse

³⁹ Roger Dadoun, « Poétique du Peu ou La puissance des faibles, des petits et des maigres », in *Ruptures sur Henri Michaux*, op.cit., p. 11.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁴¹ H. Michaux, « Mouvements », *Face aux verrous*, op.cit., p. 436. Je souligne.

⁴² H. Michaux, « Tranches de savoir », in *Face aux verrous*, op.cit., p. 456.

⁴³ R. Dadoun, op.cit., p. 33. Souligné dans le texte.

⁴⁴ H. Michaux, « Portrait des Meidosems », op.cit., p. 204-209.

⁴⁵ Avec ce terme, je reprends la suggestion de Roger Dadoun quand il parle de « convulsion protoplasmique de l’être », op.cit., p. 33. Par souci d’exactitude, je rappelle que par « protoplasme » on entend en biologie une « substance organisée, composée chimique complexe et variable qui constitue la cellule vivante », définition tirée du dictionnaire *Le Petit Robert*, 2021.

⁴⁶ H. Michaux, « Portrait des Meidosems », op.cit., p. 204.

⁴⁷ H. Michaux, « Premières impressions », in *Passages*, op.cit., p. 336.

traverser par la fulguration des mots, les mouvements spasmodiques, les métamorphoses instantanées, comme témoigne cet extrait de « Mouvements » en particulier à travers les adjectifs et les verbes que je souligne :

[...] homme à huppe, *galvanisant* ses haillons [...]
âme de larve *galvanisé*/ *âme de coups et de grincements de dents*
âme en porte à faux toujours vers un nouveau redressement

Abstraction de toute lourdeur / de toute langueur
de toute géométrie/de toute architecture
abstraction faite, VITESSE ! [...]

Mouvements d'écartèlement et d'exaspération intérieure [...]
mouvements d'explosion, de refus, d'étirement en tous sens [...]
Gestes / gestes de la vie ignorée / de la vie *impulsive* [...]
de la vie *saccadée, spasmodique, érectile* [...]

Signes / non de toit, de tunique ou de palais
non d'archive et de dictionnaire de savoir
mais de *torsion, de violence, de bousculement*
mais *d'envie cinétique*

Signes de la débandade, de la poursuite et de l'emportement/
des poussées antagonistes, aberrantes, dissymétriques [...]

Signes des dix mille façons d'être en équilibre dans ce
monde mouvant qui se rit de l'adaptation
Signes surtout pour retirer son être du piège de la langue des autres [...]
pour mieux « passer la ligne » à chaque instant [...]⁴⁸

« N'est-ce pas ce courant qui vous intéresse, et n'est-ce pas ce qui fâche dans les mots : leur faculté de faire oublier le courant principal qui vous traverse ? », demandait Alain Jouffroy à Michaux lors d'une conversation en 1959 : « Oui, cette sonorité basse, comme celle des trompettes tibétaines...⁴⁹ . » Et de cette expression « tordre les signes », on devine qu'il y a une stylistique propre à l'épuisement. Cet être épuisé est pourtant celui qui contient en lui « tous les mouvements », il est une « poudrière⁵⁰ » prête à exploser, en l'occurrence ici à exploser textuellement, par écrit. « Tordre », littéralement « déformer ». Et Michaux plie littéralement la syntaxe, s'éloignant de tout discours pléthorique, de l'abus de langage, il extrait un mot, une image, un son, l'amenant à l'épuisement à force de répétition tel un « martèlement⁵¹ ». Les mots déracinés de leur sens, épurés de toute définition sont tordus en tous les sens. Néologismes,

⁴⁸ H. Michaux, « Mouvements », *Face aux Verrous*, op.cit., p. 436-441.

⁴⁹ A. Jouffroy, *Avec Henri Michaux*, Monaco, Ed. du Rocher, 1992, p. 38.

⁵⁰ H. Michaux, « Mouvements de l'être intérieur », in *Lointain Intérieur*, op.cit., p. 620.

⁵¹ R. Dadoun, « Poétique du Peu ou La puissance des faibles, des petits et des maigres », op.cit., p. 57.

syntaxe trouée d'espace blancs, rythme des phrases entrecoupé, points de suspension, reprise insistante des mêmes images, des mêmes sons et des mêmes mots. Et encore, comme le souligne Dadoun : « Répétition sous toutes ses formes, redoublement des sons dans les allitérations et les assonances, déplacement infime de lettres dans les paronomases, réduction de la phrase en dicton [...], amenuisement du texte par abandon de mots ou étranglement de la syntaxe (suppression des articles, des noms, des verbes, des compléments, de la suite d'une proposition)⁵². » Tel alors le style de l'épuisement.

Ce qui compte à l'être faible et petit c'est de « triompher du pétrin⁵³ », pétrin de la langue et du corps, et permettre ainsi de s'affirmer dans l'extension de ses possibles devenir : « Celui qui est fort – écrit Michaux – lui manquant d'être faible, est faible, mais *le faible s'étend sans limites...*⁵⁴. » De tout ce que je viens de dire, il résulte que l'épuisement pour Michaux est en réalité une délivrance, un apaisement ; ces quelques mots en témoignent : « La plus grande fatigue de la journée et d'une vie serait due à l'effort, à la tension nécessaire pour garder un même moi à travers les tentations continues de le changer⁵⁵. » Dans la faiblesse, il saisit l'offre de se vivre et se perpétuer dans la « minceur qui dans la nature n'a pas d'égale », et de s'alléger, « purifié de masses/purifié des densités⁵⁶. » Et de découvrir d' « être épuisé, mais géniteur, d'autant plus géniteur, géniteur/ géniteur sans le savoir⁵⁷. » Géniteur des imaginaires du corps, mais aussi d'une écriture concentrée en quelques mots et pour cela « génitrice », qui n'en finit jamais de recommencer, de produire, toujours inaugurale, trace vive d'un langage qui investit chaque expérience de l'écrivain. Pourtant, parvenu à ces fulgurations, à ces lieux vibrants de pure énergie, Michaux inévitablement fait retours et recours à son propre corps, à sa réalité corporelle. Se coucher c'est déjà borner l'existence à un lieu, Michaux abandonne son corps à un lieu, à une base où il retourne, après ses interventions, comme un refuge. Je reprends à cet égard une belle analyse de François Trotet, inhérente à mon discours :

[...] utiliser son corps afin d'en briser les limites en le poussant jusqu'au bout de lui-même, n'est-ce pas, tout en le refusant, être amené malgré tout à le reconnaître pleinement ? En effet faire œuvrer le corps à sa propre destruction, à sa négation, c'est encore et surtout l'accepter à l'intérieur même de ses limites et lui accorder valeur et primauté. C'est le privilégier démesurément et en dévoiler clairement les limites. De plus dans les faits eux-mêmes, la négation, pour radicale, absolue et définitive qu'elle se targue d'être, ne saurait jamais s'avérer que provisoire. Le retour au corps s'avère inévitable⁵⁸.

⁵² R. Dadoun, « Poétique du Peu ou La puissance des faibles, des petits et des maigres », op.cit., p. 58.

⁵³ H. Michaux, *Passages*, op.cit., p. 324.

⁵⁴ H. Michaux, « Tranches de savoir », *Face aux verrous*, op.cit., p. 466. Je souligne.

⁵⁵ H. Michaux, « Postface » à *Plume*, op.cit., p. 663.

⁵⁶ H. Michaux, *Paix dans les brisements*, OC. III, p. 1009.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 1004.

⁵⁸ F. Trotet, *Henri Michaux ou la sagesse du vide*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 51-52.

C'est grâce au corps allongé devenu infiniment « dépliant », pour utiliser une expression de Deleuze⁵⁹, que la pensée athlétique peut prendre le relais se projetant hors du corps, « au travail », comme l'écrit Michaux dans cet extrait de « Rêves vigiles », ou il parle, entre autres, du corps allongé comme d'une « installation » :

Fatigué ? Bien, je vais m'étendre et reposer mon dos qui en a besoin et mon cœur sans doute aussi et toute ma personne qui bat en retraite. Mais le repos, il faut le savoir (et *savoir le faire*), c'est une *installation*. Une fois mes *membres fatigués installés*, moi je déserte. Et au travail. Je te l'attrape cette colonne vertébrale qui voulait être étendue – est-ce la mienne ou seulement une pareille à elle ? – et je la secoue, la secoue, la jette à bas du lit, la précipite à gauche, à droite, la fait courir, grimper, s'accrocher, dévaler, et ainsi de suite. Ainsi dans les plus grands mouvements, je passe mon immobilité forcée. Ensuite, rafraîchis, « détendus », nous regagnons, elle et moi, notre table de travail [...]⁶⁰.

Je voudrais m'attarder un moment sur le mot « installation » utilisée par Michaux pour décrire toute la préparation avant de remettre au travail son esprit. C'est un terme qui me semble tout à fait parlant, si on considère que dans le domaine artistique, l'installation est une œuvre en trois dimensions, souvent créée pour un lieu spécifique, et conçue pour modifier la perception de l'espace. Pouvant être éphémère ou permanente elle a la spécificité d'être montable et démontable facilement – Marcel Duchamp parlait même dans ses carnets préparatoires d'« approximation démontable » – mais surtout elle est œuvre *en situation*. De sa vision, de son interaction parfois, l'observateur ne tire jamais un sens fixe, elle ne porte jamais une idée : elle est mise en situation, modifiée selon l'environnement ou l'éventuelle intervention du spectateur. Relisant le passage de Michaux à l'aide de ces quelques traits esquissés sur ce qu'est une installation artistique, je comprends le procédé de l'écrivain comme une véritable installation corporelle qui suit une disposition étudiée et réfléchie (« il faut savoir le faire ») mais à chaque fois différente (et par là éphémère) : la charpente⁶¹ du corps avec tous ses membres installés deviennent des lignes de fuite, des directions par lesquelles l'esprit peut s'évader.

Poussé dans ses conformations les plus inusitées, le tout petit d'être en puissance que Michaux est devenu, lui permet de se vivre dans la métamorphose et de satisfaire aussi ses désirs agonistiques de compétitions, telles celles qui se présente avec le « Sportif au lit » : « Il est vraiment étrange que, moi qui me moque du patinage comme de je ne sais quoi, à peine je ferme les yeux, je vois une immense patinoire. Et avec quelle ardeur je patine ! [...] Au fond je suis un sportif, le sportif au lit. Comprenez-moi bien, à peine ai-je les yeux fermés que me voilà en action. [...]»⁶². » Dans ce processus de composition, les expériences du devenir se multiplient, le corps

⁵⁹ G. Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 2019. En particulier « La perception dans les plis », où Deleuze fait référence à Michaux, note 20, p. 124.

⁶⁰ H. Michaux, « Les rêves vigiles », in *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, op.cit., p. 527.

⁶¹ Je parle de charpente car la position du corps me semble s'installer et s'aménager comme une architecture.

⁶² H. Michaux, « Le Sportif au lit » in *La nuit remue*, op.cit., p. 426.

désorganisé par la fatigue se chiffonne⁶³, pour utiliser une expression de Michaux qui rend bien l'image de son exploration entre les plis imaginaires de sa chair et de son âme. Cette « Allégresse de la vie motrice » que Michaux découvre par son être affaibli, cet atome central qui par éclatement rejoint son désir de « forme multiforme », lui fait accomplir un enchaînement de naissances différentes « animal ou homme/ immédiat, sans pause/ déjà reparti/ déjà vient le suivant⁶⁴. » C'est ainsi qu'il s'entraîne dans une existence « à quatre pattes » :

Animal à quatre pattes. Je le suis. Je le deviens. *Né de ma faiblesse*. Ne coïncidant plus (par mes lignes de forces intérieures, flageolantes à présent ou même détruites) avec mon organisme bipédique, je trouve meilleur appui sur quatre pattes. *Fatigue d'abord. Fatigue*. Puis ne suis ni homme, ni sable, mais plus sable qu'homme. Puis plus sable que toute autre chose. *Puis extension. Fatigue. Fatigue. En moi-même, je m'étends*. Je me livre à une extrême extension⁶⁵.

Comment participer au monde ou, plutôt, sous quelle forme ou modalité de l'être, me semble être une des questions implicites aux textes que je viens de citer. Car, Michaux s'organise tout un stockage de devenir, ou encore de possibles actions et réactions imaginaires par rapport au monde, pour l'affronter et l'exorciser aussi. Se porter à l'extrême épuisement, répond encore à l'impératif « agir plutôt que subir » ; agir par la fatigue serait puiser en elle ses possibles, plutôt que subir ses effets angoissants que seul un sommeil (impossible) apaiserait : « Ce redoublement de la fatigue [...] lui est une nouvelle occasion de lâcher pied et de *désserter l'odieuse compartimentage du monde*⁶⁶. » Le corps affaibli, réduit, concentré, se tient, s'accroche et résiste grâce à ce noyau infiniment petit raccordé à la puissance originelle de création.

⁶³ « J'ai rarement rencontré dans ma vie des gens qui avaient besoin comme moi d'être regonflés à chaque instant. On ne m'invite plus dans le monde. Après une heure ou deux (où je témoigne d'une tenue au moins égale à la moyenne), voilà que je me chiffonne. Je m'affaisse, je n'y suis presque plus, mon veston s'aplatit sur mon pantalon aplati. », « Un chiffon », H. Michaux, *La nuit remue*, op.cit., p. 470.

⁶⁴ H. Michaux, « Mouvements », in *Face aux verrous*, op.cit., p. 437-440.

⁶⁵ H. Michaux, « Quelle usine », in *La vie dans les plis*, op.cit., p. 196. Je souligne.

⁶⁶ H. Michaux, « L'Insoumis », in *Plume*, op.cit., p. 589. Je souligne.

« *Un murmure s'organise...* »

Je retrace, dans l'état remuante de la fatigue, la suite des étapes essentielles que Michaux parcourt afin de réintégrer une dimension universelle préhumaine⁶⁷, un voyage par lequel il se dépouille, peu à peu, de son humanité (de sa nudité aussi, pour rejoindre le concept de l'infra-nudité dont parle Jean Brun⁶⁸), annulant symboliquement sa propre naissance, son « Je » par un retour à une dimension d'existence partagée avec les autres vivants. Ce n'est rien d'autre que le désir fondamental de l'homme, celui de retrouver en deçà de sa nudité, le départ de la voie qui l'a conduit jusque dans le monde. Davantage encore que lors de l'expérience de la maladie et de la fatigue, Michaux s'introduit dans une dimension de confusion et de désorientation dans laquelle chaque sensation et chaque pensée ne sont pas encore passées de l'état de puissance à l'acte. Dans l'intervalle de la fatigue, Michaux entre dans le temps de la suspension, de l'indéfini. Si la fatigue est par définition dépouillement de forces physiques et affaiblissement d'une conscience raisonnante, elle est, également, processus qui réveille les profondeurs de la matière physique et psychique, où tout se montre comme pullulement, trajet, éclat...où, donc, rien n'est stable. Mais il y a aussi un autre réveil, celui de la nuit et, avec elle, l'espace tout entier : « Le problème de la nuit reste entier. Comment la traverser, chaque fois la traverser tout entière ? Que mes secondes sont lourdes ! Jamais je ne les aurais crues si lourdes. Instants éléphantiasiques. Loin de tout, rien en vue et pourtant *comme des bruits à travers un filtre* [...] J'entends un *murmure, un murmure s'organise*⁶⁹. » C'est la nuit qui se réveille, ou plutôt le murmure qui l'habite.

Le trop de fatigue qui ne permet ni repos ni sommeil, déclenche l'insomnie, un état de veille constante de l'être : « Je ne peux pas me reposer, écrit Michaux, ma vie est une insomnie » et il insiste « je fais de l'insomnie, tantôt mon âme est debout sur mon corps couché, tantôt mon âme couchée sur mon corps debout, mais jamais il n'y a sommeil pour moi, ma colonne vertébrale a sa veilleuse, impossible de l'éteindre⁷⁰. » Insomnie comme une alarme qui garde en veille le corps, une « prudence » dit Michaux, qui le tient éveillé pour, semblerait-il, le préparer à une rencontre, car, je conclus avec ses mots « cherchant, cherchant et cherchant, c'est dans tout indifféremment que j'ai chance de trouver ce que je cherche puisque *ce que je cherche je ne le sais*⁷¹. » Dans le ralentissement général du corps, la matière tout autour semble s'actualiser, se montrer ; le rythme de la ralentie permet de donner consistance plus dense à ces mouvements intensifs imperceptibles de l'espace et des choses qui, de leur immobilité apparente, acquièrent un

⁶⁷ Ce qui sera fondamental voir nécessaire pour Unica Zürn aussi.

⁶⁸ Jean Brun, *La nudité humaine*, Paris, Fayard, 1973. « [...] tout notre corps est habité par des micro-organismes dont l'individualité semble tout aussi réelle que la nôtre et tout aussi inconsistante également, car eux-mêmes sont habités par d'autres micro-organismes, comme la vision pascalienne de l'infiniment petit nous le donnait déjà à entendre. Par conséquent notre nudité, loin de rendre notre corps apparent, n'est finalement que ce qui nous cache un univers [...] qu'habitent des colonies d'êtres vivants temporairement coalisés [...] Il s'agit donc d'entreprendre un voyage d'un genre nouveau ; non plus celui au bout duquel nous fûmes projetés nus dans le monde extérieur, mais celui par lequel nous nous dépouillons peu à peu de notre nudité pour découvrir le point d'où proviennent tous les méandres. », p. 85-86.

⁶⁹ H. Michaux, « Après l'accident », in *Face aux verrous*, op.cit., p. 490. Je souligne.

⁷⁰ H. Michaux, « Tels des conseils d'hygiène à l'âme », in *Qui je fus*, op.cit., p. 92.

⁷¹ *Ibidem*. Je souligne.

mouvement et surtout une voix. Autour de son corps, un dehors se réveille, devant lequel la veilleuse de sa colonne vertébrale tient sur le qui-vive. Une rencontre, ou peut-être un autre combat ? Une vigilance qui outrepassa la volonté du « Je » qui provient du corps tout entier pressentant une présence autour de lui. Je me réfère encore à Levinas, citant un extrait qui m'aide à la définition de ce murmure évoqué par Michaux :

L'impossibilité de déchirer l'envahissant, l'inévitable et l'anonyme bruissement de l'existence se manifeste en particulier à travers certains moments où le sommeil se déroba à nos appels. On veille quand il n'y a plus rien à veiller et malgré l'absence de toute raison de veiller [...] On se détache de tout objet, de tout contenu, mais il y a présence. Cette présence qui surgit derrière le néant n'est ni *un être*, ni le fonctionnement de la conscience s'exerçant à vide, mais le fait universel de l'*il y a*, qui embrasse et les choses et la conscience⁷².

Le murmure de Michaux s'apparente à l'*il y a* de Levinas, ou encore de cette « immensité parlante » que décrit Blanchot, parole « errante et toujours au dehors » dont nous sommes immergés depuis l'origine, « douce haleine du ressassement éternel⁷³ » que l'écrivain saisit et porte à l'écriture. Ce qui se réveille dans la nuit, c'est la voix de l'existence des choses autour de lui, la rumeur initiale avec laquelle Michaux entre en rapport : « J'entends des paroles ininterrompues » écrit-il, des voix l'appellent dans un « espace abstrait », un espace premier pré-ontologique, « la région du primordial⁷⁴. » L'espace de la nuit. Le corps, à la fois habité et habitant, forme un ensemble avec l'espace où il se trouve immergé. Cette habitation unique – « une » –, où corps et espace s'interpénètrent, est un territoire parlant tout autant que vivant, et qu'il ne demande qu'à « respirer » :

J'ai l'habitude, le soir, bien avant d'y être poussé par la fatigue, d'éteindre la lumière. Après quelques minutes d'hésitation et de surprise, pendant lesquelles j'espère peut-être pouvoir m'adresser à un être, ou qu'un être viendra à moi, je vois une tête énorme de près de deux mètres de surface qui, aussitôt formée, *fonce sur les obstacles qui la séparent du grand air*. D'entre les débris du mur troué par sa force, elle *apparaît à l'extérieur (je la sens plus que je ne la vois) toute blessée elle-même et portant les traces d'un douloureux effort*. Elle vient avec l'obscurité, régulièrement depuis des mois⁷⁵.

Cette tête qui sort « au grand air » serait-elle une réminiscence de la sortie de Michaux de la boule primordiale ? Ou peut-être est-ce justement l'espace primordial qui revient vers lui, se manifestant dans tout son « effort » et appelant d'une voix murmurante son attention sur ce monde de l'infiniment petit et bruyant. Le murmure que Michaux entend est celui du grouillement de la vie derrière l'apparente stabilité des formes, montrant la « vraie façon souterraine dont les choses se

⁷² E. Levinas, *De l'existence à l'existant*, op.cit., p. 109. Souligné dans le texte.

⁷³ M. Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986, p. 298-299.

⁷⁴ H. Michaux, *Paix dans les brisements*, op.cit., p. 1009.

⁷⁵ H. Michaux, « Une tête sort du mur », in *Plume*, op.cit., p. 562. Je souligne.

tiennent réellement⁷⁶. » Mais pas seulement. Je reviens au texte pour développer progressivement mon raisonnement. Plusieurs éléments, comme je l'ai montré, amènent à corroborer le lien entre l'épuisement et le processus de dépossession lente de soi. Le « Je » désengagé, est remplacé par un être impersonnel qui se réjouit de ce retour à une essence primordiale. Cette réjouissance fait appel à un retour à un stade prénatal, boule aquatique ou encore noyau atomique en puissance, bref dans un lieu protégé non encore anastomosé, non encore pris dans un processus de séparation identitaire. Or, ce qui me semble émerger dans le texte cité plus haut, avec l'image de cette tête qui sort péniblement du mur, c'est une reprise de l'expérience de la naissance, ressentie comme une *invasion* par l'air. Je fais référence dans la construction de ma réflexion à l'analyse de Évelyne Grossman qui, dans *L'angoisse de penser*, écrit à propos de l'angoisse la plus originelle, manifestée dans le premier cri de l'enfant à sa naissance, qu'elle naît « à proximité d'un risque de surgissement du réel, un *quelque chose* non symbolisable renvoyant à la Chose, ce dehors, ce premier et fondamental "hors de moi"⁷⁷. » Un passage traumatique dans l'air. Jacques Lacan, quant à lui, l'explique ainsi :

L'angoisse a été choisie par Freud comme signal de quelque chose. Ce quelque chose, ne devons-nous pas en reconnaître le trait essentiel ? – dans l'intrusion radicale de quelque chose de si Autre à l'être vivant humain qui constitue déjà pour lui le fait d'être passé dans l'atmosphère, qu'en émergeant à ce monde où il doit respirer, *il est d'abord littéralement étouffé, suffoqué*. C'est ce qu'on a appelé le trauma – il n'y en a pas d'autre –, le trauma de la naissance, qui n'est pas séparation avec la mère, mais *aspiration* en soi d'un milieu foncièrement Autre⁷⁸.

Ce concept de naissance comme expérience de respiration et par là, d'étouffement premier, d'invasion profonde des poumons par un élément inconnu, me semble se reproduire ici dans le texte de Michaux à travers l'image de cette tête qui, je reprends ses mots, « fonce sur les obstacles qui la séparent *du grand air* » et apparaît à l'extérieur « toute blessée elle-même et portant des traces d'un *douloureux effort*. » Se faire envahir par l'air, par un élément « autre » mais déjà « en soi » depuis la naissance, c'est aller à la rencontre de cette vérité première qui frappe les sens et l'être intérieur. Ici l'effort est celui de sortir d'un corps-prison, carcasse géométrique étouffante, pour suivre la sensation de relâchement des membres fatigués, vers cet « étrange allongement », « cet étrange prolongement » qui amène à un « dénuement surabondant » pour se rapprocher enfin de « l'air⁷⁹. » Du sentiment d'absence ou d'abandon de soi dû à la fatigue – « mon âme déchargée de la charge de moi⁸⁰ » –, Michaux renaît à la dimension primordiale, au grand air de la nuit. De sa

⁷⁶ « Pourtant, c'est dans le moins de force que m'apparaissent toujours les idées les plus vastes, les plus importantes. De véritables bancs d'idées, nombreux à en avoir la respiration coupée, mais d'un délicat, d'un flou, d'un tel en-deçà des mots-pensées ! Fugitifs fantômes desquels ne subsiste autant dire que l'impression de savoir, ou plutôt d'avoir su, *de quelle vraie façon souterraine les choses se tiennent réellement*. », H. Michaux, « Idées de traverse », in *Passages*, op.cit., p. 292. Je souligne.

⁷⁷ E. Grossman, *L'angoisse de penser*, Paris, Minuit, 2008, p. 30. Souligné dans le texte.

⁷⁸ Jacques Lacan, *Le Séminaire X. L'angoisse*, Paris, Seuil, 2004, p. 378, cit., in., E. Grossman, op.cit., p. 30.

⁷⁹ H. Michaux, « Paix dans les brisements », op.cit., p. 1008-1009.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 1010.

façon d'être fatigué, Michaux est appelé par l'immensité du dehors, il est aspiré par elle, et ainsi amené à se penser dans une constante renaissance :

[...] il naît/*il naît des commencements*
trop/trop/trop vite
qui se répètent / et incessamment répètent que je répète que « ça se répète »
et que je répète que je répète que je répète que « ça se répète »
écho de l'écho de l'écho jamais éteint...⁸¹

J'insiste sur ce moment si délicat et essentiel, que représente la rencontre de Michaux avec le « grand air », cette toute première immensité parlante qui se manifeste chez lui par éclatement, par pulvérisation de formes : « Il regarde le monde des objets immobiles, mais qui commencent à chanter, à tenir la note⁸². » De la vaporisation de cet « insupportable “état solide” du monde⁸³ » Michaux fait l'expérience radicale d'un dehors, de quelque chose qui l'excède et l'appelle sous forme d'« une continue *lévitation* » l'ouvrant à « une force d'*agrandissement* heureux/effrayante *extension*/ une force jusqu'au bout du monde » et, encore, il insiste en se demandant comment « calmer les *ailes* innombrables de la force qui m'*élève*/ qui m'*élève* de plus en plus⁸⁴. » Par un coup de vent, « le solide, le dur, le construit/est troublé par le léger, l'impalpable », l'aérien invasif perce la stabilité et ouvre à l'Autre. Expérience qui me semble être en écho à ce qu'écrit encore Levinas dans ce passage : « L'approche du prochain *est fission du sujet au-delà du poumon*, jusqu'au noyau résistant du moi, *jusqu'à l'indivis de son individu* – fission de soi, ou soi comme fissibilité [...] S'ouvrir comme l'espace, se délivrer pas la respiration de la claustration en soi, suppose déjà cet *au-delà : ma responsabilité* pour l'autre et *mon inspiration par l'autre* : la charge écrasante – l'au-delà – de l'altérité⁸⁵. » L'étape ultime de cette respiration, cet « au-delà », représente pour Michaux, encore une fois, une naissance qui se colore d'une nouveauté : accueillir l'étrangeté en soi résonne en lui comme un appel à l'union primordiale. L'air n'est finalement plus étranger ou ennemie, elle est le passage qui lui permet d'atteindre ce qu'il appelle « l'*au-delà* de l'air⁸⁶. » Si l'air était perçu, premièrement, comme invasion, il devient ici l'élément qui permet l'*évasion*. L'expérience de la rencontre avec l'air est coïncidence de soi avec l'altérité, intégration de particules d'oxygènes ; avec ce qui entre en lui soulevant ses poumons et par là sa « croûte » identitaire, Michaux fait l'expérience d'une coïncidence totale et de réconciliation aussi, avec le monde et son mouvement. La boule originelle, s'intègre en quelque sorte avec le bruissement, petit, quasi-imperceptible du dehors. Et par cette traversée de l'air, il rejoint un autre élément : l'eau. L'eau ancienne et originelle, fleuve ou mer protoplasmique qui caractérisait la toute première boule de Michaux, se représente ici comme expérience à revivre :

⁸¹ H. Michaux, « Paix dans les brisements », op.cit., p. 1007-1008.

⁸² H. Michaux, « L'insoumis », in *Lointain Intérieur*, p. 588. Je souligne.

⁸³ H. Michaux, *Passages*, op.cit., p. 364.

⁸⁴ H. Michaux, « Paix dans les brisements », op.cit., p. 1008. Je souligne.

⁸⁵ E. Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, Kluwer Academic, 1974, p. 277. Je souligne.

⁸⁶ H. Michaux, « Paix dans les brisements », op.cit., p. 1002. Je souligne.

[...] *l'au-delà de l'air* est mon protecteur

l'inondation a soulevé mes fardeaux

l'abandon de l'empire de moi m'a étendu infiniment

plus n'ai besoin de mon cadavre/ je ne vis plus que de la vie du temple

dans la *région du primordial*, le récitant se tait

celui qui est ici n'est plus revêtu/ hors de son corps le désert l'approvisionne

[...] *l'eau* qui m'enlève, plus légère que les *eaux* de la terre

enlève aussi les nuages épais du firmament de mon âme [...]

objet n'est plus obstacle/ savoir, calcul n'est plus obstacle

mémoire n'est plus obstacle [...]

éclairé par ce qui m'éteint/ porté par ce qui me noie

je suis fleuve dans le fleuve qui passe [...] ⁸⁷.

Michaux est ici géniteur de sa « renaissance ». Depuis son corps, l'être se détache par respiration et enfante sa boule faite d'un mélange d'air et d'eau, de cette « eau légère » qui l'amène à l'infini. Mais il y a une différence radicale par rapport à la toute première boule, car Michaux est ici déjà présent au monde par l'altérité de son corps. Il est déjà anastomosé, sa boule a été déjà brisée, l'air est déjà entré dans ses poumons, l'étrangeté a déjà été vécue. Ce n'est qu'une répétition, l'énième chez Michaux, la répétition d'un retour impossible à un stade de totale coïncidence avec le monde, de totale altérité à soi-même ; impossible parce que c'est une expérience « à rebours » qui ne peut se passer de cette brisure que l'être a appris à atténuer, à exténuer et à retourner en énergie de création. C'est ce que je montrerai dans les pages suivantes prenant l'exemple du texte de « La Ralentie ». Pour finir, par cet état de fatigue et tout ce qui s'ensuit, Michaux est porté à revivre l'expérience primordiale de la naissance, à reparcourir les étapes qui l'ont amené à « approcher le problème de l'être », et enfin d'être en retrait du monde et à la fois en communication avec lui, comblé et en même temps rongé :

Parfois je respire plus fort et tout à coup, ma distraction continuelle aidant, le monde se soulève avec ma poitrine. Peut-être pas l'Afrique, mais de grandes choses [...] Leur légère égratignure collabore (à la façon dont un millièmième de millimètre collabore à faire un mètre) à ces ondes de toutes parts *qui s'enfantent, qui s'épaulent, qui font le contrefort et l'âme de tout*⁸⁸.

⁸⁷ H. Michaux, « Paix dans les brisements », op.cit., p. 1009- 1010. Je souligne.

⁸⁸ H. Michaux, « En respirant », in *La nuit remue*, op.cit., p. 432. Je souligne.

« Ob ! Ho. » ou l'écriture de l'épuisement

« Lassé d'efforts sans jamais pouvoir s'envoler, il cherche
à présent un marchand de talons⁸⁹. »
(Henri Michaux, *Face aux verrous*)

« Résister », du latin « sisto » signifie étymologiquement « placer », « arrêter et s'arrêter », « résister ». Tenir l'arrêt devant l'accomplissement, se suspendre au commencement, c'est l'action de l'être au ralenti. Ce pouvoir de suspendre la puissance dans son mouvement qui précède l'acte, est « la puissance de ne pas » tout épuiser, soit de garder l'image géométrique du cercle comme référent premier du ressassement infini. Contre la forme achevée, Michaux apprend de l'épuisement à conserver la puissance avant qu'elle s'épuise à jamais dans l'acte : « Le *non-fini* nous parle de l'œuvre de l'homme, de sa transformation du monde [...] le *non-fini*, plus que le *fini*, est notre ressource ; il est ce qui reste à faire, gage d'avenir, œuvre et espoir⁹⁰. » Comme je l'avais annoncé au début du chapitre, tout comme il y a un corps épuisé, il y a aussi une écriture de l'épuisement chez Michaux, qui recueille tout ce que je viens de dire à propos de cette expérience. Pour préciser mon analyse je m'appuierai d'abord sur le texte « La Ralentie » qui, par son titre même, me sert de référence (je me focaliserai seulement sur le thème de la fatigue, n'étant pas ici le lieu de donner une analyse exhaustive de ce texte riche de thématiques différentes). « La Ralentie » est le texte qui raconte la vie s'entraînant à disparaître, enfoncée toujours plus vers le silence sans jamais, pourtant, l'atteindre définitivement. Un texte qui représente, à ma lecture, le devenir d'une existence qui s'approche de la décomposition, autrement dit, avec les mots de Michaux, de l'essence : « L'essence : ce qui reste quand on n'a plus à se baisser, à s'employer, à fonctionner, à se rendre défini, particulier, petit⁹¹. » Le principe du minimum touche aussi l'écriture et la composition formelle du texte qui se construit sur une synthèse extrême des contenus formels et sur l'enrichissement de leurs contenus sémantiques. Enrichissement qui induit, à son tour, leur valorisation esthétique. Dès les premières lignes, le processus d'épuisement est, en quelque sorte, condensé dans les mots, dans le rythme lent, ponctuellement coupé, répétitif, par lequel Michaux cherche à rendre le sentiment d'un corps au ralenti, entraîné à son affaiblissement :

Ralentie, on tâte le pouls des choses ; on y ronfle ; on a tout le temps ;
tranquillement, toute la vie. On gobe les sons, on les gobe tranquillement ;
toute la vie. On vit dans son soulier. On y fait le ménage. On n'a plus besoin de
se serrer. On a tout le temps. On déguste [...] On fait la perle. On est, on a le

⁸⁹ H. Michaux, « Tranches de savoir », in *Face aux verrous*, op.cit., p. 463.

⁹⁰ Carlo Ossola, *Le continent intérieur*, Paris, Le félin, 2013, p. 274. Souligné dans le texte.

⁹¹ H. Michaux, « En difficulté. Mais où la difficulté ? », *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, op.cit., p. 337.

temps. On est la ralentie [...] On n'est plus fatiguée. On n'est plus touchée. On a des genoux au bout des pieds [...] On a posé son œuf, on a posé ses nerfs⁹².

« On est la ralentie » et on va au ralenti. Par ce début, l'intégralité de la parole et de l'énonciateur ne sont plus assurés le poème passe le plus souvent « dans l'aération des alinéas et la fragmentation des strophes, comme la traduction d'un éparpillement du langage qui n'est pas langage éclaté, mais langage en voie de se composer [...] »⁹³. » Ou de se décomposer.

Michaux présente tout suite un être qui se traîne dans un espace indéfini du « O » hors du temps où il aspirerait, semble-t-il, à retourner vers un « être sans forme, sans arêtes, sans caractéristiques aucunes » qui « s'offre aux assauts du dedans et du dehors⁹⁴. » La syntaxe est saturée de négations, d'indéfinis, de verbes qui traduisent l'endurance d'un parcours d'enroulement dans l'espace condensé et concentré de la boule. L'être intérieur, par un mécanisme symétrique et complémentaire à celui de l'être du dehors qui aspire à sortir, à lutter, à être "contre", se replie vers l'intérieur, aspirant à l'apaisement du repli, à un peu de paix : « je me prête aux *ocelles* [...] *je me plie aux mille plis qui me plient, me déplient*⁹⁵. » Il fait "la vague", pour reprendre une expression liée à l'eau, élément si cher à Michaux et dont la présence dans le texte de « La Ralentie » est dominante. « Ne peut plus, n'a plus part à rien, quelqu'un⁹⁶ » : cette phrase marque le processus d'épuisement du « Je » qui se dépouille de son statut de sujet d'auteur et se déplace vers l'impersonnel : entre singulier et pluriel, le « On » dissimule l'identité – y a-t-il encore une identité ? « On » peut-être alors ce « mouvement de foule⁹⁷ » ? La force de cette prose "au ralenti" tient précisément à ce glissement continu, à cette expérience alternée entre « On » et « Quelqu'un », qui rappelle l'aphorisme isolé de la « Postface » de *Plume* : « On veut trop être *quelqu'un*⁹⁸. » Si Michaux n'est pas trop attaché à l'existence au singulier il est, au contraire, infatigable défenseur des existences. L'appréciation portée par Michaux sur le premier enregistrement de « La Ralentie » en 1953 dit l'essentiel à ce sujet : « extraordinaire composition [...] qui loin de chambouler tout, reste dans la traîne des vers (qui d'ailleurs n'en sont pas) et fait son sillon non dans les mots mais dans le silence⁹⁹. » Le texte débute sur la lenteur, une lenteur exagérée où toute chose semble acquérir un poids énorme ; l'écriture embourbée, « cerclée » par la répétition de ces « O », traîne avec elle un corps qui « tâte le pouls », le pouls presque imperceptible du peu d'être, le « O » encore comme Zéro, fin et commencement, « état limite de l'appauvrissement¹⁰⁰ » comme l'appelle Roger Dadoun. Tenir le corps au ralenti fatigue, tout est question d'une endurance assurée par la répétition constante du « on » qui se fait dépôt de l'identité, ou plutôt cellule syncrétique de toutes les identités possibles. C'est ainsi qu'un « Je » indiscernable s'étire dans le devenir homme-femme

⁹² H. Michaux, « La Ralentie », in *Plume*, op.cit., p. 573.

⁹³ Jean Luc Steinmetz, « La poésie d'Henri Michaux », *Promesse*, numéro spécial *Henri Michaux* 19-20, automne-hiver 1967, p. 80.

⁹⁴ G. Poulet, « Henri Michaux », in *Entre Moi et Moi*, op.cit., p. 232.

⁹⁵ H. Michaux, « Paix dans les brisements », op.cit., p. 1005. Je souligne.

⁹⁶ H. Michaux, « La Ralentie » op.cit., p. 573.

⁹⁷ H. Michaux, « Postface » à *Plume*, op.cit., p. 663.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ H. Michaux, A. Monnier, *Correspondance Adrienne Monnier et Henri Michaux*, établie et présentée par Maurice Imbert, « Lettre 27 écrite dans les intervalles du texte laissés dans le carton d'invitation ». La musique était de Marcel Van Thienen et la récitante Germaine Montero, Mayenne, La Hune librairie éditeur, 1995, p. 31.

¹⁰⁰ R. Dadoun, « Poétique du Peu ou La puissance des faibles, des petits et des maigres », op.cit., p. 49.

(fatiguée, touchée...), puis il devient impersonnel et enfin l'être indéterminé par excellence, qui se qualifie par une logique négative (On n'est plus...On n'a plus...). Sa référence, sa possession passe par le « ne » du négatif, par la soustraction du sujet. « On », n'est plus qu'attente, attente d'être quelqu'un, quelque chose, ou alors rien, peut-être tout. Dans cette rondeur se reproduit, encore une fois, un intime rapport au monde, une coïncidence avec sa rotation, « un accord avec le monde pour en épouser les contours et être en symbiose avec ceux qui l'habitent¹⁰¹ » souligne Renée Ventresque. Replié sur lui-même et apparemment imperméable au monde extérieur, le corps boule, l'être sphère est pourtant toujours soumis aux forces du monde extérieur, toujours un lien le tient ancré au dehors : par coïncidence de mouvement. L'être suit en quelque sorte le mouvement rotatif de la terre sur elle-même. Michaux écrit : « On sent la courbure de la Terre. On a désormais les cheveux qui ondulent naturellement. On ne trahit plus le sol, on ne trahit plus l'ablette, on est sœur par l'eau et par la feuille¹⁰². » Et encore, du texte émergent les espaces blancs, les silences qui déchirent la prose, dramatisant l'écriture qui est en équilibre constant sur un fil toujours perdu, jamais terminé, absorbé dans le silence, pris et repris par le mouvement de rotation. Espaces blancs encore, qui opèrent aussi une déchirure, marquant la défaillance d'une parole qui provient d'un lointain inconnu, « de quelque part », et qui serait prononcée par « quelqu'un ». Une présence, une voix qui hésite à émerger, encore en retrait, suspendue à la possibilité ou espoir d'être entendue. Encore vague et incertaine, cette présence est toutefois pressentie ; une présence par l'absence qui me fait songer à ce que Michaux supposait, dans la « Postface » à *Plume*, faire apparaître par flexion de la phrase (et courbure du corps ?) : « Moi se fait de tout. Une flexion dans une phrase, est-ce un autre moi qui tente d'apparaître ?¹⁰³ ». Il s'agirait alors, pour Michaux, de coudre par des fils, de tresser dans des phrases ce qui apparaît et ce qui est encore en retrait, l'intérieur de sa boule avec la Terre, par une « corde qui indéfiniment se déroule sinuose, et, dans l'intime, accompagne tout ce qui se présente du dehors comme du dedans¹⁰⁴. »

Ce que j'aimerais approfondir maintenant, c'est la note qui commentait le titre de la version de 1937 de « La Ralentie » publiée par *La Nouvelle Revue Française*, n°284 : « Une délirante parle. » Comme le souligne Jérôme Roger¹⁰⁵, la figure de la délirante incarne, depuis Platon, le défi même de la poésie à l'hégémonie du logos. Ici, la délirante est sœur de la « dévissée¹⁰⁶ » dans *Cas de Folie circulaire* et prélude aux voix aliénées dans *Connaissance par les gouffres* et ensuite dans *Les Grandes Épreuves de l'esprit*. Dans le contexte spécifique de « La Ralentie », la figure de la délirante s'applique au processus de l'écriture qui doit en quelque sorte délirer au sens de délivrer et délier : laisser la phrase sortir des sillons de la syntaxe analytique, permettre au mot de découler du corps et de s'épuiser avec lui. Le délire est alors acte linguistique qui permet à la voix du corps d'émerger, comme le rappelle Pierre Guiraud : « nous ne savons absolument rien sur les cris, les

¹⁰¹ Renée Ventresque, « Henri Michaux : *La Ralentie* ou l'être défait » in *Henri Michaux. Plis et Cris du lyrisme*, Textes réunis et présentés par Catherine Mayaux, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 85.

¹⁰² H. Michaux, « La Ralentie », op.cit., p. 574.

¹⁰³ H. Michaux, « Postface » à *Plume*, op.cit., p. 663.

¹⁰⁴ H. Michaux, « Dessiner l'écoulement du temps », in *Passages*, op.cit., p. 371. Je souligne.

¹⁰⁵ J. Roger, *Henri Michaux. Poésie pour savoir*, op.cit., p. 290.

¹⁰⁶ « Quand on m'a opérée au ventre, il y a un mois, le médecin a oublié un demi-tour ; Maintenant, je suis tout à fait dévissée ! », Henri Michaux, *Cas de folie circulaire*, op.cit., p. 4. Mais ici la dévissée est aussi l'image de la vis qui tourne sur soi-même, encore une fois l'image du cercle. Fatigue et rondeur. Retour mythique de l'origine, le cercle est espace géométrique de l'intérieur.

sanglots, les soupirs, les rires qui relèvent, à n'en pas douter d'une analyse prosodique et sémiologique jamais faite jusqu'ici¹⁰⁷. » À la lumière des dernières considérations, je lis le texte « La Ralentie » comme une quête pour redonner une corporéité à la phrase écrite ; par l'écriture, une écriture « physique », Michaux se propose de reconstituer un corps englobant (« O ») l'hétérogénéité du vivant, capable de restituer les voix les plus variées. D'où l'importance des différentes formes de connaissance qui dérivent (délirent ?) des conditions extrêmes du corps – la fièvre, la transe, l'agonie, la réitération de l'épuisement – qui font ressortir tout ce qui outrepassé le discours et le parler conventionnels, poussant l'entendement à ses limites extrêmes, bref, faisant émerger une connaissance tout à fait nouvelle et délirante de soi et de son propre corps. Plus spécifiquement, la voix de « La Ralentie » porte en elle l'expérience d'un corps qui se « vaporise », restant cependant contenu dans le « O », œuf rond : « Mes mains, quelle fumée ! Si tu savais... Plus de paquets, plus porter, plus pouvoir. Plus rien, petite [...] Mes jambes, si tu savais, quelle fumée¹⁰⁸ ! » Par son enveloppe circulaire, par son mouvement rotatoire, suivant les courbes de la Terre, « ce monde insolemment rond », symbole de la perfection divine – « Oh ! Dieu parfait !¹⁰⁹ » – l'homme « recueilli, méditant sur son être admirable¹¹⁰ » se sent emporté par « le comble » qui appelle, « seulement le comble¹¹¹ » qui se compose d'une multiplicité de boules : « C'était à l'arrivée, entre centre et absence, à l'Euréka, dans le nid des bulles...¹¹². »

Et pourtant, dans une dynamique symétrique, le mouvement inverse se répète. Il n'y a de plénitude qui ne soit que transitoire, il ne peut y avoir d'atteinte du « comble » mais seulement une tension pour l'atteindre. Et les espaces blancs peuvent alors être interprétés comme une évocation de la rupture, comme une image de la perception du tiraillement de l'être. « La Ralentie » est un texte fait d'absences, de réminiscences, de pertes soit, à mon lecture, une narration qui joue et tient dans sa structure précisément par et sur cette tension ou effort pour re-atteindre un espace inatteignable si ce n'est pour de brefs instants. « On a son creux ailleurs », la boule est parcourue de « poches, cavernes toujours grandissantes¹¹³ », sa plénitude se perd peu à peu et laisse place à des trous, cavités vides. La boule, encore une fois est percée : « On m'enfonçait dans des cannes creuses. Le monde se vengeait. *On m'enfonçait dans des cannes creuses, dans des aiguilles de seringues.* On ne voulait pas me voir arriver au soleil où j'avais pris rendez-vous¹¹⁴. »

Dans « La Ralentie », à travers l'écriture de l'épuisement, sorte de litanie par la répétition « On », émerge le véritable travail de creusement qui se produit à l'intérieur la boule : toujours déjà rongée, ouverte, « nerveuse » dans le sens qu'elle est parcourue de nerfs, l'être du rond se présente tenu par quelques fils, « tout ploie sous lui/...sous plus tenu qu'un fil¹¹⁵ » écrit Michaux dans le poème « Dans la nuit ». Dans le creux, quand l'espace « tousse » sur lui, l'être se lance à

¹⁰⁷ Pierre Guiraud, *Le langage du corps*, Paris, PUF coll. « Que sais-je ? » 1980, p. 124.

¹⁰⁸ H. Michaux, « La Ralentie », op.cit., p. 576-577.

¹⁰⁹ H. Michaux, « Mon Dieu », in *La nuit remue*, op.cit., p. 509.

¹¹⁰ H. Michaux, « Ecce Homo », in *Épreuves, exorcismes*, op. cit., p. 791.

¹¹¹ H. Michaux, « Vers la complétude », in *Moments*, op.cit., p. 751.

¹¹² H. Michaux, « Entre centre et absence », in *Plume*, op.cit., p. 572.

¹¹³ H. Michaux, « La Ralentie », op.cit., p. 574-575.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 575.

¹¹⁵ H. Michaux, « Dans la nuit », *Poèmes*, in *Plume*, op.cit., p. 600.

« ligne », à « brèche » à « particules d'élans », dans les rafales décrites par une série d'adjectifs qui rentrent dans l'imaginaire du pointu, de l'aiguë : « pédonculés/ fluets/ fins/ filants/ ajourés/ petits/ pointus/ minarettants¹¹⁶. » Du pli, de la boule, de la vague, déjà des « foudres blanches/ foudres prolongés / foudres sans arrêts », y sortent des pointes, des flèches, « monuments gothiques / fusants, exaspérés, énergumènes / à accélération, / à élancements gothiques/ à gammes gothiques / à balistique gothique / jet-gotic...¹¹⁷. » L'être dans la boule en est déjà expulsé, adhérant au monde d'abord par un calme mouvement rotatif, puis par des lances, des jets, des secousses. « Quand le malheur tire son fil, comme il découd, comme il découd !¹¹⁸ » . “Coudre et découdre”, Michaux fonde sa pensée sur ce contraste originel entre l'unité de la sphère et ses blessures d'où partent des lignes pointues, des brèches. Mais contraste ou complément ? Les lignes, les nerfs, les bras, les fils à travers lesquels le courant circule proviennent d'un point, d'un centre nerveux, d'un noyau. À bien y regarder, ce lieu où l'être se replie, se réduisant à une concentration d'énergie, est ce qui lui permet, ensuite, de se ramifier, de s'extérioriser en exerçant ses effets et ses actions et en explorant le dehors par expansion, éclatement et irradiation. Le Maître de Ho, sage qui formule maximes éternelles et définitive, est aussi le Maître du Oh ! de la surprise et de l'imprévisible : « Le calme et l'inquiétude. Ce sont les pérégrinations de la biche et de la panthère jusqu'à qu'enfin elles se rencontrent. Oh moment ! oh moment extraordinaire !¹¹⁹. » Mais c'est peut-être la philosophie des Orbus, la population de la Grande Garabagne, qui avait déjà détaillé que ce prétendue contraste, au fond, n'en était pas un :

Philosophes au goût nostalgique de la sagesse et de l'en-deçà de la vie, croyant que l'homme n'est pas un être *mais un effort vers l'être*, entretenu sans cesse par les provocations du monde extérieur, à une échelle infiniment et monstrueusement au-delà de sa taille réelle, qui est infime et à laquelle on devrait se tenir. « Ramasser en soi, dit le grand Ravaj, quelque chose de si petit que, même mort, *on le tienne encore*¹²⁰. »

C'est ainsi que, parcourant son état d'épuisé chronique, Michaux en tire un modèle énergétique parfait, essentiel, primaire comme celui de l'atome avec un centre toujours déraciné, en mouvement sur des positions d'équilibre précaire. On se souvient des « atomes petits dieux » qu'il avait rencontrés à la sortie de la boule avec les livres qui émanaient quelque chose, et que maintenant il incarne lui-même dans la pensée et l'écriture. Mais qu'en est-il du corps anatomique ? De ce corps installé au lit ? Il me semble que Michaux lui fait vivre le même sort : le traînant par des continuelles interventions, déplacements, intrusions et expulsions il en arrive à l'essence. Il est l'écorché, mais vivant. Il “tient” encore à la vie.

¹¹⁶ H. Michaux, « Paix dans les brisements », op.cit., p. 1004.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ H. Michaux, « La Ralentie », op.cit., p. 578. Je rappelle aussi un passage de *La déliaison* de André Green, qui me fait écho dans ce contexte : « Dans le langage corporel, c'est au niveau d'une écriture éclatée que le processus de liaison s'est brisé pour ne plus laisser apparaître qu'un morcellement ou une dispersion. », A. Green, *La déliaison*, Paris, Les Belles lettres, 1992, p. 41.

¹¹⁹ H. Michaux, « Le calme », in *Épreuves, exorcismes*, op.cit., p. 797-798.

¹²⁰ H. Michaux, « Les Orbus », *Voyage en Grande Garabagne*, in *Ailleurs*, op.cit., p. 32. Je souligne.

Chapitre 5 : L'Écorché

Au *Pays de la magie* « les malfaiteurs, pris en flagrant délit, ont le visage arraché sur-le-champ [...] Petit à petit, la figure lâche, vient. Le bourreau redouble d'efforts, s'arc-boute, respire puissamment. Enfin, il l'arrache. L'opération étant bien faite, l'ensemble se détache, front, yeux, joues, tout le devant de la tête comme nettoyé par je ne sais quelle corrosive éponge¹. » Enlever le visage, soit ce qui est propre de l'homme, pour montrer sa vérité, sa plaie : « Débarrassé de ses trucs, de son chantier (le corps), il se montre enfin à découvert [...] »². » Un portrait est déjà en soi, un retrait : *ritratto* en italien, autrement dit « tiré en arrière », « retrait » mais aussi « rétraction » et « retirement. » Le trait est surtout, ici, un *ex-trait*. Extraction de la vérité derrière le visage³, du multiple et de l'universel masqué derrière l'identité. Dans la fuite de la ressemblance, le visage écorché n'a plus d'identité. Après la maladie, la fatigue, les opérations chirurgicales, les chutes, que reste-t-il du corps anatomique ? Ou plutôt, où Michaux veut-il encore le mener ? Les instruments liés à la torture et à la scarification et les verbes qui expriment leurs actions sont innombrables dans ses textes – il suffit de mentionner le célèbre « thermocautère » ou encore « L'appareil à éventrer⁴. » Ils sont présents pour répondre à son désir d'écrire contre la pétrification de l'écrivain, mais ce sont aussi et surtout des appareils que Michaux invente pour rendre compte de ses vécus de souffrances et de ses expériences imaginaires à l'intérieur du corps. Des instruments pointus utiles à s'insérer dans les plis de la chair ; ils déchirent, ils coupent, ils écorchent, afin de connaître “le caché” de son corps, car « ses intentions, ses passions, sa *libido dominandi*, sa mythomanie, sa nervosité, son désir d'avoir raison [...] ses appétits et ses dégouts, ses complexes, et toute sa vie harmonisée sans qu'il le sache, aux organes, aux glandes, à la vie cachée de son corps, à ses déficiences physiques, tout lui est inconnu⁵. » Suivant la même volonté de perturber et d'indéfinir pour montrer le mouvement vivant et saisir la force énergétique sous-jacente à la forme, l'écriture et le corps sont investis par la même méthode : écrire pour dénoncer, pour perturber et contrer, et, en même temps, faire l'expérience d'un corps démembré, fragmenté, absent dans son intégralité. Une relation analogique et viscérale entre le corps et l'écriture que Michaux définit ainsi : « [...] cette fois on ne se laisse plus faire, les mots dans les phrases, les phrases dans la page, *on les bouscule, on les retourne, on les retire, on les échange, on les recompose*, non pour refaire le livre mais *pour le défaire, pour les faire sauter et se dévergonder ailleurs*, pour le plaisir pur de la non-obéissance, de la non-soumission⁶. » Insoumission, désobéissance, des mots que j'ai analysés auparavant se chargent maintenant d'importance et de nuances

¹ H. Michaux « Au pays de la magie », *Ailleurs*, op.cit., p. 74.

² *Ibid.*, p. 76.

³ Je laisse temporairement en suspens l'examen approfondi du sujet du visage pour y revenir plus tard dans la dernière partie de la thèse, en l'abordant dans un parallèle critique entre Michaux et Zürn.

⁴ H. Michaux, « N' imaginez jamais », « L'appareil à éventrer », in *La vie dans les plis*, op.cit., p. 174-175.

⁵ H. Michaux, « Postface » à *Plume*, op.cit., p. 664. Souligné dans le texte.

⁶ H. Michaux, *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, op.cit., p. 522. Je souligne.

supplémentaires : Michaux, dans un même mouvement, fait “sauter” l’unité interne à la phrase, en même temps qu’il retire – idéalement – la peau de son corps, soit la membrane résistante qui enveloppe le corps. La démarche procède de la même idée, du même mouvement : on écorche le corps comme on écorche les mots, plus précisément les mots par lesquels le corps s’écrit. Dans le même ordre d’idées, l’œuvre fragmentée de Michaux peut également être vue et lue comme une collection de pièces, de membres d’un corps linguistique littéralement écorché et démembré et qui témoigne, comme le souligne Jérôme Roger, « de ce malaise dans la dénomination des genres, types et taxinomies du discours, dans lesquels Michaux ne se reconnaît pas, malaise conjuré par la dissémination des rubriques et des styles qui courent sous sa plume sans qu’elle ne se fixe sur aucun d’eux⁷. » En est un exemple, la lettre adressée à Paulhan, depuis l’Équateur : « P.S Mais ce journal qui devait paraître *en fragments* ? Merci pour les poèmes publiés [...] j’envoie à droite et à gauche quelques “exercices” de langage d’une autre direction que le « Grand Combat » entre autres aux Cahiers du Sud). / Puis-je vous demander de joindre tout ça à mon *dossier*, je veux dire à mon *journal*⁸ ? »

Ces quelques « fragments », « exercices de langage », « dossier » ou « journal », qui constituent le corps fragmenté de son œuvre, semblent se conformer aux proportions de l’homme Michaux et refléter son corps d’écrivain : « *En lambeaux, dispersé*, je me défendais et toujours il n’y avait pas de chef de tendances ou je le destituais aussitôt. Il m’agace tout de suite⁹. » Lambeaux, tronçons, manchons de nerfs ou de phrases : Michaux enlève la peau, il s’écorche pour voir, il enlève sa croûte pour saisir son dedans, tout comme il vide les mots de leurs sens préfabriqués. Comme je l’ai montré au long des pages, Michaux déploie différents styles pour exprimer ses expériences/exigences de désagrégation : le « style morceau d’homme », le « style bras cassé », ou encore le « style homme gauche » pour en citer quelques-uns. À y regarder de plus près, ce sont tous des styles qui découlent d’un déséquilibre psycho-physique, d’une perturbation affectant l’anatomie du corps et, plus précisément, d’actions directes et agressives qui perturbent l’organisation de l’espace corporel. Chaque style créé par Michaux découpe, extrait avec une précision chirurgicale une façon du corps, une manière ou mode d’être, et, pour la plupart, le(s) style(s) se découvre et se crée à partir de ces façons mêmes, d’une fracture du corps par exemple, d’une altération organique ou encore d’une position momentanément assumée qui se *dit* et raconte à travers une narration singulière. Style(s) alors, toujours recherché au gré des différentes manières de l’être et des multiples dispositions du corps. En accordant plus d’attention à la notion et au concept de “style”, je me retrouve dans la lignée de Derrida et de sa réflexion portée au sens premier du terme, c’est-à-dire un poinçon en métal ou en os, utilisé dans l’Antiquité et au Moyen Âge pour graver, dessiner et inscrire. Style donc, comme un objet tranchant. À la première page d’*Éperons*, Derrida écrit : « La question du style, c’est toujours l’examen, le pesant d’un objet pointu. Parfois seulement d’une plume. Mais aussi bien d’un stylet, voire d’un poignard¹⁰. » Une conception du style comme enfoncement d’une marque, d’une trace qui

⁷ J. Roger, *Henri Michaux. Poésie pour savoir*, op.cit., p. 250.

⁸ Lettres à Jean Paulhan, 1928, sans date, Archives Pierre et Frédéric Paulhan, Paris, cit., in Jérôme Roger, *Henri Michaux : Poésie pour savoir*, op.cit., p. 250. Je souligne.

⁹ H. Michaux, « Postface » à *Plume*, op.cit., p. 662. Je souligne.

¹⁰ Jacques Derrida, *Éperons : les styles de Nietzsche*, Flammarion, Paris, 1978, p. 29.

s'inscrit tant sur la feuille que sur la peau, et que je retrouve, chez Michaux, poussée jusqu'à une dimension agonique dans la célèbre métaphore du style comme une arête brulante qui fend la chair :

Le thermocautère a quelque chose de sûr, de sans réplique. Son style est simple : « Je te vois, je te détruis. » Quel admirable sillon va pouvoir tracer dans les chairs indéfendables qu'il va rencontrer ! En pleine sculpture et cette sculpture est ciselure. Avec ardeur vous vous jetez au travail. N'y a de gênant qu'une odeur de roussi. Mais qu'importe ! Ce n'est pas le nez qui à son affaire ici. Qui a le nez créateur ? Pas moi. On ne saurait donc pas sous ce prétexte refuser cet admirable instrument à qui veut parcourir de façon intéressante le corps humain. Mais attention, tenez-le bien, dirigé sur le corps recherché. Si exaltant dans le « Je-tu », il est terrible dans le « Tu-moi », ou même dans le « Je-moi », si vous êtes assez faibles pour vous laisser aborder et cela peut arriver¹¹.

De cette lecture, je ne peux m'empêcher de penser au travail que fait l'anatomiste sur le corps : « les chairs indéfendables » seraient alors à la fois celle du corps et celle du mot. Et pourtant il faudrait lire dans cette particulière conception du « style » une autre acception à complément de la première. Ce travail d'enfoncement dans « la vie dans les plis » du corps et du langage, est conforme à son projet de saboter la langue et ses structures de l'intérieur, de s'éloigner alors du style et de la langue des autres. Entreprise paradoxale de mettre à mal l'idée de style par un autre style, au pluriel cette fois, non plus poinçon, plutôt « explosif ». « Si l'homme de lettres classique ou romantique, en maître de rhétorique, écrit le plus souvent pour imposer “son” style, on peut opposer, comme Lautréamont en a administré la preuve, qu'*écrire* c'est dénoncer, perturber, voire anéantir, les conditions de possibilité des “styles” et des “genre”¹². » L'action de Michaux alors serait celle, bien-sûr, de saboter le « Style », en faisant expérience de la désagrégation linguistique, et d'envoyer ainsi la phrase, avec une expression de Roger « à la casse » et de « reconvertir les styles en ruine¹³. » Et, en même temps, il faut encore parler de styles. Styles, j'insiste encore, au pluriel, cette fois non plus comme trace ou scarification indélébile, mais comme position temporaire, exercice d'écriture changeant. Des ruines du style – comme marque tranchante ou véritable thermocautère qui sectionne et sépare, « terrible dans le “Tue-moi”¹⁴ » – naissent de multiples façons de créer des styles, dans une exploration et une diversification permanentes.

De toutes ces techniques déployées pour transcrire ses expériences du démembrement du corps, d'enfoncement entre ses plis pour saisir son être intérieur, Michaux travaille tant l'écriture que le l'imaginaire du corps, restituant sur la page, ce que j'appellerai une écriture écorchée, ou plutôt alors une écriture en “style écorchement”. Je n'utilise pas ce terme d'écorché au hasard car, il me semble que tout ce que je viens d'analyser à propos de l'expérience “corps-écriture” de Michaux, atteint son sommet dans la figure de l'homme écorché. Au fur et à mesure qu'il s'enlise

¹¹ H. Michaux, « N' imaginez jamais », in *La vie dans les plis*, op.cit., p. 174.

¹² J. Roger, *Henri Michaux : Poésie pour savoir*, op.cit., p. 251.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Je renvoie sur ce point à la « Notice » de Raymond Bellour à *La vie dans les plis*, op.cit., p. 1097-1108, en particulier, p. 1100-1101.

dans les strates de chair, pour accomplir ses inépuisables « travaux de Sisyphe¹⁵ » de creusage en colimaçon, ce qui reste de lui, de son corps et de son écriture, se trouve représenté dans la figure ultime de l'écorché. Michel-Ange me semble intervenir comme une figure tutélaire avec sa représentation du martyr de Saint-Barthélemy, écorcheur de soi-même, représenté avec un couteau à la main et sa propre peau, cette « une souffrante pelure¹⁶ », enroulée sur l'épaule. Il faut se déplier, se creuser soi-même : « Quel drôle de Narcisse je fais : *je me scalpe. Je m'écorche*. Des pieds à la tête, des pieds au front, que *je m'arrache comme une souffrante pelure. Ainsi je me martyrise*. Pourquoi ? Besoin d'activité. Que faire alors ? Je m'écorche [...] Et pourquoi moi ? *Il ne me vient pas à l'esprit d'en écorcher un autre que moi*. Il faudrait y songer peut-être...¹⁷. » Bien que la figure de l'écorché soit évoquée à plusieurs reprises et dans de nombreux textes de Michaux, ce n'est qu'une seule fois qu'il la présente et la décrit ouvertement. C'est dans un texte publié à titre posthume, intitulé « L'écorché tranquille », et que je reproduis ici intégralement, en raison de son incidence sur ma réflexion :

Debout, dépouillé totalement de sa peau, de la tête aux genoux, arrachée, soulevée, l'écorché nu, ouvert, en sang, apparemment *pas abattu, pas vraiment inquiet*, garde encore *un air de sérénité*. Atroces à voir, et que le toucher d'un simple duvet d'oiseau affolerait, ses écarlates lèvres à vif, maintenant sans protection, strictement égales et orbiculaires comme les lèvres grenues d'un vase de grès, font une bouche sage et ferme, qui n'esquisse pas une plainte. L'horrible misère de ses tissus martyrisés, retournés, aux sanguinolentes brides rouges, et sa glotte traversée, percée, et les muscles releveurs des paupières sauvagement écartés, tirés au-dehors, n'ont pas changé *le regard calme, mesuré, de bonne compagnie*, de celui qui *garde sa foi dans l'humanité*, dans la justice, dans l'équité. Le désespoir après le passage du savant tortionnaire n'est pas venu, *ni la colère, ni le ressentiment*. Derrière le crâne dénudé, rasé, ouvert, que rien ne défend plus, à *la merci d'un caillou, d'une feuille, d'un mégot, d'un morceau de plâtre* qui y tomberait, l'homme *tranquille*, sans appréhension, *réfléchi*, faisant confiance malgré tout à la Société, pas plus maltraité qu'un autre, en somme, et toujours « serviteur » !¹⁸.

Ce qui me semble pertinent dans cette figure de l'écorché, c'est qu'elle résume l'ensemble du travail de Michaux sur le corps, avec ses différentes méthodes d'étude et d'approche. Sont réunis à la fois la posture scientifique et l'expérience personnelle du corps menée à travers l'imaginaire littéraire. Je retrouve aussi, dans la figure de l'écorché, l'allusion de la condamnation par Michaux d'une partie de la médecine occidentale et de ses méthodes parfois extrêmes. Et encore, avec l'écorché, l'écrivain crée, une fois de plus (et peut-être la dernière) le personnage du résistant,

¹⁵ C'est bien le titre « Les Travaux de Sisyphe » d'un des textes contenus dans *La vie dans les plis*, op.cit., p.183.

¹⁶ H. Michaux, « Quelle Usine ! », *La vie dans les plis*, op.cit., p. 195.

¹⁷ *Ibidem*. Je souligne.

¹⁸ Henri Michaux, « L'écorché tranquille », in *Textes restés inédits du vivant de Michaux, OC., III*, p. 1437-1438. Je souligne.

celui qui, malgré tout, survit : un écorché vivant (situé dans le milieu, entre la vie et la mort). Je procéderai graduellement dans mes réflexions.

À la fois vestige d'un corps démembré et modèle permettant à l'anatomiste de commencer ses recherches, le corps écorché de Michaux a quelque chose de particulier. Il semble conserver les traces d'un être vivant : il a « un air de sérénité », écrit Michaux, il n'est pas « inquiet », son regard est « calme », de « bonne compagnie », autant de caractéristiques attribuées à l'écorché qui l'éloignent de la maquette anatomique érigée sur le bureau de l'anatomiste ou d'une représentation imprimée dans un traité d'anatomie. De plus, Michaux décrit son écorché comme étant extrêmement vulnérable et toujours exposé à la douleur, comme s'il était encore bien vivant. Je rappelle que sous la croûte des mots et sous la peau de son corps, Michaux saisit et trouve la véritable chair vivante. D'où alors, à mon avis, la volonté de cet écorché de communiquer une vérité, ou plutôt un *savoir* sur le vivant. Mais, avant de poursuivre ce discours, je voudrais prendre un peu de recul et retracer une brève histoire de l'écorché – tant dans le domaine scientifique que dans celui artistique. Il me semble, en effet, que la description que Michaux fait de son écorché, pourrait bien se situer à l'intérieur d'une conception « moderne » du corps élaborée à un moment particulier et précis de la médecine et de l'histoire de l'art. Consciente de prendre un risque, puisque je n'ai pas trouvé de traces précises d'une étude de Michaux sur le sujet, je vais néanmoins aller de l'avant et présenter une possible référence historique conceptuelle, tout en sachant l'intérêt et la passion de Michaux envers la médecine, tant dans ses découvertes les plus récentes que dans celles du passé.

« Nosce te ipsum ! Connais toi-même ! », cette sentence de la sagesse antique, inscrite en lettres d'or sur le fronton d'Apollon à Delphes, semble devenir la devise de l'inauguration du savoir anatomique dans l'Italie du quattrocento, dans les universités de Padoue, Venise et Florence en particulier, marquant un nouveau regard sur l'homme et son corps. De la fin du XV^e l'université ouvre ses portes à un large public qui se presse pour assister à des dissections anatomiques. Le cadavre placé au milieu de la salle centrale du théâtre de l'anatomie¹⁹, illuminé par des chandelles, se montre aux yeux des curieux, qui attendent impatients d'assister à la dissection, véritable spectacle annoncé des jours à l'avance. Comme écrit Marie-Christine Pouchelle, les anatomistes « frayent peut-être la voie à d'autres découvreurs, en fissurant avec les frontières du corps, celles du monde terrestre et du macrocosme²⁰ » et configurant leur travail comme une véritable conquête des secrets du corps. Mais le véritable tournant pour la naissance de la conception moderne du corps survient en 1543 (date importante pour la pensée occidentale et pour la conception moderne du corps et de la place de l'homme au sein du cosmos, car c'est aussi l'année de la publication du *De Revolutionibus* de Copernic) avec la publication de *De humani corporis fabrica* de Vésale. Ce qui m'intéresse d'observer, notamment pour établir ensuite un lien avec le texte de Michaux, c'est la nature de la représentation du corps dans les dessins de la *Fabrica*. Déjà, il faudrait s'interroger sur ce titre, *De Fabrica*, pour comprendre la portée du travail et de la réflexion du Vésale. Jackie Pigeaud, dans son texte *L'Art et le Vivant*, s'attarde longuement

¹⁹ Je renvoie à ce propos à Rafael Mandressi, *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, 2003.

²⁰ M.-C. Pouchelle, *Corps et chirurgie à l'apogée du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1983, p.137.

sur la définition de ce terme « Fabrica » d'origine cicéronienne, central dans l'œuvre de Vésale – et que l'on traduit trop souvent par « structure », terme insuffisant pour en restituer sa complexité et richesse. J'en retiens un passage :

Vésale parle continuellement de la *fabrica naturae*, et bien entendu, ne serait-ce que dans son titre, de la *fabrica humani corporis*. *Fabrica* peut désigner, comme le note Ernout, à la fois l'atelier et l'objet fabriqué, le résultat d'une *fabricatio*. Si l'on traduit par mécanisme, par structure, on oublie la valeur essentielle du terme *fabrica*. Il s'agit d'une œuvre, qui est le résultat d'une opération, d'une fabrication. C'est vrai pour Cicéron, et pour le stoïcisme ; c'est aussi vrai pour Vésale. *De fabrica humani corporis* signifie d'abord : *De l'objet fabriqué que constitue le corps humain ; de l'œuvre qu'est le corps humain*. Cette œuvre-résultat illustre celle, active, de la Nature, de la *Natura opifex*. Œuvre est un terme qui peut avoir le sens actif ou passif et je le proposerais volontiers comme traduction, du moins provisoire²¹.

Ce sur quoi je voudrais maintenant attirer l'attention – et ce qui caractérise la *Fabrica* di Vésale – ce sont les illustrations. Comme le souligne encore Pigeaud, « tout le monde est d'accord pour dire qu'elles sont belles et qu'elles relèvent de l'art²². » Le traité d'anatomie de Vésale se compose de trois cents planches gravées, très probablement par Jean de Calcar, élève de Titien. Les artistes gagnent, en effet, à ce moment, une place déterminante à côté des anatomistes – il suffit de penser aux études anatomiques de Léonard ou de Michel-Ange²³ qui relèvent d'un art magistral du dessin – et acquièrent une référence incontournable quant à la représentation du corps et à la célébration de sa *beauté*²⁴. La particularité de ces planches tient au fait que les écorchés qui y sont représentés ne sont pas comparables aux représentations statiques, aux cadavres littéralement dessinés dans les encyclopédies anatomiques. Tout le contraire. Les écorchés ne présentent pas des attitudes ou des postures souffrantes mais, plutôt une gestuelle vivante, entre les coiffures, les vêtements, les accessoires jusqu'aux décors dans lesquels ils s'inscrivent – parmi les pâturages padouans par exemple – ; ceux qui devraient être des cadavres retrouvent, au contraire, une force vive (ou de vie ?) : ils sont des corps vivants. Par son instance à *être*, par sa gestualité et son expressivité, l'écorché témoigne d'être toujours, encore, un homme : « L'homme de Vésale,

²¹ Jackie Pigeaud, « Formes et normes chez Vésale » in *L'Art et le Vivant*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1995, p. 156. Souligné dans le texte. La référence dans la note est à Alfred Ernout, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1962.

²² *Ibid.*, p. 172.

²³ Je pense à Michelangelo et surtout à Leonardo da Vinci qui s'adonnait lui-même à la pratique des dissections, à ce propos il écrit dans ses *Quaderni*, II, 5v. : « Ô toi qui te livres à des spéculations sur cette machine qui est la nôtre, ne t'attriste pas de la connaître par la mort d'autrui, mais réjouis-toi que notre Créateur ait pourvu l'intellect d'une telle excellence d'instrument. » cit., in E. Belt, « Les dissections anatomiques de Léonard de Vinci » traduit par Jean Jacquot, in *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique du XVI^e siècle*, Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 4-7 juillet 1952, Paris, PUF, 1953, p. 208.

²⁴ Le concept de beauté est très important pour la médecine aussi. Il s'agissait de montrer et de célébrer, par les dissections et les études d'anatomies, l'œuvre parfaite de la Nature opifex, l'harmonie et les équilibres à l'intérieur du corps, et la disposition précise des organes, tous fonctionnels et nécessaires à la préservation de la vie. « Qu'on puisse discuter du sens, qu'on puisse interpréter ces images montre qu'elles relèvent de l'œuvre de l'art. Il nous suffit de retenir la *beauté*. Et la chose la plus simple qui puisse être dite est que, ce que Galien invoquait dans son œuvre, Vésale l'a sorti du texte pour le montrer ; c'est-à-dire la beauté du corps humain. », J. Pigeaud, op.cit., p. 172.

constate Canguilhem, reste un sujet responsable de ses attitudes. L'initiative de la posture selon laquelle il s'offre à l'examen lui appartient et non au spectateur²⁵. »Des « morts-vivants²⁶ » ou, dirais-je, des créatures qui paraissent réaffecter à la tâche de vivre, alors même qu'exhibent leurs viscères ou leur seule squelette dépouillée. Afin de traduire cette blessure, les artistes utilisent l'astuce iconographique, « du rabat de peau, qui s'enroule et se plisse comme un serpent protégeant dans un livre une image précieuse²⁷ » ou encore comme un rideau de théâtre, anatomique cette fois, parfois ouvert par l'écorché lui-même, qui se complait à montrer l'intérieur de son corps²⁸. Tous ces corps qui se situent dans l'entre-deux entre la vie et la mort, non plus vivants au sens strict, mais pas totalement morts, ils manifestent encore une résistance vitale qui les éloigne et les oppose à l'image du cadavre écorché allongé à l'horizontale sur la table de dissection. Et c'est précisément sur ce point que je vois un lien étroit avec l'écorché de Michaux.

Fuir le cadavre

L'humanité et la vitalité délivrées par ces squelettes et ces écorchés résident en une gestuelle du corps qui remplace la voix, la parole qu'ils ne peuvent plus articuler. Et c'est peut-être justement le geste qui devient le symbole de la résistance au corps desséché et disséqué de l'anatomiste, au corps démembré dans le texte et sous la pointe métallique du bistouri. Un corps, encore, qui résiste à sa dissection en proposant son propre récit, en gestes et par les gestes. Je reprends sur ce point un propos du philosophe Afeissa :

C'est bien de la mort dont nous parlent paradoxalement toutes ces compositions, bien plus que du fonctionnement de l'organisme vivant – de la mort dont l'échéance terrifie les vivants, mais aussi *de la vie qui semble se poursuivre dans la mort et qui continue d'animer ces squelettes* marchant ou dansant, perdus dans la contemplation du ciel, méditant et songeant au destin commun, buvant l'eau de l'oubli, *curieux d'eux-mêmes et des secrets de leur propre corps qu'ils dissèquent avec patience et précaution*. Tout démontés qu'ils sont, les écorchés *ne communiquent pas l'idée d'un délabrement, mais plutôt celle d'une « irréductible vitalité »*. Ils semblent oublier la « part de la mort » qu'ils servent pourtant à illustrer²⁹.

²⁵ G. Canguilhem, « L'homme de Vésale dans le monde de Copernic, 1543 », in *Études d'histoire de la philosophie des sciences*, Vrin, Paris, 1983.

²⁶ Magali Vène, *Écorchés. L'exploration du corps XIVe-XVIIIe siècle*, Paris, Albin Michel, 2001, p. 21.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Le répertoire des artistes aura beaucoup de peine à servir l'objectivité des médecins. Il va imposer ses règles de sensibilité à une enquête où il est indispensable de s'en défaire. Il y a une volonté de l'artiste de remarquer une insuffisance scientifique par des artifices de représentation : par exemple le « Squelette laboureur », le « Squelette aux mains jointes » et le « Squelette méditant ». Je renvoie à ce propos aux planches reproduites dans l'œuvre de Pierre Descargues et Jacques-Louis Binet, *Dessins et traités d'anatomie*, Chêne, Paris, 1980.

²⁹ H.-S., Afeissa, *Esthétique de la charogne*, op.cit., p. 123.

Ce qui me semble ressortir de ces analyses, c'est que la figure de l'écorché, avec ses représentations, contient en elle-même une contradiction, ou plutôt une double acception, que Michaux, quant à lui, n'a cessé, à mon avis, d'explorer : d'une part, l'écorché est pour la médecine, le corps à sectionner, dégagé de toute imagerie fantastique, il est un corps exposé dans sa nudité plus intime, travaillé et étudié en vue d'en tirer des connaissances quant à ses fonctionnements ; d'autre part, précisément à cause de ce dépouillement total, l'écorché appelle, dans le domaine littéraire et artistique, à la création d'un imaginaire, exigeant une connaissance qui ne s'attarde pas seulement sur ses intersections de nerfs et de muscles, mais qui se souvient de son essence humaine et de ses connexions avec le cosmos. Autrement dit, il persiste quelque peu enveloppé dans cette mémoire du vivant qui fut, et à laquelle il reste ancré. C'est pourquoi, je lis l'écorché de Michaux comme la manifestation ultime et extrême de son travail sur le corps, une exfoliation minutieuse des couches, une insertion lente dans les plis de la peau, de cette chair opaque afin de comprendre, un peu mieux, ce que *peut* le corps. C'est précisément à cette double lecture que se prête l'écorché de Michaux qui a essayé de réunir des images, des terminologies et des procédures issues de la démarche scientifique, avec celles propres d'un développement imaginaire. Avec son écorché, l'écrivain a voulu restituer l'image d'un corps qui, malgré son état, garde un lien avec la vie étant inlassablement affecté par des forces extérieures et intérieures. Un état qui émerge clairement de certaines phrases telles « que le toucher d'un simple duvet d'oiseau *affolerait*³⁰ » ou « derrière le crâne dénudé, rasé, ouvert, *que rien ne défend plus, à la merci* d'un caillou, d'une feuille, d'un mégot [...]»³¹. » L'écorché est encore vulnérable, littéralement exposé à des blessures, à des coups extérieurs. Et là encore, la vulnérabilité est une propriété du vivant, et plus précisément l'une des conditions du corps *sensible*. La sensibilité est définie comme la propriété d'une matière vivante de réagir de manière spécifique et singulière à l'action d'agents extérieurs et intérieurs. Elle se définit également comme la propriété ou faculté des êtres vivants d'éprouver des sensations, de ressentir et reconnaître les variations et les changements externes et internes et, une fois de plus, de réagir aux stimulations.

Comment l'écorché de Michaux réagit-il ? Quelle est sa *manière* ? Avec « un air de sérénité³² » et une bouche « sage et ferme, qui n'esquisse pas une plainte³³ », soit par une tranquillité paisible qui défie le « savant tortionnaire³⁴ » et la souffrance de « ses tissus martyrisés³⁵ ». Ses sens sont en éveil et son altérité semble sauvegardée. Car, l'écorché « réfléchit³⁶ ». Je m'arrêterai un instant sur ce verbe, que je crois fondamental pour comprendre la portée de cette figure de l'écorché et l'importance de sa posture de résistant. L'action de réfléchir implique une concentration de la pensée qui fait retour sur elle-même pour examiner une idée, résoudre un problème, ou encore explorer des questions. Au fondement de la réflexion il y a toujours l'action singulière d'un « Je » qui pense. Préservant sa faculté de réflexion, l'écorché oppose son altérité intangible à une action de défiguration et de dépersonnalisation propre à la pratique de l'écorchement. Avec son visage

³⁰ H. Michaux, « L'écorché tranquille » op.cit., p. 1437. Je souligne.

³¹ *Ibid.*, p. 1438. Je souligne.

³² *Ibid.*, p. 1437.

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibid.*, p. 1438.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem.* Je souligne.

déformé et son corps dépouillé, l'écorché demeure « *l'homme tranquille*³⁷ » qui réfléchit et protège son inaliénabilité en s'éloignant, toujours un peu plus, de la maquette sur la table de l'anatomiste. En présentant un écorché vulnérable, « en sang » et pensant, Michaux nous décrit un être en vie qui *fuit* “le cadavre”, un corps qui est encore traversé par des sentiments et des émotions et se refuse à la mort : il résiste et persiste dans l’« *apparemment pas abattu*³⁸ », à ma lecture, une expression parfaite pour résumer et conclure momentanément l'expérience et la recherche de Michaux sur le corps et sur l'écriture.

L'écorché, modèle pour l'étude anatomique est aussi une image évocatrice du style de Michaux et de son approche de l'écriture : découdre la langue, la désarrimer d'elle-même, la délester de ses propriétés pour lui en attribuer des nouvelles. Mais, comme je l'ai déjà dit au début du chapitre et le répète ici, l'étude de Michaux débute et se poursuit toujours à partir du corps vivant, afin d'écrire un texte “vivant”, respectant cette « méthode de recherche » qu'est pour lui la poésie, et qui, j'ajouterais, est méthode de recherche du vivant : « Depuis des années j'allais et venais dans la vie, me traduisant en humeurs, en voyages, en émerveillement, en gestes, en indignations, en écrits aussi³⁹. » Qu'il soit malade, fatigué ou écorché, le corps reste vivant, il échappe au cadavre en suivant les transformations imaginaires les plus diverses, s'oppose au modèle de cire, à la pince du chirurgien, à la transparence du regard analytique, pour sauvegarder une présence insaisissable et impalpable : c'est l'être qui continue à « réfléchir », à « faire confiance » et à s'opposer au corps « carcasse ». Vivre alors serait “sans écorce” à la manière de sainte Françoise selon Ernest Hello, un de ses « copains de génie⁴⁰ » : « Sa vie en ce monde n'est que l'écorce légère et transparente de la vie qu'elle menait dans l'autre monde. Sa vie terrestre fut une apparence⁴¹. » Cet « autre monde » est, à ma lecture, le monde de l'être essentiel, ce que Michaux explorera encore plus en profondeur, avec les hallucinogènes. Mais je me pose alors une dernière question : qu'est-ce que finalement cet être intérieur que Michaux cherche à rejoindre ? J'ai parlé de boule, d'infiniment petit, d'expérience de métamorphose par la maladie, d'approfondissement du lien entre l'intérieur du corps et son extérieur par la fatigue, et enfin de l'écorché, manifestation ultime du reste organique humain qui résiste à la mort et, plus précisément, à l'état cadavérique. Toutes ses opérations pour se conduire vers l'être, pour comprendre que le sujet n'est peut-être qu'une des possibles manifestations de la vie dans l'homme. Ou peut-être, encore, que c'est le corps, lui, une des formations possible parmi tant d'autres.

³⁷ H. Michaux, « L'écorché tranquille » op.cit., p. 1438.

³⁸ *Ibid.*, p. 1437.

³⁹ H. Michaux, « Parenthèse », *Critiques, hommages, déclarations*, op.cit., p. 1027.

⁴⁰ H. Michaux, « Amours », in *La nuit remue*, op.cit., p. 504.

⁴¹ Ernest Hello, *Physionomies de saints*, Paris, Perrin, 1927, p. 89.

DEUXIEME PARTIE

UNICA ZÜRN, L'ESPACE ANAGRAMMATIQUE DU CORPS

Chapitre 1 : Les commencements - *Die Badewanne* et les surréalistes

« Lorsque les intentions d'une œuvre et celles d'une vie sont identiques d'une manière si évidente, comme c'est le cas chez Unica Zürn, le lecteur est en droit de s'intéresser au domaine privé de l'auteur. Etant entendu cependant qu'une telle curiosité n'est, malgré tout, pas une évidence et qu'elle doit, à mon avis, se trouver une légitimation. C'est uniquement parce que cette légitimation semble donnée ici que l'aspect biographique va être pris en considération, fournissant, lui aussi, des réponses partielles aux questions que se pose le lecteur de l'œuvre d'Unica Zürn¹. »

Ruth Henry, « Rencontre avec Unica ».

Bien que trop souvent oubliées, la formation et l'expérience artistique-littéraire d'Unica Zürn ont eu lieu bien avant son arrivée en France. Il est important et nécessaire de se pencher sur tout ce qui a nourri son intérêt d'abord pour s'intéresser ensuite, à son entrée dans le domaine littéraire et artistique. Pour paraphraser les mots de Zürn, tout ce qui lui a permis de « se bâtir un empire intérieur au cours de la vie² », au-delà de son enfance entourée de livres – parmi ses préférés, *Vingt Mille Lieues sous les mers* de Jules Verne, *Moby-Dick* de Hermann Melville *Les Mille et Une Nuits* et d'objets rares que son père³ ramenait de ses voyages – est la ferveur de la vie artistique et culturelle allemande de son époque dans laquelle elle s'est inscrite très tôt tout en débutant son activité de journaliste à Berlin après avoir divorcé de son mari Erich Laupenmühlen, qui avait par ailleurs la garde de leurs deux enfants. Ses premiers textes sont des nouvelles écrites pour RIAS (Radio Berlin) et précèdent celles composées pour un certain nombre de journaux allemands. Dans ces histoires, rassemblées dans les œuvres complètes⁴ de Zürn, on peut déjà déceler les thèmes et les motifs qui seront les siens dans ses œuvres ultérieures. Le fantastique côtoie le noir, les histoires d'êtres mystérieux et fantastiques se mêlent à celles d'animaux tout à fait étranges. Parmi les thèmes qui reviendront dans ses textes postérieurs, je retiens en particulier la présence de créatures fantastiques, hybrides humains-

¹ Ruth Henry, « Rencontre avec Unica », postface à *Sombre Printemps*, traduit de l'allemand par R. Henry et R. Valançay, Paris, Ed. Écriture, 1997, p. 108.

² U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2018, p. 96. Elle écrit encore ceci dans « Rencontre avec Hans Bellmer » : « Elle ne sait qui préférer des poètes Arp et Michaux [...] Avec ce deux-là et Lautréamont, elle a découvert son paradis poétique. Il y a encore la philosophie du stoïcien Marc Aurèle [...] Reste la sagesse du Ta-Tö-King qui est très belle, mais inaccessible, comme si elle n'était pas écrite pour ce monde, pour les Européens, dont elle fait, hélas, partie. », in *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*, Paris, Ed. Joëlle Losfeld, 2000, p. 71.

³ Willkomm Ralph Paul Zürn avait étudié littérature et il était devenu journaliste et écrivain. Contrairement à son succès limité en tant qu'écrivain, il affirmait sa position de grand voyageur (il avait servi comme lieutenant en Namibie), renommé pour ses fournitures et les objets rares et inhabituels qu'il ramenait d'Asie et d'Afrique.

⁴ Unica Zürn, *GA, Prosa I*, Band 2, Berlin, Verlag Brinkmann & Bose, 1989.

animaux, habitants de mondes imaginaires comme dans la nouvelle radiophonique « Das Wundertier⁵ » (1953), sujets qui seront repris également dans ses dessins à l'encre, ses aquarelles et ses peintures à l'huile. Toutefois, par rapport aux histoires courtes, clairement narratives et fidèles au genre qu'elle publie dans les journaux berlinois, son traitement des éléments textuels et stylistiques devient plus complexe au tournant des années 1950. Bien sûr, il y a les anagrammes – les premières datent de 1953⁶ – tout comme les nouvelles qui portent déjà l'empreinte thématique caractéristique de sa prose majeure ultérieure – *Sombre printemps* (1969), *L'Homme-Jasmin* (terminé en 1967 et publié par Gallimard en 1971) et *Les Trompettes de Jéricho* (1968), entre autres. Ce changement stylistique est vraisemblablement dû à la forte influence du courant surréaliste allemand de l'après-guerre, plus précisément berlinois. C'est un moment très particulier pour l'Allemagne de l'après-guerre dont les domaines de l'art et de la littérature renouvellent leur intérêt envers l'expérience surréaliste française et ses techniques poétiques, théâtrales et figuratives. Cette phase a été marquée, comme le rappelle Paola Gambarota⁷ dans son ouvrage dédié au surréalisme en Allemagne, par de nombreuses expositions figuratives des artistes d'avant-garde et par la publication des premières traductions et anthologies⁸ littéraires qui ont permis au public allemand l'accès, bien que tardif, à une sélection de textes surréalistes français. Ces périodes voient la formation de plusieurs groupes de peintres d'inspiration explicitement surréaliste, comme les *Fantasten* à Berlin, l'école du réalisme fantastique à Vienne et une formation théâtrale surréaliste berlinoise, *Die Badewanne*⁹. Ce sont ces deux villes, Berlin et Vienne, divisées en zones d'occupation, qui ont assisté à l'importation massive de la culture française par le biais, entre autres, des puissances occupantes. Gambarota écrit à ce propos : « La collaboration passionnée d'intellectuels, de poètes, de peintres et de gens de théâtre sous le signe du surréalisme, est probablement née du désir d'établir un circuit culturel allemand (ou autrichien)

⁵ U. Zürn, *GA, Band 6, Briefe/Dokumente/ Hörfunk*, Berlin, Verlag Brinkmann & Bose, 2001, p. 203.

⁶ En 1954, dix anagrammes avec dessins, *Hexentexte*, sont publiés par la galerie Springer à Berlin.

⁷ Paola Gambarota, *Surrealismo in Germania. Risposte e contributo dei contemporanei tedeschi*, Prato, Campanotto Editore, 1997, en particulier le chapitre « Il Dopoguerra. Il 'surrealismo reale' in Germania », p. 39. « Alla fine della seconda guerra mondiale si manifestarono i segni di un più ampio recupero dell'esperienza surrealista e di una attenzione rivolta anche alle tecniche poetiche, teatrali e figurative del movimento. Iniziava così, fra il 1945 ed il 1948, nel mezzo del processo di 'rieducazione democratica' della Germania, un nuovo capitolo della storia dell'impatto del surrealismo in aerea tedesca. Questa fase fu segnata inanzitutto da numerose esposizioni della produzione figurativa degli artisti della non più tanto nuova avanguardia, e dall'uscita delle prime traduzioni ed antologie letterarie che resero finalmente accessibili al pubblico tedesco, e di prima mano, una scelta di opere d'arte e di testi surrealisti. » Je traduis : « À la fin de la Seconde Guerre mondiale, les signes d'un renouveau plus large de l'expérience surréaliste et d'une focalisation sur les techniques poétiques, théâtrales et figuratives du mouvement se sont manifestés. C'est ainsi qu'entre 1945 et 1948, en plein processus de "rééducation démocratique" de l'Allemagne, s'ouvre un nouveau chapitre de l'histoire de l'impact du surréalisme dans l'espace allemand. Cette phase a été marquée tout d'abord par de nombreuses expositions de la production figurative des artistes de l'avant-garde, non plus si jeune, et par la publication des premières traductions et anthologies littéraires qui rendaient enfin accessible au public allemand une sélection d'œuvres d'art et de textes surréalistes, et ce de première main. »

⁸ Notamment, l'éditeur, Alain Bosquet, publie *Surrealismus 1924-1949* aux éditions *Das Lot en 1950. Texte und Kritik*, 1950, la première anthologie du surréalisme en Allemagne.

⁹ Par ailleurs, le peintre Heinz Trökes, collaborateur avec Jeanne Mammen du cabaret *Die Badewanne* a été parmi les rares artistes allemands de l'après-guerre à rencontrer les surréalistes à Paris et à participer au jour fixe chez Breton, avec Péret, Toyen, Ernst et Duchamp. Pour une histoire exhaustive du cabaret, voir Elisabeth Lenk, *Die Badewanne. Ein Künstlerkabarett der frühen Nachkriegszeit*, Berlin, Hentrich, 1991.

sur une base internationale, déprovincialisé et, surtout, désengagé de la tradition allemande, trop chargée d'interprétations nationalistes¹⁰. »

La vision du monde du surréalisme s'est manifestée aux jeunes intellectuels et écrivains berlinois, comme le rappelle le poète Lothar Klünner, à travers les vitrines des galeries d'art *Bremer*, *Rosen* et *Springer*, mais il ne faut pas oublier le travail de propagation de la littérature surréaliste française via les revues *Athena* (1946-48) et *Das Lot* (1945-50). Le cabaret *Die Badewanne* (*La baignoire*) se servait souvent de reproductions agrandies de tableaux de Dalí, Ernst, Chagall, de Chirico comme décor aux spectacles nommés « Getanztes Bild » (« tableaux dansés ») qui n'étaient autre que des improvisations dansées inspirées par les tableaux de grands peintres¹¹ considérés comme dégénérés et ostracisés pendant la période du III^e Reich. Les « Getanztes Bild » ont inscrit l'identité de la *Badewanne* et fondé sa réputation et sa reconnaissance dans les cercles artistiques berlinois. Les plus grands médiateurs de la vision surréaliste française ont été les poètes et traducteurs Johannes Hübner et Lothar Klünner – notamment traducteur des textes de Breton, Eluard et Char¹² – cofondateurs du cabaret *Die Badewanne* et contributeurs des revues *Athena* et *Das Lot*. Hübner a écrit pour la scène *Die Badewanne* (1949) un texte automatique en prose inspiré par les écrits des surréalistes français et deux courtes pièces de théâtre *Die Wiedergeburt* et *Danksagung* (1949) qui forment, avec d'autres poèmes, le cycle des “comédies magnétiques”, faisant explicitement référence au texte de Breton et Soupault, *Les Champs Magnétiques*. Unica Zürn évolue artistiquement dans cette atmosphère culturelle fréquentée par les artistes du cabaret *Die Badewanne*, en particulier par Camaro, Laabs, Meirowsky et en se laissant inspirer par des éléments que l'on peut reconnaître comme caractéristiques du surréalisme berlinois, décrit ainsi par Klünner :

Si l'on me demande ce que signifie pour moi aujourd'hui l'époque de la baignoire, je peux souligner *la validité permanente de l'expérience faite à l'époque, qui consiste à regarder l'environnement à travers le kaléidoscope de l'imagination*. C'est la seule façon de faire danser devant nous les phénomènes contemporains, qu'ils soient à la mode ou réactionnaires, à une *distance* qui nous permet de *juger plus facilement de la situation, et même, dans de nombreux cas, de la rendre possible*. [...] Dans le journal que m'a laissé mon ami Johannes Hübner, il y a une phrase qui résume notre provocation : *La poésie commence là où le calme et l'ordre s'arrêtent*¹³.

¹⁰ P. Gambarota, op.cit., p. 40. Je traduis. « La appassionata collaborazione di intellettuali, poeti, pittori e gente di teatro nel segno del surrealismo, nacque, probabilmente, dalla volontà di fondare un circuito culturale tedesco (o austriaco) su basi internazionali (tale ormai era il credo surrealista), sprovincializzato e, soprattutto, sganciato dalla tradizione tedesca, troppo gravata dalle interpretazioni nazionalistiche. »

¹¹ Les amis que fréquentait Unica Zürn, en particulier Werner Heldt et Heinz Trökes, se tournaient vers la sphère artistique internationale et les nouvelles tendances qui se concentraient notamment à Paris. Les expositions d'art contemporain, autorisées à Berlin par le Conseil de contrôle des services culturels alliés, accueillait les œuvres de Picasso, Rouault, Braque, Miró, Moore, Ernst etc. ainsi que les nouvelles tendances de l'expressionnisme abstrait américain, avec des noms tels que – Motherwell, Pollock, Rothko et Tobey. Ceux-ci figurent dès 1951 dans l'exposition *Amerikanische Malerei – Werden und Gegenwart* (Peinture américaine – présent et devenir).

¹² Ils ont notamment traduit et adapté pour la scène des passages de *L'Immaculée Conception* et du *Poème Illustré*, de Breton et d'Eluard. Ils ont ensuite organisé des lectures, en traduction, de textes de surréalistes français et allemands (Hans Arp, Friedrich Hagen, etc.).

¹³ E. Lenk, *Die Badewanne*, op.cit., p. 159-160 : « Wenn man mich fragt, was mir unsere Badewannen-Zeit heute bedeutet, dann kann ich auf die fortdauernde Gültigkeit der damals gemachten Erfahrung verweisen, die Umgebung

Unica Zürn gravera cette expérience dans sa mémoire, dédiant une partie de son texte *Vacances à Maison Blanche*¹⁴ au groupe *Die Badewanne*, à ses protagonistes et aux performances qui l'avaient le plus marquée – comme son premier feuilleton intitulé « Die schönste Leuchtnase » (« Le plus beau nez lumineux »), inspiré de la performance de Camaro « Der kleine Clown » (« Le petit Clown »). Le cabaret *Die Badewanne* vivant « une situation folle qui se confronte à l'absurde¹⁵ » dans une Berlin en ruine dévastée par la guerre, se présente comme un « mélange d'audace et de provocation » suivant le principe selon lequel il y a « égalité fondamentale de toutes formes d'expression : visuelle, pantomime, sonore et textuelle¹⁶. » Les performances proposées par le groupe étaient une imbrication du métaphysique et du banal où l'érotisme et l'absurde accentuaient la veine blasphématoire omniprésente. En plus de sketches improvisés sur des textes d'auteurs connus, comme « Plume » d'Henri Michaux, *Die Badewanne* proposait des pièces critiques sinon provocatrices, méprisantes des réalités politiques et économiques. Ce qui est imputable surtout au passé récent¹⁷ vécu par les protagonistes du cabaret. Eberhard Roters en témoigne :

La baignoire présente dans ses sketches une variante spécifique de l'existentialisme, mêlée à des éléments surréalistes, comme cela n'est possible qu'à Berlin et seulement à cette époque, *dans le contexte des difficultés humaines et politiques de l'existence, à l'époque de l'espace intermédiaire entre la destruction totale et non seulement extérieure, mais aussi l'irritation totale du questionnement moral et de sens, et le début d'une reconstruction trop grasse et autosuffisante, axée sur l'apparence de la consommation.* L'attitude intérieure des artistes contient [...] une note anarchiste. La critique de la société se présente sous la forme de l'absurde. *L'absurde est pour les artistes la seule forme appropriée pour s'exprimer.* Le neutralisme provocateur, qui constitue également le motif de base des artistes de la « baignoire », est à double sens, il ne se contente pas d'initier l'attitude politique du mouvement « Sans moi », mais il suit spontanément et de manière encore inexprimée des impulsions similaires à celles qui, des décennies plus tard, ont

durch das Kaleidoskop der Phantasie zu betrachten. Nur so bringen wir die zeitgenössischen Phänomene, ob modischer oder reaktionärer Art, vor uns zum Tanzen, und zwar in einer übersichtlichen Distanz, die uns die Situation zu beurteilen erleichtert, ja, dies vielfach erst möglich macht. [...] Da gibt es im hinterlassenen Tagebuch meines Freundes Johannes Hübner einen Satz, der unsere Provokation zusammenfaßt: *Die Poesie beginnt, wo Ruhe und Ordnung aufhören.*» Je traduis, je souligne.

¹⁴ U. Zürn, « La baignoire », in *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 178 : « Le clown, dans des habits trop grands, le nez rouge et un visage poudré de blanc, tient un faux œuf dans la main, qu'il essaie de casser en le jetant par terre et qu'il frappe finalement contre son front. En vain. Il sort de sa poche un vrai œuf qu'il écrase dans sa main. Le contenu coule dans sa large manche. Une expression d'étonnement douloureux se lit sur son visage. Il sort de sa poche une longue corde épaisse, la pose par terre et marche sur elle en équilibre, les bras loin du corps, tel un saltimbanque dans les airs, au-dessus de la tête des spectateurs. Il s'applaudit lui-même jusqu'à ce que les spectateurs fassent de même. Avec une infinie tristesse, il fait un nœud coulant avec la corde, et pâle, beau et gracieux, il passe son cou dans le nœud et tire sur la corde, penche la tête sur le côté et ferme pour la dernière fois lentement les yeux. La scène devient noire. »

¹⁵ Wolfgang Frankenstein, in E. Lenk, op.cit., p. 22. Je traduis.

¹⁶ Johannes Hübner, in E. Lenk, op.cit., p. 18 : « Prinzip ist die grundsätzliche Gleichberechtigung aller Ausdrucksformen: Inszenierung, Optik, Pantomime, Geräusch und Text. » Je souligne, je traduis.

¹⁷ L'un des fondateurs du Cabaret *Die Badewanne*, l'historien de l'art Karl Meirosky fut interné dans le camp de concentration de Sachsenhausen. Sa femme, Katja Meirosly avec Alexander Camaro ont été concernés par l'interdiction de peindre ou d'exposer et contraints à l'illégalité.

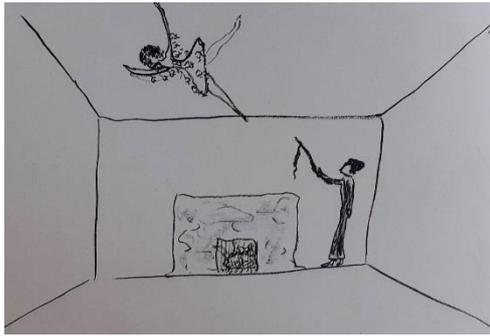
« conduit » aux thèses de Wolfgang Harich sur la « troisième voie » et au modèle socialiste du Printemps de Prague. Ce fut pour eux une période de travail créatif hautement stimulé au sein de la communauté, – *la délivrance de leur isolement forcé antérieur*¹⁸.

C'est dans ce premier contexte que, pour revenir à Zürn, elle se consacre au dessin, notamment à l'aquarelle. Elle le raconte ainsi : « C'est à Berlin, à l'époque où elle crève la faim, qu'elle commence à peindre pour la première fois, tout en travaillant avec frénésie à ses contes que les journaux lui achètent pour presque rien. L'ami peintre Alexander Camaro [...] lui a fait cadeau d'une boîte de couleurs et de grandes feuilles à dessin blanches [...] Elle se sent comme délivrée¹⁹. » Son premier dessin (fig. 1) qu'on retrouve dans la collection des œuvres complètes et qui date du 14 novembre 1950 représente peut-être un sorcier pointant sa baguette sur une danseuse qui se soulève en pirouette vers le plafond. *Die verzauberte Prinzessin* (*La princesse ensorcelée*, fig. 2), deuxième dessin caractéristique de ses premiers pas dans le pictural, ancrés dans l'expérience de la *Badewanne*, témoigne déjà de ses visions métamorphiques du corps. Un animal hybride, « son autoportrait », comme Zürn le décrit, « un animal gracieux au long cou, aux longs cheveux et aux longues oreilles²⁰ », une chimère qui anticipe les figures protéiformes de ses dessins à venir dont je parlerai longuement dans la dernière partie de la thèse.

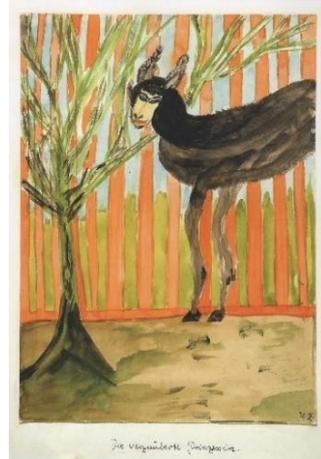
¹⁸ Eberhard Roters, Jeanne Mammen – Leben und Werk, in *Jeanne Mammen 1890-1976*, hg. Von der Jeanne-mammen- Gesellschaft in Verbindung mit der Berlinischen Galerie, Berlin, 1978, p. 79, cit. in E. Lenk, op.cit., p. 20 : « Die „Badewanne“ zeigt in ihren Sketches eine spezifische Variante des Existentialismus, vermischt mit surrealistischen Elementen, wie sie so nur in Berlin und nur damals vor der Kulisse der menschlichen und politischen Daseinsnöte zur Zeit des Zwischenraums zwischen totaler und nicht nur äußerer Zerstörung, sondern auch völliger Irritation der moralischen und sinnsetzenden Fragestellung, und dem Beginn eines allzu fetten und selbstgenügsamen, auf das Äußere des Konsums gerichteten Wiederaufbaus möglich ist. Die innere Haltung der Künstler enthält [...] eine anarchistische Note. Gesellschaftskritik tritt im Gewand der Absurdität auf. Das Absurde ist für die Künstler die einzige angemessene Form, sich Äußern zu können. Der provokante Neutralismus, der auch für die Künstler der „Badewanne“ das Grundmotiv bildet, ist doppeldeutig, er leitet nicht lediglich die politische Haltung der Ohne-mich-Bewegung ein, sondern er folgt spontan und noch unausgeprägt ähnlichen Impulsen wie jenen, die Jahrzehnte später zu Wolfgang Harichs Thesen vom „Dritten Weg“ und zum sozialistischen Modell des „Prager Frühlings“ geführt haben. [...] Das war für sie eine Zeit auf der höchsten angeregter schöpferischer Arbeit in der Gemeinschaft, - die Erlösung aus ihrer vorherigen zwangsläufigen Isolation. » Je traduis.

¹⁹ U. Zürn, « Rencontre avec Hans Bellmer », in *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 35. On n'a pas de traces de ses premières aquarelles sauf d'une datée 1953 qui pourrait correspondre à la technique décrite par Zürn et reproduite dans U. Zürn, *Bilder 1953-1970*, Berlin, Brinkmann und Bose & Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1998, p. 13.

²⁰ U. Zürn, « Rencontre avec Bellmer », in *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 35-36.



1. Unica Zürn, *Frühe Zeichnung* (premier dessin) vom 14.11.1950, reproduit in *GA*, 4.3, p. 161.



2. Unica Zürn, *Die verzauberte Prinzessin*, (La princesse enchantée), reproduit in *Catalogue Sainte-Anne*, op.cit., p. 143.

En 1953, lors d'un vernissage de son amie Anneliese Kuhk²¹ (1913-2001), Unica Zürn rencontre Hans Bellmer de passage à Berlin, depuis 1934 il gravite autour de Paris et des surréalistes français²². L'année suivante ils emménagent ensemble dans la capitale française au sein du légendaire « logis de la rue Mouffetard » nommé ainsi par Ruth Henry. Unica Zürn rencontre alors les surréalistes et se lie d'amitié notamment avec Man Ray, Meret Oppenheim, Gaston Bachelard, Patrick Waldberg, André Pieyre de Mandiargues, Hans Arp, Max Ernst et Henri Michaux. En 1956, Zürn réalise sa première exposition à Paris. Influencée par Klee, peut-être par Wols et Artaud, ce sont toutefois Michaux et Bellmer qui auront la plus grande influence sur elle, en particulier sur la peinture. « En 1959 – se souvient Ruth Henry –, lors de l'Exposition internationale des surréalistes à la galerie Cordier, nous nous rencontrons, elle et moi, sa future traductrice – et l'amie qui l'ensevelira en 1970, après son suicide²³. » De son vivant Unica Zürn a organisé de nombreuses expositions de ses œuvres à Paris. Entre autres, en 1956 et 1957, elle exposa à la galerie « Le soleil dans la tête » chez Daniel Cordier et en 1959, 1962 et 1964, à la galerie « Le point cardinal ». Le fait qu'elle se soit sentie honorée par le contact personnel avec ses « grands collègues peintres » ne fait aucun doute. En témoigne la lettre adressée à ses amis berlinois Ulla et R.W. Schnell à la suite de sa deuxième exposition à la galerie « Le soleil dans la tête » :

²¹ Annaliese Kuhk avait connu Unica Zürn au début des années 40 par l'intermédiaire de Walter Lüdtke, futur mari de Kuhk, cameraman à l'UFA où Unica Zürn travaillait comme secrétaire, archiviste et dramaturge pour des films publicitaires. Le vernissage auquel je fais référence dans le texte avait été organisé, comme le raconte Zürn, dans un restaurant français du Kurfürstendamm.

²² Bellmer publie son premier texte de présentation *Die Puppe* en 1934 avec dix photographies chez un petit imprimeur de Karlsruhe. C'est grâce à cette publication qu'il se fait connaître par les fondateurs de la revue parisienne surréaliste *Minotaure* : André Breton, Max Ernst, Jean Arp, Marcel Duchamp, Man Ray, Paul Éluard, Yves Tanguy l'entourent dès le début d'une affection active. En 1935 Bellmer publie dans le *Minotaure*, les « *Variations sur le montage d'une mineure articulée* » et l'année suivante, grâce à Paul Éluard, apparaît l'édition française de *La Poupée* aux Éditions Guy-Lévis-Mano. Pour en savoir plus sur la carrière artistique de Bellmer, je renvoie à l'ouvrage approfondi de Pierre Dourthe, *Bellmer : Le principe de perversion*, Paris, Jean Pierre Faur éditeur, 1999 ; Peter Webb et Robert Short, *Hans Bellmer*, Londres, Quartet Book, 1985.

²³ Ruth Henry, *Présentation*, dans U. Zürn, *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 9.

Je ne me suis pas soucié des critiques pour cette exposition. Je crois qu'une est parue dans *Art*, mais je ne l'ai pas lue. Une deuxième m'a été envoyée, sous forme de manuscrit - un peu trop pompeux à mon goût, se perdant en éloges. Mais ce sont les visiteurs qui m'ont procuré le plus grand plaisir. Ils ont vraiment été "illuminés". André Breton, Wifredo Lam, Matta, Victor Brauner, Francis Ponge (c'est un poète) – Henri Michaux. Breton publiera un dessin du grand carnet de croquis dans sa revue « Le Surréalisme même ». Les grands "collègues" peintres ont approuvé calmement et objectivement (sans faire d'éloges) mes dessins : « très personnel » - « très direct » - leurs jugements sont les plus importants - ils ne font en effet aucun compliment pour rien [...] Victor Brauner a acheté une feuille d'esquisse [...] Henri Michaux a dit d'une huile aux traits entrelacés que j'avais exposée : « c'est extraordinaire » – voilà donc pour l'exposition²⁴.

Toutes les dates soulignées jusqu'ici, ainsi que celles qui suivront au fil de ces pages, sont autant de repères essentiels contextualisant les débuts artistiques de Zürn et sont nécessaires au cheminement de mes réflexions sur son œuvre tant littéraire que picturale. À partir de la citation ci-dessus, je pourrais dresser une liste de tous ceux qui ont admiré l'œuvre de Zürn en commençant par Mandiargues et Arp, en poursuivant avec l'étonnement de Leiris à la lecture de *L'Homme Jasmin*, pour terminer par Michaux et Max Ernst²⁵.

Il s'agit avant tout de me pencher sur une analyse minutieuse de l'œuvre de Zürn rappelant l'appréciation de son travail par ses contemporains et pairs, tout en expliquant les raisons. Pour mener à bien mon projet il m'a fallu m'éloigner d'une approche de lectures et de critiques reposant uniquement sur l'aspect biographique d'Unica Zürn qui a contribué, probablement sans en avoir conscience, à obscurcir l'œuvre littéraire et artistique de l'écrivaine en se focalisant quasi-exclusivement sur son profil biographique-psychologique. Il est indéniable qu'une grande partie de son œuvre a été influencée par son parcours de vie affecté par un contexte historique et social, du fait d'une Allemagne en guerre et par l'après-guerre, qui a sans doute contribué au déclenchement de ses crises psychologiques – « une schizophrénie qui se manifestait par à-coups²⁶ » – qui l'ont amenée, à plusieurs reprises, à séjourner dans des cliniques

²⁴ Unica Zürn, « Brief Zürn an Ulla und R. W. Schnell, Ermenonville, Nov. 1957 », in U. Zürn, *Gesamtausgabe*, 4.2, Verlag Brinkmann & Bose, Berlin, 1988, p. 566. Je traduis : « Um Kritiken habe ich mich bei dieser Ausstellung garnicht gekümmert. Eine ist wohl in „Art“ erschienen, aber ich habe sie nicht gelesen. Eine 2. ist mir zugeschickt worden, als Manuskript - für meinem Geschmack etwas zu bombastisch sich in Lobpreisungen ergehend. Das grösste Vergnügen aber waren für mich die Besucher. Sie waren tatsächlich „erlaucht“. André Breton, Wifredo Lam, Matta, Victor Brauner, Francis Ponge (das ist ein Dichter) und - Henri Michaux. Breton wird eine Zeichnung aus dem grossen Skizzenbuch in seiner Revue „Le Surréalisme même“ veröffentlichen. Die grossen Maler „kollegen“ haben sich ruhig und sachlich (ohne Lobhudeleien) mit meinem Zeichnungen einverstanden erklärt : „sehr persönlich“ – „sehr direkt“ - Ihre Urteile sind die wichtigsten - sie machen nämlich um keinen Preis Komplimente. [...] Victor Brauner hat ein Skizzenblatt gekauft [...] Henri Michaux sagte von einem Ölbild mit ineinandergewundenen Schlangen, das ich ausgestellt hatte: « c'est extraordinaire » - soweit also die Ausstellung. »

²⁵ La préface de *L'Homme Jasmin* a été écrite par André Pieyre de Mandiargues, livre salué par Michel Leiris comme sa lecture la plus importante de l'année 1971. Max Ernst pour « Dessins et gouaches » exposition de Unica Zürn en 1962, réalise une préface cryptographique.

²⁶ R. Henry, « Rencontre avec Unica », in « Postface » à *Sombre Printemps*, p. 105.

psychiatriques, en France et en Allemagne²⁷. Pourtant, je me suis demandé pendant mes réflexions et me demande encore s'il s'agit d'une légitimation pour confondre totalement la vie avec l'écriture et surtout pour s'arrêter devant cette perspective unidirectionnelle et monothématique. Il faudrait plutôt interroger le texte sur ce qu'il transmet au-delà de la personne de l'auteur. Cet aspect échappe presque inévitablement à une perspective biographique qui, comme dans le cas de Zürn, s'oriente si fortement vers la souffrance, la maladie et la "position de victime". Le terrain est, bien entendu, très glissant. On peut se demander dans l'approche des textes d'Unica Zürn comment ses angoisses, ses hallucinations, cette violente dépersonnalisation qu'elle a vécue et dont elle a parlé, peuvent nous éblouir en tant que lecteurs et nous proposer une nouvelle manière de concevoir l'écriture comme force de vie au travers des sujets qu'elle n'a eu de cesse de développer au cours de son œuvre, soit l'infini du sens, les transformations corporelles, pour créer enfin cet espace de l'écriture où se renouent les liens entre corps et psyché. Son écriture ainsi que ses dessins peuvent induire un certain inconfort de la pensée dans le sens où il ne semble pas y avoir, à première vue, de points d'ancrage reconnaissables et familiers qui permettraient d'entrer dans sa dimension littéraire-artistique.

D'un point de vue critique on pourrait les taxer de quasi impénétrables car, dans cet entrelacs constant entre l'écriture et la psyché, Unica Zürn nous fait vivre ce que je nommerais plus loin le délire et la *déliation* de la pensée, états qui ne se confondent pourtant pas avec un pur et simple mouvement d'autodestruction. Ceci est un point fondamental qui me permettra de créer des repères pour une analyse critique de son œuvre. Il y a par ailleurs une certaine forme de proximité entre Unica Zürn et Antonin Artaud – « Ainsi s'est-elle clairement rendu compte de ce que peut-être, un Antonin Artaud a dû endurer²⁸ » – qui a connu cet état d'effondrement de la pensée. Effondrement dont elle témoigne dans son œuvre majeure *L'Homme Jasmin* qui a été largement étudiée au vu d'une plus riche bibliographie sur le sujet. Toutefois, si son œuvre ne racontait que son absence, l'abolition du langage ou le défaut de sens ou encore le démembrement de la structure grammaticale, la terreur du vide, la chute psychotique alors elle n'aurait eu d'intérêt comme sujet que pour la médecine, la psychiatrie dans le cas présent. Je reprends, à cet égard, une citation de Deleuze : « On n'écrit pas avec ses névroses. La névrose, la psychose ne sont pas des passages de vie, mais des états dans lesquels on tombe quand le processus est interrompu, empêché, colmaté. La maladie n'est pas processus, mais arrêt du processus, comme dans le "cas Nietzsche". Aussi l'écrivain comme tel n'est-il pas malade, mais plutôt médecin, médecin de soi-même et du monde²⁹. » Ce n'est pas un hasard alors si Zürn cesse d'écrire des anagrammes quand

²⁷ Par précision voici les dates de ses séjours dans les hôpitaux psychiatriques : 10-10-1960/10-02-1961 Karl-Bonhöffer-Heilstätten, Berlin. 26-09-1961/23-03-1963 Hôpital Saint-Anne, Paris. 01-08-1964/15-09-1964 Clinique La Fond, La Rochelle. 1965, deux mois à Saint-Anne, Paris. 15-06-1966/28-09-1966 Clinique de Maison Blanche, Neuilly sur Marne ; à la suite elle écrit *Notes concernant la dernière crise*. Mi-décembre 1969/18-01-1970, Maison Blanche. Le 28 février elle commence la rédaction du cahier intitulé « Crécy ». 04-04-1970/17-05-1970 Maison Blanche. 17-05-1970 transfert à Chesnais de Chailles. Elle écrit *Vacances à Maison Blanche* et *Rencontre avec Hans Bellmer*. 18-10-1970 elle est autorisée à quitter la clinique pour quelques jours. Le soir même elle est chez Bellmer. Le jour suivant, le 19-10-1970 elle se suicide se jetant du balcon du sixième étage du 4 rue de la Plaine. Sur tout ceci, voir R. Felka / E. Brinkmann, « Unica Zürn (6 juillet 1916 – 19 octobre 1970) : repères biographiques », in *Unica Zürn*, Catalogue publié à l'occasion de l'exposition aux Halle Saint-Pierre, Ed. du Panama, 2006, p. 82-105.

²⁸ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 208.

²⁹ G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 13-14. Il poursuit ainsi : « Le monde est l'ensemble des symptômes dont la maladie se confond avec l'homme. La littérature apparaît alors comme une entreprise de santé :

elle commence à fréquenter assidûment les hôpitaux psychiatriques ni non plus que toutes ses proses soient écrites avant ou après ses crises, comme le rappelle le sous-titre de *L'Homme-Jasmin* : « Impressions d'une malade mentale. » Comme remarque Ruth Henry, amie de Zürn et traductrice de ses œuvres en français : « L'écriture du manuscrit [*L'Homme Jasmin*] se place à une époque ultérieure, une longue période “*non dérangée*” qui se termine en 1966. En 1970, Unica Zürn se donne la mort à Paris³⁰. »

Ses textes, comme ses dessins, me semblent alors impliquer la constitution d'une nouvelle forme de réflexion portée principalement vers l'écriture et le corps en tant que morphologies à déjouer pour être ensuite reformulées et reconstruites. Le parcours de Zürn est une sollicitation constante portée à la pensée qui, contre toute inertie, s'interroge sans relâche. L'objet ici est de traiter ses œuvres en tant qu'œuvres de création en constante évolution – *in fieri* – tout en m'éloignant d'une forme d'apitoiement sur son indéniable souffrance qui a étayé la plupart des approches critiques sur ses œuvres, souvent sans avoir contribué à une compréhension approfondie de son art et de l'étonnement qu'il peut susciter. Comme je le montrerai dans les pages qui suivent, l'écriture de Zürn s'enracine dans un sentiment d'aliénation – le terme est à prendre dans son sens premier, celui de devenir « étranger à soi-même » – qui, progressivement, devient la devise même de son écriture, en particulier de ses anagrammes. La réflexion menée au fil de ces pages a pour ambition de dégager les processus créatifs ou « processus de vie » pour reprendre l'expression de Deleuze, à l'œuvre dans les travaux d'écriture et de peinture de Zürn. L'analyse envisagée ne portera pas sur les moments d'effondrement dans la psychose qui constituaient autant d'obstacles dans la production de Zürn, l'empêchant de dessiner ou d'écrire, ou alors s'il lui est arrivé de le faire, les résultats ont peu d'intérêt sur les plans artistique et littéraire.

Pour mener à bien cette intention, il a fallu détacher l'image de Zürn de toutes sortes d'étiquettes ou de caractéristiques stéréotypées qui, comme le souligne bien la critique Ute Baumgärtel, ont tenté d'encadrer sa personnalité dans « une structure imaginaire invisible (qui se superpose à la fois à la personne et au texte et les rend apparemment indiscernables) », tout en la qualifiant avec « des attributs défectueux et déficitaires de l'échec et de l'absence, les caractéristiques de l'éternelle victime, dont l'absence d'issue et d'espoir fait apparaître le moment proactif des œuvres artistiques comme une dernière action de sauvetage, une solution de secours³¹. » Ces interprétations ont omis de saisir les importantes questions soulevées par Zürn dans ses textes qui risquent de bouleverser une certaine manière *rationalisante* – *normalisante*, d'aborder son œuvre. La lecture des œuvres de Zürn implique d'être prêt à vaciller, à abandonner les parcours tracés pour aller à la rencontre d'une altérité et d'un inconnu parfois dérangeants. Ce faisant, sans sous-estimer l'importance et l'influence de la vie personnelle d'Unica Zürn, ce travail vise à réhabiliter la figure de l'artiste et de l'écrivaine, en utilisant certains épisodes de sa biographie comme des éléments à intégrer, et non à superposer, à l'étude de ses œuvres. Pour

non pas que l'écrivain ait forcément une grande santé [...], mais *il jouit d'une irrésistible petite santé qui vient de ce qu'il a vu et entendu des choses trop grandes pour lui*, trop fortes pour lui, irrespirables, dont le passage l'épuise, en lui donnant pourtant *des devenirs* qu'une grosse santé dominante rendrait impossibles. » Je souligne.

³⁰ R. Henry, « Rencontre avec Unica », in *Sombre Printemps*, op.cit., p. 112. Je souligne.

³¹ Ute Baumgärtel, « Vorwort », in « ...*dein Ich ist ein Gramm Dichtang...* » *Die Anagramme Unica Zürns*, Wien, Passagen Verlag, p. 14-15. Je traduis.

cette raison, la relation avec Bellmer sera traitée brièvement, en soulignant les influences et les inévitables convergences mais en privilégiant les distances afin d'éviter d'occulter une fois de plus le cheminement spécifique d'Unica Zürn, notamment en ce qui concerne la création anagrammatique. C'est au contraire avec Henri Michaux que l'œuvre de Zürn semble converger sur certains points, notamment sur la réflexion portée à l'écriture et au regard sur le corps, pensé dans ses relations étroites avec le reste du vivant.

Michaux et Zürn sont contemporains et leurs biographies se croisent certaines années. Leur première rencontre a très probablement eu lieu en décembre 1957 lorsque Bellmer, lors des séances de pose, a dessiné l'œil de Michaux³² pour la couverture du livre de Robert Bréchon. Michaux aura soin de rester toujours très discret vis-à-vis de sa relation avec Unica Zürn – du fait de l'amour "érotomane" qu'elle éprouvait à son égard –, sans toutefois s'épargner d'aider Bellmer à faire face aux délires de sa compagne, comme en témoignent les lettres écrites entre 1960 et fin 1961, lorsque l'homme Michaux et son œuvre deviendront un motif dominant dans les délires et les écrits d'Unica Zürn. À titre d'exemple, je citerai la lettre écrite par Bellmer depuis l'Île de Ré en 1961, année où Zürn a été frappée par une grave crise : « À "compte-goutte", le long de ces années (son internement à Wittenau, la lente guérison, depuis le 3 mars 1961 chez moi) [...] j'ai fini par saisir (jusqu'à la dernière semaine ici, à l'Île de Ré) que *tout* en elle se fixait autour de « HENRI MICHAUX », sauveur-chevalier à travers les connaissances par les gouffres³³. » Le 30 septembre Michaux se rend chez Vincent et Micheline Bounoure – cette dernière ayant veillé aux modalités de l'internement d'Unica Zürn et cherché à préserver le plus possible de son travail – pour examiner les dessins de l'écrivaine. Affectueux mais prudent, sollicité par les lettres de Bellmer, Michaux, fort de ses relations avec les psychiatres, rend visite à Zürn à Sainte-Anne, lui apportant un carnet de croquis vierge, puis le reprenant et intercédant auprès de Jean Hugues en vue d'une exposition. Sur la première page, la dédicace de Michaux (fig. 3) se lit ainsi : « Cahier de *blanches* étendues intouchées / Lac où les désespérés, mieux que les autres, / Peuvent nager en silence, / S'étendre à l'écart et revivre³⁴. » La préface du catalogue, en caractères pictographiques, est de Max Ernst (fig. 4). Au-delà de ces quelques convergences biographiques, Michaux et Zürn partagent quelque chose de beaucoup plus profond en ce qui concerne leur conception de l'écriture et notamment la volonté de produire des corps-texte *vivants* qui incarnent la pensée, son cheminement, dans une forme linguistique *vivante*. Ce lien qui noue ses deux écrivains et leurs travaux n'apparaît pas immédiatement. Mon but sera précisément de montrer progressivement la logique profonde qui lie la pensée des deux auteurs.

En préambule, je me dois d'ouvrir une parenthèse sur la méthodologie choisie comme support et appui critique au travail de Zürn. Si mon approche concernant l'œuvre de Michaux m'a amenée à rencontrer des difficultés dans la sélection des ouvrages composant la vaste bibliographie critique à son égard, la bibliographie concernant Zürn n'a pas de rapport équivalent

³² Je rappelle que Bellmer dessinera aussi un portrait de Michaux et plusieurs représentations de son personnage Plume.

³³ Lettre signé Hans Bellmer à Henri Michaux le 27 septembre 1961, in *Pour Unica Zürn. Lettres de Hans Bellmer à Henri Michaux & Autres documents*, Paris, Ypsilon éditeur, 2009, p. 24-25.

³⁴ Dédicace d'Henri Michaux à Unica Zürn, *Album Sainte-Anne*, Paris, 1961, in *Unica Zürn. Alben, Bücher und Zeichenhefte*, Berlin, Verlag Brinkmann & Bose, 2009, p. 104.

en termes de confrontation, sauf en ce qui regarde l'exégèse psychanalytique³⁵. À cela s'ajoute la particularité de Zürn de n'avoir laissé aucune trace de théorisation explicite de son travail hormis la présence d'indices disséminés dans son œuvre incluant les lettres qu'il a fallu d'abord rassembler, pour pouvoir les mettre en relation avec les toiles de correspondances thématiques. Les textes de référence récurrents dans mes notes portent sur les travaux de Ute Baumgärtel, Helga Lutz et Sabine Scholl³⁶ qui ont su se concentrer (abordant l'œuvre sous différents aspects, linguistiques et thématiques en particulier) sur l'œuvre d'Unica Zürn en soulignant la nouveauté de son travail. Ces textes m'ont permis aussi – l'allemand n'étant pas ma langue maternelle – de démêler et de mieux comprendre les mécanismes linguistiques et les "sens cachés" qui se décèlent pendant l'analyse des anagrammes. Considérant ces prémisses, certaines de mes propositions ressembleront davantage à des hypothèses qu'à des thèses. J'ajouterai que les lectures proposées en aval de quelques anagrammes ne peuvent pas, par la nature même de ce procédé littéraire, être perçus comme des résultats définitifs. Les lectures, les interprétations et les traductions ne peuvent en aucun cas être catégorisées telles des analyses achevées, mais doivent plutôt être envisagées comme des possibilités de réflexions ouvertes.

Au cours du cheminement de ma réflexion, j'ai tenté de répondre à la suggestion faite par Anne-Marie Dubois, à savoir, considérer le travail de Zürn comme une œuvre littéraire et artistique à part entière : « Certains textes [de critique], écrit Dubois, ne manquent pas d'intérêt, mais la plupart s'en tiennent à l'exploration de l'œuvre littéraire par le seul prisme de la folie [...] L'écriture d'Unica, poursuit-elle citant Serge Tribolet, ne peut être réduite à une sémiologie délirante, son expérience vaut beaucoup plus qu'un diagnostic psychiatrique, son œuvre se passe de tout commentaire psychologique³⁷. » Mon travail de recherche est empreint d'une double implication : d'une part, comprendre les raisons du choix de l'écriture anagrammatique en étudiant la manière dont l'anagramme, figure de style, devient un genre littéraire sous la plume d'Unica Zürn. D'autre part, il s'agit ici d'aborder l'anagramme non seulement comme procédé linguistique, mais également comme composition littéraire liée indissolublement à une composition conceptuelle, à un style de la pensée, à une manière tout à fait originale de regarder et de se représenter le monde et d'en suivre les narrations. La spécificité d'Unica Zürn n'est pas simplement liée à son choix d'appliquer le jeu de permutation au langage, mais plutôt au fait que l'anagramme déborde et s'étale sur les mécanismes de la pensée avec ses imaginaires, modifiant donc son approche de l'écriture comme sa relation au corps, au sien en particulier. L'anagramme est avant tout un questionnement adressé à la langue qui vient problématiser sa rigidité. Une

³⁵ Ne disposant pas des compétences spécifiques nécessaires pour une approche psychanalytique critique, je renvoie aux études complètes et notables de Jean-François Rabain, « Sublimation et identifications croisées : les "jeux à deux" de Hans Bellmer et de Unica Zürn », *Revue française de psychanalyse*, Janvier 1998, p. 1247-1264 ; « Les anagrammes de Unica Zürn », *Obliques*, « La femme surréaliste », n°14-15, 1977. « Le sexe et son double », *Obliques*, n. spécial sur Hans Bellmer, 1975, p. 21-28 ; Alain Chevrier, « Sur l'origine des anagrammes d'Unica Zürn », Postface à H. Bellmer, U. Zürn, *Lettres au Docteur Ferdière*, Paris, Séguier, 1994, p. 125-140 ; Jean-Claude Marceau, *Unica Zürn et l'Homme-Jasmin. Les dit schizophrène*, Paris, L'Harmattan, 2006.

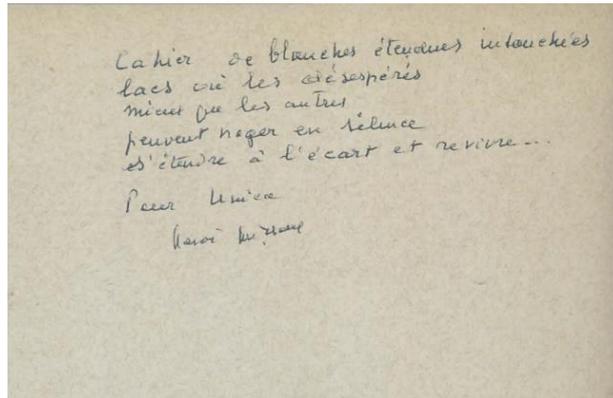
³⁶ Ute Baumgärtel, "dein Ich ist ein Gramm Dichtang...". Die Anagramme Unica Zürns, Passagen Verlag, Wien, 2000 ; Helga Lutz, *Schriftbilder und Bilderschriften. Zum Verhältnis von Text, Zeichnung und Schrift bei Unica Zürn*, Berlin, Springer-Verlag, 2003 ; Sabine Scholl, *Febler, Fallen, Kunst: zur Wahrnehmung und Re-Produktion bei Unica Zürn*, Frankfurt am Main, A. Hain, 1990.

³⁷ Anne-Marie Dubois, « Unica Zürn », *Catalogue de l'exposition Unica Zürn*, du 31 janvier au 31 mai 2020 au Musée d'Art et d'Histoire de l'hôpital de Sainte-Anne, Paris, MAHSA, p. 13.

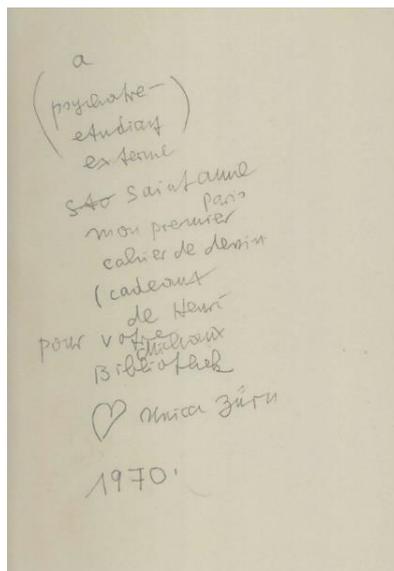
problématique proche de celle de Michaux. L'attachement de Zürn à ce mécanisme révèle un rapport extrêmement intime de cette pratique incluant corps et pensée, comme souligné par Jean-François Rabain : « l'anagramme n'est pas pour elle un simple divertissement, elle procède d'un acte *créatif* beaucoup plus *radical* et *subversif*. Avec le démantèlement morphologique du mot, en déconstruisant le signe et la représentation, l'anagramme dynamite l'opération symbolique du langage³⁸. » De profonds échos émergeront au fil de ces pages consacrées avant tout à Unica Zürn et à mon analyse développée en amont sur Michaux dans le but de souligner les similitudes de pensée des deux auteurs tout en relevant les différences notables. Cette analyse est guidée par le cheminement qui se joue entre le corps, la pensée et l'écriture afin de se rappeler avec Michaux et Zürn le temps précédant les mots, celui composé de lignes, de traces et d'empreintes, le trajet qui amène à saisir l'avant-pensée. Comme le disait Henri Maldiney : « [...] la pensée est partout en quête de son propre départ³⁹. »

³⁸ Jean-François Rabain, « Le langage poétique de Unica Zürn », in *Catalogue de l'exposition Unica Zürn*, hôpital Saint-Anne, op.cit., p. 27. Je souligne.

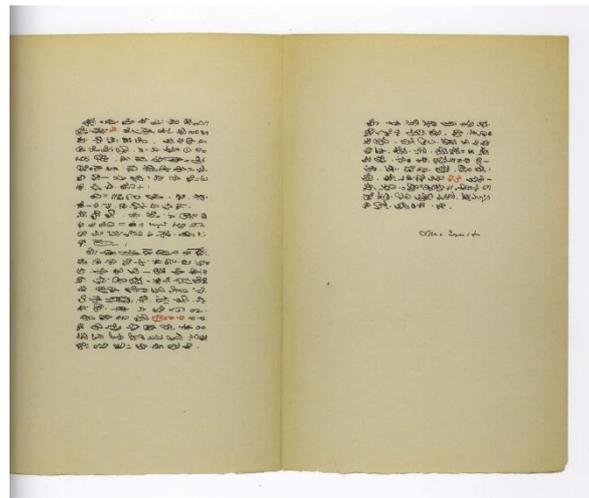
³⁹ H. Maldiney, *Philosophie, Art et Existence*, Chris Younès (dir.), Paris, Ed. du cerf, 2007, p. 19.



3. Dédicace d'Henri Michaux à Unica Zürn, Paris, 1961
reproduit in *Alben*, p. 103.



3. Unica Zürn : « a psychatre – étudiant externe Saint Anne Paris mon premier cahier de dessin cadeaux de Henri Michaux pour votre Bibliothèque », Unica Zürn 1970 [für] – J.-F. Rabain, reproduit in *Alben*, p. 119.



4. Max Ernst, préface calligraphiée pour le catalogue de l'exposition *Unica Ziirn. Dessins et gouaches*, Janvier 1962, Le Point Cardinal Paris, reproduit in *Catalogue Sainte-Anne*, op.cit., p. 150-151.

Pour une brève histoire des anagrammes

L'anagramme de par sa définition linguistique est une *metathesis*⁴⁰ (transposition) de lettres ou de syllabes. Elle se compose de l'interversion des lettres qui forment un mot de manière à en obtenir un autre provoquant ainsi une nouvelle lecture et une nouvelle signification. Le substantif *anagrammatismos* (du grec *ana*, « en haut, en avant » et *gramma* « lettre ») apparaît pour la première fois au II^e siècle en Grèce dans l'ouvrage d'Artemidore de Daldis, *Onirocritique*, où il mentionne l'anagramme comme technique d'interprétation des songes. Cependant, l'invention de cette opération linguistique est plus précisément attribuée au poète alexandrin Lycophron, auteur de tragédies et de poèmes, réputé pour être un poète obscur, ses vers reposant sur « des énigmes, des périphrases métaphoriques, la création de composés, l'emploi de mots rares...⁴¹. » De l'époque latine au Moyen Âge et durant la Renaissance, tantôt estimée tantôt dépréciée, la pratique de l'anagramme est reléguée à un genre mineur et principalement aux usages ludiques. Il faudra attendre le début du XX^e siècle pour voir poindre le renouvellement de l'intérêt pour le langage accompagné par les expérimentations linguistiques comme l'écriture automatique, les jeux de mots et bien d'autres figures de styles mettant à nouveau en lumière l'anagramme⁴². De nouvelles pratiques anagrammatiques émergent, en effet, au début des années 1920, dans le sillage du surréalisme et des autres avant-gardes qui s'ouvrent aux recherches linguistiques caractérisées, je le dis très succinctement, en particulier par une ouverture au hasard et à l'inconscient dans la création littéraire. Comme l'écrit Pierre-Yves Testenoire, « les tentatives qui en résultent – écritures automatique, jeux sur les signifiants, cadavre exquis, non-sens, etc. – rencontrent l'exercice de permutation de lettres auquel elles confèrent un nouveau statut⁴³. » Il suffit de penser à Robert Desnos et à ses compositions aphoristiques sous hypnose des années 1920 et 1925 créées autour du personnage de Marcel Duchamp, Rose Sélavy, construites sur des jeux de mots et des permutations de lettres. Et de rappeler encore Georges Perec et ses poèmes hétérogrammatiques – de hétérogramme, littéralement « énoncé qui ne répète aucune de ses lettres »⁴⁴ – directement inspirés des anagrammes de Hans Bellmer et d'Unica Zürn. Une application plus rigoureuse et méthodique de l'anagramme revient, cependant, au groupe de

⁴⁰ Plus génériquement il est considéré comme un métaplasme (du grec *metaplassein* « modeler autrement »), terme pour désigner toutes les opérations qui, dans le mot, affectent phonèmes et graphèmes par suppression [...], adjonction [...], permutation (métathèse), division [...], fusion... », voir Michèle Aquien, *Dictionnaire de poésie*, Paris, Le livre de poche, 2019, p. 180. L'entrée « anagramme », p. 53.

⁴¹ Pierre-Yves Testenoire, *Ferdinand de Saussure à la recherche des anagrammes*, Limoges, Lambert-Lucas, 2014 ; — *Les Anagrammes*, Paris, Que sais-je ? Humensis, 2021, p. 12.

⁴² Voir F. de Saussure, *Anagrammes homérique*, P.-Y. Testenoire (éd.), Limoges, Lambert-Lucas, 2013 ; Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 2009. Applications moins fidèles aux intentions originelles de Saussure concernant les études qui explorent les répétitions des lettres à la recherche des noyaux fondateurs de l'organisation du texte, sont les travaux de P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1975 et G.L. Beccaria, *L'autonomia del significante*, Einaudi, Torino, 1975. Pour une approche psychanalytique et une réflexion sur la possible relation entre procédé anagrammatique et travail onirique, voir S. Agosti, *Modelli psicanalitici e teoria del testo*, Milano, Feltrinelli, 1987 ; G. Sasso, *La mente intralinguistica. L'instabilità del segno : anagrammi e parole dentro le parole*, Genova, Marietti, 1993 ; —, *Le strutture anagrammatiche della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1982.

⁴³ Pierre-Yves Testenoire, *Les anagrammes*, Paris, Que sais-je ? Humensis, 2021, p. 40.

⁴⁴ Georges Perec compose deux recueils fondés sur cette contrainte. Le premier, publié en 1974, *Ulcérations* et, en 1976, *Alphabets* sous-titré « Cent soixante-seize onzains hétérogrammatiques ».

l'Oulipo, fondé en 1960 par Raymond Queneau et François Le Lionnais. Considérée comme une contrainte linguistique, nouveau principe de création littéraire oulipienne, l'anagramme figure aux côtés du palindrome et de l'acrostiche dans *l'Atlas de littérature potentielle* (1981). Par rapport au passé, où elle était considérée comme un simple jeu linguistique ou utilisée comme figure de cryptage, « pour dissimuler ou révéler une identité, pour construire une intrigue narrative ou pour transmettre une information confidentielle⁴⁵ », l'anagramme a progressivement acquis, à partir des expériences à peine évoquées, via Bellmer et Zürn, un plus grand degré d'autonomie et de force poétique. La linguistique structuraliste a sans aucun doute contribué à ce regain d'intérêt, au milieu du XX^e siècle, pour les phénomènes linguistiques paragrammatiques, avec une attention particulière pour l'anagramme. Les problèmes théoriques sont aussi complexes que nombreux et les travaux de l'un des pères fondateurs de la linguistique, Ferdinand de Saussure, en témoignent. Une partie de son travail dédié aux anagrammes influencera grandement et pour longtemps le champ des sciences humaines des années 1960 et 1970. Le linguiste Genevois s'était penché au cours de sa vie sur la structure d'un vers de la poésie latine archaïque, le vers saturnien, recherche décrite dans ses manuscrits qui n'ont été publiés qu'en 1960 à la suite d'un legs de ses héritiers à la bibliothèque de Genève. Cherchant à expliquer les règles de versification du vers saturnien, Saussure s'attarde notamment sur la récurrence allitérative présente dans les vers de la poésie latine. « Parmi les différentes hypothèses qu'il développe, explique Testenoire, il retient l'idée que ces phénomènes d'allitération s'organisent autour d'un nom, ce qu'il appelle un "mot-thème". Selon son hypothèse, les poètes ayant en tête ce mot-thème [le nom d'un dieu ou d'un héros], s'appliquaient à disséminer, dans leurs vers, des syllabes identiques à celles de ce nom⁴⁶. » La publication au milieu des années 1960 des premiers extraits d'anagrammes de Saussure rencontre un écho immédiat, grâce surtout au travail de Starobinski, *Les Mots sous les mots, les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. À partir des études de Saussure, l'intérêt pour les anagrammes et en général pour les paragrammes qui déstabilisent la linéarité du langage, a commencé à intéresser non seulement les linguistes, mais aussi les théoriciens de la littérature dont Julia Kristeva et Roland Barthes, les philosophes comme Jacques Derrida et Jean Baudrillard, et les psychanalystes, entre autres Jacques Lacan et Luce Irigaray⁴⁷. Le paragramme devient un véritable concept à développer et à étudier en tant que phénomène linguistique représentant une crise, une rupture interne dans les structures linguistiques perturbant leurs relations logiques discursives, la syntaxe, le statut même du sujet, la phonétique et le lexique, en proposant de nouvelles configurations. Ne pouvant approfondir les différentes pistes d'analyse, je me bornerai de faire référence à leurs œuvres, dont les concepts et l'analyse de certaines d'entre elles se retrouveront dans l'appareil critique et méthodologique qui accompagne mon analyse consacrée à l'œuvre anagrammatique d'Unica Zürn.

⁴⁵ P.-Y Testenoire, *Les anagrammes*, op.cit., p. 53.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁷ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 2018 ; —, *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Paris, Seuil, 1981 ; —, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil essais, 2017 ; Roland Barthes, « L'Étrangère » in, *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, OC, t. II, p. 1250-1262 ; Maria O'Sullivan, « Roland Barthes : genèse d'un séminaire inédit », *Genesis*, 39, 2014 ; Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 2020 ; Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 2016 ; Luce Irigaray, *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Minuit, 1985.

Une passion à deux : avec Hans Bellmer

La passion d'Unica Zürn pour les anagrammes a mûri aux côtés de Hans Bellmer qui, n'étant pas novice en la matière, lui a fait découvrir cette technique de création littéraire. L'intérêt de Bellmer pour l'anagramme prend corps lors de sa relation avec la jeune poétesse bulgare Nora Mitrani, avec laquelle il compose, entre 1944 et 1945, sa première anagramme. Composition à laquelle participe également Joë Bousquet. À partir d'un vers de Gérard Nerval « Rose au cœur violet », le *trio* compose l'anagramme qui suit :

ROSE AU CŒUR VIOLET

Se vouer à toi ô cruel
A toi, couleuvre rose
Ô, vouloir être cause
Couvre-toi, la rue ose
Ouvre-toi, ô la sucrée
Va où surréel côtoie
Ô, l'oiseau crève-tour
Vil os écœura route
Cœur violé osa tuer

Sœur à voile courte – écolier vous à outré
Curé, où Eros t'a violé – où l'écu osera te voir
Où verte colorisée sua – cou ouvert sera loi

O rire sous le couteau
Roses au cœur violet⁴⁸.

Déjà célèbre grâce à son sujet artistique de révolte, la poupée (*Die Puppe*), c'est toutefois dans la *Petite anatomie de l'inconscient physique* ou *L'anatomie de l'image* (Éric Losfeld, 1957) que Bellmer développe et théorise la manière dont se compose sa création, étonnamment nouée à la dimension sexuelle. Son texte pourrait être défini, comme le dit Céline Masson, comme « une

⁴⁸ Bellmer dans sa présentation des anagrammes souligne : « Les anagrammes français [sic] ont été faits par Nora Mitrani et Hans Bellmer. Joë Bousquet a collaboré aux ligne 4, 7 et 13 », in H. Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, Paris, Ed. Allia, 2016, p. 45. Pour ce qui concerne le rôle majeur de Nora Mitrani quant à l'élaboration des anagrammes, voici une déclaration de Bellmer dans l'article de Bernard Noël : « Comme une fièvre, me dit Hans Bellmer. C'était fin 1944, début 1945 à Toulouse. Nora voulait intituler le livre qu'elle écrivait sur moi *Rose au cœur violet*. C'est un vers de Nerval. Je trouvais cela trop fleuri, trop doux. Nous étions dans une épicerie-buvette. L'un ou l'autre a proposé de faire des anagrammes avec le vers de Nerval. Oui, ce fut comme une fièvre. Les anagrammes se font mieux à deux, un homme et une femme. Une espèce de compétition, ou plutôt une vivacité qui s'attise réciproquement... Plus tard, beaucoup plus tard, Unica avait le génie des anagrammes... », in B. Noël, « La langue du corps », *Obliques*, n° spécial Hans Bellmer, 1975, op.cit., p. 37.

autobiographie érotique et “physiologique”⁴⁹ » ajoutant que *L’anatomie* est « une analyse très fine des intentions picturales de Bellmer et du processus mental qui détermine formes et images [...] Il démontre que les formes qu’il dessine épousent la réalité de la vie psychique⁵⁰. » Avec *L’anatomie de l’image*, Bellmer s’attache à décrire une théorie du corps en proposant une grammaire anatomique et une syntaxe se transformant au gré des migrations du désir à même le corps : « Toutes ses recherches, écrit Nora Mitrani, sont dirigées vers l’élucidation, le perfectionnement et l’extension de ce mode de correspondances du physiologique au psychique et du psychique à l’objectif⁵¹. » L’artiste tente de déplier et d’ouvrir un accès à la vie psychique en saisissant le moment de la formation des images corporelles. Dans une lettre à une amie, il éclaircit le sens de sa démarche :

Le titre double indique déjà qu’il s’agit d’un but double : 1° Étaler devant le lecteur qu’il existe une Anatomie de notre corps qui est *purement subjective, imaginaire*, si tu veux, tirant, parce que non objective, sa nourriture dans des états fiévreux et souvent psychopathologiques, le délire sexuel y compris [...] Quant à l’Anatomie ou plutôt aux processus et aux cordonnées de « l’image », il s’agit évidemment d’une analyse avec synthèse suivante de *l’expression* humaine sous toutes ses formes, il s’agit du processus de formation de *l’image poétique*, en dernier lieu⁵².

La dimension de recherche et de questionnement dans le travail de Bellmer sur le corps et le langage, voire sur le corps du langage et le langage du corps, indissociables du fait de leurs correspondances, rejoint tout mon intérêt ; notamment parce que dans la réflexion de l’artiste, le lieu d’émergence du mot est un corps désirant, en mouvement, vivant, saisi dans ses métamorphoses, et qu’à son tour le mot est traité comme un élément physique dans le corps du langage, c’est-à-dire comme un membre disponible pour être greffé, pour subir des permutations afin de désarticuler la phrase et de la recomposer selon d’autres variables de sens. À ce sujet Bernard Noël écrit : « Les dessins de Bellmer, avec leurs *anagrammes corporelles*, (qui ne sont pas des “déformations” à la Picasso), sont le langage qui surgit d’où l’on n’avait jamais parlé. Et ils montrent qu’une langue ne peut être fournie au corps qu’à travers un travail sur le corps de la langue – travail anagrammatique qui *dérange organiquement les traits et les lettres pour projeter l’autre mot de chaque mot* [...]»⁵³. » Suivant la conception de Bellmer, le corps n’est pas une machine dont les pièces sont soigneusement rangées chacune à leur place. Au contraire, il est une anatomie aux multiples facettes qui palpète de relations décrites au travers des concepts de réversibilité ou de permutation ; concepts issus du domaine de la linguistique qu’il applique au corps, à son anatomie et à son fonctionnement sensoriel. Quelques lignes en dessous de l’anagramme « Rose au cœur Violet », Bellmer écrit : « On n’aura pas l’ambition d’énumérer les innombrables possibilités

⁴⁹ Céline Masson, *La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer. Le « faire-œuvre perversif », une étude clinique de l’objet*, Paris, L’Harmattan, coll. « L’œuvre et la psyché », 2000, p. 271.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 274.

⁵¹ Nora Mitrani, « Rose au cœur violet », in *Obliques*, op.cit., p. 111.

⁵² H. Bellmer, « Lettre à Polly », 1^{er} novembre 1964, in *Obliques*, op.cit., p. 117-122. Souligné dans le texte.

⁵³ B. Noël, « La langue du corps », in *Obliques*, op.cit., p. 38. Je souligne.

intégrantes et désintégrantes, selon lesquelles le désir façonne l'image de la désirée⁵⁴. » Son désir, esquisse une véritable grammaire corporelle complexe et susceptible de transformations, résumée dans la célèbre formule : « Le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables⁵⁵. »

Lorsque Bellmer parle du corps comme d'une anagramme – sa poupée en étant le paradigme concret et actualisé – il pense une combinaison de formes anatomiques variables et déplaçables à l'infini. La poupée, tout comme ses dessins, montre cette dynamique sous tension oscillant entre destruction et reconstruction, articulation et désarticulation des membres ; le corps est voué dès lors à une « vocation expérimentale », comme il l'écrit, son anatomie « accessible aux permutations, aux promesses algébriques⁵⁶ » et déformée par le désir et les « rêves interanatomiques⁵⁷. » L'extrait suivant, tiré de la *Petite Anatomie de l'Image*, éclaire sur le mouvement de permutations anatomiques investies par le désir selon Bellmer qui décrit un corps réassemblé de manière désordonnée, selon des associations libres, un corps alors comme assemblage plastique et infiniment mutable :

Comment veux-tu que je t'appelle quand l'intérieur de ta bouche cesse de ressembler à une parole, quand tes seins sont à genoux derrière tes doigts et quand tes pieds s'ouvrent ou cachent l'aisselle, ta belle figure en feu [...] Le pied droit se répète plusieurs fois dans ta chevelure, mais en dimensions arbitraires, parce que ta chevelure noire, couleur goudron aux reflets de vaseline, est coiffée en torsades irrégulières [...] Pas plus petites qu'un grand œil, tes oreilles sont les mains de l'enfant qui occupe ta tête, bercée de tes mains dont l'enfant n'est pas plus grand que toi qui m'aimes...⁵⁸.

Ce principe d'extraversion et de réversibilité, abolissant les frontières du dehors et du dedans, est l'expression de ce qui germe dans les couches inconnues de l'intérieur anatomique et physiologique, faisant effraction aux limites imposées, défiant toute organisation physique structurée et normée : « De l'échelle des inversions auxquelles on a vu se livrer l'imagination corporelle, l'extraversion est certainement la péripétie. Jamais geste plus inconcevable ne germera dans *l'obscurité interanatomique* ; il n'y a pas de vomissement, pas de révolte plus violente que le corps puisse formuler dans son langage propre, *contre l'ordre de sa nature dont il est l'insoumis*⁵⁹. » L'espace corporel se conçoit alors pour Bellmer comme « une structure langagière faite de métaphores et de métonymies, condensations et déplacements, multiplication et soustraction, calembours et jeux de mots⁶⁰. » Il s'agit pour Bellmer – comme ce sera le cas pour Unica Zürn – d'observer, lire, manipuler le corps à partir de sa décomposition, puis de le recréer suivant ses

⁵⁴ H. Bellmer, *L'Anatomie de l'image*, op.cit., p. 48. Je souligne.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 50-51.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 38. Je souligne.

⁶⁰ C. Masson, op.cit., p. 278-279.

agencements momentanés, par ses compositions insolites que le désir refoulé ou « inconscient physique » appose sur le corps en bouleversant et recréant son anatomie : « Ma jolie, ta passion de te décomposer scrupuleusement devant moi, hier soir, ta confusion, ne pouvaient pas être plus victorieuses, jusqu'à ignorer – et ce n'est qu'un détail – que le jeu de patiente blanc des cent osselets de ton pied tranchait à merveille sur le velours de tes intestins⁶¹. »

Cette parenthèse concernant une partie du travail de Bellmer me permet de souligner les concepts en résonnances avec le travail d'Unica Zürn telle l'instauration de cette analogie entre corps et langage qui s'articule autour des motifs de la désarticulation et du déplacement des membres anatomiques à la manière des mots dans une phrase. Le point de départ pour l'équivalence corps-phrase est l'idée d'*articulation*. Il ressort indubitablement de la définition de l'anagramme donnée par Bellmer dans son texte « Post-scriptum à oracles et spectacles d'Unica Zürn⁶² » que son attention se porte sur la lettre dans sa représentation graphique et non sur l'élément phonique, indispensable en revanche, dans la définition de l'anagramme de Saussure. Une analogie s'établit entre la permutation de la lettre dans l'anagramme, considérée comme un corps physique qui se déplace, et celle des membres anatomiques. Il s'agit dès lors de suivre ces déplacements qui tracent un phrasé tant anatomique que linguistique :

Les langues que nous parlons ont atteint depuis longtemps leur maturité. Mais le goût de la *réversibilité* qui est à l'origine des mots et qui leur confère leur ambiguïté vibrante, ce goût subsiste ; il redevient visible quand il s'agit de formations verbales automatiques qui veulent moins communiquer quelque chose *qu'éprouver le plaisir de naître, de laisser libre jeu à une impulsion instinctive*, de « faire la pensée dans la bouche » (Tristan Tzara)⁶³.

Deux autres points à mettre en évidence dans l'œuvre de Bellmer – qui seront à leur tour présents dans l'œuvre de Zürn – sont la racine de la *révolte*, le caractère subversif d'où découlent aussi bien les théorisations que les œuvres artistiques, et l'introduction d'une idée de spatialité et profondeur anatomiques, qui s'éloigne de la considération de l'anatomie humaine fondée sur la verticalité et la hiérarchie. La démarche artistique de Bellmer commence par un refus obstiné de se soumettre à toutes formes d'autorités notamment paternelle (son père était un brillant ingénieur mais aussi fervent protestant qui exerçait sur Hans Bellmer et son frère Fritz une autorité puritaine et répressive⁶⁴) et politique (en particulier, dans les années 30 avec la montée au

⁶¹ H. Bellmer, *L'Anatomie de l'image*, op.cit., p. 51.

⁶² « Les ANAGRAMMES sont des mots ou des phrases obtenues par une permutation des lettres, dont se compose un mot ou une phrase donnée. », in H. Bellmer « Post-scriptum à *Oracles et Spectacles* d'Unica Zürn », in *Obliques*, op.cit., p. 109.

⁶³ H. Bellmer, *L'Anatomie de l'image*, op.cit., p. 19-20. Je souligne.

⁶⁴ C'est dans « Le Père » (1936), cité dans Hans Bellmer, numéro spécial de la revue *Obliques*, trad. Robert Valançay qu'on peut lire ceci : « Nous apprîmes [Bellmer et son frère] de bonne heure à nous protéger et, en vérité, plus encore que cela. Ce que nous pensions en claquant des dents, persistait à être jusque dans le sommeil : rébellion, défense, attaque. Lui, dans le plateau de balance, il avait la lourde graisse du cœur mort, les pleines tripes d'une caste "arrivée" ; nous : l'instinct inviolé, la stratégie infaillible de l'enfant intact. Toutes les armes nous étaient bonnes ; nous apprenions à feindre le profitable jusqu'à ce qu'il devint scandaleux et le scandaleux jusqu'à la timidité pathétique. » p. 73.

pouvoir de Hitler⁶⁵) ; son art figure l'incarnation de la résistance face à un système économique dominant empreint d'un idéal de régulation et face à la montée d'une culture de la machine de plus en plus imposante soutenue par une rationalité instrumentale. Bellmer dénonce les fondements de la société bourgeoise, ses responsabilités sociale et morale, les notions de famille et d'autorité, comme en témoigne cette lettre adressée à Constantin Jelenski : « Comme tout le monde [...] je suis né avec un besoin très prononcé de *bien-être*, d'un laisser-aller paradisiaque, illimité. Les limites se sont dessinées – pour moi – *sous forme de "père" et (un peu plus tard) de "gendarme"*. Au-delà de la chaleureuse et douillette présence de ma mère, il y avait l'hostile autorité masculine : *l'ennemi*, le détenteur d'un pouvoir extérieur arbitraire⁶⁶. » L'art de Bellmer rejette tout ordre préétabli, toute idée préconçue résultant dans ce que Pierre Dourthe nomme l'exercice « de perversion des vérités communes ». La notion de perversion est ici à prendre au sens premier ; une action ou une pensée qui s'écarte de la normalité et de la normativité, un processus de création « engagé contre la rationalité, cette ombre galeuse du possible, il donne une expression à la volonté de dissolution de la vie suffisante⁶⁷. »

Un autre aspect qui sera également central chez Zürn, est le traitement de la notion de *sujet* au sein de son œuvre, tant plastique que littéraire. Les dessins d'Hans Bellmer, défiant constamment l'œil pudique de l'observateur poussent toujours plus loin les limites du corps, les feuilles dessinées (fig. 5) révélant les frontières "interdites" qui jouent sur la réversibilité entre l'imaginaire et le réel. L'imagination et les fantasmes de Bellmer sont attisés aussi par les confidences érotiques de Joë Bousquet, dont l'intense activité libidinale émerge de son écriture, fiévreuse et excessive, animée d'une grande violence sexuelle et dont l'écrivain semble tirer un plaisir par et dans le corps la parole, ce que, au contraire, son corps infirme, paralysé par une balle à la colonne vertébrale pendant la guerre de 1918 lui ayant traversé la cinquième vertèbre et privé de l'usage de ses jambes, ne lui permet plus d'éprouver. Sa condition physique a amené Bousquet à développer un érotisme tout à fait particulier qui procède par une identification avec l'objet désiré dans le but de le posséder *de l'intérieur* au point de ne plus pouvoir discerner le désiré du désirant : « Progressivement sa réalité physique, à elle, s'impose à la sienne [...] Sa figure *s'intériorise* à la sienne, toute son image se projette sur la sienne, *elle habite son corps* [...] *Le Toi se déréalise en faveur d'une image assimilée au Moi* ; il devient intérieurement et à des profondeurs prénatales, la femme qu'il s'apprête à posséder⁶⁸. » Inspiré par ces propos, Bellmer dessine des corps modelés par une anatomie « rêvée ». Jean Pierre dans son livre *Le Belvédère Mandiargues* écrit ceci : « [...] si la plante du pied s'éveille visage, si les testicules s'éveillent seins ou si l'œil s'éveille

⁶⁵ Hans Bellmer né le 13 mars 1902 dans la ville allemande Kattowitz qui devient, après la Première Guerre Mondiale partie de la Pologne, sous le nom de Katowice. Son caractère anticonformiste et farouchement rebelle se développe dès son plus jeune âge. Après avoir soutenu son baccalauréat en 1921, il est mis au travail dans une aciérie puis dans une mine de charbon ; cette expérience l'amène à étudier la philosophie socialiste et les écrits de Marx et Lénine et à prêcher la révolution à ses compagnons de travail. C'est la raison pour laquelle il est dénoncé aux autorités de l'État polonais et échappe de peu à l'emprisonnement. Pour connaître en détail la biographie de Bellmer je renvoie à l'ouvrage complet de P. Webb, R. Short, *Death, Desire & The Doll. The Life and art of Hans Bellmer*, op.cit., particulier p.11-22.

⁶⁶ Lettre à Constantin Jelenski, in « *Hans Bellmer ou la douleur déplacé* » préface aux *Les Dessins de Hans Bellmer*, Paris, Ed. Denoël, 1973, p. 4. Je souligne.

⁶⁷ Pierre Dourthe, *Hans Bellmer. Le principe de perversion*, Paris, Jean-Pierre Faur éditeur, 1999, p. 289. Je souligne.

⁶⁸ H. Bellmer, *L'Anatomie de l'image*, op.cit., p. 36.

vulve, c'est bien la faute de Bellmer ! C'est toute la série des "anagrammes" et de leurs "permutations" : *ce qui est possible sur le plan du langage doit pouvoir l'être sur le plan de l'anatomie* – du moins de l'anatomie rêvée⁶⁹. » S'adressant toujours à Joe Bousquet, son interlocuteur favori concernant ce type de questions, Bellmer décrit : « Le masculin et le féminin sont devenus des images interchangeables ; l'une et l'autre tendent à leur alliage dans l'hermaphrodite⁷⁰. » Une fois de plus c'est par son insoumission aux règles et aux catégories établies que Bellmer théorise une figure centrale dans ses dessins, celle l'androgynie qui problématise le paradigme féminin/masculin et remet en cause la bipartition identitaire et psychique du sexuel. Cette figure associée précisément à la possibilité d'une réversibilité sexuelle amène Hans Bellmer à remanier, comme le souligne Céline Masson, les classifications familiales et identitaires : « le masculin et le féminin, le haut et le bas, le dedans et le dehors. Le corps dont parle Bellmer est un corps interne "dessiné" par les traces mémorielles et par la tessiture de l'image psychique⁷¹. » Le principe d'extraversion et de réversibilité auquel est soumis le corps de la poupée font écho au titre de l'introduction par Patrick Waldberg à la maquette pour l'exposition de Bellmer, *L'écorcheur écorché*, expression tout à fait éclairant de cette révolte du corps insoumis qui s'écorche littéralement de ses configurations anatomiques et s'extirpe de toutes les oppositions qui définissent le corps. Par cette figure de l'androgynie, l'anagramme se trouve à nouveau nouée. Car, si les jeux de langage fascinent Bellmer, c'est précisément parce qu'ils sont basés sur l'inversion verbale, c'est-à-dire sur une déformation du corps des mots dans le but de faire émerger de nouveaux sens. D'une certaine manière, le procédé de retournement d'une phrase, de recomposition d'un autre sens avec le même *corps* de lettres, permet d'accéder à une phrase androgynie, de fait, à son potentiel proprement hermaphrodite : les phrases de l'anagramme s'engendrent par elles-mêmes. Ainsi, selon l'analyse détaillée de Masson, « manipuler les lettres d'une phrase, c'est une manière de mettre ensemble des morceaux de corps et de tenter de faire nouage. Par la torsion de la lettre, le sujet vise à trouver l'Un du corps en jouant avec les lettres, en les inversant et en les unissant autrement⁷². » Cet « Un » androgynie que Bellmer trouve dans la procédure anagrammatique et dans la pratique de ses dessins, il le réalise afin de s'opposer à la loi de la division, de la catégorisation, de l'ordre imposé et subit. Le corps n'est pas une disposition anatomique, mais plutôt, à son tour, une anagramme qu'il s'agit de déchiffrer, où les mots sont pris dans des images corporelles. « Celui qui, écrit Bellmer, jour par jour, inscrirait une anagramme dans son calendrier, posséderait, à la fin de l'année, un schéma météorologique de son propre MOI⁷³. » Un « moi » qui se dévoile, précisément, par la lettre :

Il s'agit ici d'une unité toute nouvelle de la forme, du sens et du climat émotionnel des images verbales, qui ne peuvent pas être inventées ou laborieusement échafaudées. Elles entrent dans leurs correspondances sans avertissement et, chargées d'une réalité particulière, elles rayonnent vers de

⁶⁹ J. Pierre, *André Pieyre de Mandiargues et l'art du XXe – Le Belvédère Mandiargues*, Paris, Artcurial et Editions Adam Biro, 1990, p. 118. Je souligne.

⁷⁰ H. Bellmer, *L'Anatomie de l'Image*, op.cit., p. 38.

⁷¹ C. Masson, op.cit., p. 272.

⁷² *Ibid.*, p. 323.

⁷³ H. Bellmer, *Post-scriptum à Oracles et spectacles*, op.cit., p. 325.

nombreuses interprétations, entrelacent des nœuds avec des significations et avec des échos avoisinants, facétieuses comme un polyèdre miroitant, comme un objet nouveau⁷⁴.

Pour décrire l'œuvre de Bellmer, Unica Zürn utilise ces mots : « *Vertige devant la richesse des Variantes*. Sa Loi fondamentale, *c'est la surprise et le choc*, l'obsession d'un savant évaluant un pays nouveau : *il le veut sans frontière*, comme l'aventure avec une bien-aimée [...] L'Homme ou Femme qui est par lui croqué, ou photographié par son crayon, partage avec Bellmer l'abomination pour soi-même⁷⁵. » À y regarder de plus près, cette loi, « surprise et choc », que Zürn identifie presque à une méthodologie dans les compositions graphiques de Bellmer, deviendra aussi progressivement la sienne. Aux interrogations de Constantin Jelenski interpellant Bellmer sur le rôle de l'anagramme dans son œuvre, ce dernier répond : « Le monstrueux pessimisme dans lequel je vis, et qui, avec l'âge, devient de plus en plus noir, suppose, comme contrepois, de véritables *miracles perceptifs et imaginatifs*. Les transferts, les métamorphoses, les permutations "impossibles"...dont le choc, la surprise, récompensent un peu l'amertume d'avoir vécu. Obtenir par simple permutation la phrase : O, RIRE SOUS LE COUTEAU, en partant de la phrase : ROSES AU CŒUR VIOLET *c'est un miracle!*⁷⁶. »

Le corps et le langage sont considérés par Bellmer comme des espaces spécifiques dans lesquels la permutation, l'extraversion, l'introverson et la réorganisation peuvent avoir lieu. L'art de Bellmer comme celui d'Unica Zürn invitent à reconsidérer la notion de frontière corporelle et, par conséquent, à réfléchir à celle d'un corps-espace, d'une phrase-espace, lieux mobiles dans lesquels de nouvelles configurations anatomiques et linguistiques peuvent émerger. La notion d'espace conçue par Bellmer se configure tel un champ de tension dans lequel le corps est pris, façonné par les déplacements anatomiques dans lesquels les membres disjoints se reconnectent suivant les migrations de sensations, de plaisir comme de douleur. Tout le parcours de Bellmer vise à comprendre le fonctionnement du corps, poussé par la curiosité de saisir ce qui se passe à l'intérieur et dans quelles réactions "en chaîne" les organes sont impliqués à partir d'une perception extérieure. Et d'étudier le corps comme l'espace synthétique de processus conjonctifs et distributifs entre les perceptions, les rêves ou encore les désirs inconscients, et les réactions organiques qui s'ensuivent en reconfigurant le corps, autrement. D'où ses nombreux dessins montrant des corps écorchés et son choix de les intituler « Déshabillage », véritables autopsies montrées "sur le vif". La peau, désormais simple ornement accessoire, est retournée comme un tissu par la petite fille du dessin « Rose ou Verte la nuit ⁷⁷ » (fig. 6) dévoilant, à ses yeux et à ceux de l'observateur, les secrets de ses entrailles. L'espace anatomique-anagrammatique créé par Bellmer, où se perdent toutes notions de centre, de sujet et d'origine, est une réponse à l'appel d'inventer une autre façon de penser aussi bien le corps anatomique que le corps linguistique.

⁷⁴ H. Bellmer, *Post-scriptum à Oracles et spectacles*, op.cit., p. 111.

⁷⁵ U. Zürn, « Remarques d'un observateur », in *Mistake & autres écrits français*, Paris, Ypsilon éditeur, 2008, p. 23-25. Je souligne.

⁷⁶ C. Jelenski, « Hans Bellmer ou la douleur déplacée », in op.cit., p. 16. Je souligne.

⁷⁷ Je souligne qu'ici Bellmer joue délibérément sur l'ambiguïté phonétique lors de la lecture du titre ; ce qui est gardé graphiquement délié « Rose ou Verte la nuit », peut facilement résonner comme « Rose ouverte la nuit » lors d'une lecture orale.

« Anagrammer », verbe exprimant l'idée de créer *de l'intérieur*, d'écortcher une surface organisée pour en faire ressortir des formes composites tout à fait bouleversantes : de la parole et du corps. « L'on sait, écrit Mandiargues, tout ce que pour ce dernier [Bellmer] représente l'anagramme et toutes les anagrammes inquiétantes qu'il se plaît à voir entre le lettres d'un mot, les mots d'une phrase et les membres ou les organes d'un corps humain, *aussi apte les uns que les autres à être démontés, puis remontés sous une forme nouvelle*⁷⁸. » Les lignes qui se chevauchent et les nœuds d'intersections visibles dans les dessins de Bellmer, ne sont plus des points d'origine mais des points de *jointure* qui permettent le déclenchement de nouvelles syntaxes anatomiques. Une opération très proche de celle que Zürn cherchera à rendre linguistiquement et poétiquement avec ses anagrammes, car, pour reprendre les mots de Jean-François Rabain, « elles procèdent du désir de désarticuler le corps et le langage, le corps du langage, d'en faire le lieu d'extermination de la valeur et de la loi⁷⁹. »



5. Hans Bellmer, *Céphalopode à deux (Autoportrait avec Unica Zürn)*, huile et collage de dentelles, 1955, reproduit in P. Waldberg, *Les demeures d'Hypnos*, p. 349.



6. Hans Bellmer, *Rose ouverte la nuit*, 1934, crayon et gouache blanche sur papier, 30 x 25 cm, reproduit in S. Massonnet, *Le corps et l'anagramme*, non paginé.

⁷⁸ A. P. de Mandiargues, « Savoir-Vivre », préface à U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 11. Je souligne.

⁷⁹ J.-F. Rabain, « Le langage poétique d'Unica Zürn », in *Catalogue de l'exposition Unica Zürn*, op.cit., p. 27.

Chapitre 2 : Les trois « D » de l'anagramme - Déliaison, Délire, Désir.

La signature d'Unica Zürn

Le titre de l'une des anagrammes les plus remarquables d'Unica Zürn place la figure de style à côté d'un genre poétique, le poème : « Das ist ein Anagrammgedicht ¹ » (« Ceci est un poème-anagramme/anagramme-poème »). On ne saisirait pas la portée novatrice de l'écriture de Zürn si on ne s'attardait pas sur quelques remarques formelles qui élèvent un jeu linguistique au rang d'une véritable composition poétique. Autrement dit, il me faudra expliquer pourquoi et comment l'anagramme qui n'a jamais dépassé, comme le souligne Alain Chevrier, « l'équivalence ou la série d'équivalences sur le nom d'un grand personnage ou d'un être aimé, que l'on pare de qualités ou à qui l'on prédit un avenir inscrit dans les lettres de son nom ² », évolue du statut de procédé de permutation à celui de poème. L'anagramme acquiert un statut poétique, se caractérisant par un style, c'est-à-dire qu'elle est investie d'une *intention* poétique et esthétique, s'organisant autour d'un rythme et ayant la volonté d'explicitier un ou plusieurs sens. Autrement dit, l'idée de créer un poème anagrammatique est soutenue par des éléments formels propres à la composition poétique. On devrait, par souci d'exactitude, préférer l'appellation « poème *en* anagrammes » (fabriqué par l'anagramme) au plus vague « poème anagrammatique ». D'après Alain Chevrier, Unica Zürn apparaît comme la première à avoir poussé la pratique des anagrammes au point d'aboutir à une forme poétique. Les phrases choisies par l'écrivaine comme *incipit* et titre de ses poèmes en anagrammes renvoient tant à l'environnement social – comme les dictons, les proverbes, les indications de lieu, les interdictions ou les questions – qu'à son environnement culturel et amical. Plusieurs anagrammes, en effet, sont construites à partir de vers de poèmes de poètes célèbres comme Henri Michaux et Hans Arp avec lesquels elle entretenait un rapport d'amitié. Aucune ligne de départ n'est tirée au sort, mais doit être imprégnée d'une relation personnelle de l'auteure ou bien encore évoquer son vécu à la manière des interdictions imposées aux enfants dans la composition des anagrammes « Das Spielen der Kinder ist strengt untersagt ³ » (« Les jeux d'enfants sont strictement interdits »).

Les anagrammes d'Unica Zürn, loin d'être le fruit du hasard ou de l'improvisation, sont le résultat d'une écriture réfléchie, travaillée, corrigée : elles procèdent suivant des étapes précises respectant une méthode stricte de composition. À lire et écouter, entre *phonie* et *graphie*. Les titres

¹ U. Zürn, « Das ist ein Anagrammgedicht », in *GA., I, Anagramme*, Berlin, Verlag Brinkmann & Bose, 1988, p. 92.

² Alain Chevrier, « Postface. Sur l'origine des anagrammes d'Unica Zürn », in H. Bellmer, U. Zürn, *Lettres au docteur Ferdère*, op.cit., p. 138.

³ U. Zürn, « Das Spielen der Kinder ist strengt untersagt », in *Anagramme*, op.cit., p. 9.

sont généralement assez longs pour rendre l’anagrammatisation plus accessible. Elle commence ensuite à aligner des vers, les regroupant dans un quatrain ou les dépliant dans une succession des strophes. Comme le souligne encore Chevrier, « rejets et enjambements permettent à la phrase de franchir les limites du vers, alors qu’elle se cantonnait entre ses bornes dans l’anagramme originelle⁴ » et, par la présence d’allitérations et assonances internes à la versification, la composition anagrammatique acquiert sa charpente respectant une contrainte prosodique. Avant de poursuivre son travail de personnalisation, Zürn explicite dans *L’Homme- Jasmin* la règle fondamentale de l’anagramme qu’elle s’efforcera d’observer avec la plus grande rigueur : « Les anagrammes sont des mots ou des phrases composés par transposition des lettres d’un autre mot ou d’une autre phrase. On ne doit utiliser que les seules lettres disponibles à l’exclusion de toute autre⁵. » On comprend alors que l’anagramme est basée sur la contrainte du nombre de lettres disponibles pour la création de vers. Au lieu d’explorer les possibilités potentiellement infinies qu’offre la langue, l’anagramme se concentre sur un ou plusieurs mots dont elle s’acharne à épuiser les possibilités de combinaisons des signes graphiques. Suivant ce procédé, comme écrit Laure Hesbois, le langage se voit « soustrait aux règles de la communication courante (production d’énoncés adaptés aux besoins selon un code préétabli) au profit d’une exploration systématique de ses possibilités intrinsèques⁶. » L’anagramme conduit alors à envisager un nouveau rapport à la langue, celle-ci reposant sur « un modèle d’organisation du langage radicalement “autre”, fondé non sur des différences, mais sur des analogies, non sur des oppositions exclusives, mais sur la coprésence des unités⁷. »

La langue renaît, différente et autre, à l’image des mots toujours nouveaux que l’anagramme reproduit. C’est précisément sur cette possibilité qu’Unica Zürn trouve la coïncidence avec sa vision du monde et du corps : le principe d’éviscérer et de réaliser, à partir du même matériel, une nouvelle création. Un témoignage précieux sur sa méthode de travail provient de son « carnet de traits » à l’intérieur duquel Zürn, en lieu et place des habituels carrés de lettres ou de lettres mobiles, reste fidèle au papier. Chaque phrase est réécrite dans son intégralité et, à partir de là, elle est démontée lettre par lettre, celles-ci étant rayées une fois qu’un nouveau mot vient d’être composé. Lorsque l’écrivaine ne parvenait pas à composer une phrase complète, elle recommençait de zéro – écriture de la ligne, suppression des lettres, permutation, réécriture et ainsi de suite – comme souligné par Sabe Scholl dans ses notes à l’édition complète des anagrammes : « pour créer les 13 lignes de l’anagramme *Das Leben ein schlechter Traum*, il a fallu 110 approches⁸. » Zürn a documenté les étapes de ses créations anagrammatiques dont chaque nouvelle formation d’un vers est constitutive de la suppression progressive des lettres de la ligne précédente. On comprend alors que l’anagramme, processus qui se concentre d’abord sur la soustraction et la sélection de lettres, est une technique extrêmement disciplinée et méthodique, dont le résultat final révèle d’un travail médité et laborieux de création et de composition

⁴ A. Chevrier, op.cit., p. 137.

⁵ U. Zürn, *L’Homme-Jasmin*, op.cit., p. 30.

⁶ L. Hesbois, op.cit., p. 53.

⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁸ Sabe Scholl, « Bemerkungen zur Ausgabe », in U. Zürn, *Anagramme*, op.cit., p. 135 : « Um z.B. die 13 Zeilen des Anagramms *Das Leben ein schlechter Traum* zu erstellen, brauchte es 110 Ansätze. » Je traduis.

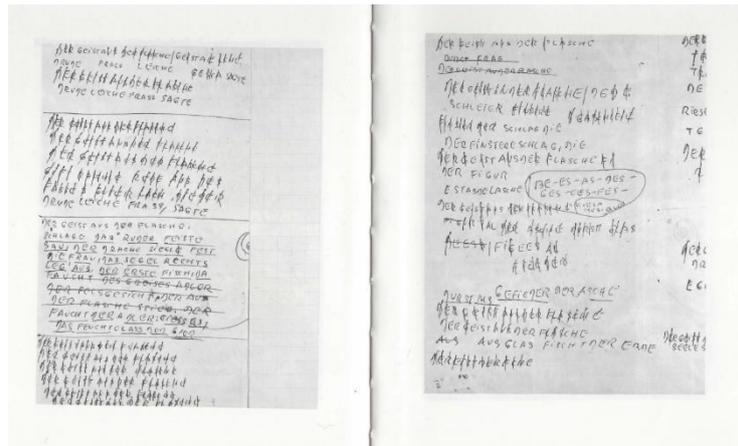
linguistique. Si elle s'en tient systématiquement à la longueur prédéfinie de la phrase de départ, sans intervenir sur sa forme, il y a tout de même certaines variations qui deviennent la marque d'une composition personnelle. Zürn concède à la graphie allemande *ä* un *ae* lui donnant un *e* supplémentaire très précieux pour la composition : « Dans le cas de voyelles infléchies telles que *ä, ü, ö*, elle écrit *ae, ue, oe*. Elle obtient ainsi deux lettres au lieu d'une, ce qui lui donne une certaine facilité pour former les nouveaux mots de l'anagramme⁹. » Elle agit de même en accordant à la lettre “ß” un double “-ss”. Pas moins important, Zürn ajoute les signes de ponctuation : point, virgule, point-virgule, deux-points, points d'exclamation, point d'interrogation, tirets, apostrophes et parenthèses. Ute Baumgärtel souligne, à cet égard avec justesse, que l'utilisation de la ponctuation renforce l'idée selon laquelle le poème anagrammatique est une composition consciente et réfléchie rythmant l'agencement, ordonnant, confondant parfois les références, mais surtout mettant en évidence certains mots correspondant à des concepts précis que l'auteure voudrait souligner¹⁰. Le verbe ponctuer, de « punctum », *stigma* ou *stigmé*, dans ses déclinaison de portées équivaut aussi, comme le rappelle Peter Szendy dans son livre *À coups de points*, à « piquer » et encore à « marquer d'une empreinte¹¹. » Soit, dans le cas d'Unica Zürn, la ponctuation lui permet de qualifier ses poèmes de création personnelle (une empreinte, précisément), donnant à ses compositions une scansion phrastique, un rythme à la concaténation de mots qui, autrement, apparaîtraient dans un enchaînement presque incompréhensible et sans logique. En est un exemple l'anagramme « Das ist ein Anagrammgedicht » où la ponctuation sert le sens du texte, de même que le recours aux majuscules contribue à mettre en valeur certains termes plutôt que d'autres. De ces feuilles (fig. 7) d'essais anagrammatiques émergent des tentatives brusquement abandonnées de création d'une phrase dont parfois un nombre de lettres demeure non apparié en formant alors un reste. Comme le souligne Sabe Scholl : « Les anagrammes qui ont pour objectif de transmettre un message sont prises dans l'engrenage de la création de sens. C'est là que se glissent souvent de petites erreurs, des oublis, mais qui se révèlent bénéfiques pour le résultat de l'auteure¹². » Il sera alors intéressant, en analysant plus loin l'anagramme « Das ist ein Anagrammgedicht », de comprendre pourquoi elle appelle ces lettres résiduelles “folles” ou plutôt les considère comme point de départ pour des interprétations “folles”.

⁹ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 154-155.

¹⁰ U. Baumgärtel, « Die Interpunktion », in *Die Anagramme Unica Zürns*, op.cit., p. 100 : „Unica Zürn hat sich mit der Verwendung der Interpunktion ein Feld geschaffen, auf dem sie starken kompositorischen Einfluss auf das Material ebenso wie auf die Sinnebenen der Vermittlung genommen hat. Es ist davon auszugehen, dass die jeweilige Verwendung der Interpunktion [...] doch ein deutlich bewusster Kompositionsakt ist, der die metonymischen und metaphorischen Bewegungen strukturierend rhythmisiert und gruppiert, Bezüge ordnet oder verwirrt, Hervorhebungen und Betonungen organisiert. [...] *Frei von jeder verfabrensimmanenten Regelhaftigkeit relativiert diese gestalterische Arbeit ebenso das Moment des Zufalls wie auch das des Automatismus, von dem etwa Bellmer spricht.*“ Je souligne.

¹¹ Peter Szendy, *À coups de points. La ponctuation comme expérience*, Paris, Minuit, 2013, p. 13-14.

¹² S. Scholl, op.cit., p. 137-138 : « Anagramme, die eine Aussage beabsichtigen, geraten in den Sog, unbedingt Sinn erzeugen zu müssen. Hier schleichen sich oft kleine Fehler ein, Flüchtigkeiten, die sich aber zum Nutzen des Ergebnisses für die Autorin auswirken. » Je traduis.



7. Feuilles du carnet de notes, 1960-1970, reproduit in U. Zürn, *G.A.*, Band I, *Anagramme*, p. 164-165.

J'avancerai maintenant l'hypothèse que si Zürn préfère l'écriture anagrammatique, c'est aussi et peut-être surtout parce qu'elle y trouve un moyen de faire émerger le fonctionnement de sa pensée, d'en inscrire les mouvements, les dissociations et les réassociations : je pourrais alors parler de l'anagramme comme un véritable mode ou style de la pensée. Marielle Macé définit le style d'abord comme « une affaire d'aspect », c'est-à-dire il s'intéresse au « comment ». Encore, le style suppose « l'identification de schèmes dominants, adjectivables, qui attire l'attention, font surgir des détails et ouvrent une vie de différences : des traits tranchent sur d'autres traits, certaines propriétés sont mises en relief, accentuées, et d'autres pas. » Enfin, le style se maintient, s'implique dans une reconnaissance « il est répété, ou plutôt généralisé. Il est maintenu dans le mouvement, par le mouvement¹³. » Pour Zürn, l'anagramme devient non seulement un style littéraire mais aussi un style « narratif » de sa pensée, son phrasée même, ainsi qu'une manière d'observer le monde en le déchiffrant et en le décomposant en ses parties pour, enfin, le recréer. Plus précisément encore, Unica Zürn a saisi dans l'anagramme la possibilité de concevoir le texte et la langue comme des espaces ouverts et inachevés où elle pourrait réaliser une sortie du corps apparemment limité du vers ou de la phrase (sa clôture), en en déployant une quasi-infinité de réécritures potentielles. Dans le procédé anagrammatique, elle y voit une re-création perpétuelle d'un corps de langue ouvert, une remise au monde, voire une naissance infinie au corps linguistique. C'est ce corps libre qu'elle rêve de ramener à un espace prénatal et pré-identitaire par un traitement spécifique de l'écriture. L'anagramme serait alors, par les mécanismes mêmes sur lesquels elle repose, cette possibilité de retrouver une langue vivante, ou plutôt un corps vivant de la langue, pensé par dimensions et espaces. L'intention qui ressort clairement du choix anagrammatique est celle de s'opposer à l'idée de clôture et de réception immédiate d'un sens dans le poème, en accentuant de ce fait le caractère instable et provisoire de toute relation linguistique-textuelle. Pour cette raison, toute l'entreprise de Unica Zürn avec l'écriture

¹³ Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, p. 21-22. Voir aussi Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

anagrammatique sera celle de constituer un espace textuel où le sens *résiste* à la logique linéaire d'une lecture comme *compréhension* d'un sens. Au contraire, en résonnant de sens multiple, ses anagrammes, avec les failles et les ruptures syntaxiques et grammaticales, demandent une lecture qui respecte cette intentionnalité, suffisamment souple pour accueillir les "erreurs", le désenchaînement des idées, sans chercher à les recoudre immédiatement, puisant au contraire le plus possible dans la déstabilisation créatrice. Et si on y réfléchit bien on s'aperçoit que le style anagrammatique franchit l'organisation de la structure signifiante et dépasse l'idée de création inspirée et spontanée, certes, mais il porte en lui quelque chose de plus. Deleuze parle du style comme d'« un agencement, un agencement d'énonciation. » Et il poursuit par une réflexion qui soutiendra et étayera mon analyse du style anagrammatique de Zürn : « Je voudrais dire ce que c'est un style. C'est la propriété de *ceux dont on dit d'habitude "ils n'ont pas un style..."* [...] Un style, c'est arriver à *bégayer* dans sa propre langue. C'est difficile, parce qu'il faut qu'il y ait nécessité d'un tel bégaiement. *Non pas être bègue dans sa parole, mais être bègue du langage lui-même.* Être comme un étranger dans sa propre langue. Faire une ligne de fuite¹⁴. »

De cette identification à la règle anagrammatique, Zürn individue un premier détail particulier dans le mécanisme du fonctionnement de la figure de style : la *déliaison* ou rupture du lien entre les lettres. De cette étape décisive dans la réalisation de l'anagramme, Unica Zürn extrait une idée, c'est-à-dire un sens, reconnaissable dans la totalité de sa composition anagrammatique : le *délire*. À partir de ce moment, l'anagramme énonce une certaine pensée, elle devient le style qui reflète son mode d'existence : le *désir* de la *distance*. Ces trois concepts tirés de la technique anagrammatique, qui feront l'objet d'une analyse dans les prochaines pages, apposent la signature d'Unica Zürn sur le refus radical d'une conception de la création comme rassemblement de sens dans une structure linguistique rigide et définitive : « Mais telle que je suis – et je ne voudrais être rien d'autre – je n'ai fait que *divaguer* [...] Écrire un poème, si seulement c'était possible ! Je relis encore une fois ces premières pages : comme c'est bavard et laborieux ! Je ne voulais pas faire un roman. Je voulais seulement, si je m'en souviens bien, prouver que je saurais mourir si j'en avais envie. Mais, ça paraît plus difficile que je ne le pensais¹⁵. » L'anagramme, figure de style ainsi travaillée et réfléchie, devient la forme poétique qui exprime l'intention de l'auteure d'écrire le mouvement déraisonnant et irrégulier de la pensée et l'errance du sens. Plus spécifiquement encore, l'anagramme s'identifie avec la nécessité d'Unica Zürn d'affecter le système linguistique, dans la plupart des cas la langue allemande, en l'empêchant de se structurer comme une homogénéité.

Plutôt *divaguer* qu'écrire un roman.

¹⁴ G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2008, p. 10. Je souligne. À ce sujet voir aussi Critique et clinique, Paris, Minit, 2017, en particulier « Bégaya-t-il » : « Autant dire qu'un grand écrivain est toujours comme un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale [...] C'est un étranger dans sa propre langue : il ne mélange pas une autre langue à sa langue, il taille dans sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas. Faire crier, faire bégayer, balbutier, murmurer la langue elle-même. », p. 138.

¹⁵ U. Zürn, « Notes d'une anémique », in *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 29. Je souligne.

La principale production écrite d'Unica Zürn, en dehors de ses célèbres écrits semi-autobiographiques *L'Homme-Jasmin. Impression d'une malade mentale* (1971 pour la traduction française aux éditions Gallimard) et *Sombre printemps* (achevé en 1967 et publié en 1971), se compose d'anagrammes. La période entre 1954 et 1964 constitue le moment de la grande production d'anagrammes dont certaines seront publiées en 1954 dans le recueil intitulé *Hexen-Texte (Écritures-Sorcières)* accompagnées d'une postface de Bellmer pour la galerie Springer de Berlin. L'autre recueil publié, du vivant de Zürn, est *Oracles et spectacles* (1967), sélection de quatorze poèmes-anagrammes et huit eaux fortes, avec une introduction de Patrick Waldberg ainsi qu'un frontispice et un post-scriptum de Bellmer. Ce recueil a été imprimé et édité par Georges Visat à Paris et tiré en 120 exemplaires. Une lettre issue de la correspondance entre Hans Bellmer et Unica Zürn avec le psychiatre Gaston Ferdière témoigne de l'origine de la passion de Zürn pour les anagrammes. Document précieux et fondamental, il permet de contextualiser chronologiquement la naissance du poème anagrammatique et la spécificité qu'il acquiert dans la réflexion et le développement littéraire et conceptuel de l'auteure. Dans une lettre datée du 1^{er} novembre 1964, Hans Bellmer¹⁶ raconte à Ferdière comment Unica Zürn s'est penchée sur la composition des anagrammes :

[...] je m'occupais à aider un écrivain et poète allemand de traduire mon « Anatomie de l'Image » en allemand. Puisqu'il y avait des anagrammes ou « poèmes » - anagrammes en français il fallait que j'en refasse, en partant de la même ligne (« Rose au cœur violet » de Nerval), une chose pareille en allemand. Unica (qui était fasciné par mon vieux texte, préface de « La Poupée » (1934. Ed. française chez G.L.M) texte écrit en allemand), se montrait un peu revêché vis-à-vis de mon « Anatomie ». Pourtant, en me voyant faire mes anagrammes mystérieuses, elle commençait à m'aider un peu dans ces rébus ou puzzles à résoudre. Jusqu'au jour où elle commençait à en faire elle-même, avec une obstination et une joie fiévreuse, car, en effet, il faut une obstination une ténacité quasi malade pour réussir¹⁷.

Cette lettre permet de comprendre la nature du travail de Zürn sur les anagrammes qui se caractérise avant tout par une implication totale du corps et de la pensée, une « ténacité quasi malade » à la limite de la folie. Cette pratique qui investit son corps d'une « joie fiévreuse »,

¹⁶ Je tiens à souligner que, comme le confirme la lettre du 23 mai 1946 écrite par Bellmer, c'est Gaston Ferdière qui s'est approché en premier de l'artiste, étant intéressé à la thématique de l'érotisme (sa thèse en médecine avait comme titre, *L'érotomanie. Illusion délirante d'être aimé*), et plus spécifiquement du travail particulier de l'artiste allemand sur le corps et la sexualité. Voir à ce propos le travail précieux de commentaire des lettres et de support critique de Alain Chevrier dans, *Hans Bellmer, Unica Zürn. Lettres au docteur Ferdière*, réunies, annotées et présentées par Alain Chevrier, Paris, Séguier, 1994. Gaston Ferdière a été le psychiatre à Rodez d'Antonin Artaud et a fréquenté le couple Bellmer-Zürn entre les années 1946 et 1970.

¹⁷ Hans Bellmer, Unica Zürn, *Lettres au docteur Ferdière*, op.cit., p. 65-66. Les soulignements et l'orthographe dans le texte sont de Bellmer. Je précise que le texte *Die Puppe* dont il parle, a été traduit en français par Robert Valancay.

selon Bellmer, est douée d'une intensité que Zürn nomme l'« inépuisable plaisir¹⁸ » au point de devenir une véritable « manie¹⁹ » et même une « fièvre » comme elle le décrit dans *L'Homme-Jasmin* : « La vieille et dangereuse fièvre des anagrammes l'a reprise. *Il en naît une après l'autre.* Dangereuse pour elle parce que de nouveau elle se retranche du monde qui l'entoure. Une nouvelle crise qu'elle ne remarque pas lui échoit en partage. Pas d'hallucinations, rien d'extraordinaire, mais on remarque un changement en elle²⁰. »

Il reste encore à comprendre ce qui dans la technique de l'anagramme a fasciné Unica Zürn et sur quels éléments de composition elle s'est arrêtée pour les interroger et les conceptualiser. Tout d'abord, elle trouve dans le processus de composition anagrammatique un élément qui, dans sa vie personnelle – psychique et physique –, fonctionne quasiment comme un dictat. L'anagramme tient à la création d'espaces par le travail effectué sur la lettre et sur les différentes positions qu'elle occupe dans un mot ou au sein d'une phrase. La permutation des lettres joue continuellement sur la labilité du signifiant et du signifié opérant ainsi un *écart* ou *distance* au sein du signe. Mais ce n'est pas tout. Dans la pratique factuelle de la composition anagrammatique, depuis l'action de retirer des lettres lors de la décomposition d'une phrase, jusqu'à leur repositionnement pour en créer une nouvelle, l'anagramme fonctionne selon une logique spatiale du *déplacement*. La naissance d'une nouvelle phrase demande un repli progressif des lettres, leur retrait, afin de garder cette ouverture (entre émergence et retrait de lettres) qui permet l'avènement du mot apparaissant dans celui déjà apparu. Tour à tour, les différentes places occupées par les lettres, constituent des variations de sens en montrant sur la page leurs possibilités combinatoires. Suivant le trajet des lettres à l'intérieur du texte anagrammatique on obtient un poème qui pourrait s'envisager comme une surface topologique ou cartographie. L'anagramme est une composition combinatoire, plus spécifiquement une variation structurale. Et c'est bien la notion de structure qui, comme le rappelle Deleuze dans son article « À quoi reconnaît-on le structuralisme ?²¹ » implique une mise en espace, elle est donc topologique et relationnelle. À partir de cette structure topologique Zürn cherche non seulement à épuiser toutes les combinaisons possibles, mais aussi à comprendre à partir de quelles relations de soustraction ou d'addition se constitue le mot en formation. En découpant la phrase, l'écrivaine construit des variations par substitutions et déplacements exposant un texte poétique mourant et vivant à l'infini par agrégation et désagrégation. Ce qui intéresse en premier lieu Unica Zürn c'est précisément de *signifier* ce déplacement et ce processus d'épuisement, c'est-à-dire donner du sens à cet interstice inséré entre les lettres pendant le processus de démembrement du mot. Car les écarts parsemés entre les lettres sont compris par Zürn comme l'affirmation d'un silence dans la langue, un espace d'attente où le murmure de la parole *à-venir* ne cesse d'altérer et d'éloigner toute

¹⁸ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 32.

¹⁹ « Faire des anagrammes devient véritablement sa manie et elle s'est exercée à cet art jusqu'à aujourd'hui. », in U. Zürn, « Rencontre avec Hans Bellmer » in *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 57.

²⁰ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 158. Je tiens à souligner la dimension d'isolement, autant désirée que redoutée, créée par son travail sur les anagrammes que Zürn ne manque pas de mettre en relief, comme dans cette page au début de *L'Homme-Jasmin* : « Inépuisable plaisir pour elle que celui de chercher une phrase dans une autre phrase. La concentration et le grand silence que réclame ce travail lui donnent la chance de pouvoir s'isoler complètement du monde qui l'entoure et même d'oublier cette réalité. », op.cit., p. 32.

²¹ G. Deleuze, « A quoi reconnaît-on le structuralisme ? » (1972), repris dans *L'île déserte et autres textes*, Paris, Minuit, 2002, p. 238-269.

possibilité de clôture du poème. C'est en cela que le poème anagrammatique s'avère intéressant, se qualifiant de structure dans laquelle le processus de composition demeure actif. « Gestaltung » ou « mise en forme » dont parle Hans Prinzhorn²² soulignant que l'œuvre se détermine par un caractère processuel. Ce que je retiens de ce concept de « Gestaltung » c'est précisément le sens dynamique qu'il indique : ce qui prime dans le poème anagrammatique de Zürn, ce n'est pas tant la composition achevée, mais plutôt le *processus* à l'œuvre pour y parvenir. Plus précisément, avec les mots de Jean Oury : « La Gestaltung, c'est la Gestaltung. C'est l'enforme. Ce n'est pas : "le chemin qui mène à..." », mais "le chemin qui se trace lui-même". On voit bien qu'il y a une dimension "créationniste"²³. » J'avancerai donc que l'un des motifs fondamentaux de l'adoption de cette technique stylistique, est précisément le fait que l'anagramme présente clairement, même une fois terminée, sa progression constructive. À la lecture, les permutations, la répétition des mêmes mots juxtaposés à d'autres, sont clairement visibles ; ce qui émerge et ce devine c'est ce qui s'est joué dans son agencement, c'est-à-dire la démarche progressive qui a amené à la composition "finale". L'espace, d'une pure conséquence de l'application de l'anagramme, devient pour Zürn la création d'un site spécifique au sein du mot dans lequel quelque chose peut *se manifester*. L'action directe d'espacer les lettres se charge d'une importance majeure : la dimension de l'ouverture s'intègre à la construction du mot, en montrant la désapprobation de l'écrivaine envers la parole figée. Ce qui est en question avec le concept d'espace c'est qu'il se passe quelque chose, il y a la manifestation d'une création *in fieri*. Dans un extrait tiré du *Le blanc au point rouge* elle souligne l'importance du moment de fabrication ou *Gestaltung* :

Qui a déjà fabriqué un cerf-volant avec un enfant – s'est laissé guider par l'enfant plutôt que par les instructions utiles à la fabrication d'un cerf-volant, sait combien de regards souriants de pure joie s'échangent pendant ce travail. Et voilà le plus beau quand on fabrique un cerf-volant. Ce qui arrive ensuite, qu'il ne vole pas, ne vole qu'à moitié, s'écrase, se déchire ou qu'on l'oublie inutilisé, neuf comme il est, dans le bric-à-brac d'un placard – tout cela est sans importance comparé à la joie lumineuse de fabriquer un cerf-volant avec un enfant. Et il en est de même d'autres choses²⁴.

En tant que procédé explicitement écrit dans lequel l'ensemble du texte est modifié dans sa forme donnée, l'anagramme est le démontage conséquent du signe linguistique jusque dans

²² Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient » 1984 ; Jean Oury, *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée, 1989, en particulier, p. 31-45. Voir encore Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, Paris, Cerf, 2012. Henri Maldiney dans un entretien avec Jean Oury, le jeudi 28 janvier 1988 au Centre Pompidou, présente la notion de « Gestaltung » en ces termes : « [...] Klee dit que l'accent du mot Gestaltung doit être mis sur la désinence. Il a d'autant plus raison d'y insister que, à notre époque, le sens de la désinence s'est évanoui. Le mot a été en quelque sorte frappé d'inertie. Le souci de le réanimer s'accorde avec son autre formule : « Werk ist Weg », l'œuvre est voie. La Gestaltung, dit-il, est la théorie de la forme (Gestalt) mais où l'accent est mis sur les chemins qui y mènent ; et ce sont des chemins qui se frayent en marchant. Dès qu'il y a anticipation d'une forme, ce qu'on en fera est une forme morte [...] L'essentiel, dans une Gestaltung [...], ce sont ses ruptures, ses discontinuités, dont l'unité exige, pour être, une activité pure de franchissement. Il faut se perdre dans la faille ou se perdre et se gagner dans le bond. L'important, le décisif est que la faille est un vide. », in J. Oury, *Création et schizophrénie*, op.cit., p. 194-195. Je souligne.

²³ J. Oury, *Création et schizophrénie*, op.cit., p. 39.

²⁴ U. Zürn, *Le blanc au point rouge*, op.cit., p. 9. Souligné dans le texte.

son dernier élément, ou unité minimale, qui est la lettre. La création d'anagrammes n'est pas chez Zürn synonyme de la recherche dans la langue d'un prétendu objet caché « sous les mots » comme c'était le cas chez Saussure. Elle ne cherche pas à atteindre un nom sacré/secret, le nom d'un Dieu, mais à créer un espace où s'amorcerait une chaîne hétéroclite de sens combinés les uns aux autres. J'insiste sur le fait que le geste d'écrire est inséparable chez Zürn comme chez Michaux des événements de pensée qu'il génère : la pensée naît en même temps que l'écriture, autrement dit, l'espace de la pensée engendre un espace d'écriture ou une écriture de l'espace qui s'opposerait au discours fermé. Cet espace qu'Unica Zürn formule conceptuellement à partir de l'action directe de rayer et de séparer des lettres, comme en témoignent ses carnets, symbolise l'effort pour amener le langage au-delà de la manière dont il dispose en permanence ses structures linguistiques. Afin d'offrir sa singularité, elle doit utiliser les ressources non établies de la langue et du discours, c'est-à-dire abandonner le besoin de se référer à un système verbal préconditionné. Il me semble avoir ouvert ici un paradoxe consubstantiel aux poèmes anagrammatiques d'Unica Zürn. En effet, je parle de la création d'espaces pour une composition qui se présente et se caractérise avant tout comme une contrainte : les lettres sont limitées à une quantité précise et les règles de composition à respecter sont strictes et rigides. D'une part alors il y aurait un corpus limité visant à sa résolution complète et, de l'autre, l'aspiration de l'autrice à une expansion et multiplication maximales de sens. Mais il s'agit peut-être d'un paradoxe reposant sur la définition que l'on donne de l'espace. Pour Unica Zürn les espaces sont à lire à une échelle microscopique comme micro-espaces, micro-divisions qui permettent le surgissement d'un inattendu à l'intérieur même d'une structure donnée et toujours gardée.

Dans son analyse du procédé linguistique chez Louis Wolfson et son texte *Le schizo et les langues*, Deleuze écrit ceci : « Il y faut le procédé, le procédé linguistique. [...] Le procédé pousse le langage à une limite, il ne la franchit pas pour autant. Il ravage les désignations, les significations, les traductions, mais pour que le langage affronte enfin, de l'autre côté de sa limite, les figures d'une vie inconnue et d'un savoir ésotérique. Le procédé n'est que la condition, si indispensable qu'il soit. Accède aux nouvelles figures *celui qui sait franchir la limite*²⁵. » Cet espace serait alors indispensable pour l'attente d'une venue imprévisible qui se prolonge par elle-même pendant la fabrication des mots et plus précisément dans l'intervalle entre la construction du signifiant et le signifié qui s'y développe ensuite. De l'espacement de l'anagramme Zürn s'attend à l'émergence d'un sens toujours en surcharge et toujours en surprise. Le procédé anagrammatique brise la symétrie de la langue : il n'y a pas de solutions arrêtées et il n'y a aucun critère qui permet de décider laquelle choisir. Plus qu'un poème fini ça serait un continuum verbal ouvert dégageant, par ce fait, l'idée que le poème anagrammatique contient en lui une part de non-intentionnalité : les perspectives multiples de sens en disent plus que son auteur, le poème étant producteur d'un savoir *excédant* celui que possède l'écrivaine. Ce qui concorderait alors avec son attente d'un « miracle », avec la « soif d'émerveillement », c'est-à-dire avec l'émergence d'un mot et d'un sens inattendus issus du mouvement spontané de la langue ainsi travaillée par l'anagramme. Je retournerai sur ce point dans l'analyse spécifique des dessins de Zürn.

²⁵ G. Deleuze, « Louis Wolfson, ou le procédé », in *Critique et clinique*, op.cit., p. 32. Je souligne.

Si Wolfson reste, suivant Deleuze, « prisonnier de la folie, sans pouvoir arracher à son procédé les figures qu'il ne fait qu'entrevoir à peine », Unica Zürn quant à elle, me semble saisir les figures vitales qui se dégagent de ses créations, les libérant quelque peu, ou du moins par moments, du retournement psychotique : « Car le problème n'est pas de dépasser les frontières de la raison, *c'est de traverser vainqueur celle de la déraison* : alors on peut parler de "bonne santé mentale", même si tout finit mal²⁶. » Cela étant dit, il apparaît évident que la recherche d'un sens unique dans les poèmes anagrammatiques est, encore une fois, totalement vaine. Cette phrase d'Unica Zürn aussi éblouissante que mystérieuse, « Als einzige Verständigung, als intimste Erklärung, als die denkbarste Verbundenheit ist mir immer die Distance erschienen » (« La distance m'a toujours paru la forme d'entente ultime, le don le plus intime, l'union la plus vraie²⁷ ») met véritablement au cœur du fonctionnement de l'anagramme la notion d'espace comme étant essentielle à sa constitution : la distance présuppose un milieu, la production une étendue. Or, il n'est pas étonnant que la distance soit précisément la devise de l'Homme Jasmin et sa caractéristique physique, l'inaccessibilité :

C'est alors que pour la première fois elle a la vision de l'Homme-Jasmin ! Immense consolation ! Reprenant son souffle elle s'assoit en face de lui et le regarde. Il est paralysé ! Quel bonheur ! Jamais il ne quittera le fauteuil qu'il occupe dans son jardin où, même en hiver, le jasmin fleurit. Cet homme devient pour elle l'image de l'amour. Plus beaux que tous ceux qu'elle a jamais vus, *ces yeux-là* sont bleus. Elle se marie avec lui. Le plus beau c'est que personne n'en sait rien. Et c'est son premier, son plus grand secret. La présence immobile de cet homme lui dispense deux leçons qu'elle n'oubliera jamais : Distance. Passivité²⁸.

Je voudrais maintenant entrer dans le vif de l'analyse du processus de composition du poème-anagramme m'attardant sur chaque étape d'exécution, tout en suivant pas à pas l'évolution de l'écriture de Zürn au sein de cette création littéraire.

²⁶ G. Deleuze, « Louis Wolfson, ou le procédé », op.cit., p. 32-33. Je souligne.

²⁷ Pour la version en allemand, « Notizen einer Blutarmen », *GA*, 4.1, p. 32. Pour la traduction française voir « Notes d'une anémique (1957-1958) », in *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 20. Je propose aussi de traduire plus "à la lettre" cette phrase telle qu'elle résulterait ainsi : « La distance m'a toujours paru comme la seule *compréhension*, *l'explication* la plus intime, *l'attachement* le plus concevable. »

²⁸ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 16. Souligné dans le texte.

Chaque effort pour penser la pensée, écrit Georges Steiner²⁹, est immédiatement linguistique. Unica Zürn s'est pensée au moyen des mots, de la syntaxe et de la grammaire, à travers un codage anagrammatique qui lui a permis d'inscrire sa voix parlante dans une langue rendue vivante. Il se peut qu'au sein de toute son œuvre littéraire, l'anagramme lui a ouvert la possibilité de se tapisser un désir insistant de se soustraire à la servitude d'une langue imposée et héritée et de l'explorer à ce qu'elle, par ses combinaisons de lettres, autorise. Mal à l'aise à l'intérieur des cadres identitaires prescriptifs, exilée dans une langue qui échoue et dont elle remarque l'insuffisance à symboliser un corps vivant – « Mon être qui, depuis toujours, cherche à se détacher de ce corps encombrant...³⁰ » –, sa volonté littéraire est alors celle, entre autres, de reconstruire dans l'écriture un corps qui lui fait défaut. Un corps qu'elle traîne plutôt qu'elle ne le vit, dans lequel elle se sent emprisonnée, très souvent médicalisé et associé à la vie en hôpital psychiatrique : « mon corps est de la bouillie grise », « je pourris », « je me fane³¹ » et bien d'autres expressions, témoigneront de ce désir de Zürn de renaître à un corps vivant, à une morphologie corporelle toujours changeante et *re-naissante*. Premièrement, par l'écriture. L'intention de Zürn, traduite dans son travail anagrammatique, est d'abord celle de capturer le mouvement vital à l'intérieur de la langue, saisissant le mot à l'instant de sa formation ; une démarche, en ce sens, très proche de celle d'Henri Michaux. Lettre par lettre, suivant la règle du déplacement, l'anagramme pratiquerait une réanimation de la langue et révélerait, par les lettres mobiles sur la page, le mécanisme d'une pensée qui s'écrit en même temps qu'elle se pense ; une correspondance directe entre le penser et l'écrire mettant à mal l'ordre de la phrase et son enchaînement logique : c'est ce que je nommerai en aval la *pensée de la lettre*, c'est-à-dire une écriture de l'avancement de la pensée (ou du *penser*).

Unica Zürn rend visible par le détachement progressif des lettres d'un mot, de manière pragmatique, son désir de *désunir* le mot en le décomposant en ses éléments essentiels et irréductibles que figurent les lettres. Enfin, elle cesse de penser l'écriture seulement en vue d'une unité du discours ; le texte est un champ dynamique où le mot et ensuite le sens sont composés d'intermittences, car la pensée même est constituée ainsi, de secousses, trous, liaisons. Je ne peux m'empêcher en ce sens de considérer son écriture comme la manifestation d'une recherche dans les *ailleurs* de sa psyché avec ses entrelacs et de son corps avec toute l'imagerie (déraisonnante) qu'elle y appose. Les paroles de Ruth Henry vont dans ce sens :

²⁹ G. Steiner, *La poésie de la pensée*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 2011, en particulier la « Préface », p. 13-18.

³⁰ U. Zürn, « Notes d'une anémique », in *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 25.

³¹ *Ibid.*, p. 23. Voir à ce sujet Luce Irigaray, « Une lacune natale », *Le Nouveau Commerce*, Paris, n°62/63, Automne 1985, p. 40-47. « Tout le graphisme d'Unica Zürn exprime un rapport au vide, un attrait pour une béance plus lourde que toute matière. Le poids du corps, des corps, se cherche, ne se trouve que dans la dislocation, la fragmentation, le déchirement de la chair et du monde. La vie, déracinée de ses vecteurs entre terre et ciel, ciel et terre, s'arrête et rongé les lieux de paralysie, de brisures, de l'élan ou de la station. Elle interdit l'anesthésie, l'assoupissement, la destruction de ses chemins. », op.cit., p. 41.

La raison et la *déraison* de l'être humain (jeu de mots en allemand : l'esprit et *l'esprit délire*) se nourrissent aux racines de l'explorable et du non-explorable. Si cet être humain nous parle, s'il en est capable, alors, me semble-t-il, nous nous trouvons au plus près de sa vérité propre grâce au mot, grâce à ses mots. La vérité d'Unica Zürn peut être comprise, dans la mesure où cela est possible, à travers ce qu'elle nous dit³².

Nous sommes proches ici de cette désagrégation de la psyché du schizophrène que Michaux expérimentait³³ avec les psychotropes, motivé par le rejet du « savoir-penser » en vue d'une connaissance pour « ne plus savoir-penser » qui, pour l'écrivain français, recélait un véritable appel à la découverte. « Découvrir », verbe que je reprends ici dans mon discours sur l'anagramme qui, par ses micro-opérations exercées sur la langue, peut se considérer comme une méthode de recherche induisant au sein de la langue cette « déraison », rien d'autre que la narration de « l'esprit délire » exprimé par le mot allemand. La considération de Michaux sur la poésie comme méthode de recherche me semble converger à certains égards avec l'intention de Zürn concernant son travail anagrammatique. Les propos tenus dans le « Cahier Crécy » semblent confirmer cette hypothèse : « *Née pour observer, soif de savoir et de curiosité : un exercice continu, nécessaire à l'écrivain, qui la pousse à s'occuper également de son entourage. Ce qu'on ne lui dévoile pas, elle essaie de le deviner en méditant, en se concentrant sur les visages des malades et en pénétrant le "miroir de l'âme" : leurs yeux et leur langage, souvent étrange*³⁴. »

L'anagramme accomplit un parcours à rebours en ciblant, dans une action dés-intégrante, le mot et la phrase déjà apprêtés, pour se mouvoir vers l'essentialité première du langage, c'est-à-dire la lettre, le signe alphabétique pris tel un corps germinal d'une possible écriture *en devenir*. Il faudrait d'abord revenir à cette dynamique anagrammatique de « déchainement en chaîne » afin de la regarder au plus près et d'en déverrouiller les concepts constitutifs. Plus haut, j'ai parlé de l'importance pour Zürn de créer de l'espace. Mais le concept d'espace lui est suggéré par un autre plus subtil et spécifique : dans la permutation des lettres, outre le déplacement, ce qui est significatif est la condition de fissuration entre les lettres ; quelque chose comme un lien est rompu, le lien structurel du mot, le lien logique de la phrase se *délie*.

L'écriture anagrammatique d'Unica Zürn n'est pas étrangère à ce processus de dissociation ou plutôt de « déliaison », pour reprendre un terme d'André Green³⁵, qui a d'ailleurs traversé bien des écritures des XX^e et XXI^e siècle. C'est précisément par ce terme de « déliaison » pris dans son sens littéral, « rupture de la liaison », que je vais tenter d'interroger la force de destruction à l'œuvre dans les anagrammes. Une force qui, à bien y regarder, pense l'écriture comme le procédé irréductible d'une décomposition, permettant de faire émerger des forces d'éblouissement du sens dépassant de beaucoup nos rationalités normées voire étriquées. Ce qui

³² Ruth Henry, « Rencontre avec Unica », op.cit., p. 112. Je souligne.

³³ J'insiste sur le verbe « expérimenter » car la « folie », la sortie de soi chez Michaux tient davantage au fantôme, à l'attraction, de l'expérimentation contrôlée, maîtrisée, et souvent distanciée, de la terreur psychotique vécue par moments par Zürn. C'est pourquoi je tiens à distinguer dès le début ce qui se présente comme *expérience de vie* chez l'une et expérimentation chez l'autre.

³⁴ U. Zürn, « Cahier Crécy », in *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 145. Je souligne.

³⁵ André Green, *La déliaison*, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 11-42.

domine dans l'écriture d'Unica Zürn est bien une discorde, une *disjonction* qu'elle insère au plus profond de la composition linguistique : le mot se parcellise dans ses composantes élémentaires rejoignant le sens littéral de « *schizze* », « feindre, séparer ». La déliaison est d'abord une *condition* dans laquelle Zürn porte la langue : elle l'amène à un commencement de séparation et de désunion, autrement dit, la remet à son début, à l'état de base alphabétique. J'analyserai plus avant, dans la partie dédiée au « Mistabes » ou erreurs créatrices, cette idée issue de mes réflexions, soulignant qu'il s'agit ici d'un des points fondamentaux permettant de comprendre la démarche singulière de Zürn dans le traitement et l'élaboration de ses anagrammes. Je reprends quelques phrases de Ruth Henry : « [Unica] a su écrire sur sa maladie et pas seulement la décrire », « elle a perçu que la déroboade, la fuite, le besoin de la maladie, de la folie, constituaient la force de son écriture même » et enfin, « en assumant une tâche qu'elle s'était fixée par elle-même, elle a transposé la destruction de cette maladie en quelque chose de positif, en une *œuvre*³⁶. »

Qu'est-ce que serait alors la transposition dans l'écrit de la déroboade qu'Unica Zürn ressentait de temps à autre dans sa pensée ? Autrement dit, comment écrire le déroboement de la pensée ? Cette recherche est très proche, du moins dans ses intentions, de celle de Michaux qui, pour traduire et suivre le mouvement du *penser* – « ses multiples prises, ses multiples micro-opérations silencieuses de déboitement, d'alignements, de parallélismes, de déplacements, de substitutions (avant d'aboutir à une macropensée, une pensée panoramique) échappent et doivent échapper³⁷ » – qui émergent de la désintégration de la pensée, de l'affaissement de la raison, parlait de la poésie comme d'une méthode de recherche. Chez Zürn aussi – je reprends l'avant-dernière citation – l'écriture peut s'envisager comme un moyen de saisir les mouvements du « penser », retracer les trajets de la pensée égarée ainsi que creuser dans ce « qu'on ne lui dévoile pas », en prenant comme figures tutélaires (à nouveau avec Michaux) les malades, les fous et leur langage « souvent étrange³⁸. » J'ai dit auparavant que la déliaison était pour moi une condition ou plutôt une circonstance déterminante et nécessaire à la progression et au développement de l'écriture de Zürn. Il me semble, en effet, qu'elle trouve dans la déliaison – une des premières étapes de la composition anagrammatique – la transposition d'un état mental et physique qu'elle éprouve et qui, appliqué à l'écriture, elle reconnaît comme un élément potentiel d'un processus de *création*. Considérée dans ce sens, la déliaison psychique – « schize » – fonctionnerait comme un mécanisme d'activation d'un procédé créateur dans l'écriture enduré dans l'instabilité entre la rigidité « normale » de la pensée et son effondrement dans la folie (état misérable qu'Unica Zürn vit par intermittence, responsable de ses séjours en psychiatrie). C'est une rupture de l'équilibre qu'elle transpose *à la lettre*. La condition de déliaison appliquée à la langue ne conduit pas à la perte totale du sens (ou à son effondrement alors) mais au contraire à sa préservation à l'intérieur de nouvelles expérimentations grammaticales et syntaxiques encadrées dans une structure qui, tout de même et pour le moment, reste indépassable. Une fois de plus elle travaille à la mobilisation linguistique de l'imprévu. Un étonnement que l'on peut comparer à celui de Bellmer face aux désarticulations verbales de l'anagramme de *Leib* (corps) qui devient *Beil* (hache)³⁹ et

³⁶ R. Henry, « Rencontre avec Unica », op. cit., p. 108-109. Je souligne.

³⁷ H. Michaux, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, op.cit., p. 314.

³⁸ U. Zürn, *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 145.

³⁹ H. Bellmer, « Post-scriptum à *Oracles et Spectacles* d'Unica Zürn », in *Obliques*, op.cit., p. 111.

encore *Lieb* (amour) tout comme la phrase « Ô rire sous le couteau » qui peut être également « rose au cœur violet⁴⁰. » L'imprévu est une vraie joie pour Zürn, le sujet de son attente, ce qu'elle aspire à montrer au travers de son écriture, sauvant de la monotonie inhibante et paralysante : « Je me languis, j'ai soif de merveille. Quelle que soit sa forme... Ah, pourquoi ne se produit-il rien, rien du tout ? *Quelle terreur se cache derrière la monotonie* – quand, toujours, la même chose se répète, quand le contentement et l'habitude commencent à régner, ces deux éleveurs de porcs, gras et insupportables. *Le connu, le trop connu, ça me retourne l'estomac*⁴¹. »

La déliaison est envisagée aussi comme une *action* directe sur la langue pour en extraire un essentiel. Zürn utilise l'anagramme tel un instrument fendant la liaison la plus intime et la plus insoupçonnable de la composition du mot qui se retrouve ainsi "écorché". Cette action est dirigée contre tout risque de stopper net la pensée, de l'obliger à s'installer dans ce « signal d'arrêt » mentionné par Michaux que peut représenter le signe linguistique. Poussée par un même « désir cinétique », c'est toute la définition du sens qui est ici bouleversée : l'anagramme exprime une fidélité au « transitoire » du signifié en montrant les multiples directions que le sens peut prendre simplement par la permutation d'une lettre ou signifiant. Par l'action de rompre le lien entre les lettres et entre les mots d'une phrase, le poème anagrammatique se construit sur la dislocation et relocalisation du signe linguistique afin de restituer une logique narrative déstructurée mais pas en perte de sens. Ce que Bellmer a fait au corps, Unica Zürn le met en œuvre dans son écriture. Dans « Notes d'une anémique » on lit : « La plus grande partie de ma vie, je l'ai passée à dormir, l'autre *à attendre un miracle*, à méditer sur *l'inaccessible*. Très peu de mon temps semble avoir été consacré aux activités diverses qui ne se distinguent pas de celles des autres gens⁴². »

L'écrivaine médite sur cet inaccessible de la langue, sur son potentiel inexprimé qu'elle tente par la déliaison et recombinaison des mots de montrer dans toute son ampleur. Il ne s'agit toutefois pas de s'arrêter uniquement sur le concept de déliaison en le ramenant à une simple action de décomposition linguistique par rapport à une présumée unité. Le travail de Zürn dépasse largement cette dimension.

⁴⁰ Jean-François Rabain, « Le sexe et son double », in *Obliques*, op.cit., p. 25.

⁴¹ U. Zürn, « Notes d'une anémique », op.cit., p. 25. Je souligne.

⁴² *Ibid.*, p. 15. Je souligne.

La distance est la vraie rencontre

Le concept de déliaison, strictement lié à la formation de l'espace, se trouve dans une relation étroite avec la notion d'intervalle. Par l'acte de fendre le mot de l'intérieur, les lettres s'éloignent momentanément l'une de l'autre, créant ainsi une *distance*. Le tissu anagrammatique est parsemé de distances, de coupures et de blessures, microscopiques et momentanées, mais tout de même des distances. C'est ainsi que l'inaccessible sur lequel Zürn médite, se retrouve intégré à son écriture. Elle conçoit le poème anagrammatique comme le lieu de l'émergence d'un *dire* encore inconnu. Une fois de plus, ce qu'elle met en œuvre dans son écriture se noue à sa vie personnelle et à sa façon de comprendre sa réalité. Unica Zürn fait connaissance du monde *à distance*, elle appréhende la réalité en se tenant au large, observatrice attentive des gens qui l'entourent : « cette jeune femme qui se tenait à l'écart⁴³ » écrit Ruth Henry se rappelant ce jour de l'année 1959, lors du vernissage de l'Exposition surréaliste internationale à la galerie Cordier. Zürn écrit *au milieu* et *avec* cette distance, en montrant la présence de celle-ci *dans* les mots, entre la sémantique et la syntaxe. J'affirmerai que sa vie entière, personnelle et artistique, se nourrit précisément de cet éloignement, de son coin solitaire (une boule ?) d'où elle peut voir sans être vue, observer et absorber à partir d'un retrait :

L'ordinaire des jours et des événements lui est insupportable, et lui vient le désir brûlant de se *distancer* de la réalité. La rêverie, nécessaire à l'invention de ses contes, l'excitation et l'accalmie, l'envol de l'imagination deviennent son pain quotidien. Unka, son mari, ne lui a-t-il pas dit quand il l'a épousée : « Je ne veux pas et je ne dois pas détruire ton *jardin secret*. Ce qui serait comme mourir pour toi⁴⁴. »

Les anagrammes d'Unica Zürn esquissent un espace mouvant non seulement à l'intérieur de l'espace syntaxique et sémantique mais surtout au sein du signe écrit. L'alternance des lettres constitue la fibre de l'anagramme. À chaque vers sinon à chaque mot, le temps de la saisie du sens est suivi de l'apparition soudaine d'une autre signification inattendue et endurent le temps de sa disparition. Et ainsi de suite. Comme l'écrit Zürn, « il suffit *d'imaginer* les choses. Leur réalisation ne pourrait pas être plus belle⁴⁵. » Le poème-anagrammatique devient alors le terrain pour un combat qui oblige à s'éloigner d'un mot ou d'une phrase avec un sens donnés, permettant d'en imaginer d'autres en latence. Ainsi à l'infini, manquant toujours d'une conclusion.

La dynamique de déconstruction et reconstruction linguistiques requis par l'anagramme traduit, non seulement un mouvement d'éloignement du sens toujours porté à son apogée, mais aussi l'écartement porté au cœur de la langue jusqu'à ce qu'elle devienne étrangère à elle-même. À tel point que l'écrivaine qualifie ses poèmes comme étant écrits dans un langage ou grimoire de

⁴³ R. Henry, « Rencontre avec Unica Zürn », op.cit., p. 104. Je souligne.

⁴⁴ U. Zürn, « Rencontre avec Hans Bellmer », op.cit., p. 46. Je souligne.

⁴⁵ U. Zürn, « Notes d'une anémique », op.cit., p. 21. Je souligne.

sorcière – *HexenTexte* – ou, à suivre la suggestion de Chevrier, en « langage du cœur⁴⁶ » – *HerzenTexte* –. Les effets surprenants que peuvent susciter la lecture des anagrammes de Zürn sont imputables à ses compositions, parfois cryptiques, très souvent volontairement « en dents de scie » accompagnées d’acronymes qu’elle dissémine dans les vers. La phrase, dans son ensemble, est porteuse d’un secret, elle ne peut être décodée, mais toujours réinterrogée : le secret étant immanent à la structure même du poème anagrammatique. Dans ses textes, Zürn évoque toujours la présence d’un lieu inaccessible, imaginé comme un espace de traversée propice aux rencontres, à la survenue d’événements qu’elle voudrait tant accomplir, mais qu’elle repousse au maximum, là où la rencontre est impossible. Ce qui anime précisément la création anagrammatique définie comme processuelle, c’est le maintien de la tension désirante vers l’objet manquant que Zürn prend soin de pérenniser dans cette même condition de manque : « Quand aujourd’hui le désiré (manquant) s’approche, quand soudain c’est là, ça m’embarrasse même, j’aimerais qu’il s’en aille loin de nouveau (presque au diable !) – mais à coup sûr qu’il retourne là, où mon désir a cherché à l’explorer si tendrement jusqu’à ce jour. Et c’est là ma contradiction – mon incrédulité⁴⁷. » La nature conceptuelle de cette distance qu’elle saisit alors comme élément essentiel de l’écriture anagrammatique est intrinsèquement liée à un antécédent : la *rencontre*.

En partant de quelques notes biographiques, j’analyserai comment, une fois de plus, Zürn extrait de sa réalité, et de sa façon d’y participer, des concepts qu’elle retravaille ensuite comme outils ou méthodes de création à appliquer au sein de son écriture. L’année 1957 est une « année de grandes rencontres », écrit-elle. C’est la période pendant laquelle Zürn accompagne Hans Bellmer aux séances de pose, qui donneront suite à des portraits, au cours desquelles elle rencontre ses futurs collaborateurs et amis et « *s’absorbe dans la contemplation* de ces têtes remarquables⁴⁸. » Pendant que Bellmer dessine, dans une concentration sévère, elle admire les visages défilant derrière la toile : ceux de Man Ray, Gaston Bachelard, Henri Michaux, Matta, Wifredo Lam, Hans Arp, Victor Brauner, Max Ernst, notamment. Année bouleversante, car c’est la rencontre avec des “visages étrangers”. Le 27 décembre 1957, elle écrit :

Je me suis abandonnée au plaisir de *regarder* ces visages et ces œuvres. Mon vieux désir de rencontrer des êtres que je puisse *admirer* c’est réalisé. J’ai été touchée par cette année, presque blessé par tant de bonheur. Chacun de ses êtres est unique. Certains d’entre eux sont...quel superlatif trouver ? De

⁴⁶ Alain Chevrier formule cette expression d’après la lecture de l’extrait de la lettre suivante adressée à Ferdière : « Je vous embrasse tous les deux de tout cour- cour- ah- je peut pas écrire HERZ en francais. » Le commentaire de Chevrier : « Très émouvante lettre d’Unica par son raccrochage au quotidien, par son français idiosyncrasique, et surtout par cet achoppement à la fin sur le mot français cœur (le ö qu’elle orthographe oe dans ses anagrammes). HEXENTEXTE (grimoire de sorcière) peut aussi se lire HERZENTEXTE (écrits du cœur) ... », in A. Chevrier, op.cit., note 1 en bas de page, p. 110.

⁴⁷ U. Zürn, *Le blanc au point rouge*, op.cit., p. 7.

⁴⁸ « Elle accompagne Hans à toutes les séances de pose. Pour lui, c’est un effort énorme ; pour elle qui n’y est qu’une simple observatrice, un plaisir infini de s’absorber dans la contemplation de ces têtes remarquables [...] Lam dort ; Brauner monologue continuellement ; Man Ray trouve les séances reposantes ; Matta se compare avec humour à une petite souris qui court de-ci de-là pour ne rien manquer de la vie, c’est lui qui parle le plus. Marcel Duchamp, celui qui a le visage le plus noble, se lève parfois en silence et vient lui offrir des cerises. Plus tard, elle lira dans un livre de Michaux cette phrase qu’elle cite ici de mémoire : quelle froideur il faut pour peindre un portrait. », U. Zürn, « Rencontre avec Hans Bellmer », op.cit, p. 71. Je souligne.

certains d'entre eux j'ai fait mon frère ou mon père sans qu'ils le sachent. Il y a des êtres destinés à être adorés et d'autres à adorer. J'ai toujours appartenu aux seconds. *M'étonner, admirer, adorer* – inlassablement. *Rester dans l'ombre, regarder, observer, c'est ma manière passive de vivre.* Et les admirés, ils entrent en moi, se posent près des rares trésors gardés de l'enfance. *Cela brûle, cela remue, cela se forme et réapparaît de temps à autre dans un dessin ou une anagramme, expulsé et transformé*⁴⁹.

Entre le monde et elle, Unica Zürn met un espace qui fonctionne telle la conjonction ET entre deux potentiels par lesquels se déclenche la création. D'après la lecture des œuvres de Zürn, je n'hésite pas à soutenir qu'un fondement important de sa création est précisément la mise en place de cet espace de *l'entre-deux*. Unica Zürn, maître incontestée de l'imperceptible, recherche l'intervalle nécessaire à la création, cet espace qui permet qu'entre deux points, deux corps, deux phrases, deux idées il y ait une possibilité infiniment vaste de potentiels inventifs. Sa solitude nécessaire, son coin de retrait peuvent apparaître comme une carapace paralysante mais qui sous-tendent paradoxalement une vie motrice, une dynamique d'échange : elle capte et saisit les mouvements et les traits imperceptibles se laissant véritablement *traverser*, comme le soulignent des expressions telles « ils entrent en moi », « se posent près des rares trésors gardés de l'enfance. » Quelque peu dans le sillage de Virginia Woolf : « Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged ; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end [...] Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness⁵⁰. »

La mise en retrait, le distanciellement permet à Unica Zürn de recollecter des passages de temps, des morceaux de visages, « toujours rien qu'une trace⁵¹ », que les autres déposent en elle. Une autre expression retient l'attention : « Rester dans l'ombre, regarder, observer, *c'est ma manière passive de vivre.* » Que signifie pour Unica Zürn vivre de manière passive ? La notion de distance ne peut devenir claire et acquérir son importance qu'à condition de comprendre le sens de cette « passivité ». « Distance et passivité » sont les devises de l'Homme Jasmin. Il semble courant de considérer la « passivité » ou le comportement passif d'une personne comme le signe de quelqu'un qui se contenterait de se soumettre aux événements, de suivre les impulsions extérieures sans faire preuve d'initiative. En bref, suivant la définition du dictionnaire, serait passif celui qui manquerait d'énergie et ne passerait pas à l'acte. Définition trop simpliste concernant le personnage d'Unica Zürn. La manière passive de vivre n'est pas opposable de façon si tranchée de ce qui serait une prétendue manière « active » de vivre. De fait, je propose de considérer la passivité, non pas comme le simple fait d'endurer une action ou un événement, mais comme une disponibilité à l'autre, à l'extérieur, soit comme une force ou une capacité de se laisser « affecter », permettant à quelque chose de traverser le corps et la pensée. D'où l'expression être à fleur de

⁴⁹ U. Zürn, « Notes d'une anémique », op.cit., p. 17-18. Je souligne.

⁵⁰ Virginia Woolf, « Modern Fiction », in *The Essays of Virginia Woolf*, volume IV, 1925 to 1928, London, The Hogarth Press, 1994, p. 160-161.

⁵¹ U. Zürn, « Notes d'une anémique », op.cit. p. 19.

peau⁵². Ce qui n'est pas synonyme d'émotivité incontrôlée ou quasi pathologique. Au contraire. La passivité qui nous occupe ici m'apparaît telle une force ou capacité de se mettre silencieusement à l'écoute (de se laisser *affecter* ?) de l'extérieur dans le but de capter et de saisir les signes du monde afin d'accroître son pouvoir de création. Ce que souligne Deleuze dans sa réflexion sur la pensée de Nietzsche : « Le pouvoir d'être affecté ne signifie pas nécessairement passivité, mais *affectivité*, sensibilité, sensation⁵³. »

« Ils *entrent* en moi, se posent près des rares trésors gardés de l'enfance. Cela *brûle*, cela *remue*, cela se forme et réapparaît de temps à autre dans un dessin ou une anagramme, *expulsée* et *transformée* [...] » je trouve dans cette phrase précisément cette disponibilité, cet espace d'accueil de l'Autre afin de créer avec lui, de voisiner avec sa pensée dans une mémoire partagée : le retrait dans l'ombre de Zürn n'est autre que ce procédé de désobjectivation, d'affaissement du « Je » qui permet de se rendre captif à tout ce qui "bouge" autour et au-dehors pour l'articuler, le *tisser* dans la création d'une anagramme. On comprend alors que la passivité est tout sauf un état de soumission complaisante, mais plutôt une condition recherchée de sensibilité et d'attention aux signes du monde que l'écrivaine met en relation avec la parole par l'action de l'anagramme. La rencontre entre elle et l'altérité extérieure s'élabore dans une écriture réfléchie. Corps sensible, écorché ou rétractée le cas de Michaux pourtant perméable et réceptif aux stimuli extérieurs ; le cas de Zürn, un corps traversé comme un terrain où les autres déposent leurs traces. De ce dépôt, l'anagramme ainsi obtenue est bien une création proprement *impersonnelle* n'appartenant plus à personne : le poème ne répondant pas à une subjectivité créatrice unique mais à un travail qui s'opère dans l'entre-deux. Je reviendrai sur ce point plus tard. Chez elle, distance et rencontre se nouent dans un binôme inséparable de "rencontre par la distance", ou encore, "la distance est la vraie rencontre" : « Suivant un instinct que j'ai trompé très tôt – à savoir que c'est la DISTANCE, et rien que la DISTANCE, qui signifie pour moi le merveilleux, j'ai rêvé, enfant, que j'épousais un monsieur aux cheveux blancs, paralysé, à jamais enchaîné à son fauteuil roulant, qui me prodiguait ses leçons. Je me voyais à ses pieds. Leçons et écoute⁵⁴. »

Dans *L'Homme-Jasmin* elle écrit : « Trois rencontres merveilleuses qu'elle fit dans son enfance lui ont donné très tôt à entendre que le sens de sa vie était de faire des rencontres⁵⁵. » De ces rencontres à distance, Zürn souhaite établir une communauté, une famille liée précisément par cette distance que je décrirais désormais comme une force qui consolide des liens qui ne peuvent pas être consommés dans la proximité. Désirs alors, qui s'enrichissent précisément par le fait d'être à jamais repoussés dans cette distance idéale qui les enveloppe dans un halo de mystère et d'attente, ne suscitant aucune déception, au contraire amplifiés au point d'atteindre parfois une inaccessibilité effrayante :

Et ces trésors inquiètent autant qu'ils rassurent. Désirs et espoirs d'une communauté, d'une société rêvée, d'un ordre nouveau, d'une grande purification et d'un rapprochement, sans penser à ces *complications si méprisables*

⁵² Je renvoie à ce propos au livre de E. Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Minuit, 2017.

⁵³ G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2010, p. 70-71.

⁵⁴ U. Zürn, *Le blanc au point rouge*, op.cit., p. 21.

⁵⁵ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 25.

*qui prennent leur source dans la Non-distance. Et pour l'amour, dans sa forme unique dont j'ai vérifié l'existence, mais qui est réfutée par presque tous et par presque tout : je pense ici à l'amour dans la distance, celui dont les forces ne se consomment pas mais qui grandit jusqu'à la démesure et l'inquiétant*⁵⁶.

« Se mettre à distance », c'est aussi choisir son camp, son point d'observation. Si Michaux, lui, se rapprochait de l'infiniment petit à l'aide d'un "microscope", s'introduisait dans les plis de son propre corps, Unica Zürn, elle, utilise un télescope pour agrandir les objets éloignés et les élargir dans un espace cartographique. Même but mais approche spatiale différente. C'est par cette grande distance qu'elle peut percer la réalité et « voir » sans être happée, obéissant toujours à l'impérieuse nécessité, vitale pour sa psyché et sa création, de se garder en équilibre. L'action de se mettre à distance pour mieux capter et cibler les détails se renforce au travers de la pratique des anagrammes : « Mes yeux sont devenus clairvoyants : ils distinguent nettement les objets éloignés. Je m'en rends compte, car avant c'était différent. Cela aurait-il à voir avec mon passe-temps favori – trouver des ANAGRAMMES ?⁵⁷ » L'anagramme comme pratique d'écriture est réinvestie dans l'approche visuelle de la réalité. Zürn écrit qu'en pratiquant la composition anagrammatique, sa vision a acquis en lucidité, a conquis une certaine subtilité dans l'appréhension des choses du monde. Ce point d'observation lui permet de se concentrer sur ce qu'elle observe, de le décomposer, de le désarticuler cherchant une vérité dans la décentralisation, dans la désorganisation, désémantisant pour resémantiser dans une nouvelle phrase. Un secret de sorcière ? Si l'anagramme est une manière de déconstruire un mot d'ordre, comme je le montrerai, il est également une lentille à placer sur un télescope pour démembler langue et corps tels qu'ils se présentent, afin d'en saisir l'essentialité germinale pour les reposer dans l'une de leurs nombreuses versions potentielles. On comprendra alors toute l'importance pour Unica Zürn de demeurer en contact avec cette distance qui permet l'intimité avec ce qui ne peut pas cesser de parler et de passer à travers elle. Cette distance se configure alors comme le seul milieu où tenir la parole dans sa pure possibilité (puissance ?), dans l'éternel ratage de sa réalisation et épuisement en l'obligeant, de ce fait, à persévérer dans le désir. Zürn se met à distance du monde réel étant déjà distante de son monde intérieur et en ramasse les souvenirs isolés, les débris d'enfance et d'expérience de vie qui parlent par eux-mêmes se disposant parfois en histoires absurdes mais jamais réenracinées dans une mémoire narrative cohérente. Ces éclats de mémoire et de rencontre projetés à distance ne sont pas rassemblés à l'intérieur d'un tissu narratif homogène. Et ce n'est pas non plus son intention. Zürn ne tente pas de reconstituer une narration linéaire, au contraire, elle insiste sur l'alternance entre tissage et découpe. Cela explique aussi la position occupée par les traces qui entrent en elle ; elles se déposent à côté, *près* des autres rares débris de souvenirs d'enfance. Côtoyer ne signifie pas confondre ni superposer ; ils sont déposés à la bonne distance, selon les mots de Zürn, pour être traités, expulsés et transformés en anagrammes. C'est la dynamique de la distance et du rapprochement. Au milieu persistent ses poèmes-anagrammes issus de l'extraction de débris et de leur couture subséquente.

⁵⁶ U. Zürn, « Notes d'une anémique », op.cit., p. 18. Je souligne.

⁵⁷ U. Zürn, *Le blanc au point rouge*, op.cit., p. 7.

Délire

À partir de la notion de déliaison je voudrais maintenant formuler et développer un autre concept émergeant du travail effectué sur la langue par l'anagramme ; je l'appellerai, en reprenant l'analyse de Deleuze et Guattari, le *délire linguistique*⁵⁸. Si Unica Zürn délire le texte puis la phrase et les mots, elle « délire » la langue, ou plutôt elle élabore une narration où les traces de visions délirantes sont préservées et manifestées *par* et *dans* l'écriture même. J'ouvre ici une parenthèse afin d'éviter tout malentendu quant à l'idée du délire trop souvent uniquement associé, de manière maladroite, à la folie. Il me semble qu'en traitant l'œuvre d'une écrivaine et artiste affectée par une maladie mentale, cette digression explicative est nécessaire pour ce type d'approche. À plusieurs reprises Unica Zürn utilise pour elle-même le terme de « folle » ou de « folie » dans un sens souvent positif car lié à un processus de découverte et de création. En témoignent des énoncés tel que celui-ci : « Si quelqu'un lui avait dit qu'il était nécessaire de devenir *folle* pour avoir ces hallucinations [...] elle aurait accepté volontiers de le devenir⁵⁹ » ; ou encore : « (Oui, quand elle est folle il lui est possible de s'amuser toute seule.) Les idées les plus incroyables commencent à fleurir comme le jasmin⁶⁰. » La description de sa première expérience qu'elle nomme la « folie des grandeurs » est tout à fait éclairante sur la manière dont elle considère sa folie : « C'est là que pour la première fois apparaît la folie des grandeurs, le sentiment très agréable d'être le point de mire ; une impression qui lui était complètement inconnue jusqu'alors, car elle appartient à la catégorie des timides qui se tiennent plutôt à l'arrière-plan⁶¹. »

Toutefois, s'arrêter à cette considération quant à sa folie serait dangereusement réducteur. Car, si elle extrait de sa folie une force de création, son envers reste présent. C'est ce que Karl Jaspers analysait dans son texte *Strindberg et Van Gogh*⁶² en isolant deux éléments présents dans la « folie », plutôt deux moments d'une même expérience : d'un côté une percée, une déchirure qui laisse entrevoir une lumière soudaine, une barrière en quelque sorte qui est franchie et, d'un autre côté, la dimension d'une chute, d'un véritable effondrement. Unica Zürn parle d'une tension dans laquelle elle était prise par l'entremise de deux anagrammes, au sein desquelles cette ambivalence concernant la maladie mentale est fortement soulignée. Dans la première, « Hinter dieser reinen

⁵⁸ Par cette expression, je veux souligner que tout délire a sa propre narration, sa propre façon de se raconter et de se manifester dans et par l'écriture. À cet égard, je renvoie, entre autres, à Michel Pierssens, *Savoirs à l'œuvre*, op.cit., en particulier « Ecrire en langues : la linguistique d'Artaud », p. 109-119. « C'est qu'il n'y a guère de désordre mental (au moins depuis de dix-huitième siècle) qui ne s'accompagne d'un intérêt, parfois exclusif, pour ce qu'il en est du langage, de la parole, des mots. », in op.cit., p. 109.

⁵⁹ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 37. Souligné dans le texte.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁶¹ *Ibid.*, p. 58.

⁶² Karl Jaspers, *Strindberg et Van Gogh. Swedenborg – Hölderlin*, traduit de l'allemand par Hélène Naef, préface de Maurice Blanchot, Paris, Minuit, 2014. En guise de contexte, je rappelle que le livre de Jaspers avait suscité le vif intérêt de Bellmer, qui en avait demandé un exemplaire à Gaston Ferdière dans une lettre datée 22 octobre 1964 : « Cher ami, / pourriez-vous me prêter – ce samedi – le livre de Jaspers sur Hölderlin ? » ; dans la lettre du 25 octobre 1964 : « Cher ami, / Merci encore pour le Jaspers. Je me suis lancé « par hasard » tout de suite sur son texte de Strindberg. À côté du texte trop finement figolé de Maurice Blanchart, celui de Jaspers est comme un souffle d'air fraîche, celle des faits dans leur complexité. » Dans la note 1 de la lettre, Alain Chevrier fait remarquer que l'erreur orthographique de Bellmer – Blanchart pour Blanchot – peut être aussi une condensation avec le nom du poète Maurice Blanchard. U. Zürn, H. Bellmer, *Lettres au docteur Ferdière*, op.cit., p. 52-55.

Stirne » (« Derrière ce front pur ») la folie est présentée par Zürn comme véritable processus de création :

Hinter dieser reinen Stirne
redet ein Herr, reist ein Sinn,
irrt ein Stern in seine Herde,
rennt ein seid'ner Stier. Hier
der Reiter Hintersinn, seine
Nester hinter Indien — *Irr-See* —
Irr-Sinn, heiter sein — Ente der
drei Tinten-Herrn — reisen sie
— ein Hindernis ! Retter seiner
Dinten-Herrn — ist es eine *Irre*?

(Paris, 1960)

(« Derrière ce front pur / Un monsieur parle, une idée voyage, / une étoile s'égaré dans son troupeau, / un taureau de soie s'élance. / Voici le cavalier Réticence, / ses nids sont derrière les Indes. / Mer en folie – Folle idée. / Serein – Le canard des trois seigneurs de l'Encre. / Ils voyagent – des traverses ! – / Sauveteur des seigneurs de l'Encre – / *Est-ce une folle ?*⁶³ »)

Avec ce poème anagrammatique, Zürn semble vouloir décrire comment et d'où vient son écriture, de quels territoires ; par quelles manières, voix et mouvements, naît l'anagramme. On retrouve, « derrière ce front » la circulation de l'idée et l'envol d'un corps lourd comme celui d'un taureau devenu curieusement composé de soie, de délicatesse et doté du précieux. Reste encore la question de la folie : la répétition du mot « Irr » combiné avec « See » (« mer ») et « Sinn » (« sens », « pensée », « sentiment ») rejoint le verbe « irren » (« s'égarer », « errer »), retrouvant ici cette idée, déjà exprimée, d'une pensée qui s'égaré ou qui erre dans la mer “folle”, dans un espace insondable et déferlant. Mais ici cette “idée folle” s'élance dans un voyage – répétition du verbe « reisen » (« voyager ») – même si celui-ci n'est pas sans obstacles « ein Hindernis ». Le tout s'achève à la fin de l'anagramme avec la question : « Ist es eine Irre ? » (« Est-ce une folle ? »). Question directement adressée par Unica Zürn à elle-même, comme le montre l'utilisation de la troisième personne du singulier, renforcée par sa reprise dans le texte de *L'Homme-Jasmin* suivie d'un commentaire qui ne laisse aucun doute sur le destinataire : « La question sur quoi s'achève son anagramme : “Est-ce une folle ?” l'a particulièrement ravie à l'époque où elle se trouvait à Ermenonville parce que naturellement elle y a vu un *rapport avec elle-même*⁶⁴. » Or, cette folie ainsi présentée ne semble dévoiler rien d'angoissant. Elle appartiendrait plutôt à la première brisure qui laisse entrevoir la lumière dont parle Jaspers. Une lumière qui est peut-être symbolisée pour Zürn par le « Sauveteur » (« Retter »). À l'opposé, « Der eingebildete Wahnsinn » (« La folie imaginée ») représente, quant à elle, le côté de l'effondrement et de l'angoisse :

⁶³ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 32-33. Je souligne. Voir aussi, U. Zürn, « Hinter dieser reinen Stirne », in *Anagramme*, op.cit., p. 96.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 33.

Deine Wege ins Hinterland B.
 Da regnet es blind hinein. We –
 Weh ! — *Deliria sind Gebete*. N-N-N-
 Der Wind blaest. Eingehen in
 wahnsinnige Bilder endete in
 Leid. Eng ist der Wahn. Eben
 Steigen, dann Leiden. Hib ! Wer ?
 Er ! Wann ? Nie ! Eingebildet-H-D-S?
 Was ? Rien ! Elend beginnt: DEHI-
 DEHI, bewegtes Deliria-N-N-N-N-
 Endet das nie ? Nein ! G-B-L-I-H-Wer ?
 Der eingebildete Wahnsinn.

(Ile de Ré, 1964)

(Tes chemins mènent dans l'arrière-pays B. / Il y tombe une pluie aveugle. Mal-/ Malheur ! / *Les délires sont prières*. N-N-N- / Le vent souffle. S'engager dans l'imagerie / Du délire s'achève dans le chagrin. / Étroite est la chimère. S'élever à peine / C'est déjà souffrir. Coup ! Qui ? / Lui ! Quand ? Jamais ! Chimère ! / Quoi ? Rien ! H-D-S ? / Misère qui commence – DEHI- / DEHI – Délire agité-N-N-N-N- / Ça ne finira jamais ? / Non ! G-B-L-I-H-Who ? / La folie imaginée⁶⁵. »)

Si dans l'anagramme précédente les images produites par la folie circulaient « derrière un front pur », maintenant apparaît un « arrière-pays psychique⁶⁶ » qui n'offre aucune protection en tant que lieu exposé à la pluie et au vent où « le délire s'achève dans le chagrin ». La folie est souffrance et devient étouffante telle que « ses facultés sont englouties⁶⁷ » et « son esprit ne fonctionne plus. *Il est au point mort*⁶⁸. » Ce qui s'explique ici c'est le rétrécissement de la production créative qui s'oppose radicalement à l'idée d'envol suggéré par l'anagramme précédente. Elle présente "l'autre visage" de sa folie, caractérisé par la mélancolie et la dépression, le moment de crise et le basculement momentané dans l'effondrement. La « misère commence » et, avec elle, l'impossibilité de créer : « De jour en jour elle devient un peu plus incapable d'une activité quelconque ou d'une conversation avec les autres malades. *Elle cesse même de penser* [...] Impossible de se reporter par la pensée aux richesses que lui ont apportées les livres qu'elle a lus et tellement aimés, ou la musique⁶⁹. »

Un vers semble ensuite interroger l'ensemble de l'anagramme et se révèle intéressant dans la mesure où, pour la première fois, Unica Zürn utilise le terme « délire », qui intéresse dans le spécifique mon analyse : « Les délires sont prières ». D'abord, qu'est-ce une prière ? Une pratique d'élévation de l'âme vers Dieu pour lui exprimer son adoration, le remercier ou encore lui

⁶⁵ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 153-154. Je souligne. Aussi, U. Zürn, « Der eingebildete Wahnsinn », *Anagramme*, op.cit., p. 119.

⁶⁶ Je reprends l'expression à Victoria Appelbe, « L'anagramme dans l'œuvre d'Unica Zürn », in Catalogue Halle Saint-Pierre pour l'exposition *Unica Zürn*, Paris, In Fine, 2020, p. 38.

⁶⁷ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 98.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 95. Je souligne.

⁶⁹ *Ibidem*.

demander d’intercéder sur quelques affaires. La prière présuppose l’attente d’une rencontre et exprime le désir d’une réunification ; mais il existe également un langage de la prière qui répond à l’espoir d’accéder par élévation à un monde impalpable, idéal, tout à fait différent du monde réel, de ses valeurs et de ses langages. L’écrivaine établit ici une égalité entre la prière et le délire. Il est donc intéressant de s’attarder sur la signification de ce délire. De la même manière qu’il y a un langage propre à la prière, il existe un langage spécifique du délire tel le langage délirant des saints, des mystiques, des enfants ou des fous. « La grande poésie appartiendra toujours à ceux qui ont cherché plus que la poésie, à ceux qui ont dominé ou dépassé la nature humaine, aux savants ou aux mystiques⁷⁰. » Une phrase de Michaux qui me semble résonner étroitement avec le vers de Zürn et en particulier avec le verbe « irren » « s’égarer/errer » dans l’anagramme précédente. Le terme de délire est à prendre dans son sens terminologique : ce qui sort du sillon, de la ligne droite. Une prière de sortir de son sillon ? De la folie comme impuissance ? Éloge des courbes, des tourbillons, des forces qui amènent le discours de droit commun à dévier. Et pas seulement. Il y a, dans cette anagramme, des lettres – H-D-S-, N-N-N, G-B-L-I-H – qui excèdent les positions et altèrent par conséquent la structure anagrammatique. Des lettres qui ne se retrouvent pas intégrées dans une place et en même temps occupent un espace qui serait alors celui de *l’effraction* par rapport à la composition structurée et finie de l’anagramme. Les lettres restantes sont le résultat de ce procédé qui amène la langue à sa limite, la mettant en contact avec son “dehors” : la langue, suggère Zürn dans ce poème anagrammatique, doit laisser place, en son sein, à sa possibilité (ou puissance) d’effraction, soit à son délire, elle ne peut pas être un système fermé, ni prescriptif. « H-D-S », « N-N-N », « G-B-L-I-H », lettres décomposées ou ce qui excède le sens et n’en est plus un, si ce n’est pour garder précisément une position *autre*. Ces lettres flottantes, sur lesquelles je reviendrai plus en détail dans les pages qui suivent, traduisent par leur présence le risque toujours gardé et tenu d’une possible implosion du sens à l’intérieur de la construction du poème-anagramme. Mais aussi, son possible recommencement. Ce sont, à proprement parler, des lettres délirantes, qui sortent du phrasé-tracé du vers anagrammatique. C’est pourquoi je préférerai désormais au terme de « folie » – qui relève encore du vocabulaire strictement psychiatrique – celui de « délire », utilisé dans son sens étymologique, pertinent pour une lecture critique littéraire des œuvres de Zürn.

Deleuze le répète souvent, la littérature est délire, un délire cosmique qui hante l’histoire universelle et qui n’a rien à voir avec les petites histoires œdipiennes de “père-mère”. En ce sens, l’écriture de Zürn se constitue comme une narration de profonds délires entrelacés. Loin d’être un éloge de la psychose, le « *schizo* » dont parle Deleuze ne répond pas à la définition psychiatrique du terme. C’est là toute l’emprise de son travail mené avec Félix Guattari, de *L’Anti-Œdipe à Mille Plateaux*. Dans *Critique et Clinique* on lit ceci :

La littérature est délire, mais le délire n’est pas affaire du père-mère : il n’y a pas de délire qui ne passe par les peuples, les races et les tribus, et ne hante l’histoire universelle. Tout délire est historico-mondial, « déplacement de races et de continents ». La littérature est délire, et à ce titre joue son destin entre deux

⁷⁰ H. Michaux, « Recherches dans la poésie contemporaine », *OC. I*, op.cit., p. 974.

pôles du délire. Le délire est une maladie, la maladie par excellence, chaque fois qu'il érige une race prétendue pure et dominante. Mais il est à la mesure de la santé quand il invoque cette race batârde opprimée qui ne cesse de s'agiter sous les dominations, de *résister à tout ce qui écrase et emprisonne, et de se dessiner en creux dans la littérature comme processus* [...] But ultime de la littérature, dégager dans le délire cette création d'une santé, ou cette invention d'un peuple, c'est-à-dire *une possibilité de vie*⁷¹.

Le délire n'est pas psychose. La maladie mentale devient un régime d'existence pour Zürn, avec lequel elle se confronte, cohabite et réaménage sa vie en créant une nouvelle relation avec ce milieu. Sa "folie" est un élément décisif en ce sens où elle préside au développement de la conception du monde de l'écrivaine et influe sur le contenu et la structure de ses œuvres. Il y a dans la folie, dans le discours dit "fou", un processus créatif que Zürn tente de faire émerger, comme une percée ouvrant sur une instabilité dans laquelle elle tente de puiser une force potentielle, une puissance créatrice. Une folie qui se comprend aussi, chez elle, comme un *processus* – terme emprunté à Jaspers – une dynamique de construction et de production de vie⁷². Une phrase de Jaspers est, sur ce point, éclairante : « Il existe une vie de l'esprit dont la schizophrénie s'empare pour y faire ses expériences, y créer ses phantasmes et les y implanter ; peut-être, après coup, peut-on croire que cette vie spirituelle suffit à les expliquer mais, sans la folie, ils n'auraient pu se manifester de la même façon⁷³. » On ne peut qu'être frappé du fait que la « schizophrénie », au sens deleuzien, est avant tout une question qui touche à la langue et à la façon dont, au travers de celle-ci s'inscrit la relation au corps et à l'espace. « La psychose est inséparable d'un procédé linguistique variable⁷⁴ » peut-on lire, encore, dans *Critique et clinique*. Dans ce sens Zürn, dans son attaque (par le procédé anagrammatique) envers la langue semble rejouer en quelque sorte sa folie, l'inscrivant dans ses poèmes. Elle montre "la manière" de la folie, son "comment" expressif, en écrivant son phrasé, le discours délirant, et en l'utilisant comme un pouvoir de subversion linguistique. Un point qui me permet de revenir une fois de plus au précieux texte de Jaspers :

[...] désigner certaines œuvres comme conditionnées par la schizophrénie ne les déprécie en rien. Nous apercevons des profondeurs révélatrices là où elles sont authentiques mais inimitables ; ici, elles n'en sont pas un modèle à suivre. Elles ne peuvent être bienfaites que si nous ressentons comme un choc l'appel que nous adresse leur existence, la remise en question qu'elles impliquent, si nous trouvons dans les œuvres qu'elles inspirent, comme en tout ce qui est d'origine véritable, un regard sur l'absolu, cet absolu toujours caché et qui n'est visible que sous des apparences finies⁷⁵.

⁷¹ G. Deleuze, « La littérature et la vie », in *Critique et clinique*, op.cit., p. 15. Je souligne.

⁷² Je rejoins à ce sujet la réflexion de Deleuze et Guattari développée en particulier dans *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et schizophrénie*, op.cit. Voir aussi, Evelyne Grossman, *La créativité de la crise*, Paris, Minuit, 2020.

⁷³ K. Jaspers, op.cit., p. 166.

⁷⁴ G. Deleuze, « Louis Wolfson, ou le procédé », in *Critique et Clinique*, op.cit., p. 20.

⁷⁵ K. Jaspers, op.cit., p. 236.

Unica Zürn me semble avoir exploré une « joie » du délire en tant que désappropriation de soi dans l'écriture et la pensée : il y a chez elle une « schize » stratifiée et mortifère, une autre gaie et créatrice qui touche à son approche de l'écriture et à sa pensée sur le corps. Car, lorsqu'il y a arrêt du processus créateur, l'écrivaine sombre et s'effondre dans la maladie, en devenant un « cas ». Inutile de dire qu'il lui est impossible d'écrire à de tels moments. La plume d'Unica Zürn en rend parfaitement compte dans cet extrait tiré de *L'Homme-Jasmin* ou l'écrivaine distingue subtilement et lucidement le délire créatif de la folie étouffante :

Alors elle regarde avec plus d'attention cette voisine de lit et ne voit plus en elle qu'une vieille femme triste et folle. Mais ce qu'elle lui a raconté : « Je suis un *cas* unique » lui donne beaucoup à réfléchir. N'a-t-elle pas pensé la même chose d'elle-même ? Il est parfaitement clair pour elle qu'elle se trouve pour la première fois dans sa vie dans un hospice d'aliénés et elle sait aussi que toutes les femmes qui sont ici sont folles. Si donc elle s'est elle-même sentie hypnotisée – à distance – par le fameux Homme-Jasmin ou par son double réel et vivant, cela ne signifie-t-il pas qu'elle est folle depuis quelque temps déjà ? Le grand charme qu'elle trouvait à son *extraordinaire état et dont elle a tiré plus de plaisir que d'aucun autre s'effrite lentement*. Elle se sent dégrisée. Elle *tombe* brutalement et définitivement du magnifique sommet où elle s'était sentie si bien⁷⁶.

À partir de ce sentiment d'être « un cas », la force créatrice résiderait peut-être dans cet « unique », puiser une puissance de vie dans ce mot : « unique ». Peut-être encore, pour devenir Unica (unique) Zürn ? Toujours est-il que ce qui émerge de la lecture de ses textes c'est précisément cette lutte permanente entre l'obscurcissement de sa pensée et ses triomphes intermittents. Ce dernier extrait, tiré de « Notes d'une anémique », souligne encore cet important contraste :

Les *crises de folie ressemblent parfois à des états hallucinogènes* : des objets apparaissent et disparaissent. Un objet inerte se met à bouger. Des sons inhumains se font entendre. Voilà les raisons pour lesquelles *elle adore sa maladie*. Son désir de vivre le *délire* et sa passion pour *l'extraordinaire* : et si c'étaient là les raisons de ses rechutes si fréquentes dans la *maladie* ? L'ordinaire des jours et des événements lui est insupportable, et lui vient le désir brûlant de se *distançier* de la réalité. La rêverie, nécessaire à *l'invention* des choses, l'excitation et l'accalmie, l'envol de l'imagination deviennent son pain quotidien⁷⁷.

Unica Zürn puise dans son délire en l'utilisant comme une puissance de création. Toujours dans *Critique et Clinique* Deleuze écrit : « Ce que fait la littérature dans la langue apparaît mieux : comme dit Proust, elle y trace précisément une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un *devenir-autre de la langue*, une minoration de cette langue majeure, un délire qui l'emporte, une *ligne de sorcière qui s'échappe du système dominant*⁷⁸. » Cela

⁷⁶ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 70. Je souligne.

⁷⁷ U. Zürn, « Notes d'une anémique », op.cit., p. 46. Je souligne.

⁷⁸ G. Deleuze, « La littérature ou la vie », in *Critique et clinique*, op.cit., p. 15. Je souligne.

pourrait peut-être expliciter le sens du titre ambigu et secret du premier recueil d'anagrammes avec dessins de Zürn : *Hexentexte*⁷⁹ ou *Textes de sorcière*. Et encore, « l'écrivain [...] met à jour de nouvelles puissances grammaticales ou syntaxiques. Il entraîne la langue hors de ses sillons coutumiers, il la fait délirer⁸⁰. » Or, on ne saurait comprendre la portée du concept de délire et de son récit spécifique à le considérer simplement comme une affaire purement personnelle, privée, soit comme le récit d'une expérience singulière. Investir le langage d'une déstabilisation telle que celle apportée par Zürn avec l'anagramme relève, au contraire, d'une plus large connotation intellectuelle. Tout délire a une ampleur que Deleuze-Guattari décrivent ainsi : « Tout délire a un contenu historico-mondial, politique, racial ; il entraîne et brasse des races, cultures, continents, royaumes [...] L'ordre familial éclate, les familles sont récusées, fils, père, mère, sœur [...] »⁸¹. » Les écrits de Zürn ne peuvent être compris, à moins d'une compréhension partielle, si l'on ne prend pas en considération les références à l'histoire allemande de la Deuxième Guerre mondiale, aux traumatismes vécus, en particulier au sein de sa dimension familiale, et, bien-sûr, au contexte culturel de la *Badewanne* et à celui du surréalisme français ; sans oublier ses lectures⁸² avec, tour à tour, les personnages qui prennent vie dans le réel de ses hallucinations. Ce à quoi je prête le plus d'attention, et qui sera utile pour une analyse à venir quant au travail spécifique effectué sur la langue pour la composition et décomposition anagrammatiques, c'est précisément la progression de ses narrations et de ses délires suivant des coordonnées historico-mondiales qui se tissent à son expérience spécifiquement personnelle. C'est ainsi que, en contemplant le ciel, Zürn voit défiler dans les nuages, une série de visages appartenant à des êtres qui ont jadis existé :

Tout ce qui a jamais vécu sur terre, hommes et bêtes, a la chance unique de pouvoir être observé par un petit nombre d'initiés [...] Ces âmes faites de nuages montrent le portrait fidèle des hommes et des animaux morts, dans l'instant même de leur trépas [...] *Les races les plus différentes des époques les plus diverses se livrent combat dans le ciel, se blessent et s'entre-tuent* [...] De sa place elle ne voit pas la partie supérieure du ciel parce que la porte qui ouvre sur la terrasse n'est pas assez haute. Dans cet espace dérobé à sa vue elle suppose, comme dans les jours anciens, qu'il y a Dieu [...] Elle découvre le petit visage d'un acteur très doué, un visage qui se transforme sans cesse. Dieu est-il un clown ? Le visage prend les traits de Chaplin. Puis ceux d'Hitler. Suit alors une longue série de têtes qu'elle ne connaît pas. Elle tourne son regard plus bas vers les nuages du dessous et voit la procession solennelle et muette des *béros morts de son enfance* : des tribus d'Indiens ! [...] *Et elle voit les Juifs torturés à mort au temps des nazis*. Jusqu'à la tombée de la nuit elle scrute les nuages et elle sait

⁷⁹ *Hexentexte*, publié par la galerie Springer au cours de l'année 1954, l'œuvre est composée de 10 anagrammes et 10 dessins.

⁸⁰ G. Deleuze, « Avant-propos », in *Critique et clinique*, Paris, Minit, 2017, p. 9.

⁸¹ G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Minit, 2018, p. 109.

⁸² Voir par exemple l'épisode où elle croit que ses amis dadaïstes et surréalistes, rencontrés à Paris et à Berlin sont en train de lui faire une surprise : « Mais voilà qu'elle entend quelque chose : piaillant, grognant, aboyant, miaulant, imitant joliment les coin-coin du canard, une joyeuse bande de dadaïstes semble s'approcher, en bas, dans la rue qu'elle ne peut pas voir, pour la libérer. Tous ces anciens dadaïstes qu'elle a connus à Paris seront là et cette compagnie va l'emmener en triomphe à la fête si longtemps attendue. », in *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 66.

qu'aujourd'hui se trouve sur les toits des maisons du monde entier d'êtres élus
qui, comme elle, *sont cette nuit les témoins du passé*⁸³.

Avec ses récits et ses compositions anagrammatiques Zürn positionne son histoire personnelle à l'embranchement de l'Histoire avec un « H » majuscule, se rapportant au contexte dans lequel elle vit et a vécu. Je pourrais citer un autre exemple d'une narration délirante qui s'enchaîne sur des noms et des épisodes de l'Histoire. C'est un texte contenu dans un dessin et qui récite :

L'enfants de tous pays / Idiote de Berlin ouest / Josephine Baker chante/
(monsieur X bruler par les Nazis à Auschwitz)/ c'est pour LOUIS
ARMSTRONG LE ROI DU ROCK and ROLL/ pour Werner Kunze/ petite
negre de Congo danse sur les têtes de tout le monde !!!/ garçon de Berlin est/
une petite Danseuse arabe/ Anonyme/ Israël/ Anonyme/ Anonyme/ big chief
white horse-Eagle/ (il est aveugle)/ Anonyme/ peaux blanche tombé par terre
par l'alcool/ Frere et sœur : Mongolei/ Accident !! petite Dame-Tachiste
parisienne/ Unica Zürn 31. Aout 64⁸⁴.

À partir de cet entrelacs elle constitue et crée ses « lignes de fuites », ses agencements, ses renvois, lui permettant de tisser des narrations de voix multiples qui se nouent engendrant une pluralité de contenus de sens toujours combinés entre eux. Je prends le parti de considérer dans les pas de Ruth Henry, « [...] son délire comme une fuite, une fuite qu'elle aime⁸⁵. » À propos des lignes de fuites, Deleuze écrivait : « La ligne de fuite est une déterritorialisation. [...] Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, *rien de plus actif qu'une fuite* [...] C'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau [...] *Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie*⁸⁶. »

Les délires d'Unica Zürn prennent la forme de narrations qui proposent souvent les mêmes thèmes, comme c'est le cas de ses souvenirs d'enfance habités par son attirance pour la culture des Indiens Hindous. Un thème, celui des Indiens, qui revient depuis son premier feuilleton, aux dessins, à *Sombre Printemps*, jusqu'à son avant-dernière anagramme avec dessin dont le titre évoque celui du *Dernier des Mohicans* de Fenimore Cooper : « Unkas, der Letzte der Mohikaner » (*Unkas, le dernier des Mohicans*) écrite au printemps 1964. J'ajouterai que la proximité phonique des noms Unkas⁸⁷ et Unica est notable. C'est encore dans *L'Homme Jasmin* qu'Unica Zürn raconte l'épisode de sa rencontre avec le chef de tribu sioux : « Après qu'elle eut vu l'Homme-Jasmin, on l'amène au très vieux chef de tribu sioux : Big Chief White Horse Eagle. Il lui baise la main et cette main devient noire. Elle se refuse à laver ce baiser [...] Trois pas plus

⁸³ U. Zürn, « Notes concernant la dernière crise », in *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 172-173. Je souligne.

⁸⁴ U. Zürn, « Zeichen Zeichen », écrit dans la clinique psychiatrique de Lafond, La Rochelle 1964, in *GA*, 4.3, op.cit., p. 383. J'ai respecté la syntaxe d'Unica Zürn avec les erreurs.

⁸⁵ R. Henry, « Rencontre avec Unica », op.cit., p. 119.

⁸⁶ G. Deleuze, *Dialogues* avec Claire Parnet, Paris, Flammarion, 1977, p. 47. Je souligne.

⁸⁷ Par ailleurs, Unkas est le surnom affectueux dont Unica avait doté son premier mari, Erich Laupenmühlen. Le nom « Unika » écrit avec un « k » crée un lien entre « Unkas » et « Unica ». « Unika » est aussi le nom de la tante d'Unica Zürn, Unika Pudor, et un de ses noms de baptême, Nora Berta Unika Ruth Zürn. Elle signe ses derniers écrits, comme *L'Homme-Poubelle* de 1970, en tant qu'Unika.

loin, elle s'arrête devant l'Hindou qui lui offre, roulée dans la paume de sa main, une boulette de riz chaud au curry⁸⁸. » Le délire d'Unica Zürn est imprégné de ses lectures, comme le montre l'épisode du délire sur le livre d'Ernst Kreuder⁸⁹, mais également par le contexte géopolitique de la guerre, non seulement lié à l'Allemagne et à son passé, mais aussi, comme le montre l'exemple qui suit, au Vietnam :

Elle passe devant le lit d'une Chinoise (?) [...] Les accents des idiomes orientaux lui sont assez familiers pour savoir qu'il s'agit là d'une Asiatique. Ah ! maintenant *elle sait* : cette femme est une Vietnamiennne venue à Paris pour se sacrifier publiquement par le feu, en signe de protestation contre la guerre du Viêt-nam, contre les bombardements américains. La police l'a empêchée de faire cette démonstration de suicide et l'a amenée à Sainte-Anne comme folle. Elle s'absorbe dans la vue du visage un peu sauvage de cette Vietnamiennne et écoute son chant révolutionnaire. Ce faisant elle trouve l'explication des suicides par le feu au Viêt-nam (Saigon) dont les journaux ont parlé : on a fait à ceux qui se sont suicidés publiquement (prêtres et femmes) une piqûre anesthésiante afin qu'ils n'éprouvent aucune douleur en brûlant⁹⁰.

On peut maintenant se demander comment ces délires, ces souvenirs et ces fragments déliés sont, à un moment donné, *reliés* au sein d'une anagramme ou d'une narration cohérente. Je reprends une suggestion tirée de l'un des textes de Michaux – « Le Merveilleux normal » – pour interroger l'anagramme de Zürn non seulement dans son action directe sur le langage, mais aussi sur la pensée : « Car ce qu'il y a toujours ce sont des montages. Féerie de montages. Réfléchir, c'est être en plein montage. C'est là qu'on voit la nécessité d'avoir force (ou volonté), pour arriver à agir, placer, déplacer, rappeler, maintenir⁹¹. » L'anagramme figure le miroir de la pensée *en plein montage*, le désir de Zürn de *déliier* et de *délirer* la langue par la permutation et la combinatoire des significations inédites qui gisent au cœur des lettres, retrouve pourtant, à la fin, l'importance de la *reliasion*. La question centrale qui se pose maintenant est la suivante : comment lier⁹² ? Comment lier un texte tout en gardant en lui la marque ou la trace de sa déchirure ? Comment enchevêtrer dans la texture du sens l'irréductibilité et l'inextricabilité de différents fils entrelacés les uns sur les autres, agissant les uns sur les autres et jamais les uns sans les autres ?

⁸⁸ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 25.

⁸⁹ « Et elle poursuit ce jeu en se mettant en quête de la Société du grenier car elle doit trouver quelque part ces personnages d'un roman d'Ernst Kreuder qu'elle a lu, et qui pour lui faire plaisir sont devenus réellement vivants – elle en est persuadée. » in *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 63.

⁹⁰ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 201-202. Souligné dans le texte.

⁹¹ H. Michaux, « Le Merveilleux normal », in *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, op.cit., p. 321.

⁹² C'est alors que, peut-être influencée par l'analyse des anagrammes de Zürn, je réalise que *lier* est une anagramme de *lire*. Ma question pourrait donc se formuler ainsi : « Comment lire ? » Comment lire un texte par et dans sa décomposition ? Comment procéder à la lecture d'une anagramme ? Ou encore, par où entrer ?

Une mauvaise interprétation de la procédure anagrammatique, et surtout de celle qui serait tentée de s'arrêter sur le moment de la déliaison et du délire à l'état brut au détriment du contrôle des instruments expressifs, pourrait laisser penser qu'Unica Zürn défend l'idée d'une émergence spontanée de la parole à l'exclusion de tout travail sur l'écriture et sur l'harmonie du sens. Au contraire, la puissance sémiotique de l'écriture anagrammatique est précisément le résultat d'un travail de réflexion et de correction. L'exploration du mot entre sa naissance et sa mort, évidente dans les renversements anagrammatiques, s'inscrit dans les recherches de l'écrivaine avec une double intention. Il s'agit pour elle d'inventer une écriture qui serait le résultat d'une déformation de la langue de départ, accompagnée de la nécessité d'articuler une narration, de montrer un parcours de réflexion cohérente. Pour aider la compréhension, elle adopte des mécanismes linguistiques fortement reconnaissables qui relient la syntaxe même si ce n'est pas de manière linéaire et immédiatement évidente. Unica Zürn a encore besoin, pour le moment, de se référer à une structure organisée, comme celle de l'anagramme, pour fournir un support à son délire et à ses récits déliés, suivant un procédé écrit, réglé qui en montre la dynamique en tension et en même temps la contient, en l'ordonnant dans la logique du sens (même si ceci restera toujours et à jamais ouvert).

Le poème anagrammatique se constitue en discours mobile, il est une structure différentielle construite autour d'une logique de renvois thématiques, sur des analogies et répétitions, allitérations et homophonies. C'est ce qu'on remarque par exemple à la lecture de l'anagramme « *Ihr haettet eure augen ausgerissen* » (« Vous étiez prêts à vous arracher les yeux ») où les déterminants possessifs « *Euer/ Euere* » (« vos/votre ») se répètent à chaque début de vers : « *Euer* Tag heisst : hart. / *Eure* Augen : sein. / *Eure* Haut [...] *euer* Rat [...] *Euer* Haus [...] *Eure* Siege [...] »⁹³ et ainsi de suite. Une autre technique mise en place par Zürn pour rendre le texte plus soudé, consiste à réécrire la même phrase mais en inversant l'ordre des mots. Ainsi, le premier vers de l'anagramme « *Wenn Ueber's Jahr der Jasmin blüht* » (« Quand passé l'an fleurit le jasmin ») : « *Wenn ueber's Jahr der Jasmin blueht, / blueht ueber's Jahr der Jasmin* », vers répété deux fois mais disposé en anastrophe et traduisible en français par : « Quand passé l'an fleurit le jasmin/fleurit passé l'an le jasmin. » La même anagramme présente également de manière répétitive l'acronyme de Herman Melville « *HM* » qui contribue à donner au poème une circularité qu'Unica Zürn décrit elle-même comme « une longue litanie qu'elle dédie à ce poète⁹⁴. » Parmi les différentes méthodes que Zürn adopte pour lier ses textes et que j'explorerai plus particulièrement dans l'analyse de l'anagramme « *Das ist ein Anagrammgedicht* » (« Ceci est un poème-anagramme »), je voudrais m'attarder quelque peu sur l'usage de la répétition, élément essentiel pour la cohésion et la composition anagrammatique qui contient une nuance loin d'être

⁹³ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, p. 29-30. Aussi, « *Ihr haettet eure Augen ausgerissen* » (Vous étiez prêts à vous arracher les yeux), *Anagramme*, op.cit., p. 107. Traduction : « Vos jours se nomment : dur. / Vos yeux : être. / Votre peau [...] votre conseil [...] Votre maison [...] Vos victoires [...] »

⁹⁴ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 52-53.

superflue : la répétition est productrice de différence. Comme rappelle à ce propos Ute Baumgärtel : « Avec sa limitation définitive au matériau alphabétique de la phrase de départ et la résolution répétée de sa succession, qui font partie de l'essence de la poésie anagrammatique chez Unica Zürn, elle se réfère à elle-même *et* se dépasse, est circulaire *et* multidimensionnelle, hermétique *et* décloisonnée⁹⁵. » Avec la répétition, Unica Zürn ne cesse d'en extraire de petites variantes de sens. Le même mot dans une position différente au sein de la phrase ou juxtaposé à un autre souligne l'émergence d'une variation. « Porter la première fois à la "nième" puissance⁹⁶ » écrit Deleuze dans *Différence et Répétition* et poursuit avec le raisonnement que je pense pouvoir placer de manière cohérente à côté du travail de Zürn :

Car le propre du nouveau, c'est-à-dire la différence, est de solliciter dans la pensée des forces qui ne sont pas celles de la reconnaissance, ni aujourd'hui ni demain, des puissances d'un tout autre modèle, dans une *terra incognita* jamais reconnue ni reconnaissable. Et de quelles forces vient-il dans la pensée, de quelle mauvaise nature et de quelle mauvaise volonté centrales, de quel *effondrement central* qui dépouille la pensée de son « innéité », et qui la traite à chaque fois comme quelque chose qui n'a pas toujours existé, mais qui commence, contrainte et forcée ?⁹⁷

Par le jeu de permutations infinies contraintes à un ensemble fini de lettres, la phrase est calquée par Zürn sur l'image de cette *terra incognita* dont parle Deleuze ; à jamais reconnue comme close, toujours entraînée à s'épuiser et à recommencer, la structure du poème anagrammatique se fragilise par ce processus qui à chaque fois la détruit momentanément pour la reconstruire provisoirement. De ce que je viens de décrire, l'anagramme pourrait alors se comprendre comme un véritable procédé involutif de la langue toujours amenée à se découper en lettres-atomes, se réagréant dans un deuxième temps sans promesse claire ni de fin ni de début. Involver c'est être *entre*, adjacent, dans l'espace du *milieu*. Cela dit, je vais devoir procéder lentement en me concentrant sur le processus qui suit celui de la déliaison.

La difficulté pour Unica Zürn repose maintenant sur le fait de recoudre les lettres afin de créer un poème, tout en prenant soin de (re)vivifier la langue en perturbant sa représentativité, en larguant ses amarres référentielles soit, en se prenant à la tyrannie du verbe institué. Il y a alors un style propre à ce procédé de recousage qui ne vise plus à la réformation d'une liaison discursive stable, au contraire à un équilibre ténu en suspens "au bout du vers", toujours prêt à se rompre dans le vers suivant, mais n'y cédant pas totalement. Il s'agit toujours, même dans la reliaison, de faire ressortir de la langue ses jeux d'articulations, ses mécanismes de contraintes, de disparition et réapparition. Maurice Blanchot, dans un article de 1947, « La littérature et le droit à la mort » tient des propos fondamentaux qui ont une résonance avec le travail d'Unica Zürn sur les

⁹⁵ U. Baumgärtel, « Mit seiner definitiven Beschränkung auf das Buchstabenmaterial des Ausgangssatzes und der wiederholten Auflösung seiner Abfolge, die zum Wesen der Anagrammdichtung bei Unica Zürn gehören, ist es selbstbezüglich *und* über sich hinausweisend, zirkulär *und* mehrdimensional, hermetisch *und* entgrenzend. », in «...*dein Ich ist ein Gramm Dichtung*...» *Die Anagramme Unica Zürns*, op.cit., p. 22. Je traduis. Souligné dans le texte.

⁹⁶ G. Deleuze, « Introduction », in *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2021, p. 8.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 177-178.

anagrammes : « La littérature apprend qu'elle ne peut pas se dépasser vers sa propre fin : elle s'esquive, elle ne se trahit pas. Elle sait qu'elle est ce mouvement par lequel sans cesse ce qui disparaît apparaît. Quand elle nomme, ce qu'elle désigne est supprimé ; mais ce qui est supprimé est maintenu, et la chose a trouvé (dans l'être qu'est le mot) plutôt un refuge qu'une menace⁹⁸. »

Peu d'auteurs ont été tourmentés, comme cela fut très tôt le cas dans la vie d'Unica Zürn, par la sensation aigüe d'une mort en eux, omniprésente qu'il s'agissait de faire vivre dans l'écriture. En observant le mouvement de dissociation des lettres au travail dans l'anagramme, Unica Zürn fait de cette division une véritable idée de création, acte m'évoquant un extrait de *Thomas l'Obscur* de Maurice Blanchot où il est question de mots comme matière grouillante et vive : « [...] il aperçut toute l'étrangeté qu'il y avait à être observé par un mot comme par un être vivant, et non seulement par un mot, mais par tous les mots qui se trouvaient dans ce mot, par tous ceux qui l'accompagnaient et qui à leur tour contenaient en eux-mêmes d'autres mots, comme une suite d'anges s'ouvrant à l'infini jusqu'à l'œil de l'absolu⁹⁹. » L'acte de saisir dans un mot tous les autres mots possibles qui y sont contenus à l'état de pure potentialité, est central dans la pensée de Zürn sur l'écriture, en particulier celle anagrammatique. À tel point qu'elle commence à considérer la lettre, le graphème, non seulement comme une unité linguistique minimale indécomposable mais comme un corps-atome germinal. Je reviendrai ultérieurement sur ce point.

La production anagrammatique est soutenue par un désir de vie dans la langue, tel qu'il se définit dans les textes de Deleuze et Guattari. Le désir fonctionne comme un flux, une variation de la linéarité de la phrase et de la composition linguistique dans le but de préparer une sorte de désagrégation de l'unité centrale discursive et de créer une forme linguistique qui ne cesse de se transformer et de révéler des contenus différents, soit la vie multiple de la langue. Dans ce sens, on comprend que l'arrêt du flux du désir induit l'arrêt du processus créateur. Dans un épisode de *L'Homme-Jasmin*, repris plus tard dans *La Maison des Maladies*, Zürn détaille clairement la corrélation entre l'empêchement de la poursuite du désir et l'arrêt de la production littéraire, autrement dit, l'arrêt du délire créatif et le basculement direct dans la psychose : « Tout désir est interdit, lui dit le docteur Mortimer, médecin de cette maison. Le désir abîme la santé ? Je vous l'interdis¹⁰⁰. » Comme l'écrit sur ce point Ruth Henry : « Qu'elle ne fût plus autorisée désormais à désirer (lors de la « fêlure » à Berlin), qu'elle fût brutalement exposée à la réalité que dans son enfance elle appréhendait déjà...c'était ce qui l'avait décidée à désirer l'ailleurs : là où la réalité ne règne plus, où l'accomplissement est possible¹⁰¹. » L'expression « désirer l'ailleurs » peut résonner comme un désir de se détacher de la réalité. Et pourtant, Unica Zürn me semble conserver un ancrage fort à celle-ci. La démonstration se trouve précisément dans l'écriture, conçue comme un terrain où se nouent réalité et ailleurs. Cela peut également être constaté de manière très simple en interrogeant la procédure anagrammatique elle-même : chaque vers du poème est la défiguration du titre de départ, extrait de la réalité et amené dans un autre registre de signification.

⁹⁸ Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », in *La part du feu*, Paris, Gallimard, 2018, p. 318. Je souligne.

⁹⁹ M. Blanchot, *Thomas l'Obscur*, Paris, Gallimard, 1989, p. 28. Je souligne. Il continue ainsi : « [...] il entra avec son corps vivant dans les formes anonymes des mots, leur donnant sa substance, formant leurs rapports, offrant au mot être son être. », p. 29.

¹⁰⁰ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 21. Ce n'est pas un hasard si c'est la figure du médecin qui empêche le désir.

¹⁰¹ R. Henry, « Rencontre avec Unica », op.cit., p. 112-113. Je souligne.

Et encore, chaque vers conserve son autonomie narrative mais reste ancré aux autres, montrant ainsi autant de détachement que le besoin de se rattacher aux autres dans une sorte de dépendance logique. En utilisant un terme tiré du champ lexical de la couture je dirai que le poème anagrammatique est une manière de nouer des sens différents en les *tissant* ensemble, en les *rapiécant* pour créer un tissu textuel harmonique¹⁰².

On peut supposer qu'anagrammer est aussi une manière pour Zürn de réduire la vitesse de ses pensées et de les reconduire dans une structure qui, bien qu'instable et fragile, constitue tout de même la possibilité de rapiécer des morceaux épars. En ce sens, le processus d'écriture représenterait pour Zürn non seulement une opération de déliaison reflétant les facettes de son être, mais également la possibilité pour elle de se retrouver et de recoller ses propres éclats, comme elle l'écrit dans *Le blanc au point rouge* : « Comme une mosaïque méticuleusement brisée il y a longtemps, les années ont déposé ses éclats sur mes rives. Rarement un plus gros morceau. Il a fallu collecter tout cela. Soigneusement ajuster les éclats les uns aux autres. » Et de poursuivre :

Malheureusement il arrive un jour de faiblesse. C'est-à-dire un jour de trop bonne santé (Mes période de bonne santé auraient dû me rendre plus méfiante). Naturellement quand il entre, un nouvel éclat nage vers moi dans la pièce, que je ramasse, pour l'assembler aux autres. (Ces éclats qu'ils apportent toujours avec eux, ils ont quelque chose de diabolique !) [...] Je n'aurais jamais dû commencer cette collecte. Et c'est là ma faiblesse, ma défaillance, l'illusion de toute ma vie¹⁰³.

Paradoxe entre l'adverbe « méticuleusement » associé à l'action de briser. Cette attention portée à la brisure et au soin dans l'ajustement et le ramassage des éclats s'applique à l'écriture de Zürn. On retrouve ces éclats de mosaïque dans un vers de l'anagramme « Das Leben, ein schlechter Traum » (*La vie, un mauvais rêve*) en tout début du poème « Ich Elender sterbe um all' diese Scherben. » (« Moi misérable, je meurs de toutes ces échardes/ *éclats de verre*¹⁰⁴. »)

« De quels éclats, de quels éclats de verres brisés, parle Unica Zürn ? Quelles sont les brisures, quelles échardes, ont traversé sa vie ? Celles qui accompagnent toute existence et qui sont métaphores de la condition humaine ? [...] Ou encore celles qui ont accompagné son dur travail poétique et anagrammatique ?¹⁰⁵ » se demande Jean-François Rabain, et moi avec lui. Cette dernière question me semble contenir en elle-même une forme de réponse ; il ne serait pas faux d'associer, dans l'idée du verre brisé, l'image du corps démembré à la fragmentation du mot dans l'anagramme. De la même manière que pour Bellmer, le corps est chez Zürn une anagramme qui se compose et se décompose sans cesse. C'est la réflexion proposée par Jean-François Rabain, qui poursuit ainsi :

¹⁰² Voir J. Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1993, p. 262-263.

¹⁰³ U. Zürn, *Le blanc au point rouge*, op.cit., p. 27-31.

¹⁰⁴ U. Zürn, *Anagramme*, in op.cit., p. 124. Je choisis la traduction de Jean-François Rabain qui préfère traduire « Scherben » par « éclats de verre » in J.-F. Rabain, « De l'autoreprésentation aux anagrammes. L'écriture du corps chez Unica Zürn », in *Métamorphoses allemandes et avant-gardes au XXe siècle. Hommage à Georges Bloess*, Françoise Py (dir.), Paris, L'Harmattan, 2015, p. 203.

¹⁰⁵ J.-F., Rabain, « De l'autoreprésentation aux anagrammes. L'écriture du corps chez Unica Zürn », op.cit., p. 203.

On pourrait lire l'œuvre écrite, poétique ou formelle, d'Unica comme une tentative *éperdue* de reconstruction d'un Moi fragmenté, en morceaux. L'écriture d'Unica pourrait être une tentative de rassemblement, exprimant la nécessité de trouver une cohérence face à la désorganisation mentale [...] Unica Zürn se fragmente à l'infini. Son corps est celui de la psychose, morcelé, fragmenté, démembré comme les anagrammes [...] Le moi d'Unica est lui-même décentré, clivé, fracturé, par l'identité de personnages inconnus qui le traversent ou le parasitent¹⁰⁶.

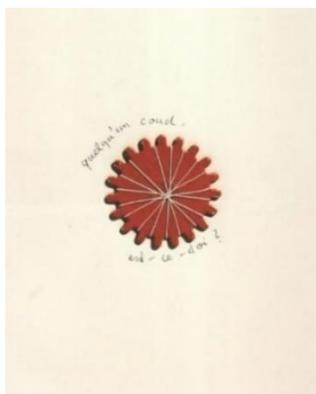
Pour ma part, je considère qu'il est un peu trop réducteur de résumer le travail anagrammatique d'Unica Zürn à la seule représentation linguistique d'un corps et d'une psyché fragmentés à la recherche d'une unité perdue. Je crois qu'il ne faut pas sous-estimer les nuances de ses textes et analyser soigneusement les étapes du processus anagrammatique lui-même. S'il y a un désir qui soutient ce travail de désagrégation et de réagrégation du mot, ce n'est pas, selon ma lecture, une simple recherche d'unité, mais plutôt le souci de Zürn d'inscrire sa pensée et son corps d'écriture dans l'infini du recommencement. S'il y a bien une volonté de trouver une unité, de la parole et du corps, il faudra se demander de quel type d'unité il s'agit, non plus celle d'un corps clos, d'une identité fixe et stable, mais au contraire d'une unité hétérogène, d'un appui momentanée sur les différentes « positions du Moi », pour paraphraser Michaux. À ceci, j'ajouterais que le processus de liaison des lettres et des vers, en vue d'une conclusion momentanée du poème anagrammatique, garde tout de même la trace de la désintégration précédente, de la fissure, de la crise du démembrement "en éclats" du corps du mot.

S'il y a homophonie entre textuel et textile, il y a aussi une véritable compénétration conceptuelle entre les deux au sein du procédé anagrammatique. Le poème anagrammatique est pensé comme une action de *tissage* : le langage et la pensée se décousent et se recousent ensemble, se conjuguant dans la création d'un poème qui garde des résistances internes empêchant toute interprétation définitive. Conçu dans ce sens l'anagramme est œuvre qui enserme le lecteur, pour le mettre dans les fils, l'insérer dans un tramage qui délie et relie et que je rapproche métaphoriquement à l'envers d'un tapis. Les preuves de composition du poème anagrammatique que j'ai montré dans les pages précédentes sont les véritables témoins de cet envers de la "tapisserie linguistique". Tout y est exposé, les biffures, les ratages, toute l'agression à l'œuvre envers la langue dont le poème final voudrait, sinon cacher, au moins dissimuler. Et pour revenir au sujet, c'est dans la recomposition des lettres pour former un nouveau vers que cette image du tapis a le plus émergé. Le moment de la liaison des lettres trouve une résonance assez particulière avec la pratique du tissage. De surcroît, à la lecture d'un passage de *L'Homme-Jasmin* cette idée a trouvé confirmation et appui. Au tout début de l'histoire, Unica Zürn relate sa vision d'une machine à coudre. Ce qui pourrait être considéré comme une simple hallucination, acquiert à ma lecture critique une importance à ne pas sous-estimer ; cette machine à coudre est l'image symbolique de l'action pratique de relier la langue :

¹⁰⁶ J-F. Rabain, « De l'autoreprésentation aux anagrammes. L'écriture du corps chez Unica Zürn », op.cit., p. 204-205. Souligné dans le texte.

Elle est dans un état extraordinaire – tout devient possible. Voilà ! Une ravissante petite machine à coudre plane dans l'air à un mètre au-dessus de sa tête. C'est un vieux modèle, de ceux qu'elle connaît depuis son enfance – mais cette machine est en *couleurs* : noir, or, rouge. Beaucoup de rouge même ! Les petites roues tournent sans bruit, l'aiguille picore de-ci de-là comme le bec d'un oiseau. La bobine de fil blanc tourne. Cette machine coud sans qu'on puisse voir la main humaine ou le pied qui la met en mouvement. Et *maintenant* elle saisit le sens de cette image. Une phrase qu'elle a lue il y a longtemps dans un poème et qu'elle n'a pas oubliée lui revient en mémoire, parce qu'elle crée une atmosphère – comme celle d'un autre monde : « Quelqu'un coud ! Est-ce toi ? » Ce matin même elle a envoyé à l' « Homme Blanc » un cahier contenant ses dessins. Sur la dernière page elle a collé une petite étoile rouge entortillée dans du fil blanc. Autour de cette étoile elle a écrit en français la phrase en question. Et *lui*, il lui envoie – en réponse et comme cadeau – cette très jolie hallucination. Merci !¹⁰⁷

Si on avance un peu avec cette observation, à y regarder de plus près, à la manière de la machine à coudre l'anagramme “perce” le langage en créant des séparations, des micro-trous entre les lettres ; deux techniques qui opèrent des écartements microscopiques dans le tissu textuel pour après les suturer dans une ligne de rapiécage nouvelle. Une fois de plus, c'est Michaux qui intervient dans la mémoire d'Unica Zürn (fig. 8)¹⁰⁸ ; aux côtés de l'image de la machine à coudre, une expression du texte de « La Ralentie » résonne : « Quelqu'un coud ! Est-ce toi ? ».



8. Étoile rouge collée avec du fil à coudre blanc,
« quelqu'un coud, est-ce toi ? »,
reproduit in *Alben*, op.cit., p. 67.

¹⁰⁷ U. Zürn, *L'Homme Jasmin*, op.cit., p. 35-36.

¹⁰⁸ Comme l'explique Erich Brinkmann, cette étoile rouge avec fil blanc fait partie de l'enveloppe collé au *cahier IV. Orakel und Spektakel* commencé à Paris et terminé à Palavas-les-Flots 1960. Après la décision de Zürn de quitter Bellmer et rentrer à Berlin, elle envoie, probablement, le cahier à Michaux pour qu'il le conserve. Voir les notes critiques in *Unica Zürn, Alben, Bücher und Zeichenbefte*, Herausgegeben von Erich Brinkmann, Verlag Brinkmann & Bose, Berlin 2009, p. 293.

La machine à coudre incarnerait selon mon interprétation l'image symbolique de l'action directe sur le langage : la re-sémantisation après la parcellisation. Ce qui me paraît ici important à retenir, c'est que cette machine à coudre soit mise en marche par un corps invisible dont on ne peut voir ni la main ni le pied qui la mettent en action. La question se pose alors de savoir comment l'image de cette machine à coudre est symboliquement au centre de l'opération anagrammatique dans le cadre du processus de reliure, en essayant aussi de dévoiler l'identité et la fonction de ce « *Quelqu'un* », « *toi* », qui coud (?).

Le grand couturier

Les écrits d'Unica Zürn, à partir des poèmes anagrammatiques jusqu'à ses proses, sont parsemés de monogrammes/cryptogrammes, d'initiales énigmatiques emboîtés dans le tissu textuel : « H.M », « H.B », de figures tels « L'Homme Jasmin » et « L'Homme blanc », mentionnés ensemble ou tour à tour, figurant peut-être ses hommes aimés ou/et les lieux dont elle a vécu ; Hermann Melville (et) Henri Michaux (et) Hans Bellmer (et) Hôtel Minerva. L'écriture de Zürn repose sur la parataxe qui cache les conjonctions "ET" nouant un réseau de correspondances. C'est le cas du titre allemand *Der Mann im Jasmin* se traduisant non seulement par « L'Homme Jasmin » mais littéralement par « l'Homme *dans* le Jasmin/ *en* Jasmin ». L'Homme est Jasmin, qui à son tour est blanc, comme Moby Dick la baleine blanche d'Hermann Melville (HM), comme la carte blanche du rêve au début de son récit – « La voilà devant une table sur laquelle il y a une petite carte blanche » – et comme les feuilles blanches du cahier offert par Henri Michaux, « L'homme blanc » (HM/HB). Je cesserai ici cette succession d'images que l'on pourrait poursuivre presque infiniment tant l'écriture de Zürn s'ordonne comme une toile d'enchevêtrements et de références thématiques et phoniques, pour retourner l'attention sur les acronymes « HB » et « HM ». Le psychiatre Jean-François Rabain considère ce cryptogramme comme un mot-thème qui « se redouble et se diffracte à travers le récit comme la lumière d'un *spectre* [...] Le nom a disparu, comme anéanti. Le corpus est dispersé dans le texte, éclaté, démembré, comme le corps d'Orphée ou d'Osiris¹⁰⁹. » Il reprend sur ce point la réflexion proposée par Jean Baudrillard dans *L'échange symbolique et la mort* quand, à propos du démembrement à l'œuvre dans le procédé anagrammatique, il écrit ceci : « C'est dépecé, dispersé en ses éléments phonématiques, dans cette mise à mort du signifiant, que le nom du dieu hante le poème et le réarticule au rythme de ses fragments, sans jamais s'y reconstituer en tant que tel¹¹⁰. »

Pour ma part, je trouve que cette lecture reste très liée à l'interprétation saussurienne des anagrammes, associée au décryptage du nom d'un dieu caché parmi les combinaisons de phonèmes. Comme le note Starobinski, il n'y a pas chez Saussure l'idée de chercher le germe vital

¹⁰⁹ J.-F. Rabain, « De l'autoreprésentation aux anagrammes », op.cit., p. 200. Souligné dans le texte.

¹¹⁰ Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2016, p. 314. Voir en particulier le chapitre « L'anagramme », p. 307-334.

du poème, l'anagramme étant plutôt un support mnémonique pour le discours du poète ou une façon de préserver un secret entre les plis des mots. Dans le cas de Saussure, l'écriture s'installe dans un rôle second par rapport à la parole. Or, il me semble que le travail de Zürn se meut vers une direction totalement différente. Tout d'abord, son attention ne se porte pas tant sur les échos et les références phonétiques – bien qu'elle ne s'en désintéresse pas totalement – que bien plutôt sur la lettre en tant que trace, signe écrit sur la page, c'est-à-dire *graphème*. HB, HM, deux lettres inscrites sur la page qui symbolisent une présence vide, c'est-à-dire qui ne peut être investie d'un sens unique et définitif. Le monogramme circulant dans les textes, aussi bien dans la prose que dans les poèmes anagrammatiques, semble acquérir un statut spécifique : celui d'un troisième élément qui coordonne et se rapporte à la structure et à ses séquences sérielles. HB/HM assume, à ma lecture, le rôle d'une instance référentielle non assignable à une position fixe et encore moins à une identité précise, mais qui anime néanmoins la combinatoire et ordonne la structure. D'une certaine manière il se rapproche de l'objet x dont parle Deleuze¹¹¹ dans son article sur le structuralisme, ou de la place vide du roi dans les premières pages de *Les mots et les choses* de Foucault, du « mana » de Lévi-Strauss ou encore du signifiant flottant de Jakobson.

Dépareillé mais en relation contiguë avec les autres éléments du poème, constitutifs de la séquence textuelle, il assume une fonction relationnelle : HB/HM s'approcherait ainsi de ce tiers originaire qui meut toute structure, un objet x problématique manquant toujours à sa place et à son identité, mais ordonnant la structure – HB/HM qui est-il ? quand se manifestera-t-il ? « Werde ich Dir einmal begegnen ? »¹¹² (« Te rencontrerai-je un jour ? ») se demande Zürn. C'est ce qui arrive dans l'anagramme « Wenn Ueber's Jahr der Jasmin blüht » (« Quand passé l'an fleurit le jasmin ») où l'on retrouve la présence constante du monogramme « HM ». Je transcris quelques vers en guise d'exemple : « Sah nun Winter um's Jahr, jeder beleb'/sein Jahr, jenes wunderbare Blut *HM* » ; « Jubel banne des Jahres Wut im Herrn, / der ueber's Jahr *HM* ist. Jub'le an, wenn / er blueht. Ja, Bruder, ja, *HM*. Wenn sein / Eis und Blut weh' es brenn'. Ja, ja, *Herr M*¹¹³. » « Qui, dans un an sera HM », affirmation ou question ? Chaque vers se meut en fonction de cette présence qui, tour à tour, assume le rôle d'un frère, d'un monsieur M., d'un seigneur, sans jamais remplir une place et un rôle définitifs, mais en établissant néanmoins une continuité logique dans la construction du poème. Le monogramme est disponible au sens (signifiant) et pourtant ne possède pas un sens déterminé (signifié) se rendant pour cela susceptible à tout investissement symbolique mobile et éphémère. Il n'a d'identité que pour la dépasser et n'occupe parfois une position que dans le but de se déplacer¹¹⁴. Il est celui qui « manque à sa place », à sa détermination univoque, un vide problématique situé “hors” du sens et qui interroge inlassablement la structure et l'empêche de se figer. C'est en ce sens, me semble-t-il, que Foucault dit : « De nos jours on ne peut plus penser que dans le vide de l'homme disparu. Car ce vide ne creuse pas un manque ; il ne prescrit pas une lacune à combler. Il n'est rien de plus, rien de moins, *que le dépli d'un espace où il*

¹¹¹ G. Deleuze, « A quoi reconnaît-on le structuralisme ? » (1972), repris dans *L'île déserte et autres textes*, Paris, Minitext, 2002.

¹¹² U. Zürn, « Werde ich Dir einmal begegnen? », in *Anagramme*, op.cit., p. 77.

¹¹³ U. Zürn, *L'Homme Jasmin*, op.cit., p. 52-53 : « Passé l'hiver, passé l'an, que chacun ranime / son année, ce merveilleux sang H.M. » ; « Jubilation conjure la fureur de l'an chez le seigneur / qui dans un an sera H.M. Jubile / Quand il fleurit. Oui, frère, oui, H.M. / Quand sa glace et son sang soufflent / tout brûle. Oui, oui, monsieur M. ».

¹¹⁴ Voir G. Deleuze, « A quoi reconnaît-on le structuralisme ? », in op.cit.

est enfin à nouveau possible de penser¹¹⁵. » Délibérément inclus dans certains anagrammes et textes en prose, les cryptogrammes ne sont pas le résultat du processus de démembrement du nom d'un dieu ou d'un homme aimé mais, plutôt, *l'inscription* rassurante d'une présence interlocutrice qui, en occupant momentanément un espace, permet l'élaboration d'une dialectique au sein de la structure, tout en assurant l'hétérogénéité du sens. S'agissant d'Unica Zürn, je ne peux manquer toutefois de remarquer que le monogramme HB/HM s'assimile temporairement à la figure de l'Homme Jasmin, ou avec celle que j'appellerai plus loin « le grand couturier », fonctionnant comme une figure référentielle. Pour bien comprendre ce passage, il faut remonter à l'origine de la première apparition de l'Homme Jasmin dans la vie de Zürn : « Ca a commencer avec l'âge de six ans quand elle a penser pour la premier fois sur le mot AMOUR. » C'est l'homme « qui parle peu » et « touche pas à elle. L'homme, qui s'appelle AMOUR [...] *L'homme de la pensée*. L'homme qui est présent-partout-depuis toujours¹¹⁶. » Elle décrit cette rencontre au début de *L'Homme-Jasmin* comme l'apparition rassurante suivant un épisode angoissant :

Prise d'un inexplicable sentiment de solitude elle se rend, le matin même, dans la chambre de sa mère – comme s'il était possible de retourner dans ce lit, là d'où elle est venue – pour ne plus rien voir. Une montagne de chair tiède où l'esprit impur de cette femme est enfermé s'abat sur l'enfant épouvantée. Elle s'enfuit, abandonnant à tout jamais la mère, la femme, l'araignée ! Elle est profondément blessée. C'est alors que pour la première fois elle a la vision de l'Homme-Jasmin ! Immense consolation ! Reprenant le souffle elle s'assoit en face de lui et le regarde. Il est paralysé ! Quel bonheur ! Jamais il ne quittera le fauteuil qu'il occupe dans son jardin où, même en hiver, le jasmin fleurit [...] Elle se marie avec lui. Le plus beau c'est que personne n'en sait rien. Et c'est son plus grand secret¹¹⁷.

Comme le souligne Ute Baumgärtel, « des personnages dépassant le cadre du texte, comme l'homme blanc, l'homme au jasmin, l'hypnotiseur, sont interprétés à la lumière de la symptomatologie de Zürn ; des anagrammes ou des fragments d'anagrammes sont utilisés – le plus souvent sans commentaire – comme supports d'argumentation¹¹⁸. » Ce que je reprends de sa critique, c'est précisément le manque des lectures concrètes et minutieuses des récits ou des poèmes qui permettraient de comprendre les processus textuels avec leur potentiel de variation et de réarticulation. Et de rompre enfin avec une lecture de son œuvre comme inséparable de sa stricte biographie (ce que Baumgärtel appelle « Der biographische Zirkel¹¹⁹») en analysant ses textes comme ayant un statut d'œuvre *en soi*.

¹¹⁵ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, [1966], coll. « Tel », 2019, p. 353. Je souligne.

¹¹⁶ U. Zürn, *MistAKE & autres écrits français*, Paris Ypsilon, 2008, p. 20-21. Erreurs de français dans le texte d'origine.

¹¹⁷ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 15-16.

¹¹⁸ U. Baumgärtel, op.cit., p. 50. Je traduis. « Und tatsächlich bleibt in der gesamten Sekundärliteratur die Textarbeit im Grunde marginal. Vereinzelt Sätze, manchmal Passagen (häufig die immer gleichen) werden aus Zürns Texten herausgenommen und als Stützung übergeordneter Fragestellungen herangezogen; textübergreifende Figuren wie der Weiße Mann, der Mann im Jasmin, der Hypnotiseur werden im Hinblick auf die Symptomatik Zürns interpretiert; Anagramme oder Anagrammfragmente werden - meist unkommentiert - als Argumentationshilfen benutzt. »

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 45-49.

En relisant le passage cité en amont, émerge toute une série de réflexions sur l'image de l'Homme Jasmin ayant un impact et une pertinence textuels significatifs. Au cours de ses différents vécus hallucinatoires, l'Homme Jasmin conserve pour Zürn le pouvoir de grand protecteur, figure figée, paralysée, séparée, mais toujours couturée à elle, à sa pensée et à son écriture ; il est décrit comme « L'homme de la pensée ». L'écrivaine conçoit cette figure comme l'arrière-présence d'un partenaire toujours dérobé mais qui s'impose avec évidence à l'intérieur de son écriture pour contrebalancer ses déplacements identitaires, la perception de son corps fragmenté et ses dispersions «à mosaïque» ; la fonction de HB/HM individué comme monogramme de l'Homme Jasmin, serait alors celle de contenir idéalement ses éclats en les reliant dans une production créative, dotée d'une structure logique ayant un référent dialogique imaginaire. À cet égard, l'Homme Jasmin pourrait représenter cet « objet subjectif¹²⁰ » dont parle Winnicott, une création psychique qui s'élabore à la suite de la séparation avec le corps maternel sans limite, c'est-à-dire par suite de « la perte d'omnipotence¹²¹ » et l'inscription dans la Loi qui limite et soulage. Une figure, celle de l'Homme Jasmin, conçue comme première possession « non-moi » et qui occuperait pour Unica Zürn cette place intermédiaire entre « la réalité intérieure et vie extérieure », lui permettant de rejouer dans l'écriture le fantasme de toute puissance et d'immortalité face à la perte et le manque. « Une tâche humaine interminable » celle de maintenir « à la fois séparées et reliées l'une à l'autre, réalité intérieure et réalité extérieure¹²² » écrit encore Winnicott ; une tâche que Zürn assume, consciente – comme en témoignent ses analyses lucides – qu'une fois le lien d'équilibre rompu, cela la mènera sans détour à l'effondrement. Considérée dans cette perspective critique, la figure dissimulée dans le monogramme pourrait être vue comme une pure présence sans identité fixe, redondante dans les écrits mais toujours tenue à distance, soulignant son inaccessibilité mais aussi sa permanence. À la fois marqueur de la séparation et expression du désir de conjonction, dans cet « écart tissé » entre elle et cet homme rassurant, l'Homme Jasmin est en quelque sorte la création imaginaire vers laquelle convergent tous les concepts évoqués jusqu'ici, le moteur à partir duquel Zürn développe sa réflexion sur l'écriture, sa vision de la réalité, sa capacité à aménager avec les forces de la déliaison et de la reliaison. La main invisible qui actionne la machine à coudre appartiendrait alors à l'Homme Jasmin. Une métaphore pour qualifier cet espace intermédiaire entre sa première création psychique et l'affirmation de son moi : le terrain, "l'entre", de et pour la création littéraire. C'est lui qui permet de tisser, par sa machine à coudre imaginaire, les éclats ; sa présence *ponctue* les narrations (ou perce comme une aiguille ?), fait le point (à l'instar d'une ponctuation)

¹²⁰ D. W. Winnicott, *Jeu et réalité*, trad. C. Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1975, p. 138. Je renvoie aussi au texte de Evelyne Grossman, *La créativité de la crise*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2020.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ibid.*, p. 30. « [...] dans la vie de tout être humain, continue Winnicott, il existe une troisième partie que nous ne pouvons ignorer, c'est l'aire intermédiaire d'*expérience* à laquelle contribuent simultanément la réalité intérieure et la vie extérieure. » Je rappelle aussi un extrait de la préface par J.-B. Pontalis : « *Entre centre et absence* : ce titre de Michaux évoquerait bien le projet de Winnicott, tentative risquée, fragile, prompte à retomber [...] dans un réel qui n'a alors d'autre qualité que d'être là ou de se confondre avec la surface projetée d'une réalité interne, d'un système fantasmatique clos, qui ne ferait que s'alimenter lui-même. Le soi n'est pas le centre ; il n'est pas non plus l'inaccessible, enfoui quelque part dans les replis de l'être. *Il se trouve dans l'entre-deux du dehors et du dedans, du moi et du non-moi, de l'enfant et de sa mère, du corps et du langage.* L'espace potentiel il se laisse difficilement circonscrire dans une nouvelle topique. Pourtant ses limites des deux seuls espaces sur lesquels nous pouvons avoir prise et que nous cherchons à contrôler – l'externe et l'interne – lui désignent sa place absente, en creux. » p. 16. Je souligne.

en rythmant ses délires. D'ici enfin, mon appellatif de « grand couturier ». HB/HM, L'Homme Jasmin, L'Homme blanc, autant de figures cousues dans la trame narrative, interlocutrices indispensables à Zürn pour lui permettre d'articuler et endurer ces deux forces, visibles dans le processus anagrammatique, de déliaison (perte, mort) et reliaison (vie, inscription dans l'infini) nécessaires au processus créatif. De plus, cette figure que j'ai présentée comme « grand couturier » est à son tour tissée dans l'écriture de Zürn : les deux, elle et l'altérité, s'entre-tissent. Dans le but de rendre explicite cette terre du milieu prenant corps entre l'actif et le passif j'ai, à la suite des réflexions concernant les écrits de Derrida¹²³ portant sur le suffixe « *-ance* », pensé le terme de « *tissance* » pour décrire cet espace entre le tisser et le « s'entre-tisser ».

Pour justifier davantage l'appellation de « grand couturier » dans son identification précise à l'Homme Jasmin, je me servirai de quelques exemples tirés du texte de Zürn. Comme elle l'explique clairement, l'Homme Jasmin/l'Homme Blanc¹²⁴ est celui qui coordonne ses hallucinations et ses métamorphoses : « La confiance, la foi profonde qu'elle a en ses pouvoirs surnaturels, en son grand art de la transfigurer complètement, de la métamorphoser, sont infinies, infinies...¹²⁵. » Encore, il est celui qui inspire l'écrivaine à prendre les bonnes directions dans les rues : « Elle souffre depuis son enfance d'un manque de sens de l'orientation [...] Il lui vient une idée géniale : elle va se faire *guider*. Arrivée dans la rue, elle *lui* adresse ses questions muettes et *il* y répond aussitôt [...] Cette explication à distance la ravit. Elle *sait* qu'il ne connaît pas cette ville¹²⁶. » Enfin, le « grand couturier » est la figure de référence tant dans les moments de détresse extrêmes que dans les moments de création et de composition artistiques, il fonctionne à la fois comme une boussole d'orientation pendant ses accès de folie que comme une présence certes le reste du temps : « quelque part dans l'obscurité, il *est là*¹²⁷. »

Cette figure du « grand couturier » n'infléchirait-elle pas également la possibilité d'identifier une origine, du moins de la supposer, à ses hallucinations ? Unica Zürn utilise l'expression de « hypnose à distance » ou de « hypnose par l'espace libre » pour définir le lien qu'elle entretient

¹²³ « [...] Mais, tout en nous rapprochant du noyau infinitif et actif du différer, « *différance* » (avec un *a*) neutralise ce que l'infinitif dénote comme simplement actif, de même que « *mouvance* » ne signifie pas dans notre langue le simple fait de mouvoir, de se mouvoir ou d'être mu. La résonance n'est pas davantage l'acte de résonner. Il faut méditer ceci, dans l'usage de notre langue, que la terminaison en *ance* reste indéfinie *entre* l'actif et le passif. Et nous verrons pourquoi ce qui se laisse désigner par « *différance* » n'est ni simplement actif ni simplement passif, annonçant ou rappelant plutôt quelque chose comme la voix moyenne, disant une opération qui n'est pas une opération, qui ne se laisse penser ni comme passion ni comme action d'un sujet sur un objet, ni à partir d'un agent ni à partir d'un patient, ni à partir ni en vue d'aucun de ces *termes*. », J. Derrida, « La *différance* », *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 2021, p. 9. Souligné dans le texte.

¹²⁴ Ces deux figures sont interchangeable chez Unica Zürn ; ici par exemple elle parle de l'Homme Blanc dans les mêmes termes que l'Homme Jasmin : « Dès mon enfance, intuitivement, [...] je rêvais du mariage avec un homme blanc, paralysé. [...] Derrière nous, le jasmin était en fleurs, immuable. [...] Et ceci est la signification *de ma légende de la vie à deux* ». U. Zürn, *GA*, 4.1, p. 86-87. Je souligne. « Aus einem frühen Instinkt [...] träumte ich als Kind von der Ehe mit einem weißen, gelähmten Mann. [...] Hinter uns, unwandelbar, blühte der Jasmin. [...] Und das ist der Sinn von meiner Legende vom Leben zu zweit. »

¹²⁵ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 120.

¹²⁶ *Ibid.*, op.cit., p. 57. Je souligne.

¹²⁷ *Ibid.*, op.cit., p. 122. Souligné dans le texte. Même dans les expériences les plus banales et quotidiennes cette figure est présente, ses formes déguisées. C'est le cas de l'épisode à l'Hôtel Minerva : « [...] elle remarque dans sa chambre d'hôtel deux initiales de fil rouge sur sa serviette de toilette : H.M., monogramme de l'hôtel Minerva où elle habite. C'est aussi celui de l'homme auquel elle a dédié – pour des raisons précises – les six petits manuscrits qu'elle a écrit à Ermenonville : Hermann Melville [...] Elle sait donc à présent que, lorsque dans cette chambre d'hôtel qui lui est étrangère, les lettres H.M. la regardent, cela ne signifie rien d'autre qu'une rencontre », *ibid.*, op.cit., p. 24-25.

avec cet homme et plus en particulier, pour expliquer cette relation fondamentale de couture, lui permettant de situer une origine à ses visions. C'est lui qui, la capturant par cette hypnose à distance, aménage un cadre à ses hallucinations : « LUI ! [...] Quel programme n'a-t-il pas imaginé pour elle ! Quel *régisseur* ! Quelle maîtrise dans sa *mise en scène* de tels miracles !¹²⁸ ».

En explicitant cette relation elle mentionne un dispositif mis en place par cet homme pour communiquer directement avec elle et qui annonce l'hypnose par une reconnaissance sonore :

[...] elle lui explique qu'un *merveilleux magnétiseur* doué d'une extraordinaire puissance de volonté l'hypnotique partout où elle va. Il lui impose sa volonté et elle ne peut rien faire contre. C'est ainsi qu'elle a commis les actes les plus extravagants parce *qu'il* le voulait. Puis elle pose au psychiatre-acteur la question : « L'hypnose à grande distance existe-t-elle ? » Il répond à cette question avec calme et sérieux, par un « oui » catégorique. Elle prend le crayon du psychiatre et en frappe légèrement, à plusieurs reprises, l'abat-jour métallique. Ravie elle entend de ses propres oreilles le « PING-PING-PING » qui lui manquait depuis si longtemps et dit : « Et ce PING a été à Paris *l'introduction musicale à cette hypnose*. C'est joliment imaginé n'est-ce pas ?¹²⁹ »

Une possibilité de connexion que l'écrivaine explicite dans l'anagramme « *Wenne Ueber's Jahr der Jasmin blüht* » (« Quand passé l'an fleurit le jasmin »), avec ce vers marquant qui, à deux reprises, présente le thème du lien et de la couture par les deux verbes « tisser » et « lier », souligné aussi par une double assertion, résonnant quasiment comme une prière, à H.M. : « Cours année, *tisse-nous* l'horloge du prix de la vie. / *Oui, H.M. oui. Lie-nous* mourant dans la paix¹³⁰. » Retour alors de ce monogramme HM, lui, le « grand couturier » inconnaissable par lequel Zürn élabore son discours : « *Werde ich Dir einmal begegnen ?* L'anagramme lui répond ainsi [...] ¹³¹. »

Une anagramme qui se pose tel un oracle :

Werde ich Dir einmal begegnen?

Te rencontrerai-je un jour ?

Nach drei Wegen im Regen bilde

im Erwachen Dein Gegen-Bild: er,

¹²⁸ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 120. Je souligne.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 77-78. Je souligne. À la lecture de ce passage, on pourrait spontanément penser à un lien avec « l'appareil à influencer » théorisé par Viktor Tausk. Cette machine à persécuter a pour effet de dérober les pensées et les sentiments du malade produisant des effets dans le corps à l'aide « de courants atmosphériques, électriques, magnétiques, ou par rayons X. » L'appareil sert à persécuter le schizophrène qui se sent manipulé par des ennemis. La genèse de cette machine s'explique par la perte des limites identitaires et par la régression du malade aux premiers stades du narcissisme, moment où le corps propre est perçu comme un double étranger et paraît régi par des puissances extérieures. Pour une explication plus exhaustive, je renvoie directement à l'ouvrage de Tausk, ne m'attardant donc pas sur cette thèse, qui ne me semble pas adhérer pleinement au « magnétiseur » d'Unica Zürn. Au contraire de l'appareil de Tausk, le magnétiseur de *L'Homme Jasmin* n'est pas perçu comme une instance persécutrice ni comme orchestrée par des ennemis. Voir Viktor Tausk, *Œuvres psychanalytiques*, textes trad. de l'Allemand par B. et R. Borie, J. Duplex et J.-P. Descombey [et al.], Paris, Payot & Rivages, 2000.

¹³⁰ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 53. Je souligne.

¹³¹ *Ibid.*, op.cit., p. 31.

der Magier. Engel *neben* Dich in
den Drachenleib. Ringe im *Wege*,
lange beim *Regen* werd' ich Dein.

(Ermenonville, 1959)

(Après trois courses dans la pluie / Fais une réplique de ton image / Quand tu es éveillée. Lui, / Le magicien. Des anges / Tissent ton corps dans celui du dragon / Combats en chemin, longtemps / Quand il pleuvra je serai tienne¹³².)

Il est intéressant de remarquer que l'anagramme "tisse" en son intérieur un mouvement de rapprochement par les pronoms personnels. Au premier vers le « Je » se rapproche du « Dir », l'Autre, le magicien, suivie par Er (il-lui), Dich (toi/ton), Dein (tienne). La rencontre avec cette figure est infiniment repoussée mais constamment désirée (une fois de plus, c'est un désir qui se nourrit de la distance) : « Fais une réplique de ton image. » La question « Te rencontrerai-je un jour ? » se résout dans l'indéfini, se situant dans l'espace de l'attente prolongée, en suspens et sans regret car, comme elle l'écrit dans *MistAKE* : « Questions sans réponse. C'est ça qu'il lui faut. Elle en a marre des solutions¹³³. » La nécessité pour elle que cette question reste sans réponse, Unica Zürn l'exprime aussi à travers le dessin qui accompagne l'anagramme (fig. 9). Composé d'un tissage de lignes, sans début ni fin en vue, il représente un corps vertical de dragon auquel sont cousus des visages, des corps ailés, comme « tissés par les anges » si on reprend le vers de l'anagramme. Mais un autre type de "couture" se dégage de la représentation, celle entre les vers de l'anagramme et les lignes du dessin. Dessin et anagramme sont cousus ensemble : les vers de l'anagramme semblent constituer des contours qui définissent la figure, rendant ainsi impossible de comprendre où se termine l'anagramme et où commence le dessin, et inversement. Une thématique qui sera explorée en détail dans la troisième partie du travail.

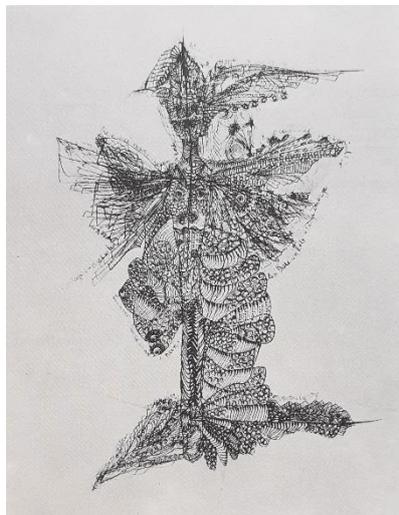
Pourquoi encore et enfin, « le grand couturier », HB/HM, Homme Jasmin ? Parce que, après tout, l'invention de ce partenaire invisible n'est rien d'autre que l'explication de la volonté de Zürn de reproduire inlassablement dans l'anagramme le processus de mort et de naissance afin de les recoudre ensemble, retrouvant ainsi idéalement une immortalité dans le corps de l'écriture. Elle tente, de ce fait, de combler la première blessure causée par le détachement du corps maternel en cherchant dans l'écriture un lieu pour une ré-adhésion à ce lieu archaïque et pré-identitaire. À partir de ce moment, le monogramme, c'est à dire l'unité *minima* représentant une ou plusieurs personnes, devient la marque flottante, ou signature sans signataire fixe, de ce monde germinal qui subsiste en discrétion et appelle Zürn à s'avancer dans le processus d'écriture sans coupures nettes. HB/HM se présente enfin comme l'inscription d'une absence, d'une place vide non encore remplie, et peut-être à ne pas remplir, permettant de tisser une intimité avec cette distance prolongée qui assure la poursuite du processus de création. La décision de cette

¹³² U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 31-32. Voir aussi, U. Zürn, « Werde ich dir einmal begegnen », in *Anagramme*, op.cit., p. 77.

¹³³ U. Zürn, *MistAKE*, op.cit., p. 19.

inscription souligne la nécessité de se garder toujours en contact avec un dehors qui retentit dans le poème et demeure dans le milieu d'un écrire qui se veut *in-fieri*.

« L'homme maigre – il le sais : elle aime la danse, mais il faut la diriger [...] Enfin : il sait. C'est l'essentiel, quelqu'un, qui sait la vérité sur elle. Et les possibilité - Tout. il donne le signe pour le premier pas. Avec une baguette mince. Ping. Contre verre ou métal. PING ! Ca suffit ¹³⁴. » PING, un point, plutôt une mise au point à l'intérieur de la structure qui peut se rejouer *ad eternum* grâce à ce monogramme HB/HM qui serait l'indice d'un dehors, d'une altérité excédant le signifiant, permettant de garder la structure ouverte ou alors, momentanément close. Par rapport aux autres anagrammes où l'on ne peut que deviner en filigrane la possibilité de relancer la procédure anagrammatique, ici, en insérant ce mono/cryptogramme, Zürn l'affiche clairement en tant que nécessité opératoire. Et c'est pour cette raison que, en conclusion, je dirais que ce monogramme doit être lu pour lui-même, sur un mode intransitif ou, alors, comme représentant d'une référence mobile, signifiant d'un signifié insaisissable ; enfin, à la fois expression momentanée d'une représentation et à tout jamais en excès ou à l'écart de toute référence. Indice donc d'une force productrice et génératrice qui maintient ouvert le processus anagrammatique. Mais c'est précisément avec ce monogramme que la structure rigide du poème anagrammatique commence à montrer ses failles.



9. U. Zürn, *Werde ich Dir einmal begegnen?*
Dessin et Anagramme, reproduit in, *GA*,
Anagramme, p. 78

¹³⁴ U. Zürn, *MistAKE*, op.cit., p. 18. Erreurs de français dans le texte d'origine.

« *Das ist ein Anagrammgedicht* » (« *Ceci est un poème-anagramme* »)

Après avoir exposé et théorisé certains concepts émergeant de l'analyse du procédé d'écriture anagrammatique chez Unica Zürn, je passerai à l'analyse pratique du poème « *Das ist ein Anagrammgedicht*¹³⁵ » (1960) dont la série de vers résume l'ensemble de ce qui été énoncé précédemment. L'anagramme retient particulièrement mon attention, dans la mesure où elle se présente comme la révélation d'un secret de fabrication¹³⁶, se montrant comme une synthèse des régimes narratif, descriptif et programmatique du poème-anagramme. Les mots de Roland Barthes résonnent à sa lecture : « [...] c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur » et d'ajouter : « Écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable [...], atteindre ce point où seul le langage agit, "performe", et non "moi" [...] »¹³⁷. » Ce poème se présente et veut exposer la découverte de la possibilité même du sens de se multiplier au sein du tissu où il se manifeste. Dans une structure de renvois infinis, il mime les inépuisables possibilités combinatoires qui exhibent le caractère essentiel et structurel de l'anagramme. Le poème est alors allégé de l'illusion herméneutique selon laquelle il serait porteur d'un sens univoque, révélant une forme linguistique dotée d'une puissance représentative dans la mesure où elle figure le caractère négatif de la linéarité du discours. Selon Pierssens :

Corrodés de toutes parts, le langage et les langues livrent enfin leur secret : l'« arbitraire » du signe, le néant qui l'articule, l'infinité combinatoire qui gît au cœur de ce néant grouillant de récits. *La langue est un chaos d'atomes où le désir-clinamen fait surgir les figures du Monde, le sens d'un univers pour un Sujet.* Infinité du sens, que dès lors le désir pourra poursuivre comme un leurre qu'il se tend à lui-même tout au long d'un texte interminable *qu'il invente pour tenter de se rejoindre, mais sans jamais pouvoir s'atteindre.* Car le sens dernier n'est jamais dit, le dernier parcours jamais trouvé : il n'y a plus d'impasse, plus de trou, rien qu'une *surface, une ramification de séries dont rien ne peut arrêter la prolifération*¹³⁸.

L'anagramme en question se révèle être le terrain conceptuel issu d'un réseau de multiplicités et de configurations signifiantes qui émergent de la désarticulation du mot, témoignant ainsi d'une vie qui subsiste au sein de la langue. C'est une situation proche de celle que Derrida dans *Positions* écrit en ces termes :

¹³⁵ U. Zürn, *Anagramme*, op.cit., p. 92.

¹³⁶ À ce propos Ute Baumgärtel, dont l'analyse du poème *Das ist ein Anagrammgedicht* m'a aidée à le comprendre et à le lire, ainsi qu'à émettre des hypothèses et des réflexions, écrit : « Schon im Titel kündigt es an, sich selbst zu zeigen, von sich, seiner Entstehung, seiner Funktionsweise und seinen Wirkungen Auskunft zu geben. Und doch fragt man sich nach der ersten Lektüre: Was ist ein Anagrammgedicht? Die Deutlichkeit und Klarheit der Titelzeile wird im Laufe des Lesens schnell wieder aufgelöst. Was sich scheinbar konkret als Erklärung ankündigt, führt im Gedichtverlauf zu ungeahnter Verwirrung [...] Obwohl es relativ spät geschrieben wurde, ist *Das ist ein Anagrammgedicht* in gewisser Weise als paradigmatisch zu betrachten, denn es ist im Hinblick auf die Anagramme als *poetische Praxis derart selbstbezüglich wie kein anderes.* », U. Baumgärtel, op.cit., p. 21, 26. Je souligne.

¹³⁷ R. Barthes, « La mort de l'auteur », *Livres, textes, entretiens, 1968-1971*, in *OC., III*, Paris, Seuil, 2002, p. 41.

¹³⁸ M. Pierssens, *La tour de Babil*, Paris, Minuit, 1976, p. 157. Je souligne.

Que ce soit dans l'ordre du discours parlé ou du discours écrit, aucun élément ne peut fonctionner comme signe sans renvoyer à un autre élément qui lui-même n'est pas simplement présent. Cet enchaînement fait que chaque "élément" — phonème ou graphème — se constitue à partir de la trace en lui des autres éléments de la chaîne ou du système. Cet enchaînement, ce tissu, est le *texte* qui ne se produit que dans la transformation d'un autre texte¹³⁹.

« Das ist ein Anagrammgedicht » est l'une des 112 anagrammes qu'Unica Zürn a écrits entre 1953 et 1964. Le poème occupe une place particulière dans son œuvre dans la mesure où il est le seul à se référer, dès le titre, au genre poétique et au procédé textuel de la technique anagrammatique¹⁴⁰. Le poème-anagramme annonce vouloir montrer sa genèse, son fonctionnement et ses effets, enfin, il se propose d'être sa propre exégèse. Les caractéristiques essentielles de l'anagramme ne se relèvent pas lors d'une première lecture, ou d'une lecture rapide. Comme le souligne Ute Baumgärtel, « l'anagramme invite à une relation de lecture intense, engagée, excessive¹⁴¹. » C'est pour cette raison que je procéderai à une analyse vers par vers pour comprendre la portée de ce poème-anagramme, presque un manifeste de la poétique de Zürn, qui résume en lui de nombreux concepts déjà développés et d'autres encore à interroger.

Das ist ein Anagrammgedicht
(Ceci est un poème-anagramme)

Ein Anagramm ist das Gedicht
gemacht im Anti-Sarg, im Sande.
An Ti gedacht, *im Gras, im Sande,*
stimmt dich der i-aa-Gesang an.

Das singt ein Tiger am am Dach.
Das ist mein Rachttag am Ding.
Da nagt sein Drama im Gesicht,
das ist ein Anagrammgedicht.
[...] *dein Ich ist ein Gramm Dichtang.* Ist das E-A
das Nest im Ei, ach dring am Tag
ein Anadicht, das Geistgramm-
ein Gramm ANA. *Das Gedicht ist*
im Na gemacht. Rest: DAS NA IGDI
[...] Das ist ein Anagramm¹⁴².

(Paris, 1960)

¹³⁹ J. Derrida, *Positions*, Paris, Minuit, 1972, p. 38. Souligné dans le texte.

¹⁴⁰ Je souligne aussi que l'année de la composition de l'anagramme 1960 est aussi l'année où pour la première fois Unica Zürn vient internée en hôpital psychiatrique à Berlin.

¹⁴¹ U. Baumgärtel, op.cit., p. 22 : « Das Anagramm fordert zu einem intensiven, sich einlassenden, exzessiven Leseverhältnis heraus. » Je traduis.

¹⁴² Unica Zürn, « Das ist ein Anagrammgedicht », in U. Zürn, *Anagramme*, op. cit., p. 92.

(Une anagramme est le poème/ fabriquée dans l'anti-cercueil, dans le sable/ Ayant pensée à Ti, dans l'herbe, dans le sable/ le chant i-aa te pousse à chanter. /Un tigre le chante sur [sur] le toit. /C'est mon jour de revanche (vengeance¹⁴³) sur l'objet/ Son drame lui ronge le visage, / Ceci est un poème-anagramme. / [...] ton je (moi) est un gramme de poésie (dichtung ?) Est-ce E-A / le nid dans l'œuf, ah urgent par jour un "anadicht" (une anagramme dense, condensée ?), / le gramme d'esprit - / un gramme ANA. / Le poème est fait/ en un clin d'œil (im Na/im Nu) ou de près/au plus proche (im Nahe). Le reste: DAS NA IGDI [...] Ceci est une anagramme.)

« [...] ist das Gedicht gemacht im Anti-Sarg, im Sande »

D'abord Zürn établit définitivement ce qu'est une anagramme: un poème, « das Gedicht ». Un poème fabriqué dans « l'Anti-Sarg », « l'anti-cercueil », un néologisme singulier qui indique la toute première détermination locale de l'origine de la production anagrammatique. C'est précisément dans ce vers, avec la création du mot « Anti-Sarg », que se révèle la confirmation du projet d'Unica Zürn de réanimer les mots en composant un texte vivant, un corps d'écriture dynamique. Son écriture se veut « Anti-Sarg », exprimant une condition et une même volonté que l'on retrouvait déjà dans la lutte de Michaux contre l'arrêt du sens ou encore contre la congélation de la pensée à l'intérieur de mots constitués à blocs indivisibles tels de « menottes¹⁴⁴ » qui ne se relâcheront plus. « Anti- »: l'opposé du cercueil est le berceau, soit l'endroit où l'on dépose un nouveau-né, espace ouvert où le corps n'est ni contraint ni immobilisé au sein d'une boîte ensevelie sous un entassement de terre. « L'Anti-Sarg » est donc le contraire de la mort, et dans le contexte du poème, de la mort du mot. Autrement dit, l'anagramme comme figure même de style amène l'écriture à se dépasser et à ne pas sombrer dans le « cercueil » qu'elle pourrait devenir pour elle-même. Le procédé de l'anagramme maintient en vie la parole par une opération d'engendrement perpétuel des mots qui établissent, pour chaque vers permutés, une signification différente. Le cadre étroitement délimité du potentiel de lettres qu'offre la phrase de départ et qui lie concrètement le processus d'écriture au matériau n'est donc pas un tombeau, mais le berceau à l'intérieur duquel débute le processus de vie dans l'écriture. Pour reprendre l'analyse de Baumgärtel: « Le texte et la langue ne sont pas un matériau fini et mort auquel l'intention de l'auteur confère un sens extérieur qui peut ensuite être extrait du matériau par le processus d'interprétation réceptif. Au contraire, ils constituent le terrain productif sur lequel se déroulent les processus d'ouverture du sens et de la signification¹⁴⁵. »

¹⁴³ Traduction par « vengeance » proposée par Jean-François Rabain : « [...] Rache signifie surtout vengeance. Une vengeance sur l'objet réel qui va jusqu'à la haine et l'anéantissement de celui-ci jusque dans le suicide. La défenestration d'Unica fût peut-être moins un acte de désespoir qu'un acte de refus radical, un acte de liberté. », in « De l'autoprésentation aux anagrammes. L'écriture du corps chez Unica Zürn », op.cit., p. 202.

¹⁴⁴ Henri Michaux, *Par des traits, OC., III*, op.cit., p. 1281.

¹⁴⁵ U. Baumgärtel, op.cit., p. 29 : « Text und Sprache sind keines totes Buchstabendmaterial, dem durch die Autorenintention ein ihm äußerlicher Sinn verliehen wird, der später im rezeptiven Interpretationsvorgang wieder aus dem Material extrahiert werden kann. Im Gegenteil stellen sie das produktive Terrain her, auf dem sinn- und bedeutungseröffnende prozesse stattfinden. » Je traduis.

Un processus qui est renforcé par une autre indication du lieu. L'anagramme est faite « *Im Sande* », dans le sable, élément naturel structurellement composé de petits fragments provenant de la désagrégation de roches de natures diverses, de coquillages, etc., soit par des éléments volatils et *in*-assemblables au sein d'un contenant. « *Im Sande* » se répète deux fois, à la fin des deux vers centraux, afin de souligner l'aspect essentiel de l'anagramme comme composition instable dont le sens est multiple et fugitif, impossible à cerner dans son entièreté. « *Im Sande* » pourrait s'entendre ainsi : « le poème se fait avec le sable » : dans et avec. La référence entre le poème et le sable, entre la lettre et le grain, serait encore plus précise. Qu'on la comprenne « avec » ou « dans », l'anagramme est liée à l'élément du sable, dont il emprunte le caractère fragile et volatile composé de micro-granules. « La trace des signes n'est pas fixe, continue Baumgärtel, la structure qui crée le sens est instable et peut être transformée à tout moment. Tout comme le ruissellement des grains de sable forme sans cesse de nouvelles structures et formations, le processus anagrammatique annule en permanence les fixations des signes¹⁴⁶. » De plus, comme le grain de sable, le corps-lettre résultant de la décomposition anagrammatique est un corps indécomposable infiniment petit, à la façon de l'atome de Démocrite, s'agrégeant et se désagrégeant dans un mouvement qui ni ne se fige ni ne se meurt dans le mot-cercueil. C'est ainsi que l'écriture doit opposer son style « anti-cercueil » au mot comme terme, terminaison, achèvement, mort ; un risque que l'anagramme, conçue « *Im Sande* », « pulvérise » dès le début.

« *Das ist mein Rachetag am Ding* »

Le vers « *Das ist mein Rachetag am Ding* » m'a, dans le même sens conceptuel, interpellé. La traduction du mot « *Rachetag* » est ambiguë, ce terme étant traduit par celui de « revanche » sous la plume de Victoria Appelbe, dans son étude sur les anagrammes de Zürn, ou par celui de « vengeance » sous la plume de Jean-François Rabain insistant sur le caractère violent attribué à l'objet réel menant jusqu'à son anéantissement. Respectivement, « c'est mon jour de *revanche* sur l'objet », « c'est mon jour de *vengeance* sur l'objet. » Pour ma part, je partage le choix de Rabain pour la traduction de « vengeance », qui permet de mieux expliciter l'aspect d'agression contre la langue mis en œuvre par le processus anagrammatique. C'est aussi ce que souligne Ute Baumgärtel :

La décomposition du matériau, avec sa composante jouissive clairement agressive, articule la création de sens précisément dans l'action destructrice. Elle s'attaque à la verbalisation apparemment si certaine des choses tout autant qu'au langage. Ce qui s'exprime de manière pulsionnelle dans le démontage anagrammatique de la syntaxe et de la formation des mots est une *attaque contre*

¹⁴⁶ U. Baumgärtel, op.cit., p. 30. « Die Spur der Zeichen ist nicht fest gefügt, die sinnbildende Struktur ist instabil und jederzeit umformbar. So wie das Rieseln der Sandkörner immer neue Strukturen und Formationen bildet, so hebt der anagrammatische Prozess die Fixierungen der Zeichen permanent auf. » Je traduis.

*ce qui existe, ce qui est fixé, en tant que représentants d'une certitude de soi pesante, avec laquelle la réalité et les justifications de la réalité s'imposent comme données*¹⁴⁷.

Dans les deux cas, l'objet, un corps solide, est cause de ressentiment. Souvenons-nous du murmure perçu par Michaux, celui de la voix de la vie derrière l'apparente stabilité des formes. Le même picotement ou bruissement perçu par Zürn derrière le mot "stable" et que, pour cette raison, elle veut faire ressortir par l'action de "ronger" sa surface, refusant toute forme d'essentialité du sens. Une action qui se traduit en vengeance ou revanche sur la chose, et, par extension, sur le mot comme signe définitif, justifiant précisément le processus de déliaison susmentionné, à l'œuvre dans son travail d'écriture.

L'écriture anagrammatique devient une pratique subversive, un renversement de l'ordre linguistique et thématique établi. Loin d'élaborer les mots en les soumettant à une détermination, l'anagramme les fait circuler dans le poème, les déplaçant en permanence engendrant des relations divergentes, leur retirant ainsi le statut catégoriel. Jean-François Rabain souligne que l'attaque de la matérialité et de la rigidité des objets, qu'il identifie comme une revanche de l'inconscient, s'étend également au monde réel : « La phrase-titre de l'anagramme est une donnée du réel, une donnée brute, tandis que les anagrammes qui en découlent représentent un monde transfiguré, tordu, une néo-réalité nourrie par les hallucinations et les processus inconscients de l'artiste¹⁴⁸. » Peut-être alors que cette revanche sur l'objet est l'acte le plus radical, empreint de liberté, permettant de saisir poétiquement, par l'écriture puis par le dessin, cette vie informe et fourmillant sous l'apparente stabilité du réel. Hypothèse que le vers suivant semble confirmer par l'usage de son verbe principal : « Da nagt sein Drama im Gesicht » (« Son drame lui ronge le visage ») rendant encore une fois explicite cet aspect de la désintégration de la parole en introduisant la notion de drame, prélude d'une situation à risque tournant éventuellement au tragique. Mais de quel drame s'agit-il ? À la lumière de ce qui vient d'être décrit, je serais tentée de considérer ce que Zürn appelle "drame" comme condition ou situation du mot après avoir été investi par le processus de "rongement", c'est-à-dire par la déliaison qui rompt les liens les plus étroits nécessaires à la tenue signifiante du mot. C'est le drame du mot (ou *pour* le mot) qui se retrouve éclaté ou atomisé dans ses composantes. Le verbe choisi par Zürn, « nagen », ronger, déjà présent chez Michaux¹⁴⁹, caractérise l'action inépuisable de la décomposition. « Nagt », trouer la croûte de la langue pour la décomposer et la disperser¹⁵⁰. Ici le verbe se lie à « Gesicht » (visage) littéralement « action de ronger le visage » ; le drame surgit alors de l'attaque au visage, lieu de la parole et du regard, ouvert sur l'extérieur et miroir cutané de l'intérieur, du travail de la pensée, « Il est la parure de l'être¹⁵¹ » comme l'écrit Bellour. Défigurer le visage, soit alors l'arracher de sa composition mais surtout le déraciner de l'emprise de la figure humaine : « Nous allons

¹⁴⁷ U. Baumgärtel, op.cit., p. 34. Je souligne. « Die Dekomposition des Materials mit ihrer eindeutig aggressiven lustvollen Komponente artikuliert die Sinnbildung gerade in der zerstörerischen Aktion. Sie greift die scheinbar so gewisse Versprachlichung der Dinge ebenso an wie die Sprache. Was sich in der anagrammatischen Demontage der Syntax und der Wortbildung triebhaft ausagiert, ist eine Attacke gegen Bestehendes, Festgefügtes als Repräsentanten einer behäbigen Selbstgewissheit, mit der sich Realität und Realitätsbegründungen als gegeben setzen. »

¹⁴⁸ J.-F. Rabain, « De l'autoreprésentation aux anagrammes. L'écriture du corps chez Unica Zürn », op.cit., p. 202.

¹⁴⁹ Voir la partie dédiée à la décomposition chez Michaux.

¹⁵⁰ Ce même concept, désormais appliqué au langage, reviendra plus tard dans la vision que Zürn a de son corps.

¹⁵¹ R. Bellour, *Henri Michaux ou une mesure de l'être*, op.cit., p. 63.

entreprendre de nouveaux visages. Nous les repensons, mais avec force, avec une force qui les « réforme » selon l'appel véritable de leur être¹⁵². » C'est Michaux qui écrit. Un programme de figuration et de défiguration qui verrait réunit les termes latins « vultus » (visage), « vultur » (vautour) et « vulnus » (plaie), trois termes rapprochables aussi du verbe « vello », arracher¹⁵³.

Appliquée cette fois au visage, la question posée par Unica Zürn est toujours la même : comment sortir de la forme qui emprisonne la vie ? L'anagramme s'attaque à la langue mais sa méthode peut désormais s'appliquer à la figure humaine afin de la dépasser. Cela explique, par exemple, son intérêt pour les métamorphoses qui se déploient dans ses dessins, dont je traiterai dans la dernière partie de cette recherche. À propos de la peinture de Francis Bacon, Deleuze montre que le peintre parvient à « faire surgir la tête sous le visage », à retrouver « les traits animaux de la tête¹⁵⁴. » Ronger ou brosser le visage, le sien et celui *de l'autre* qu'Unica Zürn admirait en silence, absorbée pendant les séances de portrait. Des visages qu'elle a toujours défigurés, ou alors dévisagés dans son imaginaire, dans le but d'en découvrir le décomposé, le mouvant « en-dessous », s'opposant à toute ressemblance. Et de chercher, peut-être dans le sillage de Michaux, « un certain fantôme intérieur qu'il faudrait pouvoir peindre et non le nez, les yeux, les cheveux qui se trouvent à l'extérieur... souvent comme des semelles. » Faire plutôt « le portrait des tempéraments », car on y devine une présence cachée : « Derrière le visage aux traits immobiles, déserté, devenu simple masque, un autre visage supérieurement mobile bouillonne, se contracte, mijote dans un insupportable paroxysme. Derrière les traits figés, cherchant désespérément une issue, les expressions comme une bande de chiens hurlleurs...¹⁵⁵. » Je reviendrai sur ce thème, dans lequel Zürn et Michaux se rejoignent, plus tard dans la section sur les dessins.

« Da nagt sein Drama im Gesicht » ce vers précise enfin les intentions de l'anagramme dans son action directe sur la langue amenée à se dérégler. Le drame est alors l'autre nom de cette tension souterraine entre déliaison et reliaison qui anime ses textes en trahissant la propension de l'écrit à prendre forme. Le poème n'est plus lisible selon les codes et les paradigmes de lecture habituels tout comme le visage n'est plus visible en l'absence de son envers, appelant à sa défiguration et à son éloignement de la figure humaine. Car, encore, le drame du visage est lié à celui du sujet, exclu de sa position centrale et structurante du discours, désormais désancré à un seul référent personnel et constamment amené à son dépassement. Ne s'agirait-il pas alors là de sa véritable « vengeance » ? Car, pour conclure avec Baumgärtel, « la notion de vengeance ne renvoie pas seulement à l'envie de détruire comme une fin en soi, mais aussi à l'aspect de la *revanche pour la douleur et la perte subies*. Dans cette perspective, l'anagramme est également lisible comme une revanche sur les coupures et les séparations subies, que les choses et leur verbalisation dans le monde du symbolique exigent du sujet¹⁵⁶. » Mais, quel sujet ?

¹⁵² H. Michaux, « L'étranger parle », in *Face aux verrous*, op.cit., p. 504.

¹⁵³ Je reprends ici l'analyse de Madeleine Fondo-Valette, « L'énigme du visage : Michaux et Lévinas », dans *Henri Michaux. Corps et savoir*, P. Grouix et J.-M. Maulpoix (éd.), Lyon, ENS Éditions, coll. « Signes », 1987, p. 253-274.

¹⁵⁴ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op.cit., p. 27.

¹⁵⁵ H. Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », op.cit., p. 320-323.

¹⁵⁶ U. Baumgärtel, op.cit., p. 34 : « Der Begriff der Rache verweist nicht allein auf die Zerstörungslust als Selbstzweck, sondern auch auf den Aspekt der Vergeltung für erfahrenen Schmerz und Verlust. Das Anagramm wird aus dieser Perspektive auch lesbar als Revanche an den erlittenen Einschnitten und Trennungen, welche die Dinge und ihre Versprachlichung in der Welt des Symbolischen vom Subjekt fordern. »

Je me suis encore peu exprimée sur la place du thème de l'identité et du sujet au sein des textes et de la réflexion d'Unica Zürn. La pratique et le concept de désintégration investissent également ce thème, que j'aborderai plus spécifiquement dans l'analyse d'une autre anagramme, à l'intérieur de laquelle naissent les traces de l'indécision quant aux choix des pronoms personnels qui perdent leur fonction grammaticale de désignation d'un sujet. Dans ce vers, « dein ich ist ein Gramm Dichtang », je soutiens l'hypothèse évoquée, par Ute Baumgartel¹⁵⁷, suggérant de lire « Dichtang » – terme qui n'existe pas en allemand – tel « Dichtung » dont le sens n'est autre que celui de « poésie ». Traduit, ce vers devient alors : « ton (je) moi est un gramme de poésie. » Le sujet est un gramme, coïncidant avec la labilité de la lettre et l'instabilité du lien entre signifiant et signifié. Le gramme est ici unité de mesure de l'être dont le poids s'amoindrit jusqu'au plus léger. Réduit à son minimum, se dépouillant peu à peu, le sujet ne centralise plus la structure du poème ni ne garantit plus la solidité identitaire. En grec, « gramme » est désigné par « gramma, grammatos » lui-même provenant de « grapho », écrire. « Gramm Dichtung » équivaut à « caractère gravé, caractère d'écriture, lettre, alphabet » traduisible aussi en « lettre de poème, caractère gravé du poème ». Alors l'identité, le « je » serait à la fois gramme comme unité de mesure, et lettre comme trace écrite : un gramme de poésie comme dernier élément d'un processus qui n'en finit pas d'épuiser et de s'épuiser. L'un comme l'autre sens, renvoient dans l'anagramme au thème de la présence minimale d'un « Je » qui s'affaiblit devenant un pure effet de langage se détachant de l'idée d'un sujet créateur, stable et unitaire : « [...] ce qu'est le moi/Je : il est léger et peu de chose (un gramme), il peut être compté (*un* gramme) et il est un petit élément du grand contexte poétique de la poésie, qui le situe dans l'histoire du travail humain sur le langage¹⁵⁸. » Ce « petit Je », le « Je du peu » ou le « peu de Je » que j'avais analysé pour Michaux, se retrouve ici, chez Zürn, exprimé par le gramme ou, devrais-je dire « en grammes ». Chez les deux auteurs, je retrouve alors la volonté d'affaiblir le « Je », de réduire sa masse et en même temps de le concentrer dans un petit espace : un noyau, microscopique et puissant à la fois, libre de s'articuler et de se modifier dans les mouvements textuels.

Dans l'anagramme, c'est le langage qui acquiert la primauté du sujet, les mots s'autoengendrent en eux-mêmes et pour eux-mêmes selon les différentes combinaisons de lettres. Le sujet créateur n'est plus le maître du verbe, il n'a plus d'intentionnalité à imposer à l'œuvre. Dans les anagrammes de Zürn, il y a une procédure sévère de dépersonnalisation de l'auteur-créateur. L'objectif est de permettre aux mots et aux images d'émerger par eux-mêmes. Le « Ich » est amené à se dépasser, pris dans les mailles de la déliaison il s'investit dans des positions transitoires : il perd ainsi la primauté d'être le centre autour duquel se structure la narration pour

¹⁵⁷ U. Baumgartel, op.cit., p. 36 : « Die Bewegung der Buchstaben situieren es nicht als ernsthafte, gewichtige Dichtung, sondern als verspielte Dichtang, als Versprecher/Verschreiber, als sprachlichen Witz im Sinne Freuds. » Elle y voit une composante ironique dans l'utilisation du suffixe « -ang » pour « -ung ».

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 35 : « was das Ich ist: Es ist leicht und wenig (ein Gramm), es ist zählbar (ein Gramm) und es ist ein kleines Element des grossen poetischen Kontextes der Dichtung, der es in die Geschichte der menschlichen Arbeit an der Sprache einordnet. »

devenir un pur graphème, un signe à interroger et à soumettre au processus de coupure décomposante et de liaison successive au même titre que tous les autres mots du vers. Comme le grain de sable ou la lettre-corps, « Ich » tel un gramme est un atome de matière textuelle à l'extrême limite du rien. Mais cette lettre-corps est toujours, au fond, indécomposable, il ne s'épuise jamais définitivement, il n'atteint jamais sa limite : au contraire, il ne cesse de s'épuiser et de différer sa fin. Et de permettre ainsi de garder cette tension vers le moindre qui n'en finit pas de perpétuer la dynamique de mort et naissance à l'œuvre dans l'anagramme. « Je » ou « Ich », pris comme un pur effet de combinaison linguistique, devient un gramme de poésie, une position passagère vidée de toute référence à un sujet identifiable : c'est le drame d'une impossible inscription identitaire dans la langue. « Tout se divise en soi-même¹⁵⁹ » écrivait Beckett dans *Malone meurt*. Dès lors, « Ich » tel un gramme, un petit corps, volatile comme le grain de sable s'intègre au monde des éléments irréductibles toujours pris dans la dynamique de mort et naissance, d'agrégation et désagrégation, découpe et recoupe dans un tissu textuel nécessaire à Zürn pour s'inscrire dans le corps infini de l'écriture.

« *das Nest im Ei* »

Zürn revient sur le thème de l'affaîssement de l'identité qui n'est plus une détermination de l'être, mais une de ses possibilités. Avec le vers suivant, « *das Nest im Ei* », elle aborde un autre thème important et central dans son œuvre, celui de l'origine. À l'aide de cette image paradoxale d'un nid qui se trouve déjà à l'intérieur de l'œuf (« im », dans), Zürn rompt la chaîne de reproduction et de filiation. Il n'y a pas de paternité, le lieu d'origine de la genèse est inversé en produit de cette même genèse (« On a posé son œuf¹⁶⁰ », « un œuf d'ivoire¹⁶¹ », écrivait Michaux). L'œuf étant lui-même nid, il contient le lieu de sa naissance suscitant ainsi une sorte de court-circuit identitaire à l'intérieur duquel il devient impossible de séparer les deux unités ; l'image de l'œuf invite à penser un espace pré-identitaire d'auto-engendrement, une sorte de parthénogenèse ou plutôt une autopoïèse, l'œuf étant à la fois une cellule en développement et le lieu spécifique de sa transformation. Dans ce vers, je retrouve l'idée première de Zürn de transcender les divisions identitaires en imaginant et en désirant un lieu pré-originaire pour un corps germinal : le Un au sein duquel tout est déjà multiplicité. Le nid est déjà dans l'œuf ; une sorte de boule comme chez Michaux. Je suspends pour le moment ce développement afin de ne pas anticiper ce qui deviendra, en aval, plus manifeste en apportant tout de même une précision découlant du raisonnement développé dans les pages précédentes. Tout dans l'œuf est au stade de puissance, de potentiel, il est encore impersonnel ; l'Un contient en son sein l'hétérogène, les réseaux de connexions aléatoires, *à-venir*. Ce vers, en apparence innocent et paradoxal, est investi d'une importance conceptuelle capitale, car il est intimement lié à une réflexion plus large menée

¹⁵⁹ Samuel Beckett, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 2018, p. 12.

¹⁶⁰ H. Michaux, « La Ralentie », op.cit., p. 573.

¹⁶¹ H. Michaux, « Agir je viens », in *Face aux verrous*, p. 447.

par Unica Zürn et qui revient constamment dans ses œuvres : le thème de l'origine ou de la filiation. Ici, l'Un représenté par l'œuf-nid incarne une opposition forte à la résultante de la production parentale. Ce thème investit autant la réflexion sur l'écriture et le langage que celle portée sur le corps. Plus loin, je montrerai comment l'image de l'œuf intervient pour caractériser le processus de construction de l'anagramme. Pour l'instant, il suffit de dire que l'œuf peut aussi se concevoir comme l'image symbolique de la phrase de départ de l'anagramme, son titre, contenant déjà toutes ses possibles variations de sens qui se succéderont et se manifesteront au cours de l'élaboration du poème anagrammatique (le nid). Une reprise ici, de cette phrase androgyne/hermaphrodite déjà mentionnée par Bellmer et de la considération du poème anagrammatique comme poème *autopoïétique*. L'anagramme, en tant que pratique et processus mis en œuvre sur la langue, me semble se développer sur la tension entre l'auto-dévoration et le ré-engendrement, toujours *par* elle-même et *en* elle-même. La phrase est démembrée, dévorée, puis, à partir des restes de ses membres, elle s'autoreproduit. Comme le rappelle Thomas l'Obscur, dans le mot « dévoration », il y a le mot « rat » : « [...] il se sentit mordu ou frappé, il ne pouvait le savoir, par ce qui lui sembla *être un mot*, mais qui ressemblait plutôt à un rat gigantesque, aux yeux perçants, aux dents pures, et qui était une bête toute-puissante¹⁶². » Rat comme rongeur, comme bête qui creuse la surface et plonge au-dedans de la terre.

Désormais, « das Nest im Ei » se caractérise comme le lieu véritable où le principe d'identité est abandonné en vue de l'établissement d'un réseau d'hétérogénéités connectées, sans coupures et sans être disposées selon des relations hiérarchiques. Il n'est plus question de l'Un et du multiple, car la multiplicité recueillie au sein de l'œuf. Si l'on suit Deleuze-Guattari, il pourrait être le corps sans organes, milieu de production du désir :

Le CsO, c'est l'œuf. [...] l'œuf désigne toujours cette réalité intensive, non pas indifférenciée, mais où les choses, les organes, se distinguent uniquement par des gradients, des migrations, des zones de voisinage [...] Le CsO est le bloc d'enfance, devenir, le contraire d'un souvenir d'enfance. Il n'est pas l'enfant « avant » l'adulte, ni la mère « avant » l'enfant : *il est la stricte contemporanéité de l'adulte, de l'enfant et de l'adulte, leur carte de densités et d'intensités comparées, et toutes les variations sur cette carte*. Le CsO est précisément *un germen intense* où il n'y a pas, il ne peut pas y avoir ni parents ni enfants (représentation organique)¹⁶³.

Un œuf contenant déjà son nid récuse toute production parentale : « Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père, ma mère, et moi¹⁶⁴. » Une affirmation à laquelle Unica Zürn pourrait souscrire, elle qui voulait être la fille de ses fils : « Combien de fois ai-je souhaité que mon fils soit mon père, que ma fille soit ma mère. Souvent...si souvent !¹⁶⁵ ».

¹⁶² M. Blanchot, *Thomas l'Obscur*, op.cit., p. 32.

¹⁶³ G. Deleuze, F. Guattari, « Comment se faire un corps sans organes ? » in *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 2020, p. 202-203. Je souligne.

¹⁶⁴ A. Artaud, « Ci-Gît », in *Œuvres Complètes*, XII, Paris, Gallimard, 1974, p. 77 et in G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Œdipe*, op.cit., p. 23.

¹⁶⁵ U. Zürn, « Notes d'une anémique », in *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 15.

De ce vers émergerait alors le projet de Zürn de défaire et *rebâtir*, dans l'écriture, ce corps-obstacle ou « entrave¹⁶⁶ », qui lui fait défaut ; luttant contre le dédoublement, la « schize », elle recherche une multiplicité tissée, non réglée par des principes d'oppositions binaires, un lieu à l'état germinal. « Das Nest im Ei » marque la possibilité et peut-être même la nécessité de penser à d'autres types de généalogies, plus souples par rapport à celles de la parenté et de la filiation. Comment naître ? Véritable question d'Unica Zürn. « Du bleibst das Ei », « Tu restes l'œuf », répond dans l'anagramme « Das ist ein Liebesbrief fuer Dich¹⁶⁷ » (« Ceci est une lettre d'amour pour toi »). De ce fait, on comprend que tout le travail de Zürn, à commencer précisément par les anagrammes, se déploie dans la persévérance à faire naître des mots « inchoatifs » ainsi que des figures « inchoatives » encore inachevées, qui tenteraient de prendre forme ou de s'inscrire dans un signe mais en vain, car ils sont à jamais pris dans le commencement de la naissance, à jamais – déjà ou encore – dans l'œuf. Au commencement, semble dire Zürn, il n'y a pas d'origine ou alors celle-ci est éparse “dans le sable” où se joue déjà le jeu du recommencement, entre agrégation et désagrégation. D'après les éléments tirés du texte, j'avancerai enfin que l'anagramme intéresse Zürn avant tout du fait de cette caractéristique du dérochement de l'origine. Le texte poétique est ainsi amené à renaître en permanence ; il est destiné (potentiellement) à se retourner à l'infini. L'une des premières volontés poétiques de Zürn est de déséquilibrer les paradigmes de l'origine et de la subjectivité, en exerçant une action directe et perturbatrice sur le langage. Une fois de plus, son travail sur l'écriture est étroitement lié à ce qu'elle perçoit et vit en son corps et ses pensées. « Das Nest im Ei » est un concept développé dans le poème qui reviendra comme thème biographique, je le montrerai plus loin, lié à la réflexion sur le corps et sur l'identité linguistique. « C'est dans l'œuf qu'on aimerait le mieux découvrir des articulations¹⁶⁸ », écrivait Michaux.

« *das Gedicht ist im Na gemacht* »

Comme les précédents, ce vers explicite et décrit les conditions de production de l'anagramme, se focalisant, en particulier sur la position de l'auteure par rapport au processus de composition anagrammatique. L'anagramme *Das ist ein Anagrammgedicht* explicite et décrit, dès le début, sa substance et son essence (« anti-cercueil », « sable ») tout autant que ses fonctions, « c'est mon jour de vengeance sur la chose ». Je reprends à mon compte la suggestion de Ute Baumgärtel de considérer « Im Na » de deux manières différentes. D'une part on pourrait penser à un échange entre les lettres « u » et « a » : « Im *Na* » devient « Im *Nu* », littéralement « en un clin d'œil ». Le poème se réaliserait en un clin d'œil. Cet échange de lettres apporte « une composante ironique¹⁶⁹ » à l'intérieur de la trame narrative du poème anagrammatique, sous-tendant l'idée de

¹⁶⁶ U. Zürn, *Le blanc au point rouge*, op.cit., p. 17.

¹⁶⁷ U. Zürn, « Das ist ein Liebesbrief fuer Dich » (Paris, 1960), *Anagramme*, op.cit., p. 93.

¹⁶⁸ H. Michaux, « Tranches de savoir », in *Face aux verrous*, op.cit., p. 469.

¹⁶⁹ U. Baumgärtel, op.cit., p. 27: « Meine erste Assoziation war, dass hier mit einem Buchstabentausch von *u* zu *a* gespielt wird [...] Dann wäre das Gedicht „Im Nu gemacht“. Und gerade der Buchstabentausch gibt der Aussage über die Leichtigkeit und Schnelligkeit der Anagrammdichtung eine ironische Komponente. Denn tatsächlich ist eher das Gegenteil der Fall. Jede(r) kann selbst versuchen, wie mühsam und konzentrationsfordernd die Technik ist, wie

rapidité alors qu'en réalité il n'en est rien. Mais parallèlement, l'expression « im Na » peut être envisagée comme la contraction de « im Nahen » (« à côté, proche ») une autre lecture s'impose ; la phrase renvoyant alors aux notions de proximité et de distance qui se posent dans la poésie anagrammatique et dont j'ai déjà amplement parlé. « Si le poème est fait “au plus près”, explique encore Baumgärtel, la relation entre l'auteure et son matériau n'apparaît pas comme une relation abstraite, la position de la poétesse n'est pas un lieu distant, mais comme étroitement liée au texte et aux processus qui s'y déroulent¹⁷⁰. » Et pourtant, une double dynamique se manifeste : la composition de l'anagramme nécessite ce « corps à corps » fébrile dont parlait Unica Zürn pour saisir « en un clin d'œil », les multiples transformations de la phrase. Comme si, après la décomposition méthodique et concentrée, de nouveaux mots apparaissaient rapidement, et devaient être saisis “en un instant” pour constituer un nouveau vers, à redécomposer par la suite. Peut-être, ce clin d'œil, n'exprime-t-il rien d'autre que la durée du mot nouveau, sa vie brève et instantanée. L'apparition d'un vers est déjà prise dans sa disparition. Il s'agit alors de saisir les variations de sens qui préludent déjà à sa disparition, à une autre signification potentielle, et de relancer ainsi le processus d'incessante liaison et déliaison constitutif de l'anagramme. La rapidité de la saisie de nouveaux sens, mots et vers, exige alors d'entrer, d'être “au plus près” du matériel alphabétique. Être « Im Nahe », pour saisir « Im Nu ». Par le rapprochement du matériel linguistique, le sens s'élargit dans le sens d'une étendue, d'une distance. Plus Zürn s'approche du délire des lettres en décomposition, plus le sens apparaît insaisissable dans ses multiplications, s'envolant « en un clin d'œil ».

Si l'anagramme prend corps dans le sable, se composant d'un matériel instable telle une poignée de lettres libres de s'unir et de se désunir, elle est un poème qui se construit sur son propre déroboement. L'origine, comme marqueur singulier en tant qu'unité ou fondement est sans cesse défigurée et substituée conceptuellement par l'idée de l'Un conçu comme hétérogénéité, tel un ensemble de multiplicités *en puissance*. En un instant, enfin, les lettres, telles des cellules, s'agrègent pour former un vers, s'approchant de plus en plus de la saisie du sens et de son épuisement, pour se décomposer à nouveau, grains de sable volatiles, et répéter ce processus à l'infini. Ces lettres que je peux maintenant considérer comme des réserves de latence de toute combinatoire future, il y en a qui subsistent non appariées. Il y a des restes issus de la décomposition qui subsistent par eux-mêmes et qu'il est utile d'interroger dans leur rôle au sein du poème anagrammatique.

viele Versuche fehlschlagen oder unbefriedigend sind. » Je traduis: « Ma première association a été qu'il s'agissait d'un jeu d'échange de lettres entre *u* et *a* [...] Le poème serait alors « Fait en un clin d'œil ». Et c'est justement l'échange de lettres qui donne une composante ironique à l'affirmation sur la facilité et la rapidité de la poésie anagrammatique. Car en réalité, c'est plutôt le contraire qui se produit. Chacun peut essayer par lui-même à quel point la technique est laborieuse et demande de la concentration, combien d'essais échouent ou sont insatisfaisants. »

¹⁷⁰ U. Baumgärtel, *op.cit.*, p. 27-28 : « Wenn das Gedicht „im Nahen“ gemacht ist, dann erscheint die Beziehung zwischen Dichterin und ihrem Material nicht als abstraktes Verhältnis, die Dichterposition nicht als distanzierter Ort, sondern als eng verflochten mit dem Text und mit den in ihm stattfindenden Prozessen. » Je traduis.

Certains passages analysés ci-dessus, en particulier « gemacht in Anti-Sarg, im Sande », « Das ist mein Rachttag am Ding », « Da nagt sein drama im Gesicht, / das ist ein Anagrammgedicht » et « dein Ich ist ein Gramm Dichtang », sont strictement liés à l'un des derniers vers de l'anagramme : « Rest: DAS NA IGDI ». Il m'apparaît indispensable d'approfondir l'analyse le concernant, car Unica Zürn elle-même le souligne. Malgré les efforts déployés pour respecter le nombre de lettres de la phrase source et pour les utiliser toutes, l'anagramme présente des lettres résiduelles constituant de véritables *restes*. Zürn les fait apparaître en inscrivant le mot « Rest » suivi du signe de ponctuation – deux points – à la suite duquel sont inscrites les lettres restantes en majuscules pour souligner visuellement leur importance. Cet aspect est également relevé par Ute Baumgärtel dans son analyse : « Les deux points qui suivent le “reste” du texte indiquent une réflexion et une explication, les majuscules qui le suivent mettent en valeur cette explication et introduisent un passage stylistique particulier dans la composition globale de l'anagramme, extrêmement fragmenté sur le plan mélodique¹⁷¹. » Unica Zürn avait déjà mentionné ces lettres dépareillées dans son commentaire sur l'anagramme « Der eingebildete wahnsinn » (« La folie imaginée ») dans *L'Homme-Jasmin*, en les signalant déjà par l'utilisation de lettres majuscules. Elle commentait ainsi le poème défectueux : « Résultat pauvre et imparfait. La règle de composition de l'anagramme commande d'employer toutes les lettres contenues dans la phrase d'origine. Mais ici certaines lettres sont restées inemployées et c'est *interdit*¹⁷². » Une phrase qui “apparaît” comme un aveu d'échec dans la composition de l'anagramme, mes guillemets traduisant ici l'ironie qui émerge quelque peu de la lecture de ce dernier énoncé de Zürn. La pratique de l'anagramme ne repose-t-elle pas, en effet, sur une action linguistique visant à démembrer un mot afin de s'opposer à un certain ordre, à l'idée d'une phrase déjà aboutie ? Cette figure de style n'est-elle pas choisie précisément pour sa qualité subversive, mettant en cause la structure linéaire et logique d'un texte, s'opposant à toute forme d'interdiction et de mot d'ordre ? Ou, plus précisément encore, de s'opposer à la mort, à la fin et à l'arrêt ?

Si le poème anagrammatique doit respecter des règles précises pour son développement, Unica Zürn ne semble pas s'y conformer ni du point de vue de l'application pratique (ajout de ponctuation, *ae* au lieu de *ä* etc.) ni d'un point de vue conceptuel. J'ai précédemment décrit l'anagramme comme une pratique de démembrement de la langue, soutenue par la quête de trouver, en son sein, une multiplicité de significations, action ayant pour cause de rendre le langage “déliquant”. Les lettres restantes pourraient, quant à elles, être perçues comme l'essence même de l'anagramme, ce qui résiste et altère la linéarité logique de la phrase, à la fixation du sens et à la stabilité du signe. Je comprends alors ces lettres restantes du mot décomposé et non intégrées, comme un matériau qui remet en question la conclusion du poème, c'est-à-dire comme des éléments qui subsistent et à partir desquels la composition anagrammatique pourrait se

¹⁷¹ U. Baumgärtel, op.cit., p. 37 : « Der Doppelpunkt hinter dem „Rest“ des Textes deutet auf Überlegung und Erklärung, die Versalien, die ihm folgen, heben diese Erklärung hervor und leiten eine in der Gesamtkomposition des Anagramms besondere stilistische Passage ein, die extrem melodisch fragmentiert ist. »

¹⁷² U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 154. Je souligne.

poursuivre à l'infini. Défiant la conclusion, le reste est véritable erreur de structure, la lettre écartée est errante, inscrite comme l'élément que Zürn n'a pas réussi à atteindre avec le poème et qui, de ce fait, pourrait attendre une future intégration lors d'un recommencement de la composition. En prolongeant ma réflexion, j'arriverais à dire que ces restes sont, encore, figures de *l'errance*, soit comme ce qui a échappé au contrôle et en se soustrayant, dérange les logiques structurelles de la versification. La lettre s'affranchit du discours, de la phrase et du mot gagnant en indépendance par rapport au code, par rapport à la loi de l'anagramme, individuait un surplus de sens qui ne cesse d'interroger les possibilités inexplorées de la combinatoire. Ne pouvant jamais réduire un texte à ses effets de sens, l'écriture en quelque sorte résiste, montrant qu'il y aura toujours un reste, plutôt une *restance* sous formes d'excès, produit et surproduit.

« Excéder » est donc ici compris sous la forme d'une résistance à la contrainte structurelle qui force la fin du jeu de permutation dans la fermeture d'un système fini, montrant ainsi que la structure produit et révèle en elle-même ses failles. Toutefois, au lieu de les considérer comme de purs rebuts d'une composition imparfaite, il convient d'interroger ces lettres restantes dans leur fonction textuelle et dans la relation dialogique qu'elles entretiennent avec l'ensemble du poème. Souligner ces fragments répond à une volonté de l'écrivaine et ne résulte pas d'un hasard ; ainsi nommés et classés ils ont une signification précise dans la formation du sens du poème. Le *reste* est l'élément qui, par excellence, demeure à jamais hors de l'intégration, hors de la compréhension faisant toujours défaillance. À la marge du poème, ces lettres subsistent comme les ossements en *restance* du poème anagrammatique, toujours en perte de sens et, en même temps, en perpétuelle demande. Elles figurent un dehors de la langue difficile à apprivoiser : c'est l'espace de l'effraction de la parole qui, en subsistant, continue à ronger et altérer le texte que par sa présence. Si d'une part alors, la structure est altérée par les lettres en surplus qui ne se réintègrent pas dans les vers pour fermer la structure, d'autre part elles maintiennent une hypothèse ou une promesse d'intégration possible, autrement dit, elles affirment que la composition du poème peut être reprise. Ils occupent un espace qui est celui de la case vide à partir de laquelle le jeu de la structure peut se maintenir. Faire *résistance* comme faire *restance*, résister à l'intégration, différer la conclusion de la création anagrammatique.

À la lumière de ce raisonnement, je reviens aux deux lettres HM et HB, monogramme du référent d'Unica Zürn, le « grand couturier ». Deux lettres marginales qui, par leur seule présence, évoquent un lieu autre et invisible, habité par une présence ne pouvant se tenir qu'à la marge, jamais entièrement définie ou définissable ; son grand secret, celui de l'amant distant et paralysé dans son fauteuil, moteur de la création. Le *reste*, quant à lui, se soustrait à toute interprétation unique, la lettre restante étant irréductible et mobile, la considérer tel un résidu tombé, chuté, inamovible serait une grave erreur. À l'inverse, ce reste suspendu invite à ne pas s'arrêter à la conclusion du poème, témoignant du fait que le processus de création anagrammatique est possiblement irrépressible. On retrouve ici l'idée d'une pensée de la lettre se rapprochant du concept de *l'in-fieri* que j'avais proposé pour Michaux. Les lettres dépareillées peuvent être considérées tels des atomes ou cellules germinales attendant d'être appariées à d'autres afin de donner vie à une signification potentielle. Par l'inscription de ces lettres qui déjouent l'interdit,

Zürn affirme le caractère processuel de l'écriture en opposition à la création du texte-tombeau. Le « Rest » alors, comme ce qui permet au poème de se maintenir dans l' « Anti-Sarg ».

Par ce vers « Rest : DAS NA IGDI », c'est tout le sens de l'écriture qui se manifeste en tant que constitution d'un espace *in fieri*. La sensation d'inachèvement qui émerge à la lecture des poèmes anagrammatiques d'Unica Zürn est pensée et voulue, en tant que ce qui fait défaut à l'écriture, telle une genèse ininterrompue de formes s'engendrant les unes aux autres. Cependant, la portée conceptuelle de ce « Rest », ainsi que sa fonction, telles que je les ai analysées jusqu'à présent, sont loin d'être achevées.

Les « Mistabes », le « MistAke » ou l'erreur créatrice

Tout au long de ses écrits, Zürn approfondit le thème des lettres restantes et de son lien étroit avec le concept d'erreur exploré, en particulier, depuis son potentiel de création. Je voudrais désormais interroger cette relation qui s'établit entre les lettres résiduelles et l'erreur dans le but de mieux développer l'idée qu'Unica Zürn explicite directement dès le titre de l'un de ses écrits, *MistAKE*, rédigé en français, contenant des erreurs grammaticales et orthographiques, et dont la datation précise reste douteuse. Selon toute vraisemblance, comme le confirme Rike Felka dans son introduction à l'ouvrage, le texte peut être daté aux environs de 1964, rédigé à Paris au cours de son « époque d'hôtel ». *MistAKE* est curieusement dédié à Lacan : « à Monsieur le Prof. LACAN 1970 », tel spécifié de la main de Zürn sur le manuscrit original. Comme le remarque toutefois Rike Felka : « Alors que le texte a été écrit au stylo-bille noir, la date 1970, la dédicace, le titre *MistAKE* ainsi que le commentaire “premier *text* en français” ont été ajoutés par l'auteure au stylo bleu. Outre cette remarque marginale en bleu, c'est surtout le style et le contenu de ce texte, en tant que version préliminaire et variante de *L'Homme-Jasmin*, qui permet de supposer qu'il a dû voir le jour au début des années 60¹⁷³. » Le texte débute par cette phrase : « Sans ventre elle fait naissance d'une ville » ; image illustrant déjà une contradiction, être « sans ventre » ne l'empêche pas d'accoucher d'une ville entière. Encore, la naissance advient dans un avion « sans nationalité¹⁷⁴. » Ces premières remarques laissent présager que la langue dans laquelle le texte sera écrit sera également “sans nationalité”, sans appartenance : en langue étrange/étrangère, en langue “MistAKE” (erreur). Comme si Zürn, continue Rike Felka, « devait inscrire un manque dans les erreurs d'écriture¹⁷⁵. » Et de justifier ainsi le titre et sa première indication – avec erreur – « premier *text* en français ». La phrase suivante contient la première erreur ou plutôt un oubli de voyelle révélant le passage de sa langue maternelle, l'allemand, à une langue étrangère, le français : « Tout le mond...la regarde. » « Mond », dont on comprend aisément l'oubli du « e » final pour le

¹⁷³ Rike Felka, Préface, « Feuille volante franco-allemande », note 1, in *MistAKE*, op.cit., p. 7.

¹⁷⁴ U. Zürn, *MistAKE*, op.cit., p. 13.

¹⁷⁵ R. Felka, Préface à *MistAKE*, op.cit., p. 7.

français a cependant, en allemand, un sens : « Mond » signifie lune. « Mond » ou « Monde » ? C'est le monde qui la regarde ou le monde perdant un « e », soit la lune à la regarder ? Le texte *MistAKE* est un texte de clivage entre le français et l'allemand et fonctionne avec des mêmes mécanismes déjà à l'œuvre dans la pratique anagrammatique. Des lettres tombent, manquent, parfois on peut les soupçonner parfois les replacer, les mots s'emboîtent ; parfois, s'ils sont erronés en français – tout comme la construction des phrases – peuvent acquérir, comme dans l'exemple de « Mond », un sens en allemand et vice-versa. Le texte montre une langue dans laquelle on peut soupçonner repliées des significations profondes et multiples. Toutes les lettres oubliées, en retrait, ou qui simplement manquent, Unica Zürn les nomme, avec un néologisme, les « *Mistabes*¹⁷⁶ ». C'est le premier titre choisi par l'écrivaine avant qu'il ne soit raturé et remplacé par « *MistAKE* » issu de l'anglais, signifiant « erreur ». Si l'on analyse, avec Rike Felka, le mot choisi en premier comme titre, l'on reconnaît dans la composition du terme « *Mistabes* » le préfixe allemand « miss- » marquant le défaut « l'écart par rapport à la norme », puis « *Stab* » signifiant littéralement « bâton d'écriture », l'une des composantes du mot « *Buchstabe* », lettre de l'alphabet. Un lien sous-jacent est ainsi préservé lors du passage de l'allemand à l'anglais : « Le néologisme *Mistabes* (avec le “s” de la marque au pluriel) désignerait les “lettres incorrectes, défectueuses” et renvoie au titre anglais “*MistAKE*”. Dans les mots *mistabes* et *mistAKE* on peut également entendre l'allemand *Mist*, le fumier, et l'anglais *mist*, la brume¹⁷⁷. » « *MistAKE* », par sa scission typographique, marque la possibilité de se constituer en réceptacle de plusieurs mots, comprenant en lui-même deux langues (et peut-être une troisième « sans nationalité » ?), chacune avec leur dimension phonétique spécifique.

« *Ca* a commencé ou ?¹⁷⁸ » se demande Unica Zürn. « *Ca* a commencé ou ? » son erreur, sa langue des « *Mistabes* », me demanderai-je, reprenant à mon compte la question de l'écrivaine. Quelle qualité ces lettres manquantes ou défectueuses, « hors norme », apportent-elles au texte ? En ironisant sur le fait qu'elle commet des erreurs dans l'usage écrit de la langue française, Unica Zürn montre avec le texte *MistAKE* quelque chose de plus subtil et de plus profond. Cette langue hors norme et imparfaite se positionne, dans ma lecture, sur un terrain intermédiaire entre le français et l'allemand. Une langue qui rend évidente la position de Zürn même : hôte du français et otage de sa langue maternelle. Au-delà des fautes réitérées de grammaire et d'orthographe qui pourraient simplement témoigner de sa faible maîtrise du français écrit, ce qui m'interroge ici, c'est la double tension dont ces erreurs sont issues : d'une part, la tentative d'appropriation de la langue française à l'écrit et, d'autre part, la résistance à cette intégration par sa langue maternelle qui « fait fond ». Ce qui pourrait facilement passer inaperçu à l'écoute, reste visible à l'écrit. Les *Mistabes* écrivent cette résistance de l'allemand ou alors, ils montrent la rencontre entre une langue et l'autre ne se développant pas comme une fusion des deux ; au contraire, Zürn associe l'une *et* l'autre, l'une *avec* l'autre, créant ainsi une langue « sans nationalité », pour reprendre ses mots. Cette relation d'impossible intégration passe sous silence, s'inscrivant dans les mots par

¹⁷⁶ R. Felka, Préface à *MistAKE*, p. 8. Felka poursuit ainsi : « Les lettres qui manquent (« *mistabes* ») dégagent des couches profondes, elles font scintiller les promesses non tenues et les potentiels de sensibilité, elles montrent en miniature ce que la “grille de parole” qui les fait tenir a de fragile. »

¹⁷⁷ *Ibidem*, note 2.

¹⁷⁸ U. Zürn, *MistAKE*, op.cit., p. 20. Je souligne, erreur dans le texte.

l'inversion de lettres par exemple, comme dans la phrase écrite à Michaux « mon de dieu » au lieu de « nom de Dieu » qui rime à la fin avec « adieu¹⁷⁹ ». Ou encore par la chute/oubli de voyelles dans les mots « medcin » (medecin), « prmier » (premier), « lont emps-» (longtemps, « lange zeit » en allemand) et l'utilisation constante des verbes à l'infinitif, « personne le croire », « Mais elle voire ces mots », « elle est trop occuper » etc. Se soustrayant à l'écoute, car ces erreurs persistent intraduisibles à l'oral, dans l'écrit il y a une démonstration de cette mise à mal de la relation syntaxique de la phrase et du discours, contrariant tout procédé d'homogénéité et d'homogénéisation entre les langues. Cette langue restera toujours fautive, le texte *MistAKE* persévérant dans l'errance, quasi certainement involontaire, est écrit dans une langue paradoxalement apatride : une langue qui n'est pas la sienne et qui, toutefois, est déjà, totalement, la sienne.

La tension gardée entre l'impossible intégration et l'achoppement qui s'en suit à l'écriture, est ce qui amène précisément à l'erreur, soit à un résultat quelque peu imprévu. Il en résulte ainsi une narration faite de trous qui empêchent une lecture linéaire et qui doit sans cesse s'arrêter pour saisir le sens des phrases et revenir en arrière pour retracer la logique discursive. Serait-ce son langage de « sorcière » ? Si je n'ai pas assez d'éléments pour parler d'une volonté intentionnelle dans ce que l'on pourrait appeler la « création de l'erreur » dans l'écriture de Zürn, je peux cependant constater qu'il y a chez elle une conscience lucide de ce mécanisme de ratage dans l'appropriation écrite de la langue étrangère. Au-delà du titre *MistAKE* et de la mention « premier text en francais », un détail contenu dans une lettre vient corroborer mon idée qu'il y aurait chez Zürn une réflexion précise sur l'erreur comme élément pouvant permettre à la langue de « délirer », presque comme un processus amenant à une sorte de crypto-langage. Je peux donc affirmer avec une quasi-certitude la présence d'une certaine conscience de sa limitation linguistique en français qui la conduit à approfondir cette condition, en extrayant de l'erreur une réflexion absolument singulière et propre. Ce qui m'amène à penser, encore, à une véritable *persévérance* (ou puisement) dans l'erreur. Pour mieux cerner cette réflexion, je prendrai un exemple éclairant. Il s'agit de la dernière phrase d'une lettre datée « avril 65 », adressée par Unica Zürn au Dr. Ferdière et son épouse :

Je vous remercie encore une fois pour tout votre aide et votre grande amitié –
Je vous embrasse tous les deux *de tout cour – cour – ab – je peut pas écrire HERZ en
francais.*

Unica. [...]

[son signe, un petit cœur à spirale]¹⁸⁰

Dans son commentaire consacré à ce passage, Alain Chevrier écrit : « Très émouvante lettre d'Unica par son raccrochage au quotidien, par son français idiosyncrasique, et surtout par cet achoppement à la fin sur le mot français cœur (le ö qu'elle orthographie œ dans ses anagrammes).

¹⁷⁹ Lettre de Unica Zürn à Henri Michaux, in *Pour Unica Zürn. Lettres de Hans Bellmer à Henri Michaux & autres documents*, op.cit., p. 70. « Envoyez – si c'est possible – cigarettes / « LM » et quelque / de vos livres. / Ici c'est un peu l'enfer – / que ce que c'est – / cette vie la – / mon de dieu ! / adieu / bien à vous / Unica. »

¹⁸⁰ Lettre datée avril 1965, in H. Bellmer, U. Zürn, *Lettres au Docteur Ferdière*, op.cit., p. 110. Je souligne.

HEXENTEXTE (grimoire de sorcière) peut aussi se lire HERZENTEXTE (écrits du cœur)...¹⁸¹. » Ce « français idiosyncrasique » résulte précisément de la greffe entre la langue maternelle et la langue étrangère, qui conservent néanmoins leur spécificité. C'est ce que montre l'exemple de « cour » qui, dans l'intention de l'auteure, aurait voulu s'écrire « cœur », mais dont le résultat exprime une incapacité répétée et soulignée par Zürn elle-même de traduire ou d'écrire le terme HERZ en français. Remarque intéressante de Chevrier qui signale que Zürn a peut-être lu dans cet « o » de cour, un « ö » allemand (sous la forme métaphonique de « o » dans sa prononciation [œ]). Ce que je note avec une certaine curiosité, c'est qu'Unica Zürn, au lieu de corriger son erreur, comme elle le fait parfois dans ses lettres en barrant le mot erroné et en le réécrivant correctement, s'obstine ici à l'écrire deux fois erronément. Je retrouve alors, comme je l'avais déjà analysé à propos des lettres errantes non intégrées dans l'anagramme, un effet d'altération quelque peu volontaire de la langue : l'erreur retracée conduit la langue à délirer quelque peu, et cette *persévérance* dans l'erreur, prise comme indicateur d'un potentiel créatif latent, engendre une troisième langue qui se produit et se développe sur le mode de l'errance. Par un néologisme, je pourrais l'appeler la langue de la « persévérance¹⁸² », soit une langue qui persévère dans l'errance générée par l'erreur entretenue. À la lumière de ce que j'ai analysé, l'erreur est alors perçue comme le résultat de cette dynamique de contamination entre une langue et une autre. Je pourrais préciser en parlant d'un mouvement de déterritorialisation de l'allemand qui, porté « jusqu'au bout » rencontre les structures linguistiques du français mais ne s'y intègre pas complètement. Le résultat : un texte qui nécessite constamment une traduction quasi simultanée d'une langue à l'autre. Ce qui ressort d'autant plus de cette langue errante, c'est que la pensée de Zürn échoue à émerger dans une langue normée, correcte, lisible selon les coordonnées habituelles. La lecture de ses textes, au contraire, exige toujours un effort pour intégrer et s'attarder sur l'erreur porteuse d'un potentiel interprétatif, demandant au lecteur d'apprendre à lire une langue impropre ouverte à d'innombrables possibilités de comprendre et appréhender le sens : « Si elle comprend, le charme est rompu (*est rompu ?*) / Si elle comprend l'amour, l'amour s'en va / Si il n'y a pas des questions – que-est-ce qu'il rest [en français “*reste*”, peut-être ici un écho à « *Rest :* »] pour elle ?¹⁸³ »

Dans l'anagramme « Und wenn sie nicht gestorben sind¹⁸⁴ » (« Et s'ils ne sont pas morts »), il y a un vers qui me semble resonner (et raisonner) avec le thème et la notion d'erreur : « Entschwundenes gibt Sinn » (« Ce qui a disparu donne un sens »). Les lettres, non intégrées dans la parole ou abandonnées dans la marge de l'anagramme, inscrites comme présence silencieuse ou comme absence reconnaissable (dans *MistAKE*), prennent tout leur sens du fait de leur *disparition* du corps du poème et de leur *subsistance* à l'écart. Ce qui disparaît a un sens précisément en vertu de cette disparition soudaine. Le vers suivant souligne que la disparition n'est pas synonyme de mort : « - oder nicht / gestorben sind sie und wenn / und wenn gestorben – *sind sie nicht.* » (« ou ils ne sont pas morts, et si et si morts – *ils ne sont (pas).* »). Car, les lettres

¹⁸¹ A. Chevrier, note 1 en bas de page, in H. Bellmer, U. Zürn, *Lettres au Docteur Ferdière*, op.cit., p. 110.

¹⁸² Je dois remercier mon ami et collègue Angel Delrez pour les échanges et les précieuses réflexions sur ce thème qui ont conduit à la naissance du néologisme « persévérance ».

¹⁸³ U. Zürn, *MistAKE*, op.cit., p. 19.

¹⁸⁴ U. Zürn, « Und wenn sie nicht gestorben sind », in *Anagramme*, op.cit., p. 40.

disparues, délirantes – mon hypothèse se confirmant ainsi – sont des erreurs au sens littéral du terme : elles *errent*. L'erreur devient ici *errance* en ce que les lettres s'égarer après le démembrement du mot et de la phrase, sans toutefois s'arrêter de communiquer et de s'agencer au poème. À la lecture de l'anagramme, on ne peut pas les ignorer. Les restes opaques et inintégrables subsistent tels dans « Der eingebildete Wahnsinn » (« La Folie imaginaire ») où l'on trouve de véritables séquences de lettres : N-N-N, H-D-S, N-N-N, G-B-L-I-H. Pour Zürn laisser les lettres « inemployées » équivaut à déjouer un interdit, une obligation. Hans Bellmer, dans sa postface à *Oracles et Spectacles*, avait imaginé – comme explication à cette nouvelle forme du sens qu'il nomme le « climat émotionnel des images verbales, qui ne peuvent être inventées ou laborieusement échafaudées » – la présence d'un lutin zélé « caché derrière le moi » ou celle d'un génie irrespectueux qui « ne chante de tout cœur que la gloire de *l'improbable, de l'erreur et du hasard*. Tout comme si l'illogisme était un réconfort, comme si le rire était permis à la pensée, comme si *l'erreur était une route* et le hasard une preuve d'éternité¹⁸⁵. » En conclusion il apparaît que, pour Unica Zürn, les erreurs ne sont pas de simples accidents de composition et que, lorsqu'elles le sont, elles reçoivent une plus grande signification conceptuelle. Tel qu'esquissé en amont, ainsi conçues, les lettres, qu'elles soient restantes (comme dans les anagrammes) ou errantes (comme dans *MistAKE*), caractérisent une orientation précise dans la lecture des récits de Zürn. C'est peut-être dans l'anagramme « Die Roggenmuhme knisterte¹⁸⁶ » avec l'expression « Irr-Keime » que Zürn suggère une lecture plus précise de ces « lettres-erreurs-errantes ». Les germes (« Keime ») de la folie ou germes de l'erreur (du verbe allemand « Irren », « se tromper, errer » ou « Irr », « fou, folle ») qualifient ces lettres qui, comme des grains ou des germes, disent l'impossibilité de conclure toute narration, ou mieux, la possibilité inépuisable de tout recommencement. Telles des *germen*, elles sont le signe de cet *in fieri* qui caractérise la production artistique et littéraire de Zürn. Le thème de la germination et de la création comme processus en devenir revient ici sous la forme de lettres marginales qui terrassent toutes possibilités de penser le poème anagrammatique telle une composition conclue, ou comme des erreurs sur lesquelles le lecteur bute et qui l'obligent à une action d'interprétation ou déchiffrement. Ces « Mistabes » ou « germes de folie » sont en réalité la source, le ferment de l'écriture qui porte en soi le privilège de l'infini. L'erreur est interruption et en même temps possibilité du recommencement. La lettre errante incarnerait le symbole d'une écriture en quête (interminable) d'une avant-langue, d'un « pré- » dont le poème anagrammatique, en particulier, serait le chemin : « Quel bonheur d'être *avant le commencement* ! Rien ne peut nous arriver parce que *nous ne pouvons pas nous arriver à nous-même*¹⁸⁷ » écrit Unica Zürn dans *L'Homme-Jasmin*. Et « ...parce que nous ne pouvons pas nous arriver à notre langue », ajouterais-je.

« Peut-être que les gaffes, les erreurs commises, les objets égarés, les oublis fâcheux, reviennent à la mémoire en somme comme actions inachevées, c'est-à-dire auxquelles manque, pour être complètes et tranquillissantes et oubliables, une rectification, une nouvelle opération¹⁸⁸. » écrit Michaux. Cela peut certainement s'appliquer à Zürn qui, malgré et grâce à ses erreurs, même

¹⁸⁵ H. Bellmer, « Post-scriptum à Oracles et Spectacles d'Unica Zürn », op.cit., p.111.

¹⁸⁶ U. Zürn, « Die Roggenmuhme knisterte », in *Anagramme*, op.cit., p. 27.

¹⁸⁷ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 17. Je souligne.

¹⁸⁸ H. Michaux, « Le Merveilleux normal », note 1 en bas de page, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, op.cit., p. 326.

dans la profondeur de l'égarement a su se ressaisir de sa liberté et de sa signature : « Er sagt : ja, nein, einst, nie, Feind, Mut, es, sind, Du, D, H ,G. / *Geheimsignatur ? Jadestein ? Du findest den Sinn*¹⁸⁹. » (« Il dit : oui, non, autrefois, jamais, ennemi, courage, il, sont, Tu, D, H, G. Signature secrète ? Pierre de Jade ? Tu trouves le sens. ») Avec ces « Mistabes » enfin, ou germes d'erreur, issus de la rencontre entre les deux langues, l'allemand et le français, Zürn repropose ce thème de l'erreur déjà présent dans les anagrammes, en le connotant ici davantage dans son rôle potentiel d'inachèvement dans la création linguistique : l'erreur demande à être rectifiée, c'est-à-dire elle continue à travailler le texte *en* lui-même. Faire surgir un “inconnu” dans la langue était le désir de Zürn avec les anagrammes et maintenant, c'est une langue inconnue qui émerge. Une langue *MistAKE* qui ne cesse d'errer, de buter et de puiser dans la puissance de l'erreur.

¹⁸⁹ U. Zürn, « Das Geheimnis findest Du in einer jungen Stadt », in *Anagramme*, op.cit., p. 117. Je traduis. Je souligne.

Chapitre 3 : La germination ou la langue *a*-filiale

La langue, autrement

Si jusqu'à présent l'analyse a été consacrée à l'anagramme en tant que nouveau genre poétique proposé par Zürn, coïncidant avec son style de pensée et pour cela capable de transposer dans l'écriture ce qu'elle perçoit comme disjoint et défiguré dans la réalité, le moment est venu de m'attarder sur l'approfondissement d'une autre motivation qui pousse Unica Zürn à travailler par le biais du style anagrammatique. L'anagramme, je l'ai montré, est une figure de déstabilisation de toute structure linguistique, de déformation qui met à mort l'assurance de la complicité signifiant-signifié inscrite dans le signe pour envisager l'éveil de la "vitalité" dans l'écriture. C'est un procédé obstiné qui réduit le langage à jouer les variations avec un nombre limité de lettres, à combiner sans fin les mêmes éléments permutable. Ainsi, de son texte défiguré, Zürn entrevoit la possibilité de faire surgir des événements dans la langue en amenant le mot à sa substance de *germen*. Toutefois, une autre raison qui explique le choix de ce style réside dans la première violence perçue et vécue par Unica Zürn : sa langue maternelle est vouée à la mort, ou alors est déjà morte. Ce qui l'oblige à dire toute sa souffrance en l'incarcérant précisément et littéralement dans un langage réduit à une poignée de lettres, à un précis de composition aux structures et règles rigides, qu'elle déjoue en même temps. Elle se sent emprisonnée dans sa langue. Comment en sortir ? En déformant par la tension anagrammatique la phrase et éveillant avec obstination un inattendu, même microscopique, qui puisse montrer la dynamique vitale à l'œuvre dans le texte, en empêchant les mots de se replier sur eux-mêmes.

Le concept du démembrement des mots qui sous-tend le processus anagrammatique prend ici une connotation et une intention plus explicites : la cible est désormais la langue allemande, plus précisément son utilisation estropiée par le régime totalitaire que Zürn a connu de très près. Il s'agit donc, à travers le processus anagrammatique de déconstruire le poids d'une Histoire spécifique qui pèse sur la langue pour reprendre enfin (re)possession d'un *dire*. Comme l'écrit Didi-Huberman dans son livre *Le témoin jusqu'au bout* : « [...] dans la langue en effet se rejoignent – et depuis la langue surgissent aussi – toutes les dimensions de l'existence... avec tous leurs clivages et tous leurs symptômes, bien sûr¹. » Et ce n'est qu'en suivant attentivement les récits délirants d'Unica Zürn que l'on peut comprendre le poids massif d'un passé de citoyenne

¹ G. Didi-Huberman, *Le témoin jusqu'au bout*, Paris, Minuit, 2022, p. 33 : « Que la langue "irradie" de toutes parts, cela signifie également qu'elle n'est séparée de rien : voilà pourquoi, atteinte en son fonctionnement même par la violence politique [...] la langue sait aussi, paradoxe terrible, en véhiculer la terreur, lui servir de bras armé. », p. 33-34. Voir aussi, à ce sujet, Frédéric Joly, *La langue confisquée. Lire Victor Klemperer aujourd'hui*, Paris, Premier Parallèle, 2019.

allemande vivant à Berlin pendant la guerre et de fille d'une mère sympathisante du régime. Ce qui suit est un extrait d'un souvenir de conversation entre Unica Zürn et Ruth Henry à propos de la période de la guerre et de la situation allemande :

Ils ont parlé du temps des nazis en Allemagne et du fait qu'il fallait quitter le pays si l'on était quelqu'un de bien. C'était facile à dire. Combien aimaient le pays, malgré les nazis, et avaient là leur travail ? Combien n'avaient pas d'argent pour émigrer ou pas de contact à l'étranger ? [...] Elle-même avait été indifférente aux nazis jusqu'au jour où, la nuit, elle a écouté un émetteur noir à la radio qui diffusait une chanson qui l'a bouleversée – « Nous sommes les soldats du marais » - et qui ensuite parlait d'une manière bouleversante des camps de concentration. Il est connu que beaucoup d'Allemands ne savaient rien des camps de concentration au début du nazisme. Plus tard, on apprenait que des Tziganes, des juives, des homosexuels avaient été déportés dans ces camps où ils sont morts à cause des mauvais traitements ou dans les chambres à gaz [...] Quand les premières bombes sont tombées sur la ville de Berlin, quand elle a vu une fois comme on poussait les juives avec peu de bagages dans un camion (SS), elle a enfin compris dans quel pays elle vivait, et surtout son mari lui a donné des explications².

De ce qu'on vient de lire, penser qu'Unica Zürn s'est enfermée dans un monde imaginaire et complètement détaché de sa réalité, surtout ce qu'elle fut pour elle en Allemagne pendant la Deuxième Guerre Mondiale, ou pire encore l'omettre dans un travail de critique de son œuvre, s'avère être un défaut de compréhension. Comme en témoigne encore cette phrase d'une intensité acérée où elle s'assimile aux bourreaux nazis, son passé et celui de sa nation constituent pour l'écrivaine une cicatrice encore saignante : « Elle remâche continuellement la même idée qui tourne dans sa tête : je suis une femme criminelle. Elle n'ose pas prononcer le mot de peur d'être arrêtée sur-le-champ et elle est incapable de penser à autre chose. Finalement elle ne peut plus supporter le silence, la culpabilité sourde et hurle son aveu : “ *Je suis une femme criminelle. Appelez la police. Je veux que l'on m'emmène en prison*”³. » Les expériences traumatiques se transforment également en fantasmes délirants, en hallucinations d'une cruauté à peine imaginable. Toujours dans « Cahier de Crécy » Zürn, internée à la maison psychiatrique de Maison Blanche, relate un épisode hallucinatoire :

Quand, par la suite, elle découvre ici, à Maison Blanche, deux chambres aux carrelages blancs où on entrepose aujourd'hui le linge sale, elle croit reconnaître là d'anciennes chambres à gaz. Les tuyaux noirs et les câbles qui se détachent à moitié du mur lui apparaissent comme les installations des fours à gaz destinés autrefois aux prisonniers. Maintenant, elle en est certaine : cet énorme asile de fous a été naguère un camp de concentration où des tortures indicibles ont été perpétrées. L'ancienne atmosphère d'horreur colle toujours aux murs. Elle

² U. Zürn, « Cahier de Crécy », in *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 134-135.

³ *Ibid.*, p. 165. Souligné dans le texte.

devient insomniaque, tourmentée par cette idée et *par le sentiment de culpabilité d'appartenir, en tant qu'Allemande, à une nation criminelle composée d'assassins en acte et en pensée*⁴.

Si la portée du passé se compose avec ses crises délirantes, elle en devient en même temps une culpabilité que l'écrivaine tente de fragiliser (pour se racheter ?) par une action directe sur la langue. Si Zürn ne peut plus exercer une influence sur son passé et sa mémoire, elle peut néanmoins, en tant qu'écrivaine, entraîner une action incontestable sur la langue. « Ne faut-il pas rappeler, enfin, que *prendre position dans la langue* ou vis-à-vis de la langue pratiquée autour de soi relève d'une dimension éthique par excellence ?⁵ » se demande Didi-Huberman. Et c'est ce que fait Unica Zürn à ma lecture critique : elle *prend position* dans sa langue qui, à travers les anagrammes, est démembrée, ramenée en quelque sorte à sa base neutre pour être ensuite réassemblée dans un sens nouveau.

Victor Klemperer, philologue et écrivain, avec son célèbre livre *LTI. Lingua Tertii Imperii. Langue du Troisième Reich : carnet d'un philologue*, se propose d'étudier en détail la transformation de la langue allemande sous le régime nazi. Didi-Huberman explique encore à ce propos : « En écrivant *LTI*, Victor Klemperer se proposait bien de décrire par le menu des mots un milieu totalitaire capable de modifier en profondeur, non seulement la politique d'un temps, mais encore la *psyché* et la langue d'un peuple entier. Son objet était donc la *disjonction* véhiculée par les mots d'ordre paranoïaques, les formules de haine radicale et les conduites meurtrières qui en découlaient⁶. » C'est tout un mode d'existence, voire une appartenance à une culture et histoire précises qui se transforment à l'image de cette langue. L'entreprise de Klemperer est celle de tenter de se protéger en sachant « observer de plus en plus minutieusement⁷ » cette langue. Car, comme l'observe encore le philologue : « Le nazisme s'insinua dans la chair et le sang du grand nombre à travers des expressions isolées, des tournures, des formes syntaxiques qui s'imposaient à des millions d'exemplaires et qui furent adoptées de façon mécanique et inconsciente⁸. »

Je reprends ici l'analyse fondamentale de Klemperer non seulement en raison de l'action politique et éthique qu'entraîne son étude philologique de la langue allemande et qui est conceptuellement

⁴ U. Zürn, « Cahier de Crécy », in *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 149-150. Je cite encore un autre passage tiré de *L'Homme-Jasmin*, significatif pour comprendre le profond traumatisme de Zürn d'appartenir à un peuple qu'elle décrit comme « meurtrier » : « Un deuxième homme vêtu de blanc entre, un homme qui lui fait peur. Il ressemble exactement à une apparition qu'elle a vue dans les nuages le 6-6-66 : l'âme blanche, plastique, d'un Juif que les nazis ont fait mourir dans la chambre à gaz d'un camp de concentration [...] Elle éprouve de l'angoisse à la vue de cette âme juive qui s'est de nouveau changée en un corps. Il sourit. Elle est soulagée lorsqu'il quitte la pièce. Son sourire était inquiétant, comme s'il avait envie de la soumettre à la torture sur le lit, parce qu'elle est issue de ce peuple qui a installé les camps de concentration. », in *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 185-186.

⁵ G. Didi-Huberman, *Le témoin jusqu'au bout*, op.cit., p. 35.

⁶ *Ibid.*, p. 39. Souligné dans le texte.

⁷ Victor Klemperer, *LTI, la langue du III^e Reich. Carnet d'un philologue*, Paris, Albin Michel, coll. « Agora », 1998, p. 36.

⁸ *Ibid.*, p. 40-41. Je souligne. Et il poursuit : « Mais la langue ne se contente pas de poétiser et de penser à ma place, elle dirige aussi mes sentiments, elle régit tout mon être moral d'autant plus naturellement que je m'en remets inconsciemment à elle. Et qu'arrive-t-il si cette langue cultivée est constituée d'éléments toxiques ou si l'on en a fait le vecteur de substances toxiques ? Les mots peuvent être comme de *minuscules doses d'arsenic* : on les avale sans y prendre garde, ils semblent ne faire aucun effet, et voilà qu'après quelque temps *l'effet toxique se fait sentir* [...] La langue nazie [...] change la valeur des mots et leur fréquence, elle transforme en bien général ce qui, jadis, appartenait à un seul individu ou à un groupuscule, elle réquisitionne pour le Parti ce qui, jadis, était le bien général et, ce faisant, elle imprègne les mots et les formes syntaxiques de son poison, elle assujettit la langue à son terrible système [...] » Je souligne.

proche de l'opération anagrammatique de Zürn, comme je le montrerai d'ici peu ; mais aussi parce que les deux auteurs sont liés par une expression qu'ils analysent et contestent dans l'appropriation déformée par le national-socialisme : « Ueb immer Treu und Redlichkeit » (« Sois toujours fidèle et loyal⁹ »). Ces paroles font partie d'un *Lied*, un air tiré d'un poème moral de Ludwig Hölty (1748-1776) « Der alte Landmann an seinen Sohn » (« Le vieux fermier à son fils »), mise en musique par Mozart dans l'opéra « La Flûte enchantée » ; le *lied* en question est chanté par *Papageno* dans le second air « Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich » (« Une femme, une petite femme, voilà le vœu de Papageno »). Klemperer a parfaitement souligné le cynisme qui réside dans l'allemand que le Troisième Reich a empoisonné, l'assujettissant ainsi à son système, tout en gagnant « son moyen de propagande le plus puissant, le plus public et le plus secret¹⁰. » En reprenant précisément l'exemple de la formule « Üb immer Treu und Redlichkeit », le philologue écrit ceci : « Étonnante absence de sensibilité, chez les nazis, pour le comique satirique auquel ils s'exposent eux-mêmes ; on aimerait parfois croire réellement à leur innocence subjective ! Ils ont fait du carillon de l'église de la garnison : « Sois toujours fidèle et loyal » leur indicatif radiophonique à Berlin, et ils ont situé cette farce que sont leurs séances fictives du Reichstag dans une salle de théâtre, à la Krolloper¹¹. »

Curieusement, comme le remarque Helga Lutz, on trouve une autre référence à cette même expression dans *Kindheitsmuster* (*Trame d'enfance*) de Christa Wolf, une œuvre dans laquelle les souvenirs d'enfance de l'auteure remontant à la période nazie sont soumis à une reconstitution historique minutieuse. Et c'est précisément dans un passage d'une ironie amère que Wolf commente l'expression « Üb immer Treu und Redlichkeit » :

Personne ne pouvait trouver quoi que ce soit à redire au nouvel indicatif de la radio d'État allemande, le « Deutschlandsender » : « *Demeure toujours fidèle et droit* » fut l'une des premières mélodies que Nelly chanta en entier et sans faute et dont les fortes paroles (« La vie du vaurien est semée d'embûches... ») ne firent que renforcer en elle l'idée déjà solidement ancrée, selon laquelle bonne action et bien-être allaient de pair : ta vie de pèlerin sera comme un chemin dans une prairie verdoyante. Une image qui a la vie dure [...]¹².

Pour revenir à Zürn, elle prend cette expression comme titre d'une anagramme composée à Paris en 1957. Dans le sillage de ce que je viens de montrer en amont, l'action de décomposer la formule connue de la tradition allemande acquiert une double signification : elle amorce un dialogue critique avec sa langue maternelle en la décomposant en même temps que la signification

⁹ « ...jusque dans la tombe, et ne t'éloigne pas d'un pouce du chemin de Dieu. », V. Klemperer, op.cit., p. 74 ; U. Zürn, « Ueb immer Treu und Redlichkeit », in *Anagramme*, op.cit., p. 54.

¹⁰ V. Klemperer, op.cit., p. 41.

¹¹ *Ibid.*, p. 74.

¹² Christa Wolf, *Trame d'enfance*, Paris, Gallimard, trad. G. Riccardi, 1991, p. 69. La version allemande : « Gegen das neue Pausenzeichen im Deutschlandsender konnte ja kein Mensch etwas haben. »Üb' immer Treu und Redlichkeit war eine der ersten Melodien, die Nelly fehlerfrei sang und deren starker Text (»Dem Bösewicht wird alles schwer«) ihr schon früh den ohnehin tief eingewurzeltten Zusammenhang zwischen Guttat und Wohlbefinden noch tiefer befestigte: Dann wirst du wie auf grünen Auen durchs Pilgerleben gehen. Ein nachwirkendes Bild. », in H. Lutz, op.cit., p. 52.

historique qui lui est liée. Il y aurait peut-être aussi une volonté, par la pratique de la déliaison anagrammatique, de dissoudre symboliquement, au moins par moments, une appartenance à une langue abrutie et aplatie par le régime national-socialiste¹³. C'est peut-être une manière d'inscrire une résistance – la seule possible pour elle en tant qu'allemande après la guerre – à l'intérieur de la langue qui se dresse en quelque sorte en position d'insoumise à l'égard d'une histoire ineffaçable, opposant à la désolation de son état, une possibilité neuve de signification. En faisant l'anagramme d'une phrase telle que « Üb immer Treu und Redlichkeit » (la faisant ainsi ressurgir de la « fosse commune¹⁴ » dont parle Klemperer) Unica Zürn donne raison à cette impérieuse nécessité de se réapproprier une parole, la sienne, suivant peut-être ce désir hérité de son enfance décrit ainsi dans *Sombre Printemps* : « Elles inventent une langue dramatique, une *langue de hurlements*, capable d'exprimer le chagrin du monde entier et que personne ne comprend sauf elles [...] La meilleure partie de tout ce jeu et la plus excitante était le langage qu'elles avaient inventé *pour hurler leur plaintes*¹⁵. » Cette langue des cris s'atteste comme un espace linguistique pour la plainte et l'accusation envers une langue maternelle assujettie à un contexte culturel, social, politique, historique et familial. « On naît à la langue par effraction, par le lien indestructible de la séparation. Vient ensuite le dressage, la pédagogie initiatique : la famille, la société, l'école¹⁶ » écrit Khatibi dans son essai *La langue de l'autre*.

Ce que Zürn crée, dès l'enfance, c'est un *parler-écrire* capable de dire et de montrer le deuil envers une parole ressentie comme irrémédiablement autre. La langue inventée pendant les jeux d'enfance se manifeste maintenant dans le poème-anagrammatique comme le cri d'une révolte contre un système socio-politique qui a "perversi" la langue allemande. De plus, l'anagramme est conçue par l'écrivaine en tant qu'écriture qui se refuse à une « destinée linguistique » par héritage filial et historique. Ce décalage dans le sentiment d'appartenance linguistique est exacerbé, maintenant, à la lumière des événements sociopolitiques de l'Allemagne nazie, par l'impossibilité

¹³ J'insiste sur le fait qu'il s'agit d'une hypothèse difficile à vérifier. Le travail effectué sur la langue est très différent de celui, plus subtil, de Paul Celan sur la langue allemande, par exemple. La racine de la révolte contre la langue allemande et un certain passé qui l'a déformée, est néanmoins présente dans son œuvre, également influencée, dans ce cas, par les réflexions de Bellmer et ses œuvres en rupture ouverte avec le régime. Et encore, il ne faut pas oublier l'apport du groupe *Die Badewanne* dans la formation artistique précoce de Zürn, dont les spectacles et les idées reflétaient le besoin de se réapproprier une sensibilité, une pensée en rejet radical du national-socialisme, artistiquement parodié avec amertume. Comme l'écrit à ce propos Helga Lutz : « Zürn oppose l'interrogation anagrammatique à l'appropriation que la phrase „Üb immer Treu und Redlichkeit“ a subie dans l'usage linguistique du national-socialisme, rompt son isolement, la rend polyphonique et en fait potentiellement infinie. Si Unica Zürn n'a pas mis la phrase „Üb immer Treu und Redlichkeit“ dans la „fosse commune“, je pense qu'elle a tenté quelque chose de comparable avec la pratique de l'anagramme dans ce cas. Elle apparaît comme une tentative de rompre le charme, la „conjuración“ décrite par Klemperer, en lui opposant une nouvelle possibilité de transformation linguistique, inhabituelle et totalement différente. » Je traduis : « Zürn setzt der Vereinnahmung, die der Satz „Üb immer Treu und Redlichkeit“ in Sprachgebrauch des Nationalsozialismus erfahren hat, die anagrammatische Befragung entgegen, bricht seine Abgeschlossenheit auf, lässt ihn vielstimmig und tatsächlich potentiell unendlich werden [...] Wenn Unica Zürn den Satz „Üb immer Treu und Redlichkeit“ auch nicht ins „Massengrab“ gelegt hat, so hat sie doch meines Erachtens mit der Praxis des Anagrammiers in diesem Fall etwas Vergleichbares versucht. Er erscheint wie der Versuch, den Bann, die „Beschwörung“, die Klemperer beschreibt, aufzuheben, indem man eine neue, ungewohnte, völlig anders geartete Möglichkeit sprachlicher Transformation entgegengesetzt. », H. Lutz, op.cit., p. 55-56.

¹⁴ V. Klemperer, op.cit., p. 41 : « On devrait mettre beaucoup de mots en usage chez les nazis, pour longtemps, et certains pour toujours, dans la *fosse commune*. » Je souligne.

¹⁵ U. Zürn, *Sombre Printemps*, op.cit., p. 34-35. Je souligne.

¹⁶ Abdelkébir Khatibi, « La langue de l'autre. Exercices de témoignage », *Superpositions Identitaires*, in *Essais III*, Paris, Ed. de la différence, 2008, p. 116.

d'y affirmer une inscription identitaire. Avec la décomposition anagrammatique et l'invention de la « langue des hurlements » l'écrivaine marque irrémédiablement la perte de « l'être-chez-soi¹⁷ » dans la langue, exposant de l'intérieur même de la construction syntaxique du poème la blessure d'une citoyenne allemande et son déracinement conséquent aux événements malheureux. La langue qui en sort est une langue de la blessure, *en perte et de la perte*. En greffant les points de rupture et les noyaux de dissidence, l'action de délier la phrase allemande équivaut à la rendre disponible à une variation infinie où se joue une écriture sans visée de propriété et se montre, en même temps, la difficulté – ou la véritable impossibilité – pour elle, de s'inscrire dans sa langue maternelle.

Par la décomposition de l'allemand, tentant d'effacer les traces d'une prétendue affiliation linguistique, en montrant plutôt sa position déçue et aliénée par rapport à sa langue maternelle, Unica Zürn, au moyen des anamorphoses linguistiques et syntaxiques promises par l'anagramme, perçoit la proximité d'une possible désidentification ; elle semble vouloir tenter de renaître à l'écriture et à une langue qui soit, pour utiliser une expression de Khatibi le « lieu vide d'une identité qui se réincarne¹⁸. » Il faudra analyser de quelle identité et de quel type d'incarnation il s'agit. Dès lors, l'écriture devient le territoire où s'expose cette mise à mal d'une prétendue identité ou possession linguistique : « ma langue “propre” m'est une langue inassimilable¹⁹ », écrit Derrida. Et je montrerais plus loin que la déformation linguistique conséquente au refus d'appartenance et au désir de se créer pour soi-même une nouvelle langue, sera transposée, par un même mouvement, au questionnement sur le corps. Car, cette expérience donne lieu à l'articulation entre la pensée sur la langue et la manière de dire la singularité de l'existence. Autrement dit, quelle(s) langue(s) pour quel(s) corps ? Le questionnement sur une appartenance linguistique ou au contraire sur son impossible propriété, ne peut pas se passer d'une réélaboration sur la manière dont le corps s'écrit et se pense. Il faut témoigner ou mettre à mal cette assignation à une seule langue et à un seul corps. Je reprends, en conclusion, Derrida : « Et quand nous disons le corps, nous nommons aussi bien le corps de la langue et de l'écriture que ce qui en fait une chose du corps. Nous en appelons donc à ce qu'on nomme si vite le corps propre et qui se trouve affecté de la même ex-appropriation, de la même “aliénation” sans aliénation, sans propriété à jamais perdue ou à se réapproprier jamais²⁰. » Je reviendrai sur ce sujet de manière plus détaillée un peu plus tard. À sa manière, la création de la « langue dramatique » se rapproche de cette langue étrangère et « mineure » dont parle Deleuze, soit « un devenir-autre de la langue, une minoration de cette langue majeure », suivant « un délire qui l'emporte, une ligne sorcière qui s'échappe au système dominant. » Il poursuit ainsi :

Création syntaxique, style, tel est ce devenir de la langue : il n'y a pas de création de mots, il n'y a pas de néologismes qui vaillent en dehors des *effets de syntaxe* dans lesquels ils se développent. Si bien que la littérature présente déjà deux

¹⁷ Quelque peu, peut-être, dans le sillage de Derrida quand il dit : « Oui, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne. », J. Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, p. 15.

¹⁸ A. Khatibi, « La langue de l'autre. Exercices de témoignage », in *Essais III*, op.cit., p. 119.

¹⁹ J. Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, op.cit., p. 47.

²⁰ *Ibid.*, p. 50-51.

aspects, dans la mesure où elle opère une *décomposition ou une destruction de la langue maternelle*, mais aussi *l'invention d'une nouvelle langue dans la langue*, par création de syntaxe. « La seule manière de défendre la langue, c'est de l'attaquer... Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue... »²¹.

Pour revenir à l'anagramme « Üb immer Treu und Redlichkeit ». En sapant radicalement les lois du système linguistique – sa logique, ses formes de dénotation et de production en chaîne de sens – les jeux sémiotiques de l'anagramme rendent incertaine, discutable et changeante la signification apparemment immuable d'une phrase telle « Üb immer Treu und Redlichkeit ». Avec l'anagramme qui suit, Unica Zürn amène l'allemand “jusqu'au bout”, le déterritorialisant en le faisant fuir de son rapport au pouvoir :

*Runde Tuerme um die Birke, Licht
Und Kummer bricht die Tuer. Eile,
eil' dich, krumme breite Rute und
ueb immer Treu und Redlichkeit*²².

(Paris, 1957)

(Tours rondes autour du bouleau, lumière/ Et le chagrin brise la porte. Hâte-toi, / Hâte-toi, large canne courbée et / Sois toujours fidèle et loyal.)

Comme l'écrit Helga Lutz, « même si le contenu du poème anagramme semble cryptique et incompréhensible à première vue, les termes et les images qui y sont utilisés créent non seulement une ambiance caractéristique, mais aussi un certain mouvement textuel²³. » C'est l'image du cercle qui caractérise cette anagramme et qui devient peu à peu une figure obsédante et menaçante ; la rondeur se conjugue avec l'idée de l'encerclement et au risque d'étouffement. Pour suivre l'analyse de Lutz, « l'encerclement du bouleau par les tours rondes, la porte brisée par le chagrin, la hâte de la canne large et tordue, tous ces éléments donnent l'impression de danger et de menace²⁴ » ; ce qui se heurterait alors à l'appel à l'honnêteté et à la fidélité, ou qui, au contraire, montre peut-être davantage une obligation de conduite à suivre, soumise à la violence et à la coercition (les tours et la canne). Et encore, l'image récurrente de la rondeur étouffante pourrait également faire référence et évoquer cette tendance à la répétition exaspérée et exaspérante de certaines expressions choisies par le national-socialisme pour sa propagande. Comme l'explique Klemperer, il y a une technique de l'usure des mots par leur répétition mise en place dans la LTI (la langue du régime), visant à produire un effet d'étourdissement et

²¹ G. Deleuze, « La littérature et la vie », in *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, p. 15-16. Pour la citation, Marcel Proust, *Correspondance avec Madame Strauss*, Lettre 47, Livre de Poche, p. 110-115. Je souligne.

²² U. Zürn, « Ueb immer Treu und Redlichkeit », in *Anagramme*, op.cit., p. 54. Je traduis.

²³ H. Lutz, op.cit., p. 54. Je traduis : « So kryptisch und unverstündlich der Inhalt des Anagramm-Gedichts auf den ersten Blick anmutet, so erzeugen die darin verwendeten Begriffe und Bilder doch nicht nur eine charakteristische Stimmung, sondern auch eine bestimmte textuelle Bewegung. »

²⁴ *Ibidem.* : « Das Umzingeltsein der Birke durch die runden Türme, die vom Kummer zerbrochene Tür, die Eile der krummen breiten Rute, all diese Elemente vermitteln den Eindruck von Gefahr und Bedrohung. » Je traduis.

d'envoûtement. C'est précisément en reproduisant littéralement cette dimension à spirale que l'anagramme affaiblit l'innocence du refrain « ÜB immer Treu und Redlichkeit ».

D'après ce que j'ai analysé jusqu'à présent il est de plus en plus évident que les anagrammes de Zürn ne peuvent pas être réduites à une sorte d'oracles personnels. La recherche et la création des anagrammes sont soutenues par le désir et la volonté de désamorcer et de réinterpréter certaines phrases, comme celle que j'ai prise en exemple, lestée de toute sa portée historique. Comme je le montrerai ci-après, la même opération critique est également appliquée aux phrases qui expriment une interdiction ou un ordre. Jouant sur la porosité de la langue, sur sa possible défiguration et reconstitution, Zürn atténue le pouvoir inhibiteur de certains interdits prélevés dans les souvenirs de son enfance.

Dans la continuité de ce raisonnement, qui reconnaît dans l'utilisation de l'anagramme la critique d'un certain usage et d'une certaine considération de l'allemand, Unica Zürn utilise parfois comme phrase de départ pour ses poèmes des expressions courantes d'interdiction qui faisaient partie de son quotidien. L'écriture anagrammatique permet alors de déjouer un mot d'ordre pour échapper à « la petite sentence de mort²⁵ » qu'il enveloppe. C'est le cas par exemple des anagrammes : « Das Spielen der Kinder ist strengt untersagt » (« Les jeux d'enfant sont strictement interdits ») et « Nicht auf den Rasen treten » (« Défense de marcher sur la pelouse ») phrase que l'on retrouve sur plusieurs écriteaux allemands. Comme le montre Victoria Appelbe : « Plutôt que de chercher un équivalent du message du titre, les poèmes-anagrammes amorcent un dialogue critique avec la phrase choisie. Le titre finit par être détourné, fragmenté, renversé : les fondements de la pensée rationnelle sont totalement bousculés et les codes moraux bafoués²⁶. » Avec l'application anagrammatique sur la phrase explicitant une interdiction ou un mot d'ordre, Unica Zürn veut faire échouer le statut de l'interdiction elle-même, la décomposant de son intérieur. Il émerge alors une résistance linguistique à la sentence de mort que la langue elle-même incarne. Le travail qu'Unica Zürn effectue sur la phrase exprimant un ordre ou interdit ne doit pas être lu comme une quête pour annuler ou supprimer le verdict, plutôt comme une possibilité de le faire varier en suivant un lent processus de dé-stratification du sens en libérant cette « puissance de fuite » déjà présente dans le mot d'ordre lui-même. D'où la question qui émerge à la lecture de certaines anagrammes : qu'est-ce que la sentence de mort contient en elle qui peut se rapporter à la vie et à une nouvelle création linguistique ? « Il y a des mots de passe sous les mots d'ordre, explique encore Deleuze, des mots qui seraient comme de passage, des composantes de passage, tandis que *les mots d'ordre marquent des arrêts*, des compositions stratifiées, organisées. La même chose, le même mot, a sans doute cette double nature : il faut extraire l'une de l'autre, *transformer les compositions d'ordre en composantes de passages*²⁷. » L'anagramme que je prendrai en exemple est « Das Spielen der Kinder ist streng untersagt²⁸ » (« Les jeux d'enfants sont strictement interdits ») que je transcris ici de suite avec la traduction de Victoria Appelbe :

²⁵ G. Deleuze, *Mille Plateaux*, op.cit., p. 96.

²⁶ V. Appelbe, « L'anagramme dans l'œuvre de Unica Zürn », catalogue de l'exposition au Musée d'Art et d'Histoire de l'Hôpital Saint-Anne, op.cit., p. 33.

²⁷ G. Deleuze, *Mille Plateaux*, op.cit., p. 139.

²⁸ U. Zürn, « Das Spielen der Kinder ist streng untersagt », in *Anagramme*, op.cit., p. 9.

Satt *irrt der Spassgeist* in den Dunkelregen,
 satt des Kreisens in Plunder. Geigend starrt
 er in den Garten. Der Spass litt den Tigerkuss.
 Kinder, *rettet den Sprung* ! Sagt leis : Reis, Sand...
 Spart die Genien des Sterns ! *Irrstunde* klagt :
 Das Spielen der Kinder ist streng untersagt.

(Berlin, 1953-54)

(Rassasié, *l'esprit du plaisir erre* dans la pluie sombre, / il en a marre de circuler dans le *butin*. Jouant du violon il toise / le jardin. L'amusement souffrit le baiser du tigre. / Enfants, *sauvez le saut* ! Dites doucement : riz, sable... / Épargnez les génies de l'étoile ! *L'heure folle se plaint* : / Les jeux d'enfants sont strictement interdits²⁹. »)

Les jeux d'enfants sont « irrépessibles³⁰ », l'interdiction qui vient du monde des adultes est dépecé par le *Spassgeist*, ou principe de plaisir, présenté telle une force qui, selon les paroles de Victoria Appelbe, « vise la spoliation d'un monde sombre et vibrant où règnent des pluies néfastes³¹. » Ce jeu qui embrasse toujours le danger, défiant la limite imposée, peut se considérer comme une métaphore cachée pour qualifier son travail avec les anagrammes. Au moyen de ce poème Zürn semble vouloir encourager l'esprit de l'enfance à résister aux interdits et à leur injonction négative, et de persévérer dans la rébellion qui se manifeste par un jeu, un plaisir à se libérer de la petite sentence de mort, de la petite interdiction de désirer édictée par le monde des adultes. À travers des expressions comme « Enfants, sauvez le saut ! », « Dites doucement : riz, sable... » – écho fort à la thématique de l'éparpillement, de l'impossible saisissabilité qui s'opposait comme force de vie par rapport au mot-cercueil que l'on trouvait déjà dans « Das ist ein Anagrammgedicht » –, Zürn incite et encourage à conserver cet élan vital mû par la curiosité qu'elle retrouve dans la figure de l'enfant. Le lien qu'elle établit à l'intérieur du poème entre la période de l'enfance et la folie, comme occasions de liberté et de rébellion, est également intéressant. Ce qui relie « Irren » (errer) à l'heure folle de l'enfance « Irrstunde », c'est précisément le geste *inaugural*, encore dépouillé d'une quelconque maîtrise acquise et pour cela apte à l'exploration. Si Zürn privilégie « l'heure folle » plutôt que « les génies de l'étoile », c'est pour garder vivant cet élan vers la connaissance motivée par la curiosité, ce temps que Michaux définit comme « ce Temps si spécial, Temps physiologique créé par une autre combustion, par un autre rythme sanguin et respiratoire, par une autre vitesse de cicatrisation [...] Quoi de plus difficile que de se représenter "l'avant", tout ce qui venait "avant", non réalisé encore, tout ce qui vint *pour la première fois*, tout ce qui autrefois élan, appel, est devenu satisfaction, c'est-à-dire rien du tout³². » Michaux conclut son texte « Enfants » avec cette question qui a de fortes résonances

²⁹ U. Zürn, « Das Spielen der Kinder ist streng untersagt », in *Anagramme*, op.cit., p. 9. Pour la traduction, V. Appelbe, « L'anagramme dans l'œuvre de Unica Zürn », op.cit., p. 34.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² H. Michaux, « Enfants », in *Passages*, op.cit., p. 301-302. Souligné dans le texte.

thématiques avec le poème de Zürn : « Qu'est-ce qui est pire que d'être achevé ? Adulte – achevé – mort : nuances d'un même état. On a jeté ses atouts³³. »

Le dernier vers du poème est une reprise du titre mais, pour suivre l'analyse de Victoria Appelbe, « dans l'intervalle, la formule a cessé d'être un élément issu du quotidien pour devenir le mot d'ordre d'une sinistre réalité sociale, communiqué avec ironie et en toute connaissance de cause grâce à la rime de « klagt » (« se plaint ») et « untersagt » (« interdits »)³⁴. » L'heure folle se plaint de se voir interdite : « Enfants, sauvez le saut ! » qui pourrait alors se lire également comme « Enfants, *sautez* l'interdit ! » Un interdit dont le pouvoir est désormais bafoué.

S'ensuit le résultat possible de cette énergie d'exploration. Connaître signifie à la fois trouver et avoir exploré. Mais ce potentiel de découverte est radicalement limité à la période de l'enfance : « explorer, connaître n'est que de l'enfant³⁵ » récite un vers de l'anagramme « Essen und Trinken » (« Manger et boire »). Comme le suggère Ute Baumgärtel³⁶, le texte peut être complété par association avec un « en revanche » : l'enfant est actif, il cherche et il trouve, *par contre* l'adulte est inerte, achevé, mort. Ce poème anagrammatique en particulier me semble souligner encore plus la forte identification mêlée à une nostalgie de l'état “essentiel” et spontané de l'enfance et sa langue inventive. En guise de conclusion, je relate un épisode touchant raconté par Zürn dans *L'Homme-Jasmin* :

[...] elle sort et rencontre dans la rue des enfants de connaissance. Elle joue avec eux. En compagnie d'une petite fille elle entre dans la vieille église de la place Saint-Médard [...] Elles sont seules. Pour s'amuser elles cherchent dans les confessionnaux un téléphone caché grâce auquel on pourrait peut-être – qui sait ? – téléphoner au ciel, à un Saint. Elles se mettent à rire. Elles errent dans cette église comme dans une fête pour enfants. *Sa folie lui fait sentir comme une grâce d'être en compagnie d'enfants*, qui, tout comme elle, croient aux miracles. *On se comprend, on semble être, pour quelques heures, sur le même bateau*³⁷.

³³ H. Michaux, « Enfants », op.cit., p. 302-303.

³⁴ V. Appelbe, op.cit., p. 35.

³⁵ U. Zürn, « Essen und Trinken », in *Anagramme*, op.cit., p. 57 : « Erkunden, Kennen ist nur des Kindes. »

³⁶ U. Baumgärtel, op.cit., p. 127 : « Der Text lässt sich assoziativ mit einem „dagegen“ ergänzen : das Kind ist beweglich, forschend, findend - wir dagegen werden geerntet. » (« Le texte peut être complété de manière associative par un “par contre”/ “en revanche” : l'enfant est mobile, en train de chercher, de trouver - nous, par contre/en revanche, nous sommes récoltés. ») Ce « wir » fait référence à « uns » du vers successif : « Uns ernten/ Stundenkerne ins Inn're » (« Nous récoltons des graines d'heures à l'intérieur ») qui peut se comprendre à nouveau comme la différence entre l'enfant et ses heures actives de découverte et recherche, et l'adulte, compris dans le « uns », qui ne fait plus que récolter ses heures à l'intérieur d'un noyau, plutôt immobile. Et encore, suivant l'interprétation de Baumgärtel, à l'activité de l'enfant correspond la passivité de l'adulte (« wir dagegen werden geerntet »).

³⁷ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 134. Je souligne.

La création du poème anagrammatique se fonde sur une surenchère interrogative et interrogatrice des potentialités cachées de la langue. Un procédé qui combine le travail d'extraction du sens de son enveloppe formelle pour le laisser dériver au gré des associations par permutations et déplacements. Zürn soumet ainsi la phrase et la langue à l'interprétation par *déformation*. Par contagion, l'inscription du sujet dans la phrase, son identification même à une langue est mise en cause. Le « Je » perd en quelque sorte sa propriété d'embrayeur. Je dirais même que le style anagrammatique met en cause l'existence du sujet tout court. Quel sujet, en effet, se fera interprète d'une écriture qui se veut sans sujet créateur ou alors trans-subjectif ? « Sie ist ich! » (Elle est Je/moi), « ich bin Du » (Je suis Tu), « das Du-Er » (Le Tu-Lui), « Meide, ach Meide sie, ernst ist der Name ICH – es ist Rache. » (Évitez, ah évitez, sérieux est le nom JE – il est vengeance), « Drei Dinge liegen in Dir : Du, Er, Es³⁸. » (Trois choses nichent/ se trouvent en toi : tu, lui, elle. ») Ce ne sont que quelques-uns des nombreux exemples que l'on trouve dans ses anagrammes. L'écriture, Zürn la pense entamée par l'impossibilité d'inscrire une identité stable et centrale à l'intérieur de ses écrits. C'est la possibilité qu'elle trouve dans l'anagramme d'individuer le hiatus entre « Je » et « moi », c'est-à-dire de favoriser l'émergence de l'altérité, de la permutation identitaire que le sujet endosse. Elle se laisse affecter par d'autres *manières* d'être rendues visibles par ce va-et-vient entre les pronoms personnels dont les instances se modifient, glissent les unes sur les autres et s'échangent à chaque vers. En affaiblissant l'unité du signe Zürn exaspère sciemment la crise du sujet créateur qui devient, je me permets un jeu de mots quelque peu anagrammatique « créa-tueur » de l'identification même en un seul sujet ; ceci se voit donc destitué au profit d'un jaillissement autonome des mots et des images, d'un agencement collectif de voix différentes qui traversent ses poèmes. L'écriture trace alors cette agression directe vers un « Je » dont Zürn voudrait se démarquer, l'apercevant telle une altérité impossible à cerner. Le duel se fait entre le « Je » trop encombrant et les multiples « quelqu'un » auxquels il peut se relier. C'est ici que se manifeste pour la première fois et de façon si marquée la tension de Zürn entre la nécessité de s'accrocher à la détermination de l'être, à un « Je », et d'autre part la claire compréhension de l'insuffisance de telles déterminations, aboutissant à un désir de se désindividualiser. Une tension que Zürn semble en partie résoudre dans la construction d'individuations instantanées s'engendrant dans différentes manières d'être, de formes subtiles et fragiles. Une manière très proche, comme je le montrerai plus loin, de celle de Michaux.

Comme je l'avais déjà montré dans l'analyse de « Das ist ein Anagrammgedicht », le « Je » qui s'écrit sur la page se définit comme une fragile présence qui ne vaut que dans l'instant où il se produit. Et même dans ce cas, son actualisation dans le texte est si brève que le processus d'appropriation de la part de l'auteure y est déjà rongé de son intérieur : « Elle est Je », ou par

³⁸ Les vers sont extraits respectivement de U. Zürn, *Anagramme* : « Ich streue das weisse Nichts » (« Je répands le néant blanc »), op.cit., p. 12 ; « Das kleine bischen das ich will, du bringst es niemals » (« Le peu que je veux, tu ne l'apportes jamais »), op.cit., p. 47 ; « Das ist ein Telegramm fuer Dich » (« Ceci est un télégramme pour toi »), op.cit., p. 94 ; « Der einsame Tisch » (« La table solitaire »), op.cit., p. 121 ; « Aller guten Dinge sind Drei » (« Toutes les bonnes choses sont trois/ Jamais deux sans trois »), op.cit., p. 122.

inversion « Je est Elle ». Continuer à se demander qui est le sujet de cette écriture, ou à qui elle appartient, n'a plus vraiment de sens. Car le langage, dans le processus anagrammatique, reprend sa place éveillant par lui seul ses puissances créatrices et anonymes. Et même lorsque Zürn écrit « Je » c'est déjà pour l'éviter – « Évitez, ah évitez, sérieux est le nom JE³⁹ » – ou alors pour l'écorcher en l'ouvrant à sa possibilité de se faire espace de traversée d'une pluralité de manières d'être sujets (non-humain aussi). Ayant perdu son statut de référent pour celui/celle qui écrit ou parle (on pourrait l'envisager comme un mot d'ordre pour l'identité), le « Je » *s'expatrie* : « Je suis Tu », ce « Tu » qui est déjà un autre indéfini, à la fois « lui, elle », un vague « Tu-Lui ». C'est pourquoi les activités combinatoires sur lesquelles repose le poème anagrammatique et qui puisent dans les trésors infinis de la langue, n'autorisent plus à qualifier cette écriture de « personnelle », plutôt il faudrait songer à l'écriture anagrammatique comme à une urgence de faire vivre des « moi » encore irréalisés au contact avec l'étrangeté. Dans ce cas, pour Zürn, l'étrangeté par excellence est représentée par la Langue elle-même. « Écrire en son nom » à partir d'un « Je », pour l'écrivaine ce sont des expressions qui n'ont plus de sens. Sur ce point je reprends une citation éclairante de Deleuze : « Dire quelque chose en son propre nom, c'est très curieux ; car ce n'est pas du tout au moment où l'on se prend pour un moi, une personne ou un sujet, qu'on parle en son nom. Au contraire, un individu acquiert un véritable nom propre, à l'issue *du plus sévère exercice de dépersonnalisation*, quand il s'ouvre aux *multiplicités qui le traversent* de part en part, aux intensités qui le parcourent⁴⁰. » Une idée qui me semble s'approcher de cette lutte, ou plutôt de ce carnage entre « Il » et « Je » que Blanchot décrit dans *Thomas L'Obscur* : « [...] juchés sur ses épaules, le mot *Il* et le mot *Je* commençaient leur carnage, demeuraient des paroles obscures, âmes désincarnées et anges des mots, qui profondément l'exploraient⁴¹. »

L'expression utilisée par Zürn « Je est... » devrait se lire alors comme le contraire d'une clôture, soit comme l'inscription d'un désir de rencontre, la possibilité de s'adresser à la limite du sujet afin de transgresser le mouvement de retournement réflexif dans l'écriture. L'identité se dérobe, c'est ce que rappelle le vers « dein Ich ist ein Gramm Dichtang » montrant que le « Je » n'est désormais plus qu'un gramme, une des multiples possibilités et manière de l'être, une « position d'équilibre », pour reprendre Michaux, soit un moi soumis à la statistique variable qui dépend de son *dehors*. Se détournant ainsi d'une « confirmation intérieure » par l'écriture, Zürn pousse le langage vers ce « hors » où le sujet exproprié, écarté, sans aucune possibilité de dire « c'est moi qui parle », « c'est moi qui écris », s'efface dans le temps de son écriture-même. L'écriture anagrammatique rôde l'angoisse de la décomposition identitaire permettant d'envisager l'écriture comme dépouillée d'une personne définie. Unica Zürn insiste sur ce point appelant aussi, de temps à autre, à une existence non-humaine, où la certitude même de l'humain serait minée. C'est le sens de l'extrait tiré de *Le blanc au point rouge* : « Comme je me sentirais bien, si je pouvais être *une chose qui ne soit ni homme ni femme*. Si cela existait, je voudrais y habiter tout de suite. Peut-être pourrais-je alors venir à moi – (ou à toi) ? À ma connaissance, je n'ai pas reçu trop de l'homme ni de la femme, mais assez pour le ressentir comme une *entrave*⁴². » Ce dernier mot, « entrave »,

³⁹ U. Zürn, « Der einsame Tisch » (« La table solitaire »), in *Anagramme*, op.cit., p. 121.

⁴⁰ G. Deleuze, *Pourparlers, 1972-1990*, Paris, Minuit, 1990, p. 15-16. Je souligne.

⁴¹ M. Blanchot, *Thomas l'Obscur*, op.cit., p. 29. Je souligne.

⁴² U. Zürn, « à Christian mon fils à H M Hermann Melville », in *Le blanc au point rouge*, op.cit., p. 17.

interpelle à l'analyse. Littéralement ce qui retient ou gêne le déplacement, assujettit, « rend sujet », ou encore « soumet au sujet ». L'obstruction devient alors une image parlante pour définir l'action de s'incarcérer à son propre sujet, à l'occasion à un sujet-corps sexué (homme ou femme). Or, le parcours d'écriture de Zürn vise précisément à donner vie à « cette chose ni homme ni femme » mais *entre* les deux, à un corps infiniment situable dans les expériences d'autres modes de vivre et de (se) faire corps. L'écriture ainsi conçue empêcherait la naissance d'un sujet rationnel du discours. Ce sera plutôt un sujet anagrammatique, sollicité dans ses permutations et empêché de se replier sur lui-même ; de même que la langue qu'elle écorche en lui refusant de clôturer un sens, suivant le mépris des formes définies, être un sujet, s'identifier à un « Je » et le considérer comme une propriété, n'a plus aucune signification. Car, comme l'écrit Zürn, « quarante-trois ans et ma vie n'est pas encore devenue *MA vie*. Elle pourrait aussi bien être *la vie de quelqu'un d'autre*. Ce ne sera ma vie que quand les événements cesseront de se répéter...Et cela n'arrivera jamais, jusqu'à la mort⁴³. »

L'idée est celle de dévier constamment d'un but qu'elle n'atteint pas, de rater la possibilité de s'incarner et s'inscrire à l'intérieur d'un sujet central et centralisateur et même d'ailleurs, je le montrerai avec l'analyse de *La Maison des maladies*, à l'intérieur d'un corps sexué, binaire et organisé. Il s'agit en quelque sorte de faire constamment *avorter* le sujet de l'énonciation avant que son surgissement ne fasse à son tour échouer le mouvement vital de la pensée à l'intérieur d'une écriture étouffante. Toujours le principe gardé de laisser la vie se démener pour se dégager, de lutter pour (s') en sortir de l'indifférencié : « Jedes Glueck ist eben Dumm-Sein. Lange uneins, / jedes Leimstueck ungebunden niemals eins⁴⁴. » (« Tout bonheur/chance est justement d'être stupide/ignorante. Longtemps désunis, chaque morceau de colle, n'est jamais un. ») Un vers que j'extrahis de l'anagramme « Meine Jugend ist das Unglueck meines Lebens » (« Ma jeunesse est le malheur de ma vie ») dans lequel le concept de désunion est explicité, appartenant autant à la composition anagrammatique qu'appliqué au concept de l'identité, qu'ici Unica Zürn émiette par « décollément », avec le dernier vers « jedes Leimstueck ungebunden niemals ein ». Et de se créer ainsi une sorte de règle générale applicable à sa pensée et à son écriture et qui en souligne l'artificialité de la notion d'identité. Mon emploi des termes « naissance » et « avortement » pour définir la procédure anagrammatique de Zürn n'est pas sans raison. La création du poème anagrammatique questionne, en effet, l'évaluation de l'acte de création comme une procréation. Le travail sur la langue effectué par Zürn, tel que je viens de l'analyser, propose de repenser à un mode inédit de génération, détachée de tout fantasme œdipien. Suivant à nouveau l'expression « Das nest im Ei », le poème anagrammatique déconstruit une certaine idée d'appartenance ; j'entends par là que rien dans ce style d'écriture ne tient plus, que ce soient les notions de famille et d'identité, jusqu'à la certitude même d'être humain. L'ancrage à un corps stable disparaît, l'origine se brouille, car « le nid est déjà dans l'œuf » ; il y a des fécondités linguistiques, des naissances de sens qui ne passent plus par la procréation et l'inscription, mais par la relation et le tissage linguistique. Cette attaque contre la procréation doit être lue dans le sens d'un rejet de la

⁴³ U. Zürn, *Le blanc au point rouge*, op.cit., p. 33. Je souligne.

⁴⁴ U. Zürn, « Meine Jugend ist das Unglueck meines Lebens », in *Anagramme*, op.cit., p. 74. Je traduis. Cette colle, liée dans ma lecture à la « colle des mots » de Michaux et à son cri : « Contre ! ».

mise en scène, dans la langue, de la naissance comme origine, comme point fixe, c'est-à-dire comme arrêt ou commencement d'un processus qui, au contraire, est composé d'une pluralité de voix, de passages et de présences, voire de naissances et de commencements. Structurellement, rien dans les textes de Zürn ne prend la forme d'un souvenir, d'une histoire suivant une scansion temporelle hiérarchique qui soit reprise au sein de ses écrits, au contraire, les souvenirs laissent place à des *impressions*, à des instants momentanés, à des éclats (le sous-titre de *L'Homme-Jasmin* est *Impressions d'une malade mentale*) qui subsistent et s'entremêlent dans un temps "bloc-présent" souvent racontés à la troisième personne. L'acte de naître est considérée par Unica Zürn comme une mise à mort d'un processus – la naissance – qu'elle voudrait, au contraire, interminable. Comme l'écrit Evelyne Grossman à propos d'Artaud dans son livre *La défiguration* : « le créateur (le peintre, l'écrivain) n'est donc pas le sujet d'où s'origine l'œuvre, celui qui, en amont, lui donnerait naissance. *Il est partie du procès de ce corps qu'il est, qu'il génère comme il est généré par lui.* Si concevoir une œuvre n'est plus la produire comme un objet mais faire corps avec ce mouvement indéfini qui la crée, *l'incarnation est ce qui n'a pas lieu*⁴⁵. » L'écriture d'Unica Zürn s'efforcerait alors de dessiner la généalogie d'un corps – du moins linguistique – éternellement vivant, naissant et mourant, qui ne peut pas naître et, de ce fait, ne peut pas mourir, étant destiné à perpétuelle naissance, animé de permutation et d'oscillations ; un corps qui serait alors indissociablement le sien dans son seul et éternel processus de construction et démembrement, dissipé de toute illusion d'une appartenance à l'origine et l'identité. C'est un des sens du « Contre ! » de Michaux. La généalogie, écrivait Foucault, c'est « la dissociation systématique de notre identité. Car cette identité, bien faible pourtant, que nous essayons d'assurer et d'assembler sous un masque, n'est elle-même qu'une parodie : le pluriel l'habite, des âmes innombrables s'y disputent ; les systèmes s'entrecroisent et se dominent les uns les autres⁴⁶. » De ce fait, l'écriture se conjugue avec une profonde pratique de dépersonnalisation, telle que celle rencontrée dans l'écriture anagrammatique, une expérience propre à celui que j'appellerai plus tard, « l'écrivain larvaire ».

À la lumière de ce que je viens de dire, je proposerai de considérer l'anagramme comme une composition « a-filiale » définissant ainsi une manière d'écrire qui se distancie tant du binôme création-procréation que d'une généalogie. L'écriture anagrammatique, je l'ai déjà dit, s'engendre par elle-même, par suite de combinaisons, étant en ce sens autopoïétique. La mise à l'écrit de toute subjectivité comme de toute pensée solidifiée dans un langage mort, dans l'accouplement signifiant-signifié, est raté. Mais si le ratage et le modèle de l'avortement sont si présents dans les textes de Zürn et dans sa pensée, c'est qu'elle y voit un ancrage à ses propres vécus corporels. Il s'agit alors de trouver un langage "à soi" qui montre et donne vie à un corps "à soi", loin du modèle génératif-reproductif, c'est-à-dire par séparation pour, au contraire, se maintenir dans la conjonction. Un mode d'autoreproduction, peut-être pour réparer ces expériences de séparation drastique vécues à la première personne : de l'accouchement à la relation avec la mère. « Pendant l'accouchement on lui donne de l'éther ; elle n'éprouve aucune douleur, mais elle s'entend elle-même crier, comme si elle criait *contre l'horreur du sort qui devait décider de la séparer de ce fils*⁴⁷. » En

⁴⁵ E. Grossman, *La défiguration*, op.cit., p. 41. Je souligne.

⁴⁶ Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » (1971), *Dits et Ecrits I, 1954-1975*, Paris, Quarto Gallimard, 2012, p. 1022.

⁴⁷ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 50. Je souligne.

parlant de sa mère : « Dès ma plus tendre enfance, mes premiers yeux féminins que j'ai rencontrés m'ont communiqué *l'angoisse irrépessible que provoque chez moi l'araignée*. Et plus tard, ce ne fut pas beaucoup mieux⁴⁸. » Et encore, l'un des motifs qui hante les écrits de Zürn est celui de l'avortement, qu'elle a vécu directement “sur sa peau” et communiquant, une fois de plus, la séparation, l'action violente d'un arrachement :

Elle baisse les yeux, son regard traverse tous les matelas et, horrifiée, elle comprend qu'elle trône sur une montagne d'instruments chirurgicaux et d'alèses sanguinolentes en caoutchouc, et, en même temps, sur un amas de mains, de genoux, de cuisses et de *membres génitaux de plusieurs hommes*, des hommes *lui ayant fait des enfants* qui n'ont pas eu le droit de venir au monde, parce que la pauvreté régnait [...] Des projecteurs sont dirigés sur elle [...] Elle est assise tout en haut de cette tour-martyre tremblante dans laquelle se trouvent aussi les *morceaux des embryons brisés que l'on a sortis, os par os, de l'utérus*. Il règne une *atmosphère indécente de filles violées*, dormant sous l'effet de narcotiques après une opération au bas-ventre⁴⁹.

Avec son envie de n'être ni homme ni femme et en raison de son attirance pour les corps androgynes – comme je le montrerai plus loin –, Zürn me semble chercher dans l'écriture – par le choix précis de travailler avec l'anagramme – un moyen de rompre avec les modèles “habituels” de la procréation⁵⁰. Comment naître à un corps toujours naissant ? Comment recréer un lien ? Par une écriture qui abandonne l'idée d'un « Je » créateur de son œuvre, moulée sur la relation parentale. Le moi, malléable et plastique, est traversé par de multiples voix, dans lesquelles, de temps à autre, il renaît de manière différente, se constituant des corps différents aussi. Il y a des impressions qui tiennent lieu de souvenirs, encore trop structurés dans une ligne logique et conséquente ; plutôt, alors, les substituer avec des co-présences temporelles qui s'assemblent avec des visions, des rêves, des traumatismes hallucinatoires que Zürn, à travers une écriture anagrammatique, essaie d'expulser, de déraciner « os par os de l'utérus ». Pour consolider mon idée, il y a une fois de plus la présence extérieure de l'Homme-Jasmin, figure par excellence sans appartenance, apatride, et qui intervient dans l'imagination de Zürn précisément pour combler et réparer une déchirure avec le corps maternel. C'est peut-être encore le sens de son désir d'être la mère de ses enfants et en même temps la fille de ceux-ci, ce qui rompt inévitablement et conceptuellement avec la chaîne filiale :

Combien de fois ai-je souhaité que mon fils soit mon père, que ma fille soit ma mère. Souvent...si souvent ! Être adulte, je n'y arrive pas et je ne peux plus changer : je ne peux pas changer cette attente, ma folle, éternelle attente que le miracle se fasse. Le miracle que je ne saurais décrire, oui, le miracle auquel sont

⁴⁸ U. Zürn, *Le blanc au point rouge*, op.cit., p. 11. Je souligne.

⁴⁹ *Ibid.*, op.cit., p. 151.

⁵⁰ Une idée de la procréation qui, chez Zürn, se confond avec ses expériences traumatiques. La souffrance des avortements, telle qu'elle est décrite dans le passage cité, explique et montre comment la “mise au monde” se rapproche, dans son imaginaire, d'une “mise à mort”.

dédiées ces pages. Mon miracle se fera payer. Pour qu'il condescende à apparaître, pour qu'il me fasse cette grâce, il faudra payer le prix. Sa durée sera brève, comme tout ce qui est de l'ordre du merveilleux. Probablement devrais-je, pour pouvoir le vivre, payer de ma propre vie⁵¹.

Dans les passages qui témoignent de ses avortements il y a toujours d'un côté le souvenir d'une souffrance inconsolable raconté avec une lucidité parfois troublante (comme dans l'extrait ci-dessous) et, de l'autre, le regret d'une naissance sans rupture, d'une création qui ne se prolonge que par son incomplétude et inachèvement. Par identification au pouvoir mortifère de la mère, elle ne pouvait pas concevoir à son tour une création sur le modèle de la procréation, du moins en ce qui concerne le traitement de la langue : une fécondité, au contraire, construite sur le modèle du tissage et de la déliaison-reliaison. À l'instar de la lettre dans l'anagramme, Zürn développera aussi, je le montrerai plus loin, une manière d'envisager son corps comme une puissance toujours investie par le concept du *germinal* récusant la séparation nette de la mise au monde. C'est ce qui se montre déjà par traits dans un extrait de *L'Homme Jasmin* où il est question de visages embryonnaires et d'un désir de les sauver de l'interruption due à la naissance : « Ces "Rois Grenouilles", ces visages embryonnaires vivant à la lumière, semblent attirés violemment par le soleil, comme si celui-ci pouvait sauver *quelque chose de cette évolution humaine interrompue*⁵². » Il en va de même pour l'épisode de l'ensemencement par le ciel : « Des profondes blessures il s'écoule, avec le sang blanc des nuages qui se répand dans le ciel, un être nouveau. *L'accouchement incessant* de ces âmes-nuages s'accomplit aussi par les nez, les bouches, par *tous les orifices des corps* en perpétuelle transformation⁵³. » Dernier exemple, le rêve de fécondation sans rapport sexuel par l'Homme Blanc : « Le lendemain elle se réveilla dans son lit. Cette nuit-là où elle n'a pas senti que son mari l'ait touchée, l'Homme Blanc a donné la vie à son fils, qui neuf mois plus tard est né avec ces yeux bleus⁵⁴. »

Le cas peut-être le plus exemplaire sur ce point est celui décrit dans le texte *Die Trompeten von Jericho* (*Les trompettes de Jéricho*, 1968) où Zürn repropose la thématique de la maternité et de l'avortement. Un embryon lui ronge l'intérieur du corps et elle pense à des tentatives possibles pour se débarrasser de cet enfant qui nage tel un poisson dans ses viscères cherchant à rejoindre le cœur pour le dévorer. Le faire sortir par la bouche, l'écraser avec les dents, le découper en sept morceaux et les envoyer à ses sept derniers amants. Enfin, la solution est celle d'ingérer de la quinine afin de provoquer une fausse couche. Au début de l'histoire il y a cette phrase qui résonne avec la réflexion développée jusqu'ici : « Je *refuse* de pardonner à mon père de *m'avoir engendrée*. Il a engendré en moi la plus lugubre des mélancolies et une colère contre la vie. *Héritage*

⁵¹ U. Zürn, « Notes d'une anémique (1957/1958) », in *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 15-16. Je trouve dans l'écrit de Zürn une résonance avec Louise Bourgeois et son être femme-enfant : « Je suis vraiment une femme-enfant. Je suis restée une femme-enfant. Je n'ai jamais réussi à trouver quelqu'un d'assez fort pour m'accepter en tant que femme-enfant. Les gens me voient comme une mère. Je ne suis pas une mère. Je suis un bébé. », Entretien avec Paola Iglioni, 1992, in Catalogue de l'exposition « Louise Bourgeois » organisée par le Centre Pompidou 5 mars 2008-2 juin 2008, Marie-Laure Bernadac et Jonas Storsve, Ed. Centre Pompidou, 2008, p. 142.

⁵² U. Zürn, *L'Homme Jasmin*, op.cit., p. 170. Je souligne.

⁵³ *Ibid.*, p. 172. Je souligne.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 50.

*insurmontable*⁵⁵. » Plus tard dans le texte, comme pour souligner son hostilité envers l'accouchement inévitablement lié à la mise à mort, elle donne l'exemple de son oncle Falada qui, à l'âge de 66 ans, a donné naissance à sa fille Ambra par l'oreille. Cette dernière ne cesse à son tour de donner naissance à une multitude de petits-enfants. Fait intéressant, le corps est masculin et l'orifice choisi pour l'accouchement est l'oreille. Cela ressemble presque à la description des dessins de Bellmer dans lesquels les orifices permutent leurs fonctions anatomiques. Les codes de la reproduction sexuée changent, Zürn les déjoue en proposant sa généalogie alternative : « Le poids de mon nourrisson non désiré pèse lourdement dans ma poitrine. S'il reste aussi haut, je pourrai peut-être lui *donner naissance par la bouche*. J'ai un oncle qui a donné naissance à sa fille *par l'oreille* à l'âge de soixante-six ans. (De tels tours de *pas-passe* sont une idiosyncrasie de notre famille)⁵⁶. »

Il semblerait qu'il y ait, à l'état latent, la volonté de casser ce lien procréatif, de "relier" les sexes en proposant des corps bisexués, archaïques et non encore définis. La question qui revient sans cesse reste celle de la compréhension de ce qu'est un corps, avec ses identifications complexes : « Je suis un homme », « Je suis une femme ». Ni l'un ni l'autre, les deux ensemble dit Zürn. Sa création réside précisément dans la recherche d'un équilibre pour tenir la conjonction entre les séparations, se jouant entre la découpe et la couture, dans le corps anatomique et sa re-proposition dans le corps linguistique. Toujours se présente ce jeu d'articulations fragiles, comme dans les sculptures de Bourgeois ou les dessins de Bellmer. Les fragments du corps comme les fragments des lettres de l'anagramme passent sous l'aiguille de la machine à coudre : défaire pour refaire, soit une dynamique à jamais apaisée entre déchirure et reliaison. La question qui soutient son écriture et ses dessins : comment se désagrège un corps ? Comment le garder vivant dans ses coupures ? Un nouveau regard sur le corps se pose pour Unica Zürn, je le montrerais d'ici peu, se formant tel un corps-textile, tout comme la langue se faisait tissu ou « *tissance* ».

⁵⁵ U. Zürn, *Die Trompeten von Jericho*, in *Gesamtausgabe*, 4.2, op.cit., p. 334, « [...] verzeihe ich es nicht meinem Vater, dass er mich gezeugt hat. Er hat in mir die düsterste Melancholie und den Zorn gegen das Leben gezeugt. Unüberwindliche Erbschaft.» Voir aussi la traduction anglaise de Christina Svendsen, *The Trumpets of Jericho*, Cambridge, Massachusetts, Wakefield Press, 2015. « I refuse to forgive my father for begetting me. He begat the most dismal melancholy and anger against life in me. An unconquerable inheritance. How often have I wanted to throw myself out of the tower window and into the depths. », p. 2. Je traduis et souligne.

⁵⁶ U. Zürn, *Die Trompeten von Jericho*, op.cit., p. 335 : « Das Gewicht meines ungewollten Säuglings ist ungeheuer schwer in meiner Brust. Wenn er schon so weit oben sitzt, vielleicht kann ich ihn durch den Mund gebären. Ich besitze einen Onkel, der in seinem sechsundsechzigsten Jahr seine Tochter durch das Ohr geboren hat. (Solche Kunststücke sind eine Eigentümlichkeit in unserer Familie.)». Je traduis et souligne.

Quelqu'un pense à ma place

Quel sujet alors pour ce corps désaxé, pour cette langue a-filiale ? Un sujet que je conçois comme larvaire, propre donc à une écriture germinale. Larvaire, dans le sens qu'il est en perpétuelle naissance, ouvert à ses possibles devenir. « Il n'est pas sûr, écrit Deleuze dans *Différence et répétition*, que la pensée puisse être rapportée, comme dans le cogito cartésien, à un sujet substantiel achevé, bien constitué : la pensée est plutôt de ces mouvements terribles qui ne peuvent être supportés que dans les conditions d'un sujet larvaire⁵⁷. » Et il renchérit dans *L'île déserte et autres textes* :

La vérité de l'embryologie, déjà, c'est qu'il y a des mouvements que seul l'embryon peut supporter : ici, pas d'autre sujet que larvaire [...] Et la pensée, considérée comme dynamisme propre au système philosophique, est peut-être à son tour un de ces mouvements terribles inconciliables avec un sujet formé, qualifié et composé comme celui du *cogito* dans la représentation. La « régression » est mal comprise tant qu'on n'y voit pas l'activation d'un sujet larvaire, seul patient capable de soutenir les exigences d'un dynamisme systématique⁵⁸.

Se faire sujet larvaire, telle est la condition à mes yeux poursuivie par Unica Zürn qui, fracturant son intériorité l'expose nécessairement à l'altérité, aux rencontres avec d'autres modalités d'être, aux rencontres créées par la langue même, peut-être l'autre par excellence. Par la libération de l'énergie créatrice propre au langage, Zürn s'émancipe aussi de la croyance d'une prétendue solitude de l'écrivain. Dans ce sens l'utilisation de l'anagramme se rapproche de la visée de l'écriture automatique des surréalistes en ce qui concerne le surgissement des mots en liberté échappant au contrôle de celui qui ne peut plus se dire seul auteur d'une œuvre. Au fond, semble dire Zürn, on ne sait jamais qui écrit, qui est ce quelqu'un qui *en elle ou hors d'elle*, écrit. Il y a toujours la présence d'un autre qui anticipe ou pose un *délai* à la (com)préhension de « sa » pensée. L'irréductible secondarité dans laquelle se trouve le sujet parlant et écrivant, constamment soumis à la dissolution, permet à Unica Zürn de s'interroger sur l'origine (ou non-origine) de sa pensée. Comment concevoir la naissance de la pensée, comment l'écrire s'il n'y a plus la certitude identitaire d'un sujet parlant et pensant par lui-même ? « Pour lui, pas de doute, on lui vole ses pensées. Comme trépané sans l'être vraiment. Crâne ouvert, on téléphone directement dans sa tête [...] Qui sont *ceux* qui se servent dans les cerveaux des autres et

⁵⁷ G. Deleuze, *Différence et répétition*, op.cit., p. 156. Plus loin il écrit à propos du sujet larvaire: « Il y a donc bien des acteurs et des sujets, mais ce sont des larves, parce qu'elles sont seules capables de supporter les tracés, les glissements et rotations. C'est trop tard ensuite. Et il est vraie que toute Idée fait de nous des larves ayant mis à bas l'identité du Je comme la ressemblance du moi [...] Car nous ne sommes pas fixés à un état ou à un moment, mais toujours fixés par une Idée comme par la lueur d'un regard, toujours fixés dans un mouvement en train de se faire. », p.283.

⁵⁸ G. Deleuze, « La méthode de dramatisation », in *L'île déserte et autres textes*, op.cit., p. 136.

dérangent tout au passage ? Qui sont-ils ?⁵⁹ ». Question posée par Michaux dans *Connaissances par les gouffres*. Et il poursuit : « Ça pense, ça n'a plus besoin de lui pour penser. Ça se passe entièrement de lui. Ça le laisse en dehors⁶⁰. » Que pourrait donc être l'écriture sinon ce voyage involutif vers, utilisant les mots de Michaux, « une sorte d'état pré-personnel, un état "d'avant existence" infiniment archaïque⁶¹ » où le retour au pré-subjectif de la pensée cherche à saisir celui « qui pense avant moi » produisant cette « immense coexistence. Quel immense ? Une tête manque à cette gestation énorme...⁶². » Unica Zürn témoigne fréquemment dans ses textes de l'idée qu'elle n'est jamais toute seule à écrire ou à penser. Quelqu'un fait intrusion dans sa pensée et bouscule temporairement le sujet, le délogeant. Quelqu'un, un autre qui anticipe sa pensée ou encore pense à sa place, *avec* elle ou *en* elle. Ce qui peut être considéré comme l'une des caractéristiques de l'aliénation, se décline chez Zürn d'une part comme une paranoïa angoissante de persécution ou bien comme une réjouissance d'être possédée par un autre dont elle perçoit une possibilité de créer-avec. Comme l'écrit Grossman dans *L'Angoisse de penser* :

[...] on n'est jamais tout seuls à penser, à écrire [...] au commencement même de la pensée il y a toujours de l'Autre (au moins un autre) qui pense à ma place, en moi, avec moi. Je suis fait de cette multitude d'autres, vivant ou morts, présents et revenants, réels et imaginaires, qui continuent à penser et parler à travers moi : réminiscences d'idées et de textes, mémoire de la langue, accueil de souvenirs, lectures qui se perpétuent et se prolongent en chacun de nous. *Il y a de la pensée avant moi qui la pense*⁶³.

Dans les textes de Zürn nombreuses sont les affirmations de la présence d'un autre qui l'habite, la traverse lui faisant effraction tout en extirpant le sujet identitaire. « Vous vous croyez seul, ce n'est pas vrai, vous êtes une multitude, vous vous croyez votre corps, il est un autre, vous vous croyez le maître de votre corps, non, il appartient à d'autres, à un autre, à l'autre, cet autre...⁶⁴. » C'est Artaud qui écrit. Une affirmation à laquelle Zürn souscrit constamment : « Quelqu'un qui voyage en moi *me traverse*. Je suis devenue sa maison. Dehors, dans le paysage noir à la vache mugissante, quelqu'un prétend exister [...] Traversée par lui au-dedans c'est là ma nouvelle situation. *Et cela me plaît*⁶⁵. » écrit-elle dans *L'Homme-Jasmin*. Parfois, cet Autre qui parle se définit en singularités précises, comme dans le cas de la voix de Hans Arp qui résonne dans le ventre de Zürn :

Perdue dans ses pensées, elle reste étendue sur un lit et, soudain, l'intérieur de son corps commence à *répondre distinctement* aux questions qu'elle pose. Cette impression lui cause une telle surprise qu'elle demande à ses amis si, dans le lit,

⁵⁹ H. Michaux, *Connaissance par les gouffres*, op.cit., p. 120-121.

⁶⁰ *Ibid.*, op.cit., p. 134.

⁶¹ H. Michaux, « Quelques remarques », in *Misérable Miracle*, op.cit., p. 765.

⁶² H. Michaux, *Connaissance par les gouffres*, op.cit., p. 136.

⁶³ E. Grossman, *L'angoisse de penser*, op.cit., p. 33-34. Je souligne.

⁶⁴ A. Artaud, « Textes contemporains de la séance au Vieux-Colombier », in *Œuvres Complètes*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 1176.

⁶⁵ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 17. Je souligne.

n'est pas encastré un microphone qui produit ces sons clairs ou sourds ressemblant presque à des mots. Ces sons vagues dans son corps deviennent cette nuit-là *un langage intelligible*. La voix d'un poète, qu'elle connaît et qu'elle vénère, récite *dans les profondeurs de son propre ventre* une anagramme qu'elle a composée en partant d'une phrase qu'elle a trouvée dans l'un de ces livres de cet auteur. Cette phrase est : « Und scheert ihr rosenbaertlein ab. » -Et elle coupe sa barbe de roses. Il déclame cette anagramme d'une voix profonde, infiniment reposante [...]»⁶⁶.

Parfois, c'est juste une sensation d'être habitée par quelqu'un que Zürn définit par un « ça » vague et imprécis, mais dont la présence intrusive est perçue jusqu'à l'angoisse. Un « ça » dans l'espace autour d'elle et en elle qui l'espionne et la traque :

Mais on ne me fera pas croire que ce n'est pas vrai ce que j'appelle mon tourment. *Je suis tourmentée comme si une chose qui m'est inconnue trouvait en moi son seul foyer*. Il y a une présence autour de moi, même Heinrich [son chat] le sait : il regarde en l'air, va du lit à la cheminée, il fixe le vide, ça ruisselle et ça roule, ça crépite et ça craque [...] Qui donc ? Quoi ? Qu'est-ce qui me prend ? C'est la merveille. Qui ? Lui ou plutôt « ça ». Le « ça » qui m'a observée, ces derniers jours, sous toutes les coutures, *qui rôde autour de moi et dont je suis le centre*, qui m'accompagne lorsque je descends l'escalier, traverse le jardin, passe le portail, marche dans la rue et dans la forêt et vais chez le boucher. *Ce « ça » qui me veut et qui va, probablement, s'en aller, disparaître et alors viendra la rédemption*⁶⁷.

Et parfois, encore, cet "autre", cette "présence" insaisissable, ce "ça" indéfini, se manifeste en se présentant comme une voix qui "l'oblige" à composer une anagramme. Soufflée ou insufflée, dérobée ou suggérée. Enfin, une parole inspirée. Un thème travaillé par Derrida dans son texte « La parole soufflée » sur Artaud. J'en retiens un passage :

[...] force d'un vide, tourbillon du souffle d'un souffleur qui aspire vers lui et me dérobe cela même qu'il laisse venir à moi et que j'ai cru pouvoir dire en mon nom. La générosité de l'inspiration, l'irruption positive d'une parole dont je ne sais pas d'où elle vient, dont je ne sais, si je suis Antonin Artaud, que je ne sais pas d'où elle vient et qui parle, cette fécondité de l'autre souffle est l'impouvoir : *non par l'absence mais l'irresponsabilité radicale de la parole, l'irresponsabilité comme puissance et origine de la parole*. J'ai rapport à moi dans l'éther d'une parole qui m'est toujours soufflée et qui me dérobe cela même avec quoi elle me met en rapport⁶⁸.

Un langage intelligible se fait espace en traversant le corps de Zürn, la voix de Arp qu'elle entend répondre à ses questions lui souffle une anagramme et déjà il la lui vole dans le moment même de

⁶⁶ U. Zürn, *L'Homme Jasmin*, op.cit., p. 17, 34. Je souligne.

⁶⁷ U. Zürn, « Notes d'une anémique », in *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 25-26. Je souligne.

⁶⁸ J. Derrida, « La parole soufflée », in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 2014, p. 263. Je souligne.

sa composition. C'est le principe même de l'anagramme : le temps de trouver un mot, il a déjà disparu. En rapportant cette image du souffleur qui lui suggère des paroles pour le début de ses poèmes, j'envisage cette présence étrangère comme le départ pour l'élaboration d'une nouvelle appartenance à l'espace linguistique qui devient véritable lieu où se pense et se produit une nouvelle langue de *l'entre-deux*. Quel espace se trace entre Unica Zürn et l'autre souffleur ? Pour répondre à cette question, il faudra interroger cet acte d'appropriation ou d'arpentage dans l'utilisation de Zürn de bouts de vers ou de phrases d'autres auteurs comme départ pour le poème anagrammatique. Autrement dit, il s'agirait maintenant de comprendre la nature de cette *co-présence* de voix qui traversent ses poèmes. C'est un autre aspect de son travail que je vais analyser maintenant, l'entre-écriture ou le travail de l'entre-deux. Peut-être un autre terme pour ce que Zürn nomme l'hypnose à distance : « *Le travail à deux* devient d'une grande beauté. Elle est devenue *médium*, le seul état digne [...] Cette collaboration est pleine d'harmonie et le résultat de qualité⁶⁹. »

L'entre-deux ou la rencontre par l'écriture

Comme je l'ai montré auparavant et le rappelle maintenant, les phrases de départ des anagrammes de Zürn ne sont pas choisies au hasard. Elle utilise des proverbes, des expressions d'interdiction courantes, des versets de la Bible comme « Toenendes Erz und klingende Schelle⁷⁰ » (« Airain qui résonne et cymbale qui retentit ») du titre du treizième chapitre de la première épître aux Corinthiens de saint Paul ; ainsi que ses adresses de Berlin et de Paris – « Ruth Zuern, Berlin-Grunewald, Duckerstrasse zwei » (« Ruth Zürn, Berlin-Grunewald, deux rue Ducker ») et « Achtundachtzig Rue Mouffetard » (« Quatre-vingt-huit rue Mouffetard »). Mais très souvent elle reprend des vers de poètes qui lui sont chers⁷¹. En est un cas l'adaptation de la ligne du poème d'Hans Arp « Und scheert ihr Rosenbaertlein ab » (« Et elle coupe sa barbiche de roses », 1957) ou encore celles de Michaux « Dans l'attelage d'un autre âge », « Dans le velours trompeur de la neige », « Dans ta lumière, dans ton ampleur, dans ton horreur », réélaborées en anagramme. Je pourrais citer de nombreux autres exemples : il s'agit tantôt de citations concrètes,

⁶⁹ U. Zürn, *L'Homme Jasmin*, op.cit., p. 174.

⁷⁰ L'épître de saint Paul débute ainsi : « Quand je parlerais les langues des hommes et des anges, si je n'ai pas de charité, je serais un airain qui résonne, une cymbale qui retentit. », la référence c'est de V. Appelbe, op.cit., p. 34.

⁷¹ Unica analyse sa préférence pour H. Michaux par rapport à H. Arp dans une lettre destinée à Ulla et R.W. Schnell: « Ich habe in den letzten Wochen nichts anderes getan, als die Bücher von Arp und Michaux gelesen, oder gestrickt. Michaux und Arp sind jetzt meine Wahlverwandten geworden. Ich weiss nicht, zu wem ich mich mehr hingezogen fühle. Vielleicht ist es Michaux, weil er »böse« ist, »heftig« – Arp ist das nicht. Aber ich bin durch Hans an das »Böse« und »Heftige« gewöhnt und ich glaube, ich ziehe es, letztenendes, vor. » (« Ces dernières semaines, je n'ai rien fait d'autre que de lire les livres d'Arp et de Michaux, ou de tricoter. Michaux et Arp sont maintenant devenus mes parents d'adoption. Je ne sais pas vers qui je me sens le plus attirée. Peut-être que c'est Michaux parce qu'il est "méchant", "violent" - Arp ne l'est pas. Mais Hans m'a habituée au "méchant" et au "violent" et je crois que je le préfère, en fin de compte. »), Unica Zürn, *Brief Zürn an Ulla u. R.W. Schnell*, Ermenonville, 16.8.1957, *GA*, vol. 4.2, p. 558. Je traduis.

tantôt d'allusions indirectes ou encore d'adaptations variées comme dans le cas du verset biblique. Ainsi « Aus dem Leben eines Taugenichts » (« De la vie d'un bon à rien »), comme l'explique Ute Baumgärtel⁷², est une citation du titre de la nouvelle de Joseph von Eichendorff (1788-1857) et, sous forme de quatrain, met en évidence la mélancolie cachée dans le récit derrière toute la gaieté et les idéaux romantiques. Difficile encore de ne pas penser à *Aladin et la lampe merveilleuse* en lisant le titre de l'anagramme « Der Geist aus der Flasche » (« L'esprit sorti de la bouteille ») et, pour finir avec les exemples, le titre « Die seltsamen Abenteuer des Herrn K » (« Les étranges aventures de Monsieur K. »), joue à la fois avec le personnage de Franz Kafka, Joseph K. et avec le Monsieur K., alias Monsieur Keuner, de Bertold Brecht. Zürn crée ainsi, comme le souligne aussi Ute Baumgärtel, « un réseau intertextuel qui se déploie non seulement au niveau de la sémantique, mais également au niveau du système linguistique⁷³. » Ceci est encore plus vrai dans le choix de travailler sur des phrases dans la langue originale et parfois en traduction. Ou encore, prendre la phrase dans sa langue d'origine comme c'est le cas avec certains vers de Michaux en français et composer ensuite l'anagramme en allemand. La conversion entre l'original et la traduction, continue Baumgärtel, montre clairement à quel point l'anagramme « n'est pas liée au niveau d'une sémantique homogène. Elle [Zürn] peut aussi développer son texte à partir d'une langue étrangère, différente, sans perdre sa référence, dans la mesure où les mouvements métonymiques et associatifs des signifiants restent efficaces et reconnaissables⁷⁴. »

Plus que l'analyse textuelle des poèmes anagrammatiques en eux-mêmes, ce qu'il m'intéresse d'explorer maintenant c'est la nature et les caractéristiques d'un texte poétique élaboré dans le cadre de la relation établie dans l'altérité entre deux langues, le français et l'allemand, et entre deux écritures, celle de Zürn et de Michaux, dans le cas particulier. Les vers choisis par Zürn parmi ceux de Michaux, tirés de ses poèmes « Repos dans le malheur », « Ma vie » et « Emportez-moi »⁷⁵, sont conservés dans la langue de départ (le français) et développés anagrammatiquement en allemand. Sauf un « Das kleine bisschen das ich will, du bringst es niemals » (« Le petit peu que je veux, jamais tu ne l'apportes ») qu'elle traduit directement en allemand⁷⁶. Ce qui m'a interpellée en lisant ces anagrammes créées à l'intersection de deux langues est une action qui va bien au-delà d'une simple traduction ou transposition linguistique. Car, si l'on suit pas à pas la structure compositionnelle du poème, on entrevoit un double mouvement.

⁷² U. Baumgärtel, « Das diskursive Spiel mit dem Text – Beispiele zur Intertextualität », in op.cit., p. 108.

⁷³ *Ibid.*, p. 109 : « Des weiteren übernahm Zürn neben dem bereits erwähnten Zitat des Arp-Verses verschiedene Gedichtzeilen von Henri Michaux als Ausgangstitel für ihre Anagramme und stellte damit ein intertextuelles Netz her, das sich nicht nur auf der Ebene der Semantik, sondern auch auf der des Sprachsystems ausbreitet. » Je traduis.

⁷⁴ *Ibidem.* Je traduis : « An dem differenten Spiel mit Original und Übersetzung wird deutlich, wie wenig das Anagramm an die Ebene einer homogenen Semantik gebunden ist. Es kann seinen Text auch aus der fremden, anderen Sprache entwickeln, ohne seine Bezüglichkeit zu verlieren, insofern metonymische und assoziative Bewegungen der Signifikanten erkennbar wirksam bleiben. »

⁷⁵ Dans l'ordre : « Repos dans le malheur » in *Plume*, op.cit., p. 596 ; « Ma vie », *La nuit remue*, op.cit., p. 462 ; « Emportez-moi », in *La nuit remue*, op.cit., p. 502.

⁷⁶ Pour être précise Zürn a exploré le titre dans les deux langues, l'allemand et le français aussi pour Lautréamont, avec les anagrammes « Die Gesaenge des Maldoror » (1959) et « Les chants de Maldoror » (1959). Il y a également « Erlaube, Fremdling, dass ich Dich beruehre » (« Étranger, permets que je te touche », 1963) où elle note que la ligne initiale provient des *Chants de Maldoror* : « Étranger, permets que je te touche, et que mes mains, qui étreignent rarement celles des vivants, s'imposent sur la noblesse de ton corps. », Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Chant premier, Strophe 12, in *Œuvres Complètes*, ed. établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 31.

Le vers en français, appartenant à une sensibilité et une intentionnalité poétique différentes de celles de Zürn (Michaux en l'occurrence), est démembré et ramené à la base alphabétique dans laquelle l'écrivaine entrevoit la possibilité de composer de nouveaux vers dans sa langue maternelle. Au moment où Zürn aperçoit dans le vers français la possibilité d'en créer un autre en allemand, ce sont les deux langues qu'elle fait se rencontrer, plus précisément deux systèmes et structures linguistiques distinctes, faisant en sorte que l'allemand *s'infiltr*e dans le français et vice versa. Elle amène les deux langues à leurs limites respectives, "hors" d'elles, de sorte que le français et l'allemand se trouvent simultanément dans le poème : l'une *dans* l'autre, l'une *avec* l'autre, l'une *et* l'autre. Un procédé très proche de celui déjà analysé dans la section sur les « Mistabes ». Dans celle que je pourrais appeler dès maintenant *l'entre-langue* anagrammatique, Zürn (s') écrit *dans* et *avec* la pensée d'autrui, faisant de cette dernière le levain de sa propre création ; il s'agit alors de prolonger les possibles variables du sens contenues en germe dans le vers et les mots de Michaux, pour les agréger à ses propres configurations intellectuelle et linguistique. Cependant, ce serait une erreur d'envisager cette action d'arpentage de la langue de Michaux comme une manière de subjectivation linguistique de la part de Zürn ; il faut y voir plutôt une façon de déstabiliser, de défigurer la langue maternelle. Le poème anagrammatique qui en sort s'impose en effet comme une instance *tierce*, mettant en sourdine les énonciations individuelles et dont personne ne peut revendiquer la propriété. Mobile, malléable et désincarné, le sujet-auteur de l'entre-écriture n'existe pas ou, plus exactement, il n'existe qu'en tant que virtualité produite à la croisée de l'écriture et de la pensée de Michaux et Zürn. L'œuvre que l'écrivaine conçoit comme un partage ou une rencontre linguistique ne constitue en rien une subsomption de leurs deux pensées en une voix unique ; ce qui émerge est, au contraire, l'invention d'un nouveau sujet, « trans-subjectif⁷⁷ ».

On n'aurait alors plus à se demander, de manière trop tranchante, qui est l'auteur du poème. La question ne tient plus. Car l'auteur est décomposé au sein de la langue elle-même, distancié de sa parole, se gardant tout de même comme une trace repérable et localisable dans le texte. Ceci est encore plus vrai si l'on pense qu'en refaisant l'anagramme du vers en allemand, on retrouverait la phrase de Michaux en français. D'où le désir de Zürn de sauvegarder la singularité des voix dans le texte, tout en cherchant dans le mot utilisé par un autre, une possible variation de sens par permutation et combinatoire. Et c'est pourquoi, la lecture du poème anagrammatique de Zürn, insistant sur la nécessité de tenir compte de l'œil et de l'oreille, laisse apercevoir quelque chose qui passe en silence, sous le vers allemand : c'est le vers français qui résiste à sa disparition par décomposition, la langue de l'autre ne cesse de murmurer. C'est une résistance analogue (mais à l'envers cette fois) à celle que l'allemand imposait à l'assimilation du français dans le texte *MistAKE*. Le poème de l'entre-deux s'écrit dans une langue tierce intégrant l'allemand et la présence spectrale et imposante de la langue de l'autre, au point de déformer la langue maternelle qui, dès lors, ne peut plus se concevoir comme telle. Non plus une anagramme écrite en allemand, pas encore en français, mais les deux ensemble. On serait tenté parfois de penser à l'anagramme qu'elle compose à partir des vers de Michaux comme une sorte de commentaire ou

⁷⁷ Je retrouve ce terme dans l'analyse menée par E. Grossman dans *La créativité de la crise*, à propos du travail à deux du couple Deleuze-Guattari, op.cit., p. 62.

d'interprétation. Ceci en raison des assonances avec le vers initial et des références à un même champ lexical. Pour ma part, je parlerais plutôt d'une conséquence liée à une certaine façon spécifique à Zürn de "lire" et "d'entendre" la langue étrangère. Je prends l'exemple de l'anagramme « Dans l'attelage d'une autre âge », vers tiré du poème « Emportez-moi » de Michaux.

Dans l'attelage d'un autre age

Augen, Tage, Tuer, das alte Land.
Adleraugen, tausend Tage alt⁷⁸.

(Ermenonville, 1957)

(Les yeux, le jours, la porte, le vieux pays. / Yeux d'aigle, âgés de mille jours/mille jours d'âge.)

Avant d'entrer dans l'analyse de l'anagramme, je voudrais commencer par le moment antécédent la composition du poème, la lecture. Je me focalise sur cette action car je considère qu'il y a une manière précise et spécifique de "lire" le vers de Michaux par Unica Zürn, conduisant à une meilleure compréhension de la pensée sous-jacente à la création de l'anagramme de *l'entre-deux*. Il y a un espace de création qui se trace dans le moment de la rencontre, quelque chose qui passe entre deux écritures, deux langues, soit un poème qui n'est plus ni de l'un ni de l'autre. C'est la conjonction « ET » que Deleuze définit ainsi : « ni une réunion, ni une juxtaposition, mais la naissance d'un bégaiement, le tracé d'une ligne brisée qui part toujours en adjence⁷⁹. »

La lecture suppose un mouvement de rapprochement, un corps à corps avec le texte, soit la capacité de se constituer en espace de passage pour la parole et la pensée d'autrui. Il y a une lecture *à la lettre*, lettre *par* lettre du vers de Michaux, où Zürn saisit les mots écrits dans une langue qui n'est pas la sienne. Un double mouvement se produit ainsi : d'une part, la lecture du vers en français lui permet de « s'étranger » vis-à-vis de sa langue maternelle, mais d'autre part, elle réalise que la lecture se fait inévitablement à partir d'une langue première qui fait "sol". En lisant les vers de Michaux, Zürn ne nie pas le filtre inévitable de la langue allemande qui constitue une base et agit comme une aide à la compréhension de la langue étrangère. C'est ce que montre la tentative de repérer dans les vers français des références linguistiques, tant phonétiques que morphologiques, à la langue allemande. Par l'anagramme et sa règle fondamentale – l'utilisation des seules lettres disponibles – Zürn saisit qu'il peut y avoir dans le démembrement du vers en langue française, la possibilité d'une création poétique, avec un sens et une intention, envisageable dans sa langue maternelle.

À la lecture méticuleuse des vers de Michaux, au respect qu'elle porte à une écriture qui n'est pas la sienne – et peut-être précisément en raison de ceci – Zürn procède, dans un deuxième temps, avec l'action "infidèle" de désosser la phrase. Précis de décomposition. D'abord les multiples relectures du vers permettent à l'écrivaine d'assumer la différence en comprenant

⁷⁸ U. Zürn, « Dans l'attelage d'un autre age », in *Anagramme*, op.cit., p. 44. Je traduis.

⁷⁹ G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, op.cit., p. 16.

l'intention de l'auteur en l'écrivant ; ensuite, avalisé par la question de savoir ce que les mots utilisés par Michaux peuvent dire davantage, Zürn interroge en quelque sorte les lettres quant à leur possibilité de se recomposer dans une autre langue. Autrement dit, elle donne la possibilité aux lettres de Michaux de *se dire autrement* dans l'allemand. De cette double lecture (capture ?) se dégage un caractère précis que je définirais, en reprenant les mots de Michel Lisse, comme une action qui « à la fois sépare, discerne, raffine, s'arrête et repart sans cesse, récuse la lecture pensée comme rassemblement dans une unité totalisante⁸⁰. » Le poème qui s'en suit, formé des particules détachées du vers premier, est le résultat de la variation de sens que peuvent exprimer les mêmes lettres placées dans une nouvelle intentionnalité et structure linguistique. On touche ici au cœur de la deuxième expérience de lecture, celle qui prend en compte la dislocation visant à la création de *l'inanticipable*, de l'étrangeté au sein même de l'ancien lisible (le vers de Michaux). À la fois rassemblement et dispersion, une tension que Blanchot repérait déjà à l'intérieur même de la parole *Logos*, quand il tentait de trouver la signification du terme « intellectuel » dans son texte *Les Intellectuel en question* :

Intelligere nous signale la dépendance à l'égard de *legere* et du préfixe *in*, et *legere* à son tour s'ouvre sur le logos qui, avant de signifier langage (parole, marque), dit le rassemblement en soi de ce qui est dispersé en tant qu'il doit rester dispersé. Dispersion et rassemblement, ce serait la respiration de l'esprit, le double mouvement qui ne s'unifie pas, mais que l'intelligence tend à stabiliser pour éviter le vertige d'un approfondissement incessant⁸¹.

Pour reprendre l'anagramme « Dans l'attelage d'une autre âge », le résultat de cette lecture serait alors – c'est mon hypothèse – ce poème qui s'écrit *entre* Zürn et Michaux dans une tierce langue : l'allemand qui fait entrevoir en lui la dispersion du français. De l'aigle, « Adler » Zürn tient l'attelage dans le vers de Michaux (atteler l'aigle à la porte « Tuer » (ü) ou, en lisant en français, « la tuer » ?) ; « l'autre âge » devient sous la plume de Zürn « âgées de mille jours, dans le vieux pays ». Il n'y a pas que le retour au même champ sémantique. Dans l'emboîtement des lettres, la co-présence des deux langues transparait dans le mot. Il suffit de lire, **Attelage**, **Augen**, **Tage** et on retrouve disséminé le mot **âge**. On voit et entend, on lit les *deux langues*. Si je vais encore plus loin dans l'analyse du texte, il semblerait presque que les deux apostrophes utilisées dans les vers de Michaux soient également permutées, “tombant” pour devenir les virgules utilisées par l'écrivaine dans le poème.

En conclusion, je trouve dans la création de cette langue tierce la réactualisation du désir de Zürn de s'éloigner d'une affiliation linguistique. Elle délie sa langue maternelle en y faisant passer une autre langue, qu'elle ne peut contester mais seulement assumer et montrer sous forme de différence à l'intérieur de sa construction. Une rencontre qui devient plutôt une reterritorialisation de l'allemand amené à dialoguer avec le français en vue de créer une autre langue encore. Le poème final représente alors un espace linguistique hybride et trans-subjectif mû par la tension entre distance et reconnaissance, tentative d'incorporation et affirmation de

⁸⁰ Michel Lisse, *L'expérience de la lecture*, t.2 « Le glissement », Paris, Galilée, 2001, p. 80.

⁸¹ M. Blanchot, « Les intellectuels en question. Ebauche d'une réflexion », *Le Débat*, n°26, mars 1984, p.6-7.

dépaysement. C'est du moins ce que le poème de l'entre-deux donne à lire. En faisant croiser les deux langues, Zürn accomplit en réalité une action plus subtile et plus importante : elle permet à l'intérieur de son poème l'émergence de la parole de l'autre, celle de Michaux en l'occurrence, qui se retrouve dans la lecture. C'est ce mouvement de « donner à lire » que Michel Lisse extrait des règles de lecture de Derrida : « Donner à lire le texte de l'autre, donner de l'autre au texte à lire, donner à l'autre du texte à lire, donner du texte à lire de l'autre...⁸² ». En inscrivant le vers de Michaux dans la dynamique de décomposition “folle” à l'œuvre dans l'anagramme, et sa recomposition, n'ayant pas pour objectif l'interprétation ou la traduction du vers, je retrouve au contraire, le désir de Zürn de réparer ou du moins de réduire une distance entre elle et Michaux à travers un travail sur la langue. C'est précisément en décomposant et en se réappropriant des lettres dispersées du vers de Michaux, qu'elle ré-emboîte à sa manière et à son idée, que Zürn prépare linguistiquement et littéralement, me semble-t-il, une rencontre entre deux voix éloignées. En d'autres termes, il me semble y voir une manière toute personnelle de s'approcher de l'autre, ici de Michaux, *par* et *dans* le langage. Coudre et découdre, préserver une distance infranchissable, ici alors représentée par cette troisième création que je lis et pense comme une *langue du milieu*, comme un terrain du milieu pour une rencontre possible. Une manière encore, de tisser un lien, un fil ou d'inscrire, au moins dans l'espace de la page, “un trait d'union” entre eux.

⁸² M. Lisse, *L'expérience de la lecture*, t.2 « Le glissement », op.cit., p.46.

Chapitre 4 : L(’)e(n) vol du corps

« Unica est mon nom et ma propriété c’est l’envol¹. »

(P. Waldberg, *Unica Zürn. L’alerte écarlate*)

« *Anatogramme* »

« Ensuite, elle décide de faire un petit atlas anatomique dépliant : sous chaque organe s’en trouve caché un autre². » Si jusqu’à présent je me suis limitée à analyser la pratique anagrammatique d’un point de vue purement linguistique, cette phrase d’introduction montre clairement comment l’anagramme exerce aussi une influence sur une certaine manière d’appréhender, de penser, de créer et d’écrire le corps. La pratique anagrammatique transcende, pour ainsi dire, les frontières purement linguistiques pour imprégner la vision d’Unica Zürn : permutation, déplacement et métamorphose seront les moyens pour reconsidérer la structure anatomique et la saisir sous de nouvelles configurations. Le corps se “réaménagé” et, comme le souligne la phrase même de Zürn – « sous chaque organe s’en trouve caché un autre » –, il est exploré dans ses espaces et ses profondeurs. En articulant le thème du corps à la procédure anagrammatique, l’auteure semble pratiquer littéralement et symboliquement ce même démembrement et écorchement qui se produisait pour le mot, dans le désir de jouer avec les formes possible que le corps peut acquérir, de défaire ainsi son organisation stable dans l’anatomie et de connaître les rouages qui se trouvent sous et entre les plis de la peau. Le principe régissant la création de l’atlas anatomique, soit la dynamique du dépliement et repliement, rappelle celui de l’anagramme qui découpe la phrase et ses liens internes, afin de découvrir et composer de nouveaux mots à partir d’un cadre donnée et d’une limitation du matériel disponible. Un procédé qui se rapproche de la pratique de l’écorchement, terme que j’avais déjà utilisé pour qualifier l’action directe et quelque peu agressive exercée par l’anagramme sur la structure linguistique et qui trouve ici, avec l’exemple de l’atlas anatomique, une adhésion terminologique et conceptuelle. Pour cette raison, qui sera ultérieurement approfondie dans les pages suivantes, je parlerai dès à présent d’un véritable processus d’*anagrammatisation* du corps, ainsi repensé, idéalement décomposé et recomposé selon des configurations spatiales singulières, sujettes à des réaménagements métamorphiques trouvant pleine « liberté d’action³ » et d’expression à l’intérieur du texte écrit. Plusieurs descriptions de compositions anatomiques dans les textes d’Unica Zürn jouent précisément avec les distorsions et les désalignements afin d’essayer d’autres soutiens et équilibres entre les membres. En est un exemple la création qu’elle

¹ P. Waldberg, « Unica Zürn. L’alerte écarlate », in *Les Demeures d’Hypnos*, op.cit., p. 357.

² U. Zürn, « Rencontre avec Hans Bellmer », in *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 69.

³ Je reprends ici le titre d’un poème d’Henri Michaux, « Liberté d’action », in *La vie dans les plis*, op.cit., p. 164.

adresse à Ernst Schröder : « La première carte postale qu'elle crée représente un corps de femme sans tête, aux hanches voluptueuses, dont le ventre est le centre de sa vie intérieure ; celui-ci est monté sur une *plaque tournante*, représentant plusieurs images en couleur, qui apparaissent tour à tour lorsqu'on tourne la plaque [...] la femme dont l'imaginaire se déroule dans son ventre est dédiée à Ernst Schröder⁴. » Loin de toute notion d'identification ou de représentativité, le corps se constitue au fur et à mesure qu'il s'inscrit dans le corps du langage. Zürn, je l'ai dit, perçoit l'expérience littéraire comme la possibilité de se reconstituer un corps vivant, l'éprouvant dans ses manifestations les plus diverses, l'explorant en particulier dans les allures de la maladie – qui l'affecte à la fois physiquement et mentalement. Avec ce procédé, il s'agit pour elle de réanimer, ou encore de se réapproprier, à travers l'écriture, d'un espace corporel qu'elle vit comme déficient, en intégrant les déformations qui renversent les acquis du corps et de *l'être corps* en remaniant la totalité de la structure organique. Et peut-être que cette « expédition⁵ », comme l'appelle Zürn, dans les manières possibles d'être un corps, loin du réel et qui nécessite une « résistance inhumaine⁶ », n'est rien d'autre qu'une manière toute personnelle de pouvoir encore “tenir debout” – « [...] les os se courbent dans la terrible affaire de *devoir encore tenir debout*⁷ » – d'habiter ce corps à sa manière et de le revendiquer comme sien : « *Pour me venger ! Pour me venger d'avoir trahi mon instinct*, pour venger ceci et cela – me venger de tout, presque de tout... !⁸ »

Avant de me pencher sur le texte choisi pour l'analyse, *La Maison des maladies* (1958), exemple probant de ce thème spécifique, je voudrais commencer par une introduction plus détaillée, en retraçant ce concept de corps-anagramme ou comme je l'appellerais, d'un “*anatogramme*”, figurant déjà dans de nombreux poèmes et autres récits. Cette disposition singulière à penser le corps voit la reprise progressive – bien que retravaillée d'une façon toute personnelle – de la fameuse phrase de Bellmer évoquée au début du chapitre et que je rappelle ici : « Le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables⁹. » Dans les textes de Zürn, le corps est très souvent réarticulé sous de nouvelles formes et configurations. Mais d'abord, il est décomposé, désarticulé, voire *anagrammatisé*. « Certaines parties du corps, écrit Ute Baumgärtel, – doigts, bouches, yeux et jambes – circulent fréquemment dans le texte anagrammatique. Mais elles restent généralement des éléments séparés, qui ne sont pas insérés dans un contexte physique évident¹⁰. » Un exemple de décomposition du corps réalisée au gré de celle anagrammatique de la phrase, est proposée dans le poème « *Das Leben ein schlechter Traum*¹¹ » (« La vie un mauvais rêve »), écrit au printemps 1964 lors d'un séjour sur l'Île de Ré.

⁴ U. Zürn, « Rencontre avec Hans Bellmer », in *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 69.

⁵ U. Zürn, *Le blanc au point rouge*, op.cit., p. 33.

⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁷ *Ibid.*, p. 25. Je souligne.

⁸ *Ibid.*, p. 29. Je souligne.

⁹ H. Bellmer, *L'Anatomie de l'image*, op.cit., p. 45.

¹⁰ U. Baumgärtel, « Fragmente eines Körpers der Sprache – Ein Ausblick », in op.cit., p. 216. Je traduis : « Einzelne Körperteile - Finger, Münder, Augen, und Beine - kursieren häufig im anagrammatischen Text. Sie bleiben aber in der Regel separate Elemente, die in keinen offensichtlich körperlichen Kontext eingefügt sind. » On pourrait encore se demander si ces membres dispersés ne renverraient pas aux lettres éparses qui subsistent dans l'anagramme. Ils fonctionneraient alors comme restes d'un corps qui attend d'être recomposé, d'être tout simplement recréer autrement.

¹¹ U. Zürn, « *Das Leben, ein schlechter Traum* », in *Anagramme*, op.cit., p. 124.

Dès le premier vers « Der Mensch ist Rauch » (« L'homme est fumée »), l'être humain, son corps est présenté comme une « fumée », c'est-à-dire comme le produit d'une combustion, un élément léger, aérien, dispersif et impossible à circonscrire. Le produit de la combustion de la structure anatomique ? Dès ce premier vers, Zürn semble présenter la première qualité du corps qu'elle entend recréer, à savoir une matière aux contours instables, impossible à contraindre dans une forme, malléable et déformable à l'infini. Un corps qui s'apparente davantage à un *passage*, éphémère et vite dissipé (comme le sens de l'anagramme qui s'envolait "en un clin d'œil"). Dans la suite du poème, l'écrivaine présente un corps décomposé : « *Ich Elender sterbe / um all' diese Scherben* » (« Moi, misérable, je meurs de / toutes ces échardes – éclats »). Un vers qui explicite l'état d'un corps fragmenté et qui se rapporte directement au vécu personnel de l'auteure (« Ich »). Un état passif et subi qu'elle transforme en action volontaire de découpage du corps, décrite dans le vers suivant : « [Ich] Breche alles mitten durch : Nase, /Bauch, rechten Arm. » (« [Je] Brise/coupe tout par le milieu : nez, /ventre, bras droit¹². ») Il faudrait peut-être lire ces trois vers dans l'ordre inverse : les membres épars d'un corps qui, transpercé d'éclats ou d'échardes, finit par se disperser en fumée. N'est-ce pas là l'image la plus fidèle du procédé anagrammatique ? Démembrer le mot, le disperser en ses composantes élémentaires – les lettres – et laisser le sens "s'évaporer", voire se perdre. Dans l'anagramme, la langue et le corps, subissent le même processus de décomposition et ils sont traités comme deux structures articulées dans une seule : celle du poème en constante déliaison-reliaison. Je partage, sur ce point, la réflexion de Baumgärtel lorsqu'elle écrit :

Les deux, le corps et l'anagramme, s'articulent dans une double structure singulière, qui résulte d'une part du cadre donné, de la délimitation constitutive du "matériau", et d'autre part du *dépassement potentiel de ce qui est donné comme contexte de signification à l'intérieur de ces limites*. Dans les deux cas, le caractère explosif réside dans le fait que des mouvements de transgression ont lieu à l'intérieur du matériau, qui travaillent avec les effets de la citation et de la répétition¹³.

Le corps, en tant que structure corporelle organisée se décompose en ses membres, en même temps que la forme linguistique par laquelle il se dit et il s'écrit. Membra disjecta ? Du corps et du mot. Dans le processus sans fin de reconfiguration signifiante, des concepts et de leurs attributions catégorielles, l'anagramme refuse toute forme de sens préformé et définitif. L'acte de décomposition anagrammatique constitue une résistance au code et à la tendance à la catégorisation. En ce sens, elle concerne directement le langage mais peut être aussi appliquée au corps en tant que grille de lecture et de vision apposées sur lui et en tant que méthode d'exploration et de création de ceci. La pratique de fragilisation des structures linguistiques

¹² U. Zürn, « Das Leben, ein schlechter Traum », in *Anagramme*, op.cit., p. 124.

¹³ U. Baumgärtel, op.cit., p. 217. Je traduis : « Beide, Körper und Anagramm, artikulieren sich in einer eigentümlichen Doppelstruktur, die sich zum einen aus dem gegebenen Rahmen, aus der konstitutiven Umgrenzung des "Materials" ergibt, *zum anderen aus der potentiellen Überschreitung dessen, was innerhalb dieser Grenzen an Bedeutungszusammenhängen vorgegeben ist*. Die Brisanz liegt in beiden Fällen darin, dass Überschreitungsbewegungen innerhalb des Materials stattfinden, die mit den Wirkungen des Zitats und der Wiederholung arbeiten. » Je souligne.

commence ainsi à s'appliquer à la déconstruction des structures anatomiques rigides, des catégories identitaires et sexuelles – du binôme “homme/femme” par exemple –, et du code linguistique avec lequel le corps est habituellement décrit. Je reprends à nouveau l'analyse de Baumgärtel qui relève comment le thème du corps, de l'identité, et de la sexualité, entre autres, sont amenés, par la pratique de l'anagramme, à entrer dans ce qu'elle appelle « une constellation hétérogène » de sens : « L'anagramme fait de la signification qui leur est attribuée une question de constellations. *Mais cela signifie en même temps qu'il leur refuse toute forme d'essentialité, de sens préformé ou fixable.* Loin de les élaborer, c'est-à-dire de leur donner une définition, l'anagramme fait plutôt circuler les termes en question, *les déplace en permanence dans des relations divergentes et leur retire ainsi leur statut catégoriel*¹⁴. » Et de conclure ainsi : « Dans la mesure où le sens et la signification de ce que l'on cherche à saisir sous la “catégorie” du sexe, du corps, de l'identité et autres, restent liés à des constellations significatives et contextuelles, *les délimitations des concepts et des catégories les uns par rapport aux autres deviennent également discutables*¹⁵. »

Anagrammer l'anatomie c'est d'abord contrecarrer idéalement l'image du corps comme organisme, soit comme organisation hiérarchique d'organes auxquels sont attribuées des fonctions spécifiques. En appliquant (imaginairement) au corps les permutations issues du travail anagrammatique, Zürn commence son travail de défiguration corporelle, en déplaçant les membres, en délogeant les organes de leur emplacement, bref, elle désarticule l'anatomie qui devient alors libre de se modeler au gré des sensations ressenties. Ainsi, elle rend vaines les identifications du corps dans des postures telles que “je suis un homme/ je suis une femme”, qu'elle a déjà tenté de nuancer, sinon d'effacer, dans ses poèmes anagrammatiques, comme je l'ai montré plus haut. Et de laisser place à des positions ou postures momentanées, à un corps androgyne dont les différences oppositionnelles sont annulées, ou du moins rendues poreuses. Un corps androgyne qui apparaît ponctuellement, quasiment comme une obsession, dans les textes de l'écrivaine. En témoigne cet exemple tiré de *L'Homme-Jasmin* : « Sous la surveillance de psychiatres et d'infirmières et à l'aide de piqûres, l'homme *va se transformer lentement en femme et la femme en homme.* Ils vont s'unir, *se sentir rachetés* et s'épouser¹⁶. »

J'ai mentionné précédemment qu'Unica Zürn concentre son attention sur le corps notamment dans ses moments de fragilité aggravés par la maladie affectant tant son corps que sa psyché. Dans les « Notes de travail » concernant le livre *La Maison des maladies*, Zürn écrit ceci : « Depuis hier, je sais pourquoi je rédige ce livre : *pour rester malade plus longtemps* qu'il ne convient. Je peux chaque jour y introduire de nouvelles pages blanches. Si je veux, il peut devenir de plus en plus gros. Aussi longtemps que je pourrai y ajouter de nouvelles pages blanches, je resterai malade¹⁷. »

¹⁴ U. Baumgärtel, op.cit., p. 256. Je souligne et traduis : « Es arbeitet mit der fortgesetzten Neukonstellation von Begrifflichkeiten und ihrer kategorialen Zuweisungen im signifikanten Prozess und stellt ihre Bedeutung damit jeweils neu zur Disposition. Das heisst aber zugleich, dass es ihnen jede Form von Essentialität, von präformiertem oder fixierbarem Sinn verweigert. Weit davon entfernt, sie auszuarbeiten, das heisst sie einer Bestimmung zuzuführen, bringt das Anagramm die in Frage stehenden Begriffe vielmehr ins Kursieren, verschiebt sie permanent in divergierende Bezüge und entzieht ihnen damit den kategorialen Status. »

¹⁵ *Ibidem*. Je souligne et traduis : « Insofern Sinn und Bedeutung dessen, was unter der „Kategorie“ Geschlecht, Körper, Identität et cetera zu fassen gesucht wird, an signifikante und kontextuelle Konstellationen gebunden bleibt, werden aber auch *die Abgrenzungen der Begriffe und der Kategorien gegeneinander fragwürdig.* »

¹⁶ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 178. Je souligne.

¹⁷ U. Zürn, *La Maison des maladies*, op.cit., p. 256. Je souligne.

Une raison, celle de rester malade plus longtemps, à comprendre non pas comme une trop simple célébration ou édulcoration de la folie, mais plutôt comme la compréhension que dans le réaménagement déstabilisant que la maladie provoque dans le corps, il y a une possibilité, ou plutôt, une puissance de vie, qu'il faudrait alors saisir, appréhender et écrire. Car, comme le dit Marielle Macé à propos de Michaux : « [...] peu à peu, l'état de souffrance informe s'anime d'événements, de propriétés, de propositions de formes et de *qualifications* du vivre. Comme si l'expérience des manières successives de souffrir portait en elle de nouvelles voies sensibles¹⁸. » Suit alors une nouvelle question : qu'est-ce qu'un corps (ou, comment un corps) uniquement constitué de positions (instables) d'équilibre et dont l'anatomie est constamment prise dans des mouvements de déplacement, de permutation et de reconfiguration ? En montrant comment un corps se tient debout en même temps qu'il s'effondre, Unica Zürn dévoile par l'écriture la façon d'être d'un *corps anagrammatique*, un corps dont elle cherche de « ranimer ses facultés englouties¹⁹. » Il y a chez elle, dans son traitement particulier du corps, à la fois une curiosité ludique de savoir « démonter » un corps pour le configurer différemment – c'est ce que révèle, par exemple, la description de la création de cartes postales pour Schröder, Brauner et Arp²⁰ – et une autre presque chirurgicale de comprendre ce qu'il y a à son intérieur, ce qui se meut dans ses entrailles. Ce qui expliquerait la présence éparsée dans ses récits d'instruments chirurgicaux qui entrent et s'enfoncent dans son corps, telle « la sonde introduite dans son ventre²¹ » lors d'un avortement, les multiples aiguilles et seringues transperçant les bras des patients dans les cliniques psychiatriques et qui se transforment parfois en instruments de torture : « Mais toute de suite on vient avec une seringue à aiguille. Cette aiguille on veut la lui enfoncer dans une veine. Mais l'aiguille se change en un monstre ! Une aiguille trop forte, trop longue, trop dangereuse – un instrument de meurtre !²² ». Le corps est souvent décrit comme étant envahi et transpercé par des corps ennemis extérieurs, agressé voire démembré et lacéré comme dans le rêve figurant dans « Notes d'une anémique » :

De nouveau un rêve dont l'interprétation englobe le mot *immortalité*. Mais de quelle manière inquiétante ! [...] La nuit dernière j'ai donc rêvé d'un être très beau, mi-femme, mi-serpent et assoiffé de sang. C'est pourquoi on lui extirpait tous les organes qui pouvaient lui permettre de faire le mal. On lui enlevait les yeux, la langue, le cœur et des organes du même genre afin de le rendre tout à fait inoffensif. On tâchait de préserver sa grande beauté en l'embaumant si adroitement qu'il donnait l'impression d'être encore vivant. Cela fait, on s'apercevait avec épouvante qu'il parlait sans langue, voyait sans yeux et vivait

¹⁸ M. Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, op.cit., p. 208. Souligné dans le texte.

¹⁹ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 98.

²⁰ « Elle travaille avec adresse et précision, inspirée par la minutie qu'apporte Hans à ses travaux. Pour une autre carte postale qu'elle commence à élaborer, il lui conseille d'insérer un petit fil blanc collé dans l'ornement du dessin. Elle y réussit. Puis elle découpe, au-dessous, une petite fenêtre et colore ce carré en noir sur lequel elle colle une feuille d'automne rousse. Cette carte sera pour Jean Arp ; l'atlas anatomique pour Victor Brauner, qui répond aussitôt par un petit dessin de couleur ; et la femme dont l'imaginaire se déroule dans son ventre est dédié à Ernst Schröder. Naturellement, pour Hans elle fabrique une carte postale érotique. », U. Zürn « Rencontre avec Hans Bellmer », op.cit., p.69.

²¹ U. Zürn, *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 152.

²² U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 142.

sans cœur, vidé de son sang, il était d'une grande force et, décervelé, ébauchait visiblement ses projets. En réalité, il était devenu plus ardent, plus vivant, plus intelligent, obsédé par la haine et le désir de vengeance, habité d'une force et d'une rage inhumaines [...] J'étais encore pénétrée de cette admiration absolue en me réveillant. J'ai regretté que le rêve eût pris fin ; n'aurais-je pas découvert alors de quelle manière cet être m'aurait anéanti ? *Ou bien qu'il n'était autre que moi-même. Ou qu'il était l'image de mon attente du miracle*²³.

Une créature femme-serpent « belle et dangereuse » à laquelle Zürn apporte un complément d'information sur une page extraite de *L'Homme-Jasmin* en achevant ainsi son portrait : « Cette créature médite la destruction du monde » et c'est pourquoi « on lui ôte tout ce qui pourrait lui permettre de préparer cette destruction. » Mais, souligne Zürn, « on oublie de lui enlever les cheveux. C'est là l'erreur²⁴. » Cette créature mythologique hybride entre Méduse et Mélusine, à la fois humaine et animale, devient le symbole d'une immortalité tant rêvée par Zürn et d'une résistance à la souffrance ou plutôt d'une rage acquise endurant la souffrance dans laquelle, parfois, l'écrivaine se reconnaît. Du récit autobiographique au récit onirique, le thème de l'herméneutique médicale se présente sous les déclinaisons narratives les plus diverses. Le lexique de la chirurgie ponctue ses expériences et ses délires, en se concentrant notamment sur le thème spécifique du corps troué. Des verbes tels que « percer », « pénétrer », « traverser » apparaissent souvent, accompagnés d'images d'aiguilles, de seringues et de tuyaux de perfusion perçant les veines, les bras ou plus généralement les corps qu'elle présente dans ses pages. Poussant plus loin mon raisonnement, la présence de ces instruments acérés n'est pas totalement déliée de sa pratique littéraire. Bien au contraire. À cet égard, je repense à l'image de la machine à coudre qui pique et transperce l'étoffe à travers une aiguille et que j'ai précédemment rapprochée de la pratique anagrammatique, par laquelle Zürn perce le tissu linguistique en brisant les liens logiques de la phrase, en démembrant le mot. L'action de percer le corps, amplifiée dans un imaginaire de démembrement et d'éclatement, est étroitement liée, me semble-t-il, à celle anagrammatique qui « perce » le corps écrit. Comme pour la phrase, la décomposition est la première action que Zürn effectue (idéalement) sur son corps, qu'elle perçoit d'abord comme « *en perte* » : « Un corps lourd, une tête lourde et embrumée, des épaules douloureuses, rien ne sert à rien, *tout m'encombre, je bute sur moi-même*. Lorsque je tousse, je pense à la tuberculose, lorsque j'ai mal à la tête, je pense à la tumeur du cerveau²⁵. » Plusieurs exemples témoignent de la plainte de Zürn concernant son corps lourd et souffrant, presque un cadavre à traîner comme un fardeau sur lequel elle trébuche. À titre d'exemple, je citerai la description inclemente qu'elle fait de son corps dans « Notes d'une anémique » :

Je suis sans énergie, répugnant au moindre mouvement, manquant tellement de plaisir intérieur que je m'ennuie moi-même. Un dégoût énorme et qui ne cesse de croître. Je ne suis pas polie, je ne suis pas aimable, *mon corps est de la bouillie*

²³ U. Zürn, « Notes d'une anémique », op.cit., p. 21-22.

²⁴ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 17.

²⁵ U. Zürn, « Notes d'une anémique », op.cit., p. 27. Je souligne.

grise. Je me fane, je suis déjà fanée, et je pourris et je sens mauvais tant tout se gâte. J'oublie que j'ai des jambes. Ma pensée n'arrive plus à descendre jusqu'en bas, jusque dans mes pieds, je pourrais dire à présent, ainsi que le faisait la grand-mère de Hans : « Ah, malheureux que nous sommes... » Rien ne va comme il faut et je ne sais pas ce qui va arriver²⁶.

Le corps pourrit, se dégrade, jusqu'à ce qu'il devienne un amas informe de « chair morte, hideuse et puante²⁷ » en décomposition. Il ne faut pas oublier, cependant, que cette considération du corps est influencée par son expérience personnelle et ses séjours dans les hôpitaux psychiatriques où se renforce, en quelque sorte, l'équation corps – incarcération – maladie. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles, dans ses textes, Zürn s'attarde longuement à décrire les attitudes et les comportements de ses autres patients, en prêtant une attention particulière à leurs gestes et à leurs corps, très souvent totalement captifs de la psychose et dépendants des médicaments. Atteints d'hypertrophie, les corps qu'elle présente dans ses écrits sont très souvent dans un état de décomposition, provoquant le dégoût par la puanteur qu'ils exhalent : « Là, dans chaque lit, gît une montagne de chair blanche et agonisante. Il règne dans cette salle une odeur infecte. L'air est rempli de grognements, de halètements, de râles et de ronflements. C'est affreux²⁸ » ; ou encore, en parlant d'une patiente : « Cette femme répandait une telle odeur de pourriture qu'il était impossible de rester auprès d'elle sans être prise d'une envie de vomir²⁹. » Ailleurs, le corps volumineux d'une femme semble avoir perdu tout attribut humain et ressembler à un récipient qui s'emplit et se vide comme un « cloaque » :

Tous les jours à midi et tous les soirs une femme fait une colère devant sa chaise et se met à décrire des cercles de son bras droit en donnant l'impression qu'elle pétrit la pâte d'un gâteau imaginaire. Mais ces mouvements semblent plutôt aider cette femme à brasser en elle le contenu d'un cloaque que jusqu'à un torrent d'injures se déverse de sa bouche. Ainsi elle « se vide » et, satisfaite, se met à table pour s'empiffrer d'une montagne de nourriture et remplir à nouveau le cloaque³⁰.

Je m'arrêterai ici avec les exemples, même si je pourrais continuer tant ils sont nombreux dans les textes de Zürn, pour noter comment la considération de son corps est inévitablement affectée par la comparaison avec celui des autres patientes ; ce qui provoque, ou renforce, chez elle un besoin de détachement vis-à-vis de cette anatomie encombrante et “malade”, afin de la repenser et d'essayer de la vivre *autrement*. L'un des moyens de se “décorporez” ou d'amincir son corps et de le rendre ainsi plus “flottant” et léger, consiste d'abord à refuser la nourriture, pratique à laquelle Zürn recourt régulièrement, en particulier lors de ses internements : « Elle pèse quatre-vingt-cinq livres, et sa maigreur étonne. On l'exhorte à manger beaucoup, sinon elle ne

²⁶ U. Zürn, « Notes d'une anémique », op.cit., p. 23. Je souligne.

²⁷ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 160.

²⁸ *Ibid.*, p. 159.

²⁹ *Ibid.*, p. 146.

³⁰ *Ibid.*, p. 167.

guérira jamais³¹. » Une volonté anorexique de disparaître ou, plus précisément, de se dégager des contraintes organiques, de ses demandes et obligations : « La nourriture est très épaisse – ne doit-elle pas épaissir ces corps ? Quiconque ici engraisse augmente la résistance de ses nerfs. Cela semble être pour les médecins, tout autant que pour les infirmières, la thérapeutique calmante : des malades bien grasses ! [...] Elle n’a pas faim. Elle sort en cachette avec son assiette, se rend dans le local où se trouve la poubelle et y jette son repas³². » La volonté de se libérer du corps ou de l’amaigrir à l’extrême pourrait également expliquer la présence constante dans ses pages de corps évidés, plus particulièrement, exsangues :

Ce soir-là elle se met au lit avec ses tessons de bouteille [...] Elle attend que sa compagne de chambre soit endormie pour tenter de s’ouvrir les veines [...] Elle taille la chair, taille et sent effectivement le sang couler. Elle est dans le noir et les blessures lui semblent suffisamment profondes – elle est presque convaincue qu’après s’être endormie elle aura perdu d’ici à l’aube tout le sang de son corps. Elle imagine que ce sera le lendemain matin quand on la trouvera morte dans son lit – quand on verra le sang *couler* à flots sous sa porte jusque dans le couloir – et elle s’endort sur ces visions agréables et se réveille le matin dans son lit ensanglantée³³.

« Si on pouvait marcher à côté de soi, dit-il souvent, ne plus occuper son corps, seulement le faire marcher, ne plus avoir à en porter “la charge” !³⁴ » écrit Michaux dans « Portrait d’homme ». Et pourtant, aussi lourd et gênant soit ce corps, la plus grande malédiction serait peut-être de ne pas l’avoir : « Ô monstre humain ! Au lieu d’enfin abandonner, *je persiste à vouloir ce qui est fait pour moi*. Autrement je ne crois pas à mon existence. *Et comme ça je descends aux enfers*. Et c’est là mon verrou, ma fierté [...]»³⁵. » C’est ainsi qu’Unica Zürn dépose le corps, l’allonge dans le lit – un écho fort avec Michaux – en « disposant » son esprit : « Depuis son enfance le lit est, dans ce monde inquiétant et dans cette vie trouble, l’endroit où elle se sent le plus en sécurité. Le lit où l’on peut *écrire, dessiner, rêver est son suprême refuge contre la vie* ; et dans ses longues périodes passives et sans espoir [...] le lit est pour des jours et des mois *le seul endroit où elle est capable de continuer à exister*³⁶. »

La connaissance du corps, comme je l’ai déjà souligné, procède avant tout par le processus de décomposition mais qui, pour Zürn, se présente sous les traits ou symptômes d’une pathologie bien précise : l’anémie. Une décomposition à la manière d’un évidement ou d’un déroboement. À plusieurs reprises, l’écrivaine croit se dégager de son corps, à d’autres, ce sont les membres et les éléments de son corps même, qui se dérobent. D’après la définition médicale, l’anémie est un *appauvrissement* du sang dans lequel on constate une diminution du nombre des globules rouges et qui provoque, entre autres, une pâleur extrême de la peau et un affaiblissement général de l’organisme. Un curieux changement de perspective se produit chez Zürn, qui voit

³¹ U. Zürn, *L’Homme-Jasmin*, op.cit., p. 69.

³² *Ibid.*, p. 146.

³³ *Ibid.*, p. 100.

³⁴ H. Michaux, « Portrait d’homme », *Textes épars 1936-1938, OC., I*, op.cit., p. 536.

³⁵ U. Zürn, *Le blanc au point rouge*, op.cit., p. 27. Je souligne.

³⁶ U. Zürn, « Notes concernant la dernière (?) crise », in *L’Homme-Jasmin*, op.cit., p. 198-199. Je souligne.

dans la faiblesse du sang un état d'élévation, voire d'élection. L'importance de cet état corporel, décrit en détail et de manière presque clinique, est prouvée par sa reprise dans presque tous ses textes :

En raison de ma fatigue constante et de mon besoin de m'allonger, nous sommes allés voir un médecin qui a analysé le sang, dans lequel 1 million de globules rouges se sont révélés absents. Au fil du temps, j'ai avalé 60 ampoules d'une préparation de sang de foie et 40 ampoules de vitamines. De plus, j'ai une mystérieuse maladie de peau [...] Je suis, comme le dit le médecin, peut-être "allergique". Une "allergie" c'est une réaction mystérieuse du corps à quelque chose qui déplaît à l'âme. Nous avons entendu ce mot pour la première fois chez Michaux : « je suis allergique » - il ne peut pas supporter l'odeur du tabac noir, tout le fait tousser, même la nourriture de certaines personnes. *Alors à quoi suis-je allergique ? Telle est la question.* Ni moi ni le médecin ne pouvons le savoir. Hans pense que cela passera comme c'est venu. Je le pense aussi. Quand j'ai commencé, je me suis vantée d'avoir la lèpre et j'ai déjà parlé de l'île de la lèpre sur laquelle je pourrirai lentement en ne faisant rien³⁷.

Elle renchérit dans « Notes d'une anémique » en qualifiant sa pathologie de miracle : « [...] l'ANÉMIE, un million de globules rouges ont quitté mon corps ! *Pour aller où ? Où ? Et le miracle que j'espérais si impérieusement, si désespérément n'était rien d'autre qu'une grande boîte de 60 ampoules d'extrait de foie. Chaque jour, je lime soigneusement deux ampoules pour avaler ce sang béni afin de faire revenir ces millions de globules rouges. Et c'est comme ça que l'on fait d'un grain de sable une montagne, d'une plume cinq poules et d'une anémie un miracle*³⁸. »

Dans cette dynamique de perte et de récupération des globules rouges, l'insistance sur la question « ont quitté mon corps ! Pour aller où ? Où ? » me paraît tout à fait intéressante à analyser. De son anémie Zürn semble extraire une puissance de vie, mais plus encore elle semble l'utiliser et la considérer comme une possibilité pour le corps de se vider et de se régénérer "autrement". Peut-être elle y voit une manière de sortir de son corps en suivant le chemin des globules rouges, pour ensuite y revenir, y rentrer autrement. L'anémie « vide » le sang et plonge l'organisme dans un état de fatigue générale ; pour ma part, je lis dans la curieuse insistance de Zürn sur son anémie, peut-être une manière de recréer un corps en le vidant de l'intérieur, soit un corps creux ou, encore,

³⁷ U. Zürn, « Brief Zürn an Ulla und R.W. Schnell, Paris, 29.03.1957 », in *GA*, 4,2, Prosa 4, p. 542, je traduis. En version originale (les fautes de français sont retranscrites en respect de l'original) : « Wegen meiner ständigen Müdigkeit und Liegebedürfnis gingen wir zu einer Ärztin, die das Blut untersuchte, in welchem sich 1 Million roter Blutkörperchen als abwesend zeigten. Ich schluckte im Laufe der Zeit 60 Ampullen mit einem Leberblutpräparat und 40 Ampullen mit Vitaminen. Ausserdem habe ich eine geheimnisvolle Hautkrankheit. Es kostet ein irrsinniges Geld in der Apotheke: Salben, Tinkturen, Spezialseifen - immer wieder was anderes. Nach deutschem Geld hat der Mist schon fast 200 Mark gekostet, mit den Arztbesuchen. Bald hab' ichs satt und lass es, wie es ist. Ich bin, wie die Ärztin meint, vielleicht »allergiques«. Eine »Allergie« das ist eine geheimnisvolle Reaktion des Körpers auf etwas, was der Seele missfällt. Zum ersten Mal hörten wir dieses Wort bei Michaux: »je suis allergiques« - er kann nicht den Geruch von dunklem Tabak ertragen, alles bringt ihn zum Husten, auch der Geruch mancher Menschen. *Also gegen was bin ich allergiques? Das ist die Frage.* Das vermag weder ich noch die Ärztin rauszufinden. Hans meint, das wird vorbeigehen, wie es gekommen ist. Ich denke es auch. Wie es anfang habe ich damit geprotzt, dass ich Lepra habe und spann schon von der Lepra-Insel auf der ich im Nichtstun langsam verfaulen werde. » Je traduis et souligne.

³⁸ U. Zürn, « Notes d'une anémique », op.cit., p. 30.

une corps littéralement *en perte* de soi : une expérience exceptionnelle, sinon véritablement “miraculeuse”. Et peut-être alors ces caractéristiques de l’anémie en constituent-elles un véritable “style”. Un style “évident et réplétion” qui n’est pas si loin, me semble-t-il, de cette dynamique de désagrégation et réagrégation linguistique qu’est l’anagramme. Il peut y avoir alors une superposition quelque peu imaginaire entre anémie et anagramme. En poussant un peu plus loin ma réflexion, je pourrais envisager le style anagrammatique comme une “anémie linguistique” : la soustraction en vue d’une réintégration de nouveaux sens à explorer ou exploiter. Le corps tout entier est considéré par Zürn à l’instar d’une blessure, une fissure hors de laquelle elle peut sortir, tel son « être qui, depuis toujours, cherche à se détacher de ce corps encombrant³⁹. » De ce corps infirme, dans lequel elle se sent « clouée au sol⁴⁰ », survit le désir de l’explorer précisément dans ses dérobades et infirmités, à l’occurrence ici, dans sa façon d’être anémique. Zürn voit dans cette exceptionnelle “entrée-sortie” de globules rouges dans son sang, soit dans l’une des caractéristiques de l’anémie, une possibilité pour elle de quitter imaginairement et momentanément son corps et y rentrer différemment, avec un regard nouveau. Serait-ce le miracle ? Remarque intéressante : il suffit d’ajouter une consonne à la parole allemande « Wunde » (« blessure ») pour que cela devienne un miracle, « Wunder ». Une blessure qui, dans *La Maison des maladies*, œuvre que j’analyserai d’ici peu, deviendra précisément une *ouverture*. L’anémie permettrait d’élaborer une nouvelle manière de sortir du corps : par les trous, par les manques qui permettent à Zürn de renaître *extatiquement* (de *ek-stasis*, sortie de soi) au monde sous diverses formes et métamorphoses. Le corps anémique est un corps extatique : « Et c’est là ma délivrance : ma maladie, qui est mon *salut* et ma *renaissance*⁴¹. »

Dans la même perspective on pourrait également lire et comprendre les longues plaintes de Zürn concernant son corps lourd et l’idée qui s’ensuit d’être la proie d’un dérobement qui relève à la fois du “vol” et de “l’envol”. Le terme « vol » à prendre ici dans sa double signification : tel un oiseau, le corps “prend le vol”, se délivre de sa lourdeur – « Perdu le poids de son corps, légèreté de la mouette se balançant sur l’onde. Légère, légère...⁴² » ; ou bien, comme lors d’un enlèvement, le corps est volé : « Cinq gentlemen-gangsters dévalisent une banque. Ce film lui donne l’impression qu’elle est *elle-même cette banque* qui n’est pas cambriolée mais bel et bien *enlevée comme un objet auquel on voudrait donner une autre destination*. Cela lui rappelle un jeu de son enfance : “Voleurs et princesse”⁴³. » Unica Zürn présente souvent des situations qui jouent volontairement sur l’ambiguïté et la subtile différence contenue dans les deux sens du terme « vol » et qui doivent être lue, chez elle, comme réaction à une même condition de contrainte par rapport au corps, vécu autant comme une carcasse dont il faudrait se délivrer, que comme une prison à fuir : « Une échelle vers le ciel, si facile à saisir, menant au but. Il suffit d’avoir le courage

³⁹ U. Zürn, « Notes d’une anémique », op.cit., p. 25.

⁴⁰ U. Zürn, *Le blanc au point rouge*, op.cit., p. 11.

⁴¹ *Ibid.*, p. 33.

⁴² U. Zürn, « Extrait des pages d’enfants », in *MistAKE*, op.cit., p.28.

⁴³ U. Zürn, *L’Homme-Jasmin*, p.23. Une idée de légèreté déjà présente dans son enfance quand elle jouait à sauter du mur : « Parfois, les trois enfants sont envahis par la joie de voir leur corps sans poids. Ils sautent avec témérité du plus haut mur et atterrissent légers et souples comme des chats sur leurs mains et leurs pieds. Ils dansent, ils tourment de plus en plus vite, jusqu’à ce qu’ils aient le vertige et tombent. », *Dunkler Frühling*, in Gesamtausgabe, 4.2., p.289. *Je traduis.*

de faire le premier pas [...] car résider au ciel, faire un séjour des plus aériens et des plus légers, après cette vie de lourdeur que lui fait subir son corps, quel but !⁴⁴ » Cette sortie extatique implique tant une volonté de liberté que la possession d'un élément, s'approprier de l'air avec le vol ou de l'eau avec la nage. Ce qui implique l'individuation du corps dans un autre volume, au-delà de ses frontières strictement anatomiques ; le corps s'exerce à coïncider avec un espace qui peut être aussi celui de « l'éternité tout debout⁴⁵ » pour utiliser une expression que Zürn utilise dans un extrait de *L'Homme-Jasmin* cité ci-dessous. Ici, le corps est inclus dans un ensemble d'objets et de vêtements qu'elle a dispersé dans le monde. Comme un manteau oublié, une chaussure qui traîne seule dans une pièce, le corps nu de Zürn est un objet parmi les objets, parsemé dans le monde, affranchi de l'identité et libre de partir « vers une autre destination » :

[...] elle laisse sur la table du café son sac à main avec ses cigarettes et sa carte de séjour. Cela signifie en même temps qu'elle s'est libérée du dernier fardeau. *Elle n'a plus rien*. Elle fait le compte de tout ce qu'elle porte. 1. un manteau ; 2. une jupe ; 3. un corsage ; 4. un slip ; 5. un soutien-gorge ; 6. une chaussure gauche ; 7. une chaussure droite ; et 8. son propre corps. Huit objets qui, de ce moment, circulent avec elle de par le monde. Elle est placée *sous le signe de l'éternité tout debout*. Elle trouve une grande noblesse à son état⁴⁶.

Pourtant, même dispersé, le corps est toujours présent. Comme je l'avais déjà souligné dans mon analyse du corps épuisé de Michaux, pour Unica Zürn aussi, l'expérience extatique est un effort, une concentration d'énergie qui requiert le recueillement du corps en une position. C'est ce qui ressort de ses écrits lorsqu'elle précise ses positions d'assise ou de couchée qui lui permettent de s'ancrer dans le réel physique pour s'évader imaginairement. Même dans ses voyages délirants, l'être est situé dans un corps qui essaie toujours de se (re)constituer. Elle « décampe » mais son corps est bien installé sur une chaise :

Toujours bien visible sur la chaise rien n'a changé en apparence, et regarder par la fenêtre m'a toujours donné du courage. Ça peut durer des années...mais je vous JURE : en réalité, c'est-à-dire dans MA réalité, j'ai décampé. Le corps doit alors payer les pots cassés, car la situation décrite nécessite une résistance inhumaine. Alors me viennent un ulcère à l'estomac, une scoliose, une fièvre. L'expédition finit à l'hôpital⁴⁷.

« Prison montrée n'est plus une prison⁴⁸ » écrit Michaux. Le corps est une « porte de sortie » aussi bien qu'une « porte d'entrée ». L'être se découvre par et dans ce mouvement d'aller-retour. Une dynamique qui sera développée plus précisément dans le récit *La Maison des maladies*. Il suffit de dire, pour l'instant, que la sortie du corps alourdi permettra à Zürn d'assister à ses propres

⁴⁴ U. Zürn, *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 150.

⁴⁵ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 180.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ U. Zürn, *Le blanc au point rouge*, op.cit., p. 33. Je souligne.

⁴⁸ H. Michaux, *Passages*, op.cit., p. 146.

métamorphoses et peu à peu d'en devenir régisseuse. Toutefois, cette tension gardée entre sortie et rentrée en soi est toujours rythmée par les lois de "sa maladie". Le sentiment de puissance, « sa renaissance » et son « salut », s'alternent chez elle avec le sentiment d'une angoisse profonde. Le corps paye toujours « ses pots cassé » :

Mais elle a déjà à demi disparu dans l'abîme d'une nouvelle et profonde dépression, *comme si c'était là la loi de sa maladie* : quelques jours extraordinaires, quelques nuits pleines d'événements hallucinatoires, bouleversants, une brève envolée, la sensation d'être un personnage hors-série, *et puis par là-dessus la chute, le retour à la réalité où elle reconnaît ses illusions*. Elle marche au pas dans la cinquième colonne grise des êtres mortellement déprimés [...] « Croyez-vous en votre guérison ? » lui a demandé un psychiatre de Sainte-Anne. *Et, avec un certain plaisir*, elle a répondu : « Non. »⁴⁹.

La souffrance et la maladie, en morcelant le sentiment d'avoir et d'être un corps, conduisent pourtant à de nouvelles manières de le penser et de le vivre. Du corps déprimé, bouillie grise, la force d'Unica Zürn sera précisément de trouver le moyen de le réanimer, de saisir ces moments d'hallucination où le corps est libre de se multiplier et de créer ses propres scènes de métamorphose. Il s'agira de retenir – et ce sera sa plus grande force de création – de sauvegarder ces modes qui, dans la souffrance, ont valeur de puissance de création et de proposition de vie(s). Et de convertir le temps bref de la "sortie de soi" en durée, c'est-à-dire en une situation de continuité, de permanence dans l'écriture, dans les multiples récits du corps écrit. Là encore, il s'agira d'apprendre de ces "illusions" une autre manière de considérer et de réinventer le corps. Et, surtout, de le regarder autrement. Peut-être, enfin de répondre à sa question : à qui ou à quoi est-elle allergique ?

⁴⁹ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 149-152. Je souligne.

« *La Maison des maladies* » : le cœur volé des yeux ou le dérobement du corps

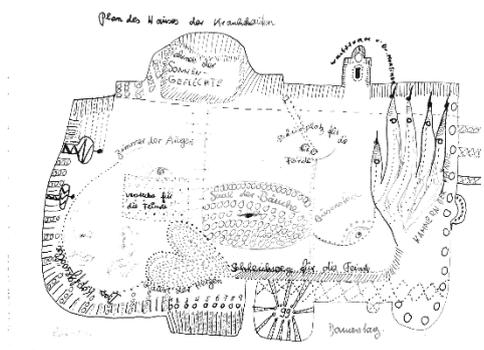
« Le corps est une enveloppe : il sert donc à contenir ce qu'il faut ensuite développer. Le développement est interminable. Le corps fini contient l'infini, qui n'est ni âme, ni esprit, mais bien le développement du corps⁵⁰. »

Jean-Luc Nancy

Sur la feuille, comme sur la table chirurgicale, Unica Zürn écorche son corps, le divise en chambres-organes, rues et couloirs où déambulent des personnages, des ennemis aussi. Elle organise ainsi la planimétrie d'une ville anatomique : *Das Haus der Krankheiten* (*La Maison des maladies*). Seul texte en prose de Zürn qui, selon moi, peut se définir comme véritablement "anagrammatique", dans le sens où l'exploration du corps obéit à la même dynamique de recherche et de création, de déliaison et de reliaison, analysée pour la composition des poèmes-anagrammes. Sous-titré « Histoire d'une jaunisse », le texte se constitue comme un véritable compte-rendu de l'exploration du corps, d'une traversée entre les différentes parties organiques qui le composent. Le premier manuscrit est daté 30 avril – 9 mai 1958, période où Zürn se trouve dans un état fiévreux, soit d'altération de l'équilibre corporel. Dans ses mots : « Elle assiste à une grande manifestation contre la bombe atomique et attrape la jaunisse. Au lit, avec la fièvre, elle écrit le texte : "À la maison des maladies"⁵¹ ». À partir du titre même, Unica Zürn présente son corps à travers un vocabulaire spatial et le représente graphiquement par une série de dessins dont un, en particulier, expose sa planimétrie (fig. 10) : « Plan des Hauses des Krankheiten ».

⁵⁰ Jean-Luc Nancy, « 58 indices sur le corps », n°15, in *Corpus*, Paris, Métailié, 2006, p. 147.

⁵¹ U. Zürn, *L'homme-Jasmin*, op.cit., p. 20.



10. U. Zürn, *Plan des Hauses der Krankheiten*, texte manuscrit avec dessins, 1958, reproduit in *GA*, 4.1, p. 45.

Son vieux désir d'accoucher d'une ville semble s'exaucer ici dans le récit *La Maison des maladies*. Elle accoucherait d'une ville et cette ville serait maintenant un corps entouré de ce qui, dans le dessin, est représenté par un mur. Zürn ne choisit que quelques parties du corps selon des sensations cénesthésiques personnelles, et les dispose à l'intérieur du plan : un visage, un cœur, une main apparaissent clairement. Au centre, la salle des ventres (« Saal der Bäuche ») est reliée à celle des seins (« der Busenstube ») ; en haut à gauche, le cabinet des plexus solaires (« der Kabinett der Sonnengeflechte »). Les organes deviennent des habitacles, des chambres : « le cabinet des plexus solaires », « la chambre des mains », « la chambre des seins », « la pièce des cœurs et celle des yeux ». Ce ne sont là que quelques-unes des chambres-organes, vestibules et cours intérieures qui composent la maison. Certaines chambres sont secrètes, d'autres dédiées au repos comme celles des plexus solaires. D'autres encore sont répugnantes, celles des ventres par exemple, d'où s'échappent des odeurs malodorants et des « borborygmes indécents, de bruits mous de claquements, d'aspirations, de soufflements [...] Si je pénétrais dans la salle des ventres ce serait comme si je m'enfonçais jusqu'aux genoux dans une macédoine de viandes⁵². » Le même dégoût est ressenti par rapport à la chambre des seins d'où « par l'interstice, sous la porte fermée, il se répand du lait et par le trou de la serrure il vient une odeur fade, blanche qui me donne mal au cœur. On n'entend rien dans cette chambre, il y règne le silence d'une chambre d'accouchée. Ce silence moelleux et profond [...] la chambre des seins ne m'inspire que désespoir⁵³. » De cette première introduction, on comprend que certains organes répugnent à Zürn en raison de ce qu'ils représentent symboliquement dans sa vie personnelle. Elle le dit clairement pour la chambre de seins par exemple, habitée par un silence qui lui rappelle « le souvenir des temps passés. À l'époque j'aurais préféré qu'il durât toujours. Mais aujourd'hui tout a changé [...] »⁵⁴. » En sélectionnant des organes précis à disposer dans la maison des maladies, Zürn choisit de raconter l'histoire de son corps, de son vécu et de ses traumatismes en particulier : de la maternité aux séjours en psychiatrie, son corps est un concentré d'expériences enveloppées dans chaque organe. C'est un corps spécifique que Zürn expose dans *La Maison des maladies*, s'imaginant comme une

⁵² U. Zürn, *La Maison des maladies*, op.cit., p. 249.

⁵³ *Ibid.*, p. 249-250.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 250.

visiteuse étrangère accédant aux différentes chambres-organes et redécouvrant leur (son) histoire. Mais de quel corps s'agit-il ? Une question qui s'ajoute à celles que Helga Lutz pose dans son analyse : « Pourquoi cette maison est-elle construite comme une sorte de corps ? Est-ce un bâtiment ou un corps ? Ou les deux ? Corps et maladie sont-ils synonymes ? Le corps est-il compris comme des maladies ?⁵⁵ »

Tout a sans doute commencé avec la jaunisse comme dit Zürn, mais aussi avec ses nombreux séjours en hôpital psychiatrique. Une expérience qui change radicalement le regard qu'elle porte sur son corps, la façon dont elle le vit et qui peut-être la pousse à le recréer, à sa manière, dans ses textes et ses dessins. Et en particulier à opposer au registre linguistique médical et à la manière "médicale" de considérer et de parler du corps et sur lui, un regard tout à fait différent. La maladie et la convalescence deviennent le nouveau régime de la vie de Zürn qui commence à être interrompue par des retraits forcés, très souvent non choisis : des moments de profonde solitude alternent avec des périodes de travail et des visites d'amis proches. J'ai utilisé le terme « régime », car Zürn a vécu sa maladie comme une façon de repenser son être-au-monde. Ce qui me semble important, c'est la *manière* dont la maladie est traitée, je dirais même aménagée à l'intérieur de son corps. Je dis manière en pensant à Canguilhem qui considérait la maladie comme une allure du vivre, un régime avec lequel se rapporter, à ses rythmes, ses gestes et ses lieux : « L'état morbide est toujours une certaine façon de vivre⁵⁶. » Et à partir de là, je me demanderais quelle est alors la manière dont la maladie est observée et comment elle modifie l'appréhension et la compréhension du corps qui change ses habitudes, voire son *habitus*. Une folie, « sa folie » comme Zürn l'appelle, qui l'a obligée à aménager autrement son quotidien de plus en plus vulnérable. Elle le raconte en détail dans son journal *Cahier de Crécy* commencé fin février 1970 et dans le texte *Vacances à Maison Blanche* commencé en avril 1970 lors d'un second séjour à la clinique psychiatrique éponyme. De cette année, la dernière de sa vie, datent également plusieurs textes remaniés et corrigés, dont « La rencontre avec Hans Bellmer », écrit d'une traite pendant l'été passé à la Clinique de Chailles « Château de la Chesnaie », près de Blois. « Je repense avec horreur, écrit Zürn dans une lettre à Ruth Henry, à mon séjour à Maison Blanche. Cette époque je l'ai décrite et j'en ai tapé le texte au propre. De même, j'ai écrit sur la vie et le travail avec Hans Bellmer. Tout cela doit être retravaillé à Paris⁵⁷. »

Pour répondre à toutes les questions posées ci-dessus et entrer dans l'analyse du texte, je dirais qu'il importe moins de comprendre si le corps et la maladie sont synonymes, ou si le corps est compris comme une construction qui renferme des maladies, que de se demander *pourquoi* corps et maladie pourraient être synonymes et qu'est ce qui ferait du corps une maison des maladies, un bâtiment clos et claustrophobique. Et encore une fois, peut-être avant tout, de quel corps et de quelle maladie parle Zürn. Il ne sera question alors, maintenant, que du plan. Car la maison des maladies est d'abord un plan, la carte d'une ville anatomique. En dessinant un plan, Zürn arpente un terrain, y dispose des organes, les connecte entre eux par des couloirs et des

⁵⁵ H. Lutz, *Schriftbilder und Bilderschriften*, op.cit., p. 138. Je traduis. « Warum ist dieses Haus als Art Körper aufgebaut? Ist es ein Gebäude oder ein Körper? Oder beides? Werden Körper und Krankheit synonym verwendet? Wird der Körper als Krankheiten verstanden? ».

⁵⁶ Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2021, p. 160.

⁵⁷ U. Zürn, *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 143.

escaliers et les entoure d'une barrière. C'est un plan horizontal qui enveloppe un corps dépecé. Un corps, une maison où elle a été contrainte de se rendre : « Avant d'entrer dans la maison des maladies, j'étais dans une très belle chambre. Quand il me fallut la quitter je me serais volontiers cramponnée à une chaise pour ne pas m'en aller. C'était exactement la chambre où j'étais à ma place. Je savais que là, et là seulement, le meilleur de mes forces pourrait se libérer. Mais personne ne semblait respecter ce besoin⁵⁸. » Il semblerait donc qu'elle ait été contrainte de vivre dans un corps qui n'est pas le sien, ou du moins qu'elle ne perçoit pas comme tel. Même si les différents organes disséminés représentent un morceau de son histoire, ou plutôt encapsulent un récit personnel, le sentiment et l'impression qui accompagnent le lecteur et la narratrice elle-même lorsqu'elle erre dans cet espace, sont ceux d'une profonde étrangeté ou, du moins, d'une aspiration à la libération. Au fur et à mesure qu'elle le raconte et l'explore à partir de sa perspective synoptique interne, cet espace est déjà, peut-être depuis toujours, malade : « Maison des maladies, tu n'es pas maison de la guérison⁵⁹. » Dès le premier regard, ce plan est étroit, fait de coupes et de cloisons ; les pièces-organes sont fermées par des portes et les bruits qui s'en dégagent sont inquiétants. Horizontal, le corps est-il un cadavre ? Plutôt un corps-prison dans lequel la narratrice se sent contrainte. Une impression renforcée par la présence d'une tour de contrôle qui domine le bâtiment, décrite comme un « polygone construit comme une colonne portant une plate-forme en haut. Ce monument se dresse dans la cour de la maison des maladies⁶⁰. » Mais surtout par le personnage qui dirige cette maison : le docteur Mortimer.

Dès le départ, il s'agirait donc de trouver un moyen de sortir de cette maison. Ce qui explique peut-être la présence de nombreux indicateurs spatiaux, d'adverbes de lieu tels que « là-bas », « au loin », « à gauche » et en particulier la présence de fenêtres ouvertes vers « un dehors », vers le ciel, parfois vers l'horizon, une prairie, un arbre. « Dehors » en allemand « Aus ». Il suffirait d'enlever un « h » dans le titre *Das Haus der Krankheiten* pour changer tout le sens du texte. Une opération qui se justifierait en pensant à l'œuvre anagrammatique de Zürn et à son intérêt pour trouver les « mots dans les mots », pour les décomposer et découvrir un nouveau sens mais, plus encore, si on observe de près le titre manuscrit « Plan des H auses der Krankheiten » (fig.9). Comme le souligne Patricia Allmer, une observation attentive révèle « un espace bien visible isolant la lettre « H » du mot « Hause », ce qui attire l'attention sur la présence du mot « aus » enchâssé dans « Hause » en en mettant l'accent sur un jeu de mots allemand crucial tout au long de *Das Haus der Krankheiten*⁶¹. » « Das Aus der Krankheiten » alors, que l'on pourrait traduire par « Au dehors/hors des maladies » ou encore « La fin des maladies ». Le sujet ne serait pas tant « la maison des maladies » et le problème connexe de savoir comment en sortir, comment sortir du périmètre étouffant d'un corps malade, que la vie à l'extérieur, la nouvelle façon de vivre libre d'un corps encadré par une structure. Car, quel que soit le titre que l'on souhaite donner, les concepts d'intérieur et d'extérieur, « de confinement et de fuite » sont déjà présents et imbriqués

⁵⁸ U. Zürn, *La Maison des maladies*, op.cit., p. 246.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 252.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 238.

⁶¹ Patricia Allmer, « Outside-in : translating unica Zürn », in Anna Watz (éd.), *Surrealist Women's writing, a critical exploration*, Manchester, Manchester University Press, 2020, p. 149 : « Zürn has written its title across the top 'Plan des H auses der Krankheiten' with a visible gap isolating the H of 'Houses' drawing attention to the presence of the word 'aus' in 'Haus', and thus foregrounding a crucial German pun throughout *Das Haus der Krankheiten*. » Je traduis.

l'un dans l'autre par l'inclusion de "aus" dans "Haus" que Zürn exploite tout au long du texte. Comme toujours, Unica Zürn demande au lecteur d'être attentif aux jeux de mots, aux anagrammes possibles qui s'appliquent ici à une dynamique spatiale complexe, presque cryptée, reposant sur une tension : la réclusion dans un établissement médical, d'une part, et l'évasion potentielle et souhaitée vers l'extérieur, de l'autre. « En retraçant les formes du "dehors", continue Patricia Allmer, comme *aus* ou *draussen* (« rester dehors », « au dehors »), à travers le texte et en les entendant toujours comme un écho de *Haus*, nous découvrons que le désir d'évasion de la narratrice est constamment figuré par les perceptions d'un monde au-delà des limites géographiques et psychologiques de sa maladie – un monde qui existe en intertexte, au-delà des limites textuelles de l'écriture de Zürn elle-même⁶². » Dorénavant, la question se posera peut-être ainsi : comment sortir du plan ? Comme sortir de ce corps entravé régi par un tiers en la personne du Dr Mortimer ? Au fil de l'analyse qui conduira à répondre à ces questions, on comprendra que *La Maison des maladies* n'est rien d'autre que l'histoire d'une lente réappropriation géographique des lieux du corps que Zürn recartographiera à sa manière.

J'interromps pour l'instant ce début de réflexion, prélude à ce qui deviendra explicite par la suite, pour revenir à la figure du Dr Mortimer. L'introduction de ce personnage permet à Zürn de comparer deux visions opposées de la maladie, deux appréhensions et compréhensions du corps exprimées à travers des registres linguistiques divergents. Plus précisément, il lui permet de développer un contre-récit au discours médical dont Mortimer est le porte-parole. Et aussi ce que je pourrais appeler un "contre-corps" qui s'opposerait au corps médicalisé et à sa condition d'incarcération anatomique s'arrachant de ses "configurations normales", de ses structures, voire de sa planimétrie, pour se déformer au gré des différentes torsions du regard. Et j'insiste sur ce point car les corps métamorphiques que Zürn dessine, imagine ou écrit, se constituent dans l'effraction, dans la crise de la structure organique et prédéfinie du corps à partir d'une distorsion de la vision, d'un *désaxement* du regard. Et c'est précisément autour du thème du regard que se développe la relation entre le docteur Mortimer et la narratrice, plus particulièrement au sujet d'une maladie des yeux de cette dernière : « "Regardez-moi dans les yeux", dit le docteur Mortimer. Mes yeux cependant glissaient de côté, à gauche, encore plus à gauche. Puis ils s'arrêtèrent et devinrent fixes. Comme *tiré par des fils*, mon regard *se porta vers le lointain*, vers le lointain de gauche, au-dessus du petit arbre à l'horizon ; et un peu plus loin au-dessus de cet arbre, déjà dans le ciel blanc, mon regard s'arrêta⁶³. »

C'est une maladie du regard, ou plutôt de sa direction. L'œil n'est plus capable de regarder droit devant lui, de tenir un "face à face". La narratrice ne semble pas non plus pouvoir orienter différemment son regard, si ce n'est que par un énorme effort pour « arracher » ses yeux « du

⁶² P. Allmer, op.cit., p. 149. « *Das Haus der Krankheiten* deploys extensive cryptographic or cryptonomic overdetermination, demanding we read its (German) text with eyes alert to its punning. The concept of 'outside' structures the entire text like an absent centre, returning insistently within the discursive frames Zürn deploys. The embedding of *aus* in the word *Haus* suggests the problematic confusion of inside and outside, containment and escape, that Zürn exploits - *Haus* and *aus* echo each other across the text as simultaneous and contradictory figures of institutional containment and potential escape to the 'outside'. Tracing forms of 'outside', like *aus* or *draussen*, through the text and hearing it always as an echo of *Haus*, we find the narrator's desire to escape constantly figured by perceptions of a world beyond the geographical and psychological confines of her illness – a world that exists intertextually, beyond the textual confines of Zürn's own writing ». Je traduis.

⁶³ U. Zürn, *La Maison des maladies*, op.cit., p. 230-231.

fond, là-bas à gauche, loin, loin⁶⁴. » Le regard se dérobe à la frontalité, il est désormais pris dans une trajectoire transversale, oblique. Or, le diagnostic se fait plus précis : « Le docteur Mortimer souleva l'une puis l'autre de mes paupières. “Un coup de maître, dit-il, d'un ton triste mais admiratif. Les cœurs de vos yeux ont été atteints en plein milieu” », et il poursuit : « Mais ce n'est pas possible, dit-il effrayé. Une plaie en forme de cœur à l'entrée de la balle et une plaie en forme de cœur à la sortie. Sinon rien. C'est un coup de maître ! Il n'a pas atteint le cœur de l'œil en plein milieu, non ! Le souffle de ses coups a simplement arraché les cœurs de vos yeux. En forme de cœur à l'entrée, en forme de cœur à la sortie⁶⁵. » Les yeux sont troués mais ils sont encore, où qu'ils soient, « intacts et vivants⁶⁶. »

Si, pour le docteur Mortimer, il s'agira désormais de trouver un remède pour les yeux afin de remettre “les cœurs à leur place” et de rétablir ainsi une vision “normale”, frontale et droite, tout en mettant en garde la malade contre la présence dangereuse de l'ennemi tireur, la narratrice, pour sa part, aura une tout autre idée de la guérison. Car cette supposée maladie des yeux est en fait ce qui lui permet de regarder autrement, « à gauche », et d'établir ainsi un rapport à soi et à sa condition corporelle radicalement différente. Autrement dit, la maladie du regard traduit un nouveau régime d'appréhension visuelle de l'espace et de soi-même : c'est ce qui lui permet de faire effraction dans le lieu clos et contraignant qu'elle habite. La maladie devient alors un prisme par lequel regarder, repenser et se recréer un corps différemment. Le regard est hors, il n'est pas dedans, il s'est affranchi de l'organisation anatomique : il est sorti du plan (fig. 11).

S'extirpant de la structure frontale, le regard biaisé exerce sur la figure une torsion, l'œil frontal ne fixe plus rien ; et le corps, par l'altération du regard n'est plus à sa place, il sort de la soumission à un cadre représentatif comme à un ordre anatomique. La ligne de vision par la « gauche » extrait par la force oblique le corps de son cadre identitaire : les cœurs des yeux sont loin d'elles, ils n'appartiennent plus à un « Je » ni au plan du corps. Car, ce qui découpe un espace, ce qui encadre dans une forme, c'est précisément et d'abord le regard. « Depuis hier, écrit Zürn, je sais pourquoi je rédige ce livre : pour rester malade plus longtemps qu'il ne convient [...] Ma meilleure moitié veut, comme elle est sage et intelligente, que je reste malade pendant un bon moment encore parce qu'elle sait *qu'on peut gagner quelque chose d'une maladie comme la miènné*⁶⁷. » Par le récit de cette maladie oculaire, Zürn réalise une opération intellectuellement plus subtile : la mise à mort d'un regard qui fige et qui se retourne sur lui-même. La narratrice ne peut plus se regarder dans le miroir : le dédoublement de soi, l'effet spéculaire, soit la structure narcissique est rompue. Ce même regard qui autrefois la condamnait à être spectatrice d'elle-même est désormais brisé : « Pourquoi une scène, pourquoi soudain le puissant rayon de lumière qui se porte comme celui d'un projecteur au centre de la scène ? Elle fait alors un bond au beau milieu de ce rayon et commence de ce moment à être *sa propre spectatrice*⁶⁸. » Et plus loin : « on a sous les yeux *le spectacle de son propre corps*⁶⁹. » Et dans ce spectacle c'est un suicide qu'elle met en scène : « elle est scorpion

⁶⁴ U. Zürn, *La Maison des maladies*, op.cit., p. 232.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 231-233.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 232-234.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 256.

⁶⁸ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 122.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 124.

qui *se donne lui-même la mort*⁷⁰. » De ce regard alors qui dédoublait et réfléchissait, par lequel on se voyait spectateur dans et de son propre corps il ne reste qu'une plaie. Le miroir est en quelque sorte brisé : l'œil manque au corps et, à sa place, il y a désormais une faille ouverte, une blessure ou trou qui ne peuvent plus encadrer un espace ni établir un sens :

Je sentis alors mes yeux suivre à nouveau, par la grande fenêtre ouverte, cette direction nouvelle qui me cherchait ardemment [...] vers la gauche, là au fond, là-bas, mes yeux, que depuis leur blessure je n'avais toujours pas regardés dans un miroir, là-bas mes yeux iraient se coucher. C'était là-bas ce que j'appelais leur berceau, là-bas seulement ils étaient heureux. Loin de moi, tellement loin de moi⁷¹.

Il s'agira alors de regarder par l'œil percé, par la blessure, soit par une brèche ouverte et de suivre la nouvelle trajectoire vers la gauche (ou simplement "gauche" ?), cette ligne optique transversale qui se tire vers un "là-bas" inconnu : « Le lointain blanc, là-bas au fond, à gauche, rendit en hésitant *sa liberté* à mon regard⁷². » Et de tirer de cette ligne transversale une force créatrice de puissance visuelle. Par transversale j'entends à la fois la traversée comme percée et sortie de toute image posée en regard et le "regard de travers", expression qui traduit un regard de mépris et d'hostilité. À ce corps voué à la mort, à être encadré et régi – en l'occurrence ici par un médecin – Zürn oppose une altération du regard qui distord les formes (se révélera évident dans ses dessins) et réinvente une scène non plus construite à partir de la vision d'un œil immobile et "droit" mais qui s'ouvre, au contraire, à un espace topologique et visuel syncrétique, fait d'inclusion entre les formes du "dehors" et celles du "dedans"⁷³. Suivant cette ligne, au loin apparaissent des formes-informes entrelacées : « Un mirage, les images d'un infini bonheur apparurent au ciel et se succédèrent dans une profusion de scènes de rêves [...] Les cœurs de mes yeux seront un jour complètement revenus. Ce sera celui de mon départ⁷⁴. » C'est-à-dire, semble suggérer Zürn, qu'elle aussi pourra un jour participer pleinement à ce jeu d'évanouissement des formes. Non pas par sa mise en scène, mais par l'effacement des frontières subjectives, par une porosité entre le « moi » et l'autre. Soit, à travers un tout autre regard, un œil en mouvement par lequel il ne s'exerce plus une vision en tant qu'acte, prise, adhésion et appropriation visuelle des choses, mais bien plus ce qu'on pourrait appeler comme « un processus optique » ou « processus de visibilité ». Soit, un regard qui procéderait suivant des points de vue différents, déjouant le "face à face", soit, qui deviendrait le véritable acteur du visible.

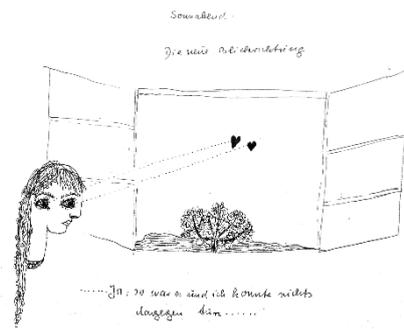
⁷⁰ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 125.

⁷¹ U. Zürn, *La maison des maladies*, op.cit., p. 236.

⁷² *Ibid.*, p. 259. Je souligne.

⁷³ Je parle d'une vision syncrétique de l'espace en pensant à cet environnement fusionnel de l'enfant que Anton Ehrenzweig a mis en évidence dans son texte *L'ordre caché de l'art*, soulignant comment à la base de tout processus créatif il y a une attitude régressive en direction d'une vision indifférenciée et non analytique - le scanning inconscient. Ces premiers espaces de vision "impartiale" sont caractérisés par un syncrétisme entre formes aux contours fluides et par une indistinction entre figure et fond. Je renvoie directement à A. Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982.

⁷⁴ U. Zürn, *La maison des maladies*, p. 252.



11. U. Zürn, « Sonnabend. Die neue Blickrichtung...Ja so war es und ich konnte nichts dagegen tun... », Dessin avec texte, reproduit in *GA*, 4.1, p. 52.

Désormais le souci sera celui de préserver cette nouvelle disposition transversal du regard : « Je ne sentais aucune douleur. Pourvu que personne *ne vînt déranger la nouvelle direction de mon regard*. C'est cela qui me préoccupait le plus. La nouvelle direction de mon regard était pour moi d'une grande importance ; *c'est elle que je devais défendre contre tous*, aussi fatiguée que je fusse⁷⁵. » Une défense qui implique de s'opposer au docteur Mortimer. Ce sinistre personnage, dont le nom fait peut-être écho à celui du personnage de Conan Doyle dans le roman policier *Les Chiens des Baskerville*, devient alors l'ennemi à combattre. « Nomen est omen », une expression appropriée en ce qui concerne Mortimer, un personnage qui se construit précisément à partir de ce que son nom évoque : la mort⁷⁶. C'est ainsi qu'Unica Zürn le décrit :

[...] le docteur Mortimer, la personne qui me laissait le plus indifférente dans la maison des maladies, était – j'avais mis beaucoup de temps à le découvrir – « *ma mort personnelle* ». Evidemment le personnage de la mort, comme on le connaît par ses représentations allégoriques n'est pas le même pour tout le monde. Chacun – je le savais alors – avait sa mort personnelle avec laquelle il vivait, par moments, dans d'étroits rapports de voisinage. *Ma mort, qui prenait les traits d'un médecin* me désillusiona à cause de son caractère théâtral et faux [...] Le docteur Mortimer ne parvenait jamais à susciter ma crainte, à plus forte raison mon horreur. Il me laissait froide. C'était tout⁷⁷.

Le docteur Mortimer qui « prétendait tout faire pour me “sauver”⁷⁸ », écrit Zürn, est en fait la figure hostile qui incarne tous les traumatismes qu'elle a vécus. Un médecin, rien d'autre qu'un

⁷⁵ U. Zürn, *La Maison des maladies*, p. 232. Je souligne.

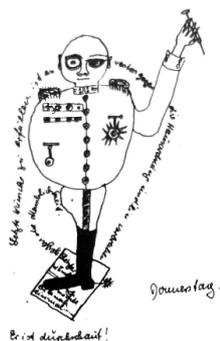
⁷⁶ D'ailleurs dans un petit texte écrit à Sainte-Anne, 1961, Zürn revient sur la figure du Docteur Mortimer : « Il vient – bonjour Monsieur Docteur le MORT je vous embrasse comme une nuage de marbre de ARP blanc avec un pique-As comme cœur. », in *GA*, 4.3, op.cit., p. 383. J'ai respecté la syntaxe avec erreurs de Zürn.

⁷⁷ U. Zürn, *La Maison des maladies*, op.cit., p. 236-237. Je souligne.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 237.

« espèce d'employé, de salarié⁷⁹ », un « charlatan⁸⁰ », est représenté dans un dessin comme un soldat avec une seringue à la main (fig. 12). Allusion à un officier nazi ? Peut-être, en tout cas, un personnage qui s'installe dans le berceau de son être et commande le corps : « De toutes les personnifications de la mort je possédais la plus répugnante : un *militariste*⁸¹. » Ainsi, l'ennemi mortel n'est plus le maître tireur comme le prétend le Dr Mortimer, mais bien ce dernier, ainsi que la maison des maladies où tout est danger et où, plus sournoisement encore, sont placés des « pièges à santé⁸². » Plus exactement encore, comme le représente Zürn dans le dessin (fig.13) « Das ist er-mein Todfeind » (« C'est lui-mon ennemi mortel »), l'ennemi n'est plus celui qui a volé les cœurs des yeux, mais plutôt celui qui voudrait les reprendre dans ses griffes, en les assujettissant à nouveau à son pouvoir :

Je sentis ma faiblesse s'accroître et m'accrochai au docteur Mortimer. « Danger de mort », dit-il, cette fois sans pathos, mais sur un ton serein, comme s'il voulait dire en vérité : « Le printemps semble vouloir venir. — Depuis que j'habite dans cette maison *tout est devenu danger de mort*, dis-je en souriant. Bonne nuit, docteur Mortimer, *prenez bien garde aux ennemis*. » C'était vraiment comme si le printemps s'approchait de moi. Danger de mort ? Mais non !⁸³



12. U. Zürn « Zweites Porträt »,
Dessin et texte, reproduit in
GA, 4.1, p. 74



13. U. Zürn, « Das ist er-mein Todfeind »,
Dessin et texte, reproduit in
GA, 4.1, p. 54.

Le regard est proprement dérobé, on regarde sans garder, sans reconnaître et se reconnaître. Il n'est pas question ici pour la narratrice d'une recherche du cœur des yeux entendue comme une réappropriation d'une quelque identité ou d'un corps tel qu'il est organisé et représenté dans la maison des maladies dont elle n'est qu'une spectatrice, voire une victime, qui existe seulement par

⁷⁹ U. Zürn, *La Maison des maladies*, op.cit., p. 234.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 247.

⁸¹ *Ibid.*, p. 258. Je souligne.

⁸² *Ibid.*, p. 243.

⁸³ *Ibid.*, p. 235. Je souligne.

une confrontation réflexive. Plutôt alors lui faut-il trouver dans cette ligne transversale une force pour recréer un corps libre de sa codification organique grâce à un regard affranchi du dédoublement narcissique. Par une action définitive, Zürn brûle sa propre représentation, son image : « La poupée de cire, percée d'aiguilles noires, avec son visage pareil au mien, je la jetais au feu⁸⁴. » Tirés par les fils, les cœurs des yeux, le cœur du regard alors, tisse une connexion entre le dedans et le dehors, entre le moi et l'autre, établissant une suspension entre les formes. Zürn sort du corps, sort du plan de la maison des maladies par cette ligne transversale qui tout en la dérochant de ce corps-cadavre semble en même temps la recoudre à cet espace informe « d'avant le commencement du monde ». Peut-être est-ce ainsi qu'il faudrait lire la rencontre avec le chiffre de son destin, comme elle l'appelle, le 99 qu'elle trouve inscrit dans une case insérée dans le mur du promenoir :

Ce nombre 99 – qui m'est toujours apparu comme *le temps de reprendre son souffle avant de prononcer une parole définitive ou de prendre une décision*, ou encore comme une sorte de fin à laquelle plus rien ne peut succéder [...] je restai, l'oreille tendue dans la case 99 ouverte et vide, à épier ce bruit isolé, le plus profondément silencieux qui soit, *ce bruit fait d'éternité* et qui a dû être celui *d'avant le commencement du monde*, et en l'épianant cela semblait pareillement *s'épancher de mon être*⁸⁵.

Le 99 chiffre de la suspension, de l'indécision, symbole d'un lieu « d'avant » qu'elle incorpore peu à peu en elle, c'est peut-être aussi le chiffre du destin de son nouveau regard “de travers” qui tord et déforme les figures, les projetant dans un espace mouvant, incessamment “naissant” et infiniment anamorphique. Tout comme elle a eu besoin, par l'utilisation de l'anagramme et la dynamique entre le faire et le défaire, de briser et de déformer les règles du langage, afin de maintenir le sens en suspension, en puissance, elle va maintenant, par son regard “de travers” et sa trajectoire oblique, déformer les figures, les libérer du regard géométrique, de l'œil euclidien : « Je retrouvai un soupçon de courage, j'ouvris la porte et quittai pour toujours cette vénérable résidence. Sur le chemin menant à la chambre des yeux je pensai à une phrase que j'avais lue quelque part et dont un fragment pouvait signifier ceci : “Il est des actes que nous avons négligé d'accomplir et qui ne cessent de nous adresser un appel”⁸⁶. »

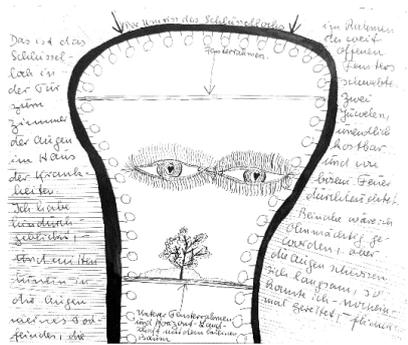
Un appel à sortir de ce corps – “aus ” et de se recoudre ou relier à lui autrement, avec la rapidité d'un coup. « Coup de maître », coup de flingue, “coup dans l'œil”, ou encore « coup d'œil par le trou de la serrure » – titre d'un autre dessin (fig.13) : littéralement, ce qui arrache, déchire en vitesse, ce qui heurte et frappe. Cette ligne interstitielle est aussi une ligne de fuite qui structure un autre type d'appartenance au corps qui en passe par la dépossession et le dérochement. Dans ses anagrammes, Zürn saisissait les mots « à la dérochée », déformant la structure, perçant leur logique ; les formes dans ses dessins sont saisies au plus près de leur vitesse d'apparitions, à peine entr'aperçues. Et ainsi, on pourrait prendre corps en même temps qu'on se déroche à lui, ce corps, se dégageant de sa structure, le repensant comme corps en processus, comme une détermination

⁸⁴ U. Zürn, *La Maison des maladies*, op.cit., p. 262.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 251.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 261.

modale à chaque fois changeante. Paradoxalement Zürn se lie au corps par son dérobement à un sens et à une forme, par le déchirement à un plan anatomique. Par un regard mouvant qui suit les formes à leur vitesse d'apparition et de disparition, « à coup » de saisie et de dessaisie, se joue toujours cette tension entre distance et rapprochement du sens et de la forme que j'analysais déjà à propos du processus anagrammatique. Ce n'est donc pas un hasard si, une fois de plus, la sortie du corps se fait par des fils, des fils qui s'étendent loin vers l'inconnu et si le regard lui-même devient une ligne, un fil tissé à l'intérieur d'un tissu plus large, du "dehors". Et ce sont l'aiguille et le fil (une nouvelle machine à coudre ?) qui permettent à la narratrice de reconquérir les cœurs de ses yeux. Des cœurs, en apparence ou en réalité, en tissu : « Un plateau d'argent était posé sur la table ; c'est seulement en me penchant sur lui que je vis dans le fond deux petites textures d'une grande finesse comme des fleurs de brume, et qui étaient en forme de cœur. Elles pénétrèrent dans mes yeux, les piquant comme d'une fine aiguille jusqu'à m'en faire pleurer. La fatigue glissa de mes cils et les derniers voiles se levèrent⁸⁷. » "Aus" alors, Zürn emprunte la ligne transversale du regard et s'envole hors du carcan corporel : « J'étais consolée et je quittai la maison à l'aube⁸⁸. »



14. U. Zürn, « Der...Schlüsselloch », reproduit in *GA, 4.1*, op.cit., p. 64.

⁸⁷ U. Zürn, *La Maison des maladies*, op.cit., p. 261.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 262.

TROISIEME PARTIE

ENTRE DESSIN ET ECRITURE

HENRI MICHAUX, UNICA ZÜRN : LES EMPREINTES DU CORPS

Chapitre 1 : L'épuisement du signe linguistique et l'intégration du geste pictural.

Le 24 août 1957, Unica Zürn envoie une lettre à Ulla Schnell depuis Ermenonville où elle passe ses vacances avec Hans Bellmer. Il s'agit d'une lettre privée dans laquelle Zürn raconte son quotidien rythmé par les repas et le tricot, un temps lent qui guérit les infirmités – « langsam, langsam verschwinden alle Gebrechen ». Dans la lettre se succèdent les descriptions de certains épisodes qu'elle a vécus, ressurgissant de son quotidien comme des instantanés. En est un exemple le souvenir du regard émerveillé – « Wunderbar » – de Wilfredo Lam, lorsque, pendant que Bellmer était occupé à le peindre, elle tricoteait. Une passion que, par gêne, elle ne pratiquait ni devant Arp ni devant Michaux – « je n'osais pas tricoter avec Arp, ni avec Michaux, je n'ai fait que lire les livres qu'ils m'ont offerts pendant que Hans les dessinait¹. » Au cœur de la lettre, Zürn raconte à son amie un épisode qui pourrait passer pour une simple anecdote biographique, mais qui a en fait retenu mon attention, me permettant d'avancer dans la réflexion qui voit désormais les deux parcours artistiques-littéraires de Michaux et de Zürn se rejoindre autour de nœuds conceptuels communs. L'occasion, qu'elle raconte en détail, est un déjeuner organisé par Michaux auquel elle est invitée avec Bellmer :

« Assieds-toi près de moi, mon malheur », je l'aime aussi beaucoup. Et tout ce que j'ai lu de lui dans les deux livres traduits m'émeut beaucoup. Voici que peu à peu, après environ cinq rencontres – nous avons déjeuné deux fois ensemble – il a perdu sa grande réserve et les conversations sont devenues plus chaleureuses et plus intimes. Je m'étais faite très belle pour lui à l'occasion d'un déjeuner, j'avais mis une jupe noire plissée que Hans m'avait offerte, un chemisier en organdi très délicat que m'avait offert la femme de Man Ray et un petit ruban de velours noir autour du cou. Le tout accompagné d'une coiffure du début du siècle – le tout bien peigné. Il nous a invités dans un restaurant chinois et j'ai mangé un poisson sucré et des bananes frites dans du beurre et, tout en mordillant, ma belle coiffure s'est relevée².

¹ Lettre de Unica Zürn à Ulla Schnell, Ermenonville, 24.8.1957, in *GA, Band 4.2, Prosa 4*, op.cit., p. 560-561.

² Le texte original: « Ja, das Michaux-Gedicht "Setz Dich zu mir, mein Unigluck", das liebe ich auch sehr. Und alles von ihm, was ich in den beiden übersetzten Büchern las, bewegt mich sehr. Seht allmählich, nach etwa fünf Begegnungen, - zweimal assen wir gemeinsam zu Mittag – verlor er seine grosse Reserviertheit und es wurde wärmer und intimer in den Gesprächen. Ich hatte mich für ihn zu einem Mittagessen sehr schön gemacht, einen schwarzen Plissée-Rock angezogen, den mir Hans geschenkt hat, eine ganz zarte Organdybluse, die mir die Frau von Man Ray geschenkt hat und ein schwarzes Samtbändchen um den Hals. Dazu eine Jahrhundertwende-Frisur – alles hochgekämmt. Er hatte uns in ein chinesisches Restaurant eingeladen und ich ass einen gezuckerten Fisch und in Butter gebratene Bananen und während ich vergnügt schmatzte, ging meine schöne Frisur auf, - das hatte ich nun für meine Eitelkeit », Unica Zürn, *GA, 4.2*, op.cit., p. 561-562. Je traduis.

Cette dernière partie vise à saisir et à développer une réflexion critique sur les points de continuité conceptuels et thématiques présents, malgré des différences évidentes, dans les parcours littéraires-artistiques d'Henri Michaux et d'Unica Zürn. Le choix de commencer par une lettre privée de cette dernière a une motivation précise. Les relations personnelles entretenues entre écrivains et artistes, ou les éventuelles convergences biographiques, présentent des éléments qui, s'ils peuvent être potentiellement utiles comme support pour situer temporellement une réflexion critique sur leur travaux en saisissant d'éventuelles influences, se prêtent facilement à un usage purement anecdotique et donc insuffisant pour expliquer le lien profond entre les œuvres. C'est pourquoi une distinction est nécessaire. L'utilisation de cette lettre ne vise pas seulement à souligner un lien personnel évident – attesté par des lettres non seulement de Zürn mais aussi de Bellmer et d'autres documents – entre les deux auteurs en question, mais constitue un outil pour renforcer une fois de plus la position d'Unica Zürn au sein d'un paysage artistique et littéraire précis. Il serait cependant vague de s'appuyer uniquement sur une convergence biographique pour instaurer un rapprochement entre deux parcours. S'il est donc nécessaire, une fois encore, de considérer les rencontres sporadiques entre Zürn et Michaux, il est indispensable, dans un second temps, de prendre une juste distance pour pouvoir mettre en évidence le positionnement de deux œuvres que la plupart des études considèrent comme fort éloignées l'une de l'autre. De mon point de vue, elles ne sont éloignées qu'en apparence. Il est donc utile de les étudier en parallèle pour saisir les liens fondamentaux qu'elles partagent.

La relation entre Unica Zürn et Henri Michaux est restée, dans la plupart des critiques, confinée à un récit biographique-personnel. C'est pourtant avec indulgence que j'appréhende cette lacune, étant bien consciente des difficultés indéniables du parcours. À commencer par l'absence dans l'œuvre de Michaux de toute référence à Unica Zürn, à l'exception d'une, discrète, dans un texte contenu dans *Les Ravagés* que j'évoquerai plus loin, à laquelle s'ajoute le silence de Michaux aux lettres que lui adressait Hans Bellmer. On comprend alors à quel point aborder le parcours et la pensée de ces deux auteurs sous le seul angle biographique (ou presque) s'avère être une quête peu concluante. Le matériel disponible est maigre et bien peu solide en soi, mais inséré dans une réflexion portant sur l'analyse textuelle et procédurale des deux auteurs, entre écriture et peinture, l'élément biographique peut être crédité d'un renfort contextuel. Pour développer ma réflexion sur le lien profond qui sous-tend les parcours littéraires et artistiques d'Unica Zürn et d'Henri Michaux, et pour déployer les nombreux points de rencontre qui ont été légèrement évoqués dans les pages précédentes et qui commencent à être perçus, il me semble inutile de procéder à une énumération des similitudes et des divergences, tâche qui risquerait (dangereusement) de déboucher sur une dérive superficielle vers le jugement qualitatif plutôt que vers la critique analytique. Pour cette raison, je tenterai dans cette analyse de lire et d'interroger deux ouvrages de deux auteurs qui, bien qu'ils ne bénéficient pas du même statut ni de la même reconnaissance – il suffit de constater la disproportion des études critiques consacrées aux deux auteurs – me semblent “se parler” ou voisiner dans la pensée exposée à *même* leur écriture et dessin. Sans prétendre, pourtant, gommer les différences, cette étude se propose comme une lecture critique conjointe des textes et des images, afin de faire émerger des réflexions communes à Zürn et Michaux, liées notamment au thème toujours présent du corps qui apparaît dans ses

manifestations les plus diverses, pour devenir un espace d'expérimentation des limites de sa représentation et de son expressivité dans l'écriture et la peinture.

C'est pourquoi je procéderai en développant une réflexion comparative qui présente les deux parcours en parallèle, en intégrant les recherches des deux auteurs respectifs à partir de ce qui apparaît clairement à une première approche : tous deux ont exploré et intégré le dessin et la peinture dans leur production. Double posture donc d'écrivains qui se sont approchés de l'art de la peinture. Plus intéressant sera alors de comprendre les raisons de cet intérêt pour la peinture par rapport à une écriture qui apparaît de plus en plus, pour l'un comme pour l'autre, comme contraignante. Sans jamais abandonner complètement l'écriture au profit de la peinture, mais en comprenant que les deux domaines « ont besoin l'un de l'autre³ » comme l'écrit Michel Butor, il sera important de suivre le chemin de réflexion qui a conduit Zürn et Michaux à préférer l'utilisation des lignes, des traits et des signes graphiques. Leur approche de la peinture semble provenir d'une impatience ou plutôt d'un épuisement des possibilités offertes et explorées par l'écriture. Bien que de manière différente, cet état est clairement visible dans leurs écrits. Henri Michaux et Unica Zürn se sont intéressés, chacun à leur manière, au *comment* de la vie, c'est-à-dire aux différentes formes sous lesquelles la vie se manifeste, se pense et s'écrit. Dans leurs dessins on voit des mots, on lit des phrases, on décèle des formations.

³ Michel Butor, *Improvisations sur Henri Michaux*, Paris, Fata Morgana, 1985, « loin des mots » - « A propos des livres d'illustration », p. 145.

Henri Michaux : « *L'univers impensé se défend* »

J'avais arrêté ma réflexion en laissant un Michaux "en écorché". Il est temps et lieu, maintenant, de la reprendre plus en profondeur. Dans les pages précédentes consacrées à l'analyse du parcours de l'écrivain, j'ai mis l'accent sur l'attention particulière qu'il portait à l'anatomie et sur la façon dont son écriture se disposait à traduire – voire transcrire – les différents styles des mouvements de sa vie intérieure, même les plus infiniment petits, pour les employer dans la mise en œuvre d'un corps d'écriture vivant. Comme le souligne Robert Bréchon, chez Michaux tout est « senti par le corps et dans le mouvement du corps, dans la vie des organes. Il n'y a d'ailleurs pas d'écrivain qui ait été plus attentif que lui à son corps⁴. »

De ce que j'ai analysé dans les pages à lui dédiées, il ressortait une vision du corps jamais réduite à une simple enveloppe corporelle, mais au contraire, un corps vécu et "en écriture" pris inlassablement dans un processus de création de lui-même, sondant les « ailleurs » d'une identité incertaine, parfois menacée, se jugeant en permanence à l'aune d'autres êtres, d'autres objets et d'autres sensations. Héritier de la pratique littéraire de Kafka, comme en témoigne le texte « Recherche dans la poésie contemporaine », Michaux emprunte à l'écrivain pragois une procédure de création d'un "corps-texte" ou "d'écriture corporelle" basée sur le concept d'*osmose* soit, comme l'explique Michaux, la capacité de « se mettre dans la peau des autres ». Selon ses propres mots au sujet de Kafka et de son écriture : « L'expression : "se mettre dans la peau des autres", si fautive pour la majorité des gens qui l'emploient, est vraie chez lui ; mieux que personne il représente ce que l'on peut appeler la *connaissance par osmose* ; il *entre dans la peau d'autrui* jusqu'à l'hallucination, jusqu'à n'être plus Kafka. Il croit être ceci ou cela, et ceci ou cela est presque toujours épouvantable⁵. » Ce sont justement ce terme d'*osmose* et la formule « se mettre dans la peau d'autrui » qui interrogeront ma réflexion. Examinons d'abord l'expression « se mettre dans la peau d'autrui », maintes fois reprise par Michaux, comme dans les premières lignes d'« Entre centre et absence » : « J'étais autrefois bien nerveux. Me voici sur une nouvelle voie : Je mets une pomme sur ma table. Puis *je me mets* dans cette pomme. Quelle tranquillité !⁶. »

De même, pour donner un autre exemple, Michaux revient sur cette expression dans une conversation avec Claudine Chonez :

La critique ? Drôle d'histoire. Il faudrait qu'elle soit une exploration physique du type, qu'elle *se mette dans sa peau*. Je pense, par exemple, au bouquin passionnant de ne je sais plus quel médecin sur l'asthme de Proust. L'univers senti *à travers l'étonnement*, voilà ce qui fait que Proust est Proust ; pour en parler, il faudrait *recréer en soi un état préasthmatique*. Il faudrait, pour chaque auteur, saisir son complexe, qui ne manque jamais⁷.

⁴ R. Bréchon, « L'espace, le corps, la conscience », *Henri Michaux*, L'Herne, op.cit., p. 186.

⁵ H. Michaux, « Recherches dans la poésie contemporaine », op.cit., p. 978. Je souligne.

⁶ H. Michaux, « Entre centre et absence », in *Plume précédé de Lointain intérieur*, op.cit., p. 559.

⁷ « Devant Henri Michaux », *Minerve*, 21 juin 1946, in *Introduction, OC I*, op.cit., p. XXI. Je souligne.

Par ce principe, – celui de se mettre dans la peau de quelqu’un ou de quelque chose –, Michaux s’exerce à moduler ses dispositions intérieures désormais variables, à attribuer d’autres qualifications au moi, et à multiplier ses propres possibilités d’être, appréhendant le monde et l’expérimentant à travers de nouvelles tenues : « Ne coïncidant plus (par mes lignes de force intérieures, flageolante à présent ou même détruites) avec mon organisme bipédique, je trouve meilleur appui sur quatre pattes [...] Puis ne suis ni homme, ni sable, mais plus sable qu’homme. Puis plus sable que toute autre chose⁸. » Être ceci ou cela, sable plutôt qu’homme, soit acquérir une position précaire et y habiter : telle est l’orientation de Michaux disposé ou plutôt exposé à d’autres “styles d’être”, soit à d’autres modes et régimes de vie avec leurs propres récits et formulations. Les “autres” désignent des potentialités présentes en lui à dégager, aussi bien que des altérités extérieures à lui dont il essaye de s’emparer⁹.

Le besoin de Michaux de se confronter à plusieurs personnalités d’êtres, de choses, de rythmes, de formes, voire de substances comme la drogue, l’amène à entrer dans une dynamique de rencontre avec un style, le style de quelqu’un, qui est autant une proposition d’être qu’une promesse de s’écrire et de se découvrir *autrement* à travers des modalités esthétiques et poétiques différentes : vers « des possibilités d’être et des promesses d’existences¹⁰. » À cela correspond chez lui, le fait de voyager, d’explorer, d’écrire “pour” se parcourir, dévoilant par là une soif de rencontre avec des singularités inconnues qui l’habitent aussi bien que celles qui sont en dehors de lui. Il existe, et a toujours existé depuis la sortie de la boule, un besoin chez Michaux de se nomadiser *pour* s’élancer vers le dehors et vers le « lointain intérieur », soit vers ce qui lui est étranger. C’est son « refus de l’enfermement¹¹ » pour reprendre le titre d’un texte que Blanchot lui avait dédié, soulignant chez Michaux la visée de connaître ses propres possibles : traversant et individuuant ou, pour mieux dire *s’individuuant* au contact avec des singularités autres, il éveille ainsi des « moi » assoupis et potentiels. Ce qui intéresse aussi un savoir sur le langage qui va d’une attention au graphisme, au pur fait décrire, au savoir sur les langues, comme en témoigne par exemple l’intérêt apporté à la langue chinoise. Mais qu’est-ce qu’un style d’être ? Je répondrai avec une définition éclairante de Laurent Jenny :

Les styles d’être sont des *dispositions* complexes de singularités qui suscitent des effets d’empathie et d’antipathie, éveillent dans le moi-foule irréalisé des tendances expérimentales, et des vécus hypothétiques. Pas de style d’être, aussi apparemment tenu à distance qu’il soit, qui, en un point, ne donne lieu, non seulement à une description mais aussi à une *habitation provisoire* (toute description est d’ailleurs peut-être amorce d’habitation)¹².

⁸ H. Michaux, « Quelle usine ! », in *La vie dans les plis*, op.cit., p. 196.

⁹ Je renvoie sur ce point au livre de Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.

¹⁰ M. Macé, *Façon de lire, manières d’être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2011, p. 9.

¹¹ Maurice Blanchot, *Henri Michaux ou le refus de l’enfermement*, Tours, Farrago, 1999.

¹² L. Jenny, « Styles d’être et individuation chez Henri Michaux », dans *Fabula-LbT*, n° 9, « Après le bovarysme », dir. Marielle Macé, mars 2012, URL : <http://www.fabula.org/lht/9/jenny.html>. Je souligne.

Une approche qui tient d'une « individuation » à ne pas confondre avec la notion d'« individualisation¹³ ». Pour continuer la réflexion avec Jenny, Michaux « ne veut pas être un individu, il veut s'individualiser, entrer dans cette dynamique qui sans cesse fera sortir de lui des êtres nouveaux au contact des singularités rencontrées. Dès que des singularités apparaissent convergentes, elles forment des styles d'être, elles prennent une autonomie extensive, elles *deviennent nommables*, elles y gagnent une valeur, on peut se situer *vis-à-vis d'elles*. L'individuation entre en travail grâce à l'outil du dire (de l'écrire) qui les fixe, les rend appropriables, voire explorables [...] et prolongeables en soi¹⁴. » Il n'y a donc pas seulement une différence conceptuelle entre l'individualisation et l'individuation, mais aussi un changement dans le positionnement et la “nature” du sujet. Ce n'est pas le sujet « Je » qui s'identifie ou se personnalise dans un autre style, mais bien un *moment* du « Je », un « moi » temporaire qui veille aux singularités rencontrées en se laissant altérer et mobiliser par elles. Mais il faut aussi, parfois, le contraire pour se protéger. En effet, il n'est pas rare que Michaux se sente attaqué, tirillé de toutes parts par des altérités qui voudraient entrer en lui, l'habiter, voire le dévorer. De sorte que, si la rencontre a très souvent un caractère compositionnel, elle n'exclut pas pour autant des moments de combativité, ce qui implique une capacité à savoir faire face à une intensité adverse : « Comme on doit savoir perdre le confort dangereux du bonheur, on doit savoir perdre de ses amis, mais il faut garder ses ennemis. Précieux ! L'avion fait de la vitesse avec une excessive pression. Il ne s'agit pas de la calmer, cette pression, il s'agit de la placer. *Utilisation énergétique* de l'ennemi, de la situation irritante, du milieu hostile, du mal¹⁵. » Ce pronom interrogatif « qui » autrefois présent dans cet énoncé ambigu *Qui je fus*¹⁶ appelant une identité déjà soupçonnée d'abriter un “ci-gît” la multiplicité, c'est ce même « qui » se débat, maintenant, pour prendre forme et en même temps s'en déprendre, en vue d'habiter provisoirement un *comment*, soit la qualité des formes et des manières dans lesquelles lui, le « qui » s'engage et se manifeste. Toutefois, le besoin de Michaux de s'exposer à d'autres existences nécessite la préservation de la sienne, assurant ainsi la solidité et la création même de la relation. Telle est la thèse soutenue par Pierre Pachet dans son texte *Un à Un : de l'individualisme en littérature*, dans lequel il écrit, à propos de Michaux : « L'accueil de la diversité infinie du sentir, de la multiplicité sans cesse en mouvement de la matière sensible, ne va pas *sans* une réserve, un retrait qui seul permet cet

¹³ Gilles Deleuze reprend cette distinction à la philosophie de Simondon. Marielle Macé, à son tour d'écrire : « Le style est un phénomène d'individuation, et non pas nécessairement d'individualisation, c'est-à-dire qu'il regarde la constitution générale d'individus stylistiques. L'individu peut être pris ici au sens logique, dans l'héritage de Simondon, c'est-à-dire en amont de son sens existentiel ou politique ; il désigne aussi bien des pensées, des configurations formelles, des œuvres d'art, que des organismes, des personnages ou des groupes ; tous « ces » individus ont en commun d'être pourvus de contours, pris dans un milieu dynamique [...] dont ils émergent et réémergent, en dirigeant leur mouvement d'une certaine façon. » Suivant la nouveauté de Simondon alors, il faudrait « saisir la genèse des individus non comme la source ou le terme de cette opération, mais comme un “moment”, une “phase” dans un processus dynamique [...] », M. Macé, « Du style comme force », in *Le style en acte. Vers une pragmatique du style*, Laurent Jenny (ed.), Genève, MétisPresses, coll. « Voltiges », 2011, p. 155.

¹⁴ L. Jenny, op.cit., p. 11. Je souligne.

¹⁵ H. Michaux, « Pouvoirs » in *Passages*, op.cit., p. 375.

¹⁶ Du titre du texte de Michaux, *Qui je fus*, op.cit., p. 73. Voir aussi la *Notice* au texte, en particulier p. 1052-1053.

accueil. Il s'agit non pas de se fondre dans ce qui est, de se donner à ce qui appelle, mais, paradoxalement, de lui *résister* pour pouvoir l'accueillir, être présent à ce qui se présente¹⁷. »

Une autre façon alors de comprendre l'insistance que met Michaux à vouloir « maintenir son tempo », vouloir se mettre en quête de son propre rythme à soi et en devenir le maître¹⁸, soulignant par là que dans l'acquisition de différences, en elles-mêmes déstabilisantes et altérantes, le corps doit conserver sa singularité, préserver son équilibre, aussi fragile soit-il. Ou plus précisément encore, que le corps doit se maintenir dans – ou se déployer vers – une tension suspensive, dans la rupture d'équilibre infiniment préservée : entre la dépersonnalisation comme effondrement, chute dans la folie dont Michaux veut se défendre (là encore, cet élément est évident dans les textes de la période hallucinogène) et la reconstruction d'un équilibre entendu comme retour à une normalité à laquelle, précisément, l'écrivain se refuse. Et c'est précisément l'écriture qui doit être l'interprète de cette tension, l'instrument et l'espace du maintien de la rupture d'équilibre.

Chacun cherche, sans que personne le lui ait indiqué, à *maintenir son tempo*. À travers tout. À travers événements, émotions, aventures, comme il lui faut à travers saisons froides, lieux torrides, maintenir égale sa température. Par une balance très savante et constante, entre les entraînements qu'on accepte et les entraînement auxquels on tourne le dos, par un équilibre complexe, où les petits ralentissements et les petites accélérations se trouvent ingénieusement compensés¹⁹.

Soucieux de cette tension entre garder son « moi » tout en se laissant altérer et déstabiliser par d'autres styles et manières d'être, Michaux appelle les positions précaires acquises, ces « moi » momentanés nés de la rencontre avec d'autres singularités, des « façons » : « L'homme de nuit en moi n'a pas appris et ne sait toujours pas que ma situation a changé. En me réveillant le matin ou au cours de la nuit, le décalage est frappant entre l'individu que communément *je suis de nuit* et celui que *je suis devenu de jour* et qui fonctionne, vit et ressent, *avec des façons et un style* sensiblement différents²⁰. » Cette pratique de « se mettre dans la peau de l'autre » engage chez Michaux un rapport spécifique à soi, à « un maniement de l'âme ou plutôt du monde intérieur²¹ » pour reprendre ses termes, qui se partage entre l'empathie quelque peu hallucinatoire envers l'altérité et le maintien nécessaire d'une distance. C'est dire que Michaux doit trouver le mode d'un moi qui tient ensemble deux points de vue : sur l'autre, en s'exposant, et sur lui, en se préservant. Cela explique la raison de la défense constante chez lui des limites de son moi afin de résister au

¹⁷ Pierre Pachet, *Un à Un. De l'individualisme en littérature (Michaux, Naipaul, Rushdie)*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1993, p. 39 Je souligne.

¹⁸ « Cherchant un rythme à moi, non en écoutant celui d'un autre... », H. Michaux, « Quelques remarques » in *Misérable miracle*, op.cit., p. 761 et 763 « Rester maître de sa vitesse ». Voir, au sujet du rythme, Pierre Sauvanet, « Michaux musicien », in *Michaux. Corps et Savoirs*, textes réunis par Pierre Grouix et Jean-Michel Maulpoix, Paris, Ens Editions, coll. « signes », 1998, p. 197-212 ; Pierre Sauvanet, *Le rythme et la raison*, Paris, Kimé, 2000, 2 tomes, en particulier ch.4, section 4 « Le devenir-rythme » d'Henri Michaux.

¹⁹ H. Michaux, *Passages*, op.cit., p. 373.

²⁰ H. Michaux, « Le rideau et les rêves », in *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, p. 452.

²¹ H. Michaux, « Recherches sur la poésie contemporaine », op.cit., p. 978.

vertige d'un engagement empathique total avec des états « épouvantables », défense qui passe, par exemple, par « un certain humour » qu'il relevait déjà chez Kafka²². À savoir, garder une prise sur sa propre passivité et ceci même littéralement voire grammaticalement : « se laisser tomber », « se faire x », « se voir arriver », « se laisser noyer²³ », ce ne sont là que quelques-unes des nombreuses périphrases verbales diathétiques présentes dans les poèmes de Michaux et dans lesquelles, comme l'a mis en lumière Martin Rueff, « il est assez difficile de décider si elles relèvent du passif ou de l'actif parce qu'elles disent que le sujet est actif dans le processus même où il consent à sa passivité, où il se prête à elle²⁴. » Consentir à sa passivité, c'est être présent à ce à quoi il se soumet et auquel il est soumis : cela implique que le sujet agisse en même temps comme l'actant actif d'un processus dont il est aussi l'actant passif. Exemple à cet égard le paragraphe de « Faits divers » dans *Face aux verrous* : « Je rêvais que je dormais. Naturellement, je ne me laissais pas prendre, sachant que j'étais éveillé, jusqu'au moment où, me réveillant, je me rappelai que je dormais. Naturellement, je ne me laissais pas prendre, jusqu'au moment où, m'endormant, je me rappelai que je venais de me réveiller d'un sommeil où je rêvais que je dormais²⁵. »

Il y a une implication volontaire dans la passivité chez Michaux qui interroge, plus spécifiquement, la relation du sujet à sa volonté. Pour l'écrivain c'est toujours un fait de résistance : il y a un lien qui est à la fois d'identité et de différence entre le pronom personnel « Je », sujet de l'action, et le pronom réfléchi correspondant. Ni dérobage de soi vis-à-vis d'un état ou d'un événement qui emporte, ni non plus responsabilité consciente mais, plutôt, un consensus vis-à-vis de ce à quoi le sujet est destiné et auquel il se destine lui-même en vue de connaître, de vivre, d'explorer. Dit autrement avec les mots de Michel Butor : « Pour écrire, il faut que la lumière reste allumée. Il s'agit de se conduire dans ces courants de telle manière qu'ils ne vous submergent pas ; c'est la condition pour rapporter quelque chose. Il y a à la fois une conscience particulièrement forte et une sorte de laisser-aller. Michaux reste un voyageur²⁶. »

Ainsi, pour suivre ce raisonnement et revenir à la figure de l'écorché, celui-ci pourrait être considéré comme le sujet passif par excellence qui subit, dans son exposition et sa nudité totales, les actions et les événements extérieurs. Pourtant, c'est précisément son air serein qui trahit une résistance à l'abandon et qui souligne un consentement passif à se laisser toucher par l'altérité quelque peu dérangement sans y succomber : « [...] en sang, apparemment pas abattu, pas vraiment inquiet, garde encore un air de sérénité²⁷. » Il devient indispensable de garder une vigilance pour ne pas se laisser engloutir par le monde, mais au contraire pour le saisir, ce verbe

²² « Nous pourrions justement nous méfier de ces états dits dangereux. Il ne faut pas perdre de vue qu'un certain humour très visible chez Kafka à la fin de sa vie, résiste au vertige de ces états, et que si l'on commence, pour ainsi dire, par « faire le fou », c'est pour entrer en contact avec son for intérieur [...] et connaître le maniement de soi-même. C'est ainsi que l'on va vers l'hygiène de l'âme et non vers la folie, et c'est pourquoi le Dr Allendy, psychanalyste, nomme le poète *le grand psychothérapeute*. », in « Recherche dans la poésie contemporaine », op.cit., p. 979-980.

²³ En particulier voir « Première Impression » in *Passages* : « [...] pour me noyer peut-être, pour me noyer sans m'étouffer [...] », op.cit., p. 336.

²⁴ Martin Rueff, « Le sens des limites », Colloque *Éthiques de Michaux*, 3-5 mars 2016, Genève, visionnée en ligne : CRAL - Centre de Recherches sur les arts et le langage @cralehesscnrs.

²⁵ H. Michaux, « Faits divers », in *Face aux verrous*, p. 483-484.

²⁶ « Portrait de Michaux en surfeur – Entretien avec Michel Butor », in B. Vouilloux, *Henri Michaux & Zao Wou-Ki. Dans l'empire des signes*, Paris, Flammarion, 2015, p. 126. Je souligne.

²⁷ « L'écorché tranquille », op.cit., p. 1437.

maître de Michaux : « Saisir/voulant saisir, saisir m'accapara [...] Saisir et que ce soit saisissant, avec le style même de saisir²⁸. » Postures de dormeur, de fatigué, de malade, d'assis ou d'immobile assignent autant de pensées spécifiques, définissant une conduite ténue dans le monde et dans la pensée avec une façon de raconter et de s'exprimer en une narration singulière. Il serait temps alors de s'interroger sur ce terme de *façon*, art ou action de façonner, littéralement « travailler quelque chose afin de lui donner une forme particulière ». Travailler une matière de sorte à lui conférer une dimension singulière. En d'autres termes, il s'agit d'un processus de modulation et de mise en forme. Dans ce cas, c'est le corps de Michaux qui expérimente ses positions, endossant des postures provisoires, s'exerçant à *se former* à des attitudes tout en découvrant de nouveaux appuis – comme dans *Bras Cassé* et sa façon d'être gauche – afin de parcourir toute une série de variations et de modulations qui se transcrivent et se manifestent à l'écriture.

Dès lors, je pourrais avancer qu'à chaque façon d'être corps et à chaque façon d'être un autre corps, correspondent des *façons de penser* et des *façons d'écrire*. À savoir que les postures et les positions adoptées par le corps déterminent et offrent une orientation de la pensée, et, à partir de là, une manière d'écrire. Des pensées et des récits issus du corps lui-même, prises à même et à mesure de ses déplacements, de ses équilibres et déséquilibres : les styles *ancrés* dans le corps – que l'on me permette d'exploiter l'assonance – *encrent* la page. Je rappelle la question que Michaux se posait déjà dans la « Postface » à *Plume* et qui resurgit dans ici pour étayer ma réflexion : « Une flexion dans une phrase, est-ce un autre moi qui tente d'apparaître ? Si le OUI est mien, le NON est-il un deuxième moi ? [...] Chaque tendance en moi avait sa volonté, comme chaque pensée dès qu'elle se présente et s'organise a sa volonté²⁹. » Entre les postures du corps avec leur narration spécifique et les variations stylistiques mises en place par Michaux pour articuler le sujet à ses poèmes, il y a réversibilité. Je m'explique. Tout comme de la disposition différente du corps s'originent des styles, voire des modélisations linguistiques, selon la manière dont une phrase se fléchit, d'une façon de travailler l'écriture peuvent émerger d'autres moi. Je l'ai analysé longuement dans le cas de *Bras Cassé* et la découverte d'un état et d'une manière d'écrire « façons d'homme gauche » ; on le retrouve encore dans les façons de Michaux d'être lion, chien, fourmi, qui défient l'écriture « normative » voire nécrosée, pour s'animer et acquérir une sorte d'animalisation linguistique par l'usage d'onomatopées par exemple, comme dans le cas du poème « Glu et gli ». Il en va de même pour la correspondance directe que Michaux trouvait auparavant, à la sortie de sa boule, entre les mots du dictionnaire encore détachés de la langue et de ses structures discursives et les fourmis avec leur combat dans le jardin ; l'expérience de l'individuation et de métamorphose avec l'altérité se configurait déjà dans un « style fourmi », soit dans une façon d'être fourmi par et dans l'écriture. Mieux, Michaux se saisissait de la façon d'être et de la façon d'agir de la fourmi, de son passage et de la trace qu'elle y laissait pour inventer un style d'écriture véritablement protéiforme. C'est l'écriture « fourmillante » sur laquelle Raymond Bellour se penchait déjà : « Fourmillement des mots, des signes, des êtres et atomes d'êtres devenant mots et signes. Fourmis, pour tous les mots, un par un et ensemble³⁰. »

²⁸ H. Michaux, *Saisir*, op.cit., p. 951.

²⁹ H. Michaux, « Postface » à *Plume*, op.cit., p. 663.

³⁰ Raymond Bellour, « Introduction » aux *Œuvres Complètes* de Henri Michaux, op.cit., p. LXXI-LXXII. À ce sujet je renvoie aussi au texte de Jean-Claude Mathieu, « Des fourmis et des mots », dans *Plis et cris du lyrisme*, op.cit., p. 9-25.

« Se mettre dans la peau d'autrui » résonnerait donc ici avec une disposition à acquérir ou à apprendre la parole d'autrui ou alors à inventer un nouvel idiome tout court, qui émergerait de la rencontre entre sa singularité et celle de(s) l'autre(s) – « Si je tentais une fois encore, pour de bon m'ouvrant aux êtres du monde qui se voit³¹. » Michaux ne prétendait pas, en effet, trouver une façon d'écrire fidèle au transitoire « pour le dévidement des formes / pour le soulagement, le désencombrement des images [...]»³² ? Retour au grand combat contre la colle des mots, cette fois-ci pour transposer dans l'écrit le mouvement des êtres rencontrés, leur rythme propre et le style linguistique qui les constituent. Comme l'écrit Jérôme Roger : « [...] le pêle-mêle des mots se perpétue dans le combat du poème contre le figement du sens des mots, par soudure d'éléments lexicaux, aboutement de syllabes en morceaux, conflagrations de radicaux, création de mots-monstres, mots chimères, mots animaux : "il le pratèle et le libucque et lui baruffle les ouillais"³³. » Un fait d'alliance, dirais-je, entre l'individu Michaux et sa quête d'individuation se traduisant dans une *réaction* dans l'écriture à la manifestation des singularités rencontrées. Les éléments lexicaux se soudent à la morphologie des postures adoptées ou des êtres rencontrés ; les « Notes de Zoologie » en sont un exemple frappant, où l'invention d'animaux fantastiques se conjugue avec celle d'inventions linguistiques : « ... Là je vis aussi l'Auroch, la Parpue, la Darelette, l'Epigrue, la Cartive avec la tête en forme de poire, la Meige, l'Émeu avec du pus dans les oreilles, la Courtipliane avec sa démarche d'eunuque ; des Vampires, des Hypédruches à la queue noire, des Bourrasses à trois rangs de poches ventrales, des Chougnous en masse gélatineuse, des Peffils au bec en couteau [...]»³⁴. » Mais à présent, pour interroger et détailler cette disposition à se laisser traverser par d'autres singularités et d'autres styles, je voudrais revenir à cette expression laissée en suspens de « se mettre dans la peau des autres » – de quelqu'un ou de quelque chose – que j'avais repérée et évoquée au cours des pages précédentes. « Moi je me fous, tu le sais, de la littérature [...]. J'essaie *d'être vaste*, avant tout d'aller aux limites de moi dans un sens, de *m'étendre* un peu dans tous les sens, les sens aux *aguets*³⁵ ». Être aux aguets alors, épier voire éveiller tous les sens. Je rappelle l'expression de Michaux dans *La nuit remue*, d'écrire « nerveusement ³⁶ » à entendre littéralement « écrire avec les nerfs ». Une écriture des nerfs, serrée et concise, voire brachylogique qui traduit ou inscrit littéralement et linguistiquement le fait que Michaux se mette à l'affût de la vitesse du « penser », cherchant ainsi de faire ressortir l'infra-verbal et son éloquence. Avoir les « nerfs à vif », être « à fleur de peau », « mettre les sens aux aguets », ces expressions ne résonnent-elles pas avec ces « tissus martyrisés » et « retournés » de l'« Écorché tranquille » sur lequel écrivait Michaux ? Exposé dans et à sa nudité, l'écorché se tient littéralement « à fleur de peau », exposant sa chair et ses nerfs à vif. On en revient à la peau, plutôt au

³¹ H. Michaux, *Saisir*, op.cit., p. 936.

³² H. Michaux, « Mouvements », in *Face aux verrous*, op.cit., p. 441.

³³ J. Roger, « Henri Michaux et l'invention verbale », in *La langue française : des rencontres en partage*, Françoise Argod-Dutard (dir.), Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences » Quatrièmes Lyriades de la langue française, 2010, p. 215-226.

³⁴ H. Michaux, « Notes de Zoologie », *Mes propriétés* in *La nuit remue*, op.cit., p. 488-489.

³⁵ Henri Michaux, « Lettre à Hermann Closson du 5 mai 1922 », in *À la minute que j'éclate*, quarante-trois lettres à Hermann Closson, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1999 p. 61.

³⁶ « Même les mots inventés, même les animaux inventés dans ce livre sont inventés « nerveusement », et non constructivement selon ce que je pense du langage et des animaux. », in H. Michaux, « Postface » à *La nuit remue*, op.cit., p. 512.

dépouillement qui relance le thème de l'écorchement et, en particulier, au statut qu'acquiert la figure de l'écorché dans l'œuvre et la réflexion de Michaux. Autrement dit, il s'agit maintenant de faire raisonner entre elles ces expressions en vue d'entreprendre une réflexion sur le corps-écriture exposé à l'altérité, et ce, afin de comprendre comment Michaux, ce frère de Marsyas, se confronte à celle-ci et comment l'écriture se rend apte à intégrer et à exposer les autres styles – par écorchement.

Frère de Marsyas, Michaux l'est en effet au sens où, pour explorer l'intérieur de son corps il s'exerce dans une pensée de l'écorchement du corps. C'est dans la pensée scripturale que Michaux démembrer son corps dans et par le mot, lequel est à son tour exposé à cette transgression qui le dépouille désormais de son appartenance à une logique linguistique phrastique, discursive, rationnelle et normée. J'ai déjà évoqué l'aptitude de Michaux à "désencroûter" les mots, à les « démenotter » sauvegardant au contraire leur liberté, laquelle défie toute illusion de stabilité et linéarité linguistique. Contre ce mot ou cette parole alors qui, le disant avec Michaux, « oblige la pensée à suivre son bonhomme de chemin. La procession des mots, la pensée doit la suivre, le vêtement des mots, y entrer, l'inscription des mots, s'y fixer, s'y penser, s'y modérer³⁷. » Donner du mouvement à la parole, ou plutôt le relancer à partir de l'intérieur même de la parole – « car je ne veux pas de l'immobile – ou alors du mobile dans l'immobile³⁸ » souligne-t-il, encore. Je commence avec un bref détour par le mythe de Marsyas, qui trouve des correspondances non négligeables dans le texte de Michaux.

Le satyre musicien dont l'habileté à jouer de l'aulos qui enchantait et apaisait les esprits attira un jour la jalousie d'Apollon lequel le défia dans un duel musical. Vaincu, Marsyas fut condamné à être écorché vif. Dans ses *Métamorphoses* Ovide raconte la description détaillée du supplice : « Pendant qu'il [Marsyas] criait, on lui arrachait la peau sur tous les membres ; son corps n'était plus qu'une plaie. Le sang ruisselle de tous les côtés ; ses muscles, mis à nu, sont visibles ; on voit ses veines où le sang bat, et qu'aucune peau ne recouvre, tressauter, on pourrait compter les palpitations de ses viscères et, dans sa poitrine, les fibres entre lesquelles passe le jour³⁹. » Dans le texte de Michaux, l'écorché « debout, dépouillé totalement de sa peau, de la tête aux genoux, arrachée, soulevée, écorché nu, ouvert, en sang [...] » expose « l'horrible misère de ses tissus martyrisés, retournés, aux sanguinolentes brides rouges, et sa glotte traversée, percée, et les muscles releveurs des paupières sauvagement écartés, tirés au-dehors [...] »⁴⁰. » Au-delà des analogies descriptives, un thème commun relie Michaux à Marsyas qui tient à un organe et à sa transformation : la peau. Lorsque le vent la traverse, la peau suspendue de Marsyas émet des sons, elle vibre se transformant ainsi en « une peau créatrice investie d'une dimension esthétique⁴¹ », soit en un nouveau corps source de musique. Pour continuer la réflexion avec Stéphane Dumas, l'événement de l'écorchement ainsi raconté dans le mythe, « transforme l'enveloppe cutanée en un processus créateur plutôt qu'en un objet : la dépouille de Marsyas n'est plus une outre vide, ni

³⁷ H. Michaux, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, op.cit., p. 324.

³⁸ H. Michaux, *Saisir*, op.cit., p. 937.

³⁹ Ovide, *Les métamorphoses*, Paris, Garnier-Flammarion, traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard, 1966, p. 166.

⁴⁰ H. Michaux, « L'Écorché tranquille », op.cit., p. 1437-1438.

⁴¹ J'emprunte cette notion à Stéphane Dumas et à son livre *Les peaux créatrices. Esthétique de la sécrétion*, Paris, Klincksieck, 2014. En particulier au sujet du mythe de Marsyas, p. 33-95. Pour la présente citation, p. 53.

même un instrument de musique, mais l'agent révélateur d'une certaine musique [...]»⁴². » Reprenant le texte de Michaux, on retrouve ces mots : « Derrière le crâne dénudé, rasé, ouvert, que rien ne défend plus, à la merci d'un caillou, d'une feuille, d'un mégot, d'un morceau de plâtre qui y tomberait, l'homme tranquille, sans appréhension, *réfléchit* [...] » L'écorché de Michaux, exposé dans sa totalité à l'altérité, privé de la peau qui le revêtait d'un habitus humain, se tient sur cette frontière entre son être propre et son être déjà dehors, son intérieur est retourné comme un gant. Malgré ceci, dans l'écorché se maintient encore le calme donné par la réflexion, laquelle le rend encore présent à son propre être et le retient, en même temps, dans la tension du départ hors de lui-même à la rencontre de l'altérité, « à la merci d'un caillou ». L'air calme et confiant de l'écorché de Michaux n'est pas traversé par les échos des cris de Marsyas : « Pourquoi m'arraches-tu à moi-même ?⁴³ » Car, si pour le satyre l'écorchement est un supplice subi, un acte torturant et punitif, exécuté sur son corps par un tiers, dans le cas de Michaux l'écorchement est symboliquement effectué par lui-même, sur son propre corps. Je rappelle, à cet égard, le poème « Quelle usine ! » : « *Je m'écorche*. Des pieds à la tête, des pieds au front, que je m'arrache comme une souffrante pelure [...] Et pourquoi moi ? Il ne me vient pas à l'esprit d'en écorcher un autre que moi. Il faudrait y songer peut-être...⁴⁴ » Aussi le sujet devient sa propre machine à torturer, tantôt le potier qui se creuse comme un vase, avec ses propres doigts : « C'est moi qui suis le potier. Sous le doigt dominateur qui, tel le trépan dans le roc, entre sans réplique, *je me creuse moi-même*⁴⁵. » Faute de pouvoir s'écorcher physiquement et directement, Michaux passe par l'écriture, c'est dans les rêves qu'il inscrit que ces combats ont lieu, et j'ajouterais, pour cette raison, que ces combats ont lieu et se créent dans le corps scriptural du texte même. Ainsi écrit-il dans *Poteaux d'angle* : « C'est à un combat *sans corps* qu'il faut te préparer, tel que tu puisses faire front en tout cas, combat abstrait qui, au contraire des autres, s'apprend par rêverie⁴⁶. » Je reviendrai à ce thème d'ici peu.

En se dépliant et en laissant momentanément le corps dépouillé de ses “vêtements” humains, la peau change peu à peu ses qualités s'éloignant de sa seule caractérisation d'enveloppe ou de simple contenant. L'originalité et l'importance de la pratique d'écorchement, présentée à plusieurs reprises par Michaux dans ses textes, sont liées à une manière particulière du “moi” de sortir de sa cloison, exposant par-là la nécessité de se présenter au monde : en ce sens, la pratique de l'écorchement contient une double promesse, à la fois d'exposition à l'altérité et, à partir de là, d'appropriation d'une nouvelle manière d'être, ainsi que de découverte des potentialités du moi : « En moi-même, je m'étends. Je me livre à une extrême extension [...] L'infernal effort pour demeurer toujours homme, *m'en voilà libéré*⁴⁷. » À la différence d'une frontière, la peau cesse de définir le corps en l'assurant de l'étanchéité de sa structure organique, l'exposant ainsi à la

⁴² S. Dumas, *Les peaux créatrices. Esthétique de la sécrétion*, op.cit., p. 53. Voir aussi Christine Bergé, *L'écorchement. Limite et transgression*, Neuilly-lès-Dijon, le murmure, 2016. « Le satyre pendu se tient entre la vie et la mort. Je crois que son plus grand défi n'est pas tant musical que vital : il joue avec les frontières de la mort comme il joue de son aulos, en virtuose [...] cette créature mise à mort l'est aussi pour fonder les renaissances. Car la peau dont on le déshabille deviendra une nouvelle source sonore », in op.cit., p. 13.

⁴³ Ovide, *Métamorphoses*, op.cit., p. 166.

⁴⁴ H. Michaux, « Quelle usine ! », in *La vie dans les plis*, op.cit., p. 195. Je souligne.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ H. Michaux, *Poteaux d'angle*, op.cit., p. 1041.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 196. Je souligne.

possibilité d'être altéré. Demeurant fidèle, tranquille, l'écorché, dans sa nudité la plus intime, repense la peau dans sa qualité de membrane, c'est-à-dire dans sa fonction de seuil et d'organe sensoriel du toucher⁴⁸. Entre l'écorché qui se déprend symboliquement de son aspect humain et l'expression « se mettre dans la peau de quelqu'un », c'est précisément la fonction et la notion de la peau avec ses qualités propres qu'il faudrait réinterroger et réinvestir de nouvelles réflexions.

Quelle peau alors ? J'ai longuement parlé de toutes les opérations utilisant les instruments les plus variés avec lesquels Michaux creuse son corps, le dissèque, le délace. Rappelons seulement, à titre d'exemple, les lances qui transpercent les corps des Meidosems et qui en sont à la fois les éléments constitutifs : « Trente-quatre lances enchevêtrées peuvent-elles composer un être ? Oui, un Meidosem [...] Les lances qui doivent lui servir utilement contre tant d'ennemis, il se les est passés d'abord à travers le corps. Mais il n'est pas encore battu⁴⁹. » Dans *Saisir* c'est l'être qui devient « un abrégé dynamique fait de lances, non de formes⁵⁰. » N'y a-t-il pas toujours chez Michaux l'intention de saisir les « traits du double » dans les êtres ? Des traits appartenant à ce qu'il appelle, en parlant de la peinture, « un certain fantôme intérieur qu'il faudrait pouvoir peindre et non le nez, les yeux, les cheveux qui se trouvent à l'extérieur [...] Un être fluïdique qui ne correspond pas aux os et à la peau par-dessus [...] »⁵¹. » Si je poursuis mon raisonnement, les lances se rapprochent, dans leur forme précisément *élançée*, des traits. Traits qui arrachent, lances qui perforent. Sans oublier que Michaux était sorti de sa boule hermétique par les nerfs, les faisceaux linéaires de fibres nerveuses, et à nouveau par les bras, se débarrassant littéralement d'une peau hermétique pour participer au monde – « Attention, tôt ou tard, l'appartenance au monde se fera », lisait-on dans *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*. Maintenant, cette appartenance est spécifiée et qualifiée dans sa manière de se constituer : le lien avec le monde, l'éclatement de la boule se fait, et peut-être même se provoque, par et à travers les traits et les lignes : « Moi aussi, un jour, tard, adulte, il me vient une envie de dessiner, de participer au monde par des lignes⁵². » Je pense à eux, aux traits encore, qui s'approchent de ces nerfs et bras qui ont permis à Michaux de sortir de cette boule amniotique, écorchant littéralement la peau de surface pour atteindre un dehors. Un trait donc, non pas comme une séparation mais comme un besoin d'unir ses propres traits intérieurs à ceux des autres êtres appartenant au monde.

Mais pour pouvoir saisir ces traits, ces styles, ces manières, pour se mettre, en somme, dans la peau des autres, il faut abandonner la sienne propre, ou alors la rendre plus perméable, se laisser traverser et saisir les traits de l'autre pour reconstruire ensuite une nouvelle peau, une peau comme tissu conjonctif, *trait d'union* qui permet de toucher et d'être touché. Ou encore, restant fidèle au vocabulaire de Michaux, de saisir les multiples trajectoires et de les ressaisir en créant une narration graphique à lui propre, une langue à soi et pas imposée par le dehors. La nature de cette « nouvelle peau » créatrice et créative fera l'objet de ma prochaine interrogation. Comment considérer la peau autrement que comme un lieu de mesure, ayant une fonction de contenant pour un ensemble d'organes ou comme un dehors étanche qui circonscrirait un organisme caché

⁴⁸ Je renvoie ici à Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995.

⁴⁹ H. Michaux, « Portraits des Meidosems », in *La Vie dans les plis*, op.cit., p. 202.

⁵⁰ H. Michaux, *Saisir*, op.cit., p. 960.

⁵¹ H. Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », in *Passages*, op.cit., p. 322.

⁵² H. Michaux, *Émergences Résurgences*, op.cit., p. 545.

(vision plus proche de la vision physiologico-médicale) ? Il faut plutôt réintégrer ses fonctions membranaires. Je vais donc procéder graduellement. Fouetter ou arracher la peau comme enveloppe cloisonnante pour laisser apparaître l'intérieur dans sa densité dynamique de mouvements et de gestes provisoires, telle est la devise de Michaux. L'écorchement ainsi perçu et conçu devient alors une pratique par laquelle Michaux s'élance vers le dehors qui appelle l'individu à s'engager dans une forme en se dégageant de la sienne propre : autrement dit d'appréhender des formes *impropres*⁵³. Mais, pour revenir au cœur de la question qui m'a poussé à me replonger dans le thème de l'écorchement, je vais maintenant me demander, et enfin, tenter de clore ma réflexion : quel est finalement ce lien résonnant entre l'écorché et l'expression « se mettre dans la peau d'autrui » ? S'écorcher et écorcher, je partirai de cette double action menée par Michaux sur les autres et sur lui-même. Une action, cette dernière, qui vise à dépouiller le corps d'une peau qui délimite depuis la naissance un contour, en établissant de ce fait une frontière qui assimile et calcifie le corps à une liminalité identitaire.

Qu'en est-il maintenant, une fois le corps écorché, de cette peau autrefois garante de l'étanchéité du corps et propriété d'un "moi" ? Écorcher rime chez Michaux avec l'acte de "se désenliser", soit avec l'envie et la nécessité d'émerger du sable, de l'inerte et de l'immobile. Ici enfin, se dépendre d'une peau qui le maintenait ancré à une identité, à une appartenance de naissance au corps humain, limite et entrave *de* et *pour* lui-même. La peau en tant que revêtement extérieur se décompose, entraînant l'intégrité physique dans le processus ; elle n'est plus la limite définissant le contour du corps humain et reconnaissable comme tel. Si l'on considère la peau comme une limite, il faut s'interroger sur le sens de cette limite. L'interruption vient d'abord à l'esprit comme une limite qui est une fin, en ce sens qu'elle met fin à quelque chose. Fin au-delà de laquelle il n'y a plus rien, du moins il n'y a plus rien de cette limite qui "me" définissait et pour laquelle "je me" définissais comme un corps singulier, identifiable, figurable.

Envisagée sous cet angle, on comprend alors cet outrage à la forme humaine qui anime Michaux et son désir, maintes fois explicité, de libérer l'homme de sa figure, de ses portraits, empêchant sa calcification dans le narcissisme ou dans une anatomie figée. De ce fait, l'homme, Michaux le fouette : c'est la figure emblématique de l'homme flagellum, agressé, écorché, mais qui est aussi, respectant un autre sens du terme "flagellum", filament mobile qui sert d'organe locomoteur chez certains organismes protozoaires et spermatozoïdes. Quoiqu'il en soit, la figure humaine est mise à mal, portée à s'inventer dans des figures provisoires, dans des corps polymorphes et impropres, qui s'identifient, plus que dans des formes spécifiques, à leurs mouvements :

L'homme m'arrive, me revient, l'homme inoubliable. Sur la page blanche je le malmène, ou je le vois malmené, flagellé, homme-flagellum.

Sans tête, tête en bas, tête massue, tête à l'emporte-pièce, homme écartelé se ruant vers on ne sait quoi, cinglé par on ne sait quoi.

⁵³ Je reviendrai sur cette notion d'« impropre » dans le chapitre consacré au corps emprunté.

En expansion fluidiques, érigé, devenu triple, devenu râteau, fin, déroulé, déplié, débobiné, éperdu, plus rarement massif (ça arrive), capsule, ou étalé, répandu comme goudron⁵⁴.

Or, ici, c'est l'anatomie humaine que Michaux défigure symboliquement. Bien entendu, c'est encore le regard médical-physiologique apposée au corps comme organisme qu'il écorche. De plus, c'est l'ancrage de l'identité au corps que Michaux défigure, à mesure qu'il s'approche de l'exploration des espaces hybrides entre l'humain et le non-humain. Dans ses explorations telles que celle qui le pousse à "vivre en animal", ou dans les phénomènes turbulents des drogues, Michaux s'oriente progressivement vers les espaces du non-humain et de l'étrangeté à soi, en prenant soin d'orienter son écriture laquelle subit progressivement des transformations dans l'effort de faire ressortir les impressions corporelles, les métamorphoses et la dépersonnalisation explorées. Une écriture configurée comme le lieu dans lequel le corps appréhende des façons d'être impropres : « Moi, c'est comme si j'avais été chien et que je fusse redevenu homme, et qu'absolument, absolument, violemment, sauvagement, il m'en eût fallu, il m'eût été vital, indispensable de donner de ma vie canine un signe, un signe indéniable, un signe arracheur, un signe intime, atrocement intime, le signe *de ce qui brisait l'homme en moi*⁵⁵. »

Mais ce n'est pas seulement l'homme qui subit les supplices. Il y a aussi ce qu'il appelle « le dehors ». Un dehors entendu comme une surface de revêtement, une peau donc, un voile qui cache la substance intérieure des choses, des êtres et aussi, peut-être surtout chez Michaux comme je l'expliciterais d'ici peu, des mots. D'où en découle son désir de dépouiller le dehors : le sien, pour atteindre l'être intérieur avec ses gestes et attitudes, ainsi que le "dehors" des êtres qu'il rencontre. D'après ses propos dans *Saisir* : « Je bute contre le volume des corps, contre le "dehors" des vivants, cette enveloppe qui me les intercepte et intercepte leur intérieur qu'en vain j'essaie de me représenter ». Et de continuer peu après : « Retrouver la danse originelle des êtres au-delà de la forme et de tout le tissu conjonctif dont elle est bourrée, au-delà de cet immobile empaquetage qu'est leur peau [...] Je gravitais autour jusqu'à arriver à les dépouiller de leur dehors – l'ayant fouetté plutôt⁵⁶. » Affaire de peau, encore une fois, mais aussi de double écorchement : s'écorcher et écorcher pour retrouver un geste originel ou plutôt une connivence, soit une relation entre communicants, entre style d'êtres. Comme dans les dessins d'enfants, « ce qui compte c'est le rapprochement. Ce rapprochement, trouvé et retrouvé, vient d'ouvrir de façon claire une porte qui en ouvrira quantité d'autres. Large porte de connivence⁵⁷. » Établir des connivences, ou encore des relations, peut-être davantage des combats osmotiques avec des corps et des formes animées où son être, enveloppé d'une membrane perméable, risque de se diluer. Une dissolution décrite par Michaux à travers un langage emprunté à la biologie : l'endosmose et la lyse. Il y a une affluence de formes dans son "Je" que Michaux cherche à ressaisir par l'écriture, empruntant à la fois le processus de lyse, littéralement le processus de destruction des éléments organiques (tissus, cellules, micro-organismes) par l'action d'agents

⁵⁴ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, op.cit., p. 580.

⁵⁵ H. Michaux, « Description d'un trouble », in *Documents, OC II*, p. 1291. Je souligne.

⁵⁶ H. Michaux, *Saisir*, op.cit., p. 959-960.

⁵⁷ H. Michaux, « Essais d'enfants, dessins d'enfants », in *Déplacements, dégagement*, p. 1331.

physiques, chimiques et biologiques, et accueillant le produit de celle-ci : ce que l'on appelle les lysats en biologie, et que je considère maintenant comme les restes résultants de ces « Luites énigmatiques⁵⁸. » Le geste scriptural, à la lisière entre peinture et écriture, devient un terrain d'exposition et de combat, enregistre et inscrit tant la résistance pour sauvegarder un « moi » qui risque de se voir absorbé par des « essences » autres, que, malgré tout, l'envie de se laisser transporter :

[...] malgré ma fatigue, malgré l'état de mon moi à demi liquéfié qui coulait déjà...mais à l'ultime minute, arrêtant la redoutable *endosmose*, je me retenais à moi, comme aimanté, grâce à un effort presque impensable. Enfin je sus rendre impossible la menaçante agrégation, et l'animal auquel, de justesse il est vrai, je venais de faire échec, qui m'ayant touché n'avait pu m'assimiler, fit retraite d'une manière gênée, pénible [...] Je fus ensuite conduit où j'avais vu fuir les formes [...] il y avait des formes inquiétantes et dès que ces formes arrivaient dans un groupe, elles le *lysaient*, leurs individus s'affaissaient, disparaissaient, devenus semblables à de l'eau, un peu d'eau de plus dans les flaques environnantes [...] ⁵⁹.

Mais encore. L'homme, Michaux le flagelle ; le «dehors des vivants», il le dépouille. Et la langue ? Difficile de penser qu'elle reste imperméable et indemne face à ces écorchements. Le mot, quant à lui, Michaux le sabote, s'approchant ainsi de la réflexion anagrammatique de Zürn. Toujours, c'est la lutte pour reprendre possession d'un mot et lui «refaire» un corps, voire faire corps avec lui, partant d'abord par une déformation et un écorchement du mot «déjà là» :

Je ne laisse pas un mot dans son sens ni même dans sa forme. Je l'attrape et, après quelques efforts, je le déracine et le détourne définitivement du troupeau de l'auteur. Dans un chapitre vous avez tout de suite des milliers de phrases et il faut que je les sabote toutes. Cela m'est nécessaire. Parfois, certains mots restent comme des tours. Je dois m'y prendre à plusieurs reprises et, déjà bien avant mes dévastations, tout à coup au détour d'une idée, je revois cette tour. Je ne l'avais donc pas assez abattue, je dois revenir en arrière et lui trouver son poison, et je passe ainsi un temps interminable⁶⁰.

Dans toutes ces opérations d'écorchement, du corps au mot, il est encore question de peau, ou plutôt d'un certain regard qu'on pose sur elle, ou encore de la *création* d'une peau nouvelle – scripturale. Depuis toujours, en effet, pour Michaux, c'est le double registre du corps et de l'écriture qui est proposé. On se souviendra des deux actions par lesquelles il est sorti de sa boule hermétique : manger et lire le dictionnaire, corps et mot apparaissant ensemble et se développant ensemble. Et encore, l'action d'écorcher imaginativement le corps anatomique ne

⁵⁸ Je reprends le titre d'un texte inédit de 1953 paru dans *Strophes*, n°5-8, février 1966, republié par *La Licorne*, op.cit., p. 88.

⁵⁹ H. Michaux, « Luites énigmatiques », in *Strophes*, « Le poème en prose », n° spécial 5-8, Février 1966, p. 51-52.

⁶⁰ H. Michaux, « Une vie de chien », in *La nuit remue*, op.cit., p. 469-470. Je souligne.

saurait se passer d'un même travail sur la langue : le mot est écorché autant que le corps. De ce fait, pour déplier cette dernière réflexion, je voudrais me demander à présent quelle est la nature exacte de cette peau détachée du corps, et surtout comment elle évolue, et si et comment sa décomposition peut être considérée comme un processus de création. L'écorché a besoin de se dire, de raconter la qualité de son être autant que le *comment* du processus d'écorchement : il a besoin de s'écrire, plutôt de s'inscrire dans ce que je pourrais appeler, empruntant un terme à Daniel Punday, une « narratologie corporelle⁶¹. » Cette dernière relève d'une configuration textuelle ancrée dans une conception particulière du corps, dans une certaine manière de le vivre et de le penser qui ont un impact sur la formation de la narration ou du traitement linguistique eux-mêmes. À défaut de pouvoir réellement s'écorcher, Michaux écorche le langage l'investissant d'une nouvelle peau, conçue comme processus interminable de composition et décomposition : « Une narration serait ainsi en partie la résultante du type de corporéité qu'elle véhicule⁶². »

Le corps écorché n'est pas seulement celui de Michaux. Si l'on respecte ce lien du corps biologique et de la parole, le corps écorché est celui de l'écrivain. Et de quelle peau l'écrivain devrait-il s'écorcher ? D'abord et avant tout de sa propre peau linguistique, de sa parole, de la langue enseignée et apprise. Celle qui fait colle, qui fait amas, qui devient tyrannique. L'écrivain s'écorche donc métaphoriquement des « édits de l'Écrit », se libère des « menottes des mots », c'est-à-dire d'une peau linguistique qui lui est attribuée, afin de trouver une langue « sans prétention », plus « intime », enfin pour renaître mais surtout « afin de s'ouvrir à d'autres rencontres/ pour désagglutiner⁶³. » Or, il s'agit de reconstituer un tissu qui soit le détecteur de ce processus de décomposition et de réception d'autres styles. C'est l'écriture analphabète du bras droit, le style de l'homme endormi, le style de la fourmi et tant d'autres qui constituent une nouvelle peau scripturale, ce que je pourrais appeler, désormais, une *peanésie*, soit la *peanétique*⁶⁴ d'un corps vivant qui se constitue à même l'écriture.

Si l'écorché se délivre de sa peau donnée « par naissance », à « sa naissance », il se refait autrement une peau par l'écriture dans laquelle se croisent différents sens et différents styles : le comment, l'être-tel de cette forme, de cette pratique, de ce geste passent inévitablement par et dans l'écriture. C'est en ce sens qu'il me faudrait interroger la peau comme un *processus de création*, retrouvant ses qualités et fonction structurelle de membrane. Si la peau de Marsyas devenait « l'agent révélateur d'une certaine musique », j'avance l'hypothèse que, pour Michaux, cette peau se pense comme l'agent révélateur d'une certaine écriture. La possibilité de rencontrer le style de l'autre passe par la création d'une membrane, d'un tissu : c'est dans la création d'un tissu scriptural, que s'inscrit et se manifeste cette dynamique de décomposition/ recomposition. Par l'invention d'une « narratologie corporelle », le style de l'écorchement, l'être-tel de l'écorché et sa façon de s'approprier ou alors de « se mettre dans la peau » d'autres êtres vivants, objets, sensations, fait appel à une attirance stylistique dans l'écriture. La nouvelle peau scripturale,

⁶¹ Daniel Punday, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, New York, Palgrave Macmillan, 2003. Voir aussi Guillemette Bolens, *Les Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, préface d'Alain Berthoz, Lausanne, BHMS éditions, 2008, en particulier, « Narratologie corporelle et style des gestes en littérature », p. 1726.

⁶² G. Bolens, op.cit., p. 17.

⁶³ H. Michaux, *Par des traits*, op.cit., p. 1252-1284.

⁶⁴ C'est notamment grâce aux réflexions de Jean-Luc Nancy sur le corps et la peau que j'ai formulé et pensé à ce terme.

inscrite sur la page, serait la contre-peau, une réplique à la configuration antérieure de la peau en tant qu'enveloppe corporelle dont Michaux voulait se libérer. La dépouille se transforme, dans ma lecture, en membrane scripturale de coïncidence : ce qui avant constituait la limite entre le moi et l'autre, le volume du corps, le dehors dermique, devient maintenant membrane osmotique, traversée de styles et de façon d'être et de dire. Cette dépouille, cette peau qui se déshabille du corps, perdant ses qualités de bord, de couture, ne serait-ce pas cela alors la véritable image de ce corps vivant de l'écriture tant recherchée par Michaux ? Contre la croûte des mots, contre la colle, contre les définitions figées, contre une écriture normée qui stabilise et immobilise, contre la représentation, la *peau-ésie* est un territoire constitué à même la page qui expose l'« irruption coléreuse de cette intense, subite, ardente concentration d'où va partir le coup, plutôt que le coup arrivé à destination⁶⁵. » Encore une fois, c'est la naissance, plutôt l'avant-commencement du geste qui intéresse Michaux : la peau alors comme papier d'où part « le mouvement initial, essentiel⁶⁶ » qui compose et sous-tend les êtres et leurs actions. Enfin, une *peauétique* comme surface d'émergence de « situations » : « Animaux, hommes, gestes ne sont plus le problème mais les situations le sont à présent. Signes significatifs d'une situation. J'aurais dû en faire davantage. Impréparé hélas. Par des signes, saisir une situation, quelle merveille ! Quelle transformation !⁶⁷. »

De quoi est constituée cette peau ? De traits, de lignes, de signes. Ce sont, pour moi, les dessins ou écritures pictographiques de Michaux qui composent notamment les textes *Émergences Résurgences* (1972), *Par la voie des rythmes* (1974), *Saisir* (1979) et *Par des traits* (1984). Retour à la peau comme membrane, non étanche à celle des autres, pour en finir avec les enveloppes et “les dehors” qui protègent autant qu'ils cachent, et relire la peau, plutôt la considérer en ce qu'elle est par définition « organique et métaphysique à la fois », pour reprendre les termes de Jean-Luc Nancy. Soit, considérer sa part transitive et poreuse. Par le toucher, le toucher de l'écorché, une peau se crée qui narre cette rencontre entre les êtres, ce heurt qu'implique de toucher les autres par une chair à vif (“vivre dans la peau de l'autre”) et en même temps de retisser la sienne propre. « Tout ce qui rencontre ma peau, écrit Nancy, me rencontre et sans elle je ne rencontrerais rien⁶⁸. » Ce que j'appellerai une nouvelle peau naissante, se crée à partir de cette participation à ou de cette composition avec la peau sensible de l'autre, avec les retentissements, les traces laissés par le partage des styles des autres vivants. Ils y laissent une trace dans le corps écorché, tant textuel qu'anatomique⁶⁹, où à même la page se reconstitue une peau poreuse qui traduit cet être-à-soi qui est déjà hors de soi – ou d'un être-à-soi *en tant* qu'il est de part en part hors de soi comme le dit Nancy – répondant et résonnant aux appels et aux impulsions extérieures. Ce serait enfin, considérer le vrai rôle et, de là, la véritable nature de la peau comme « un lieu de passage, de transit et de transport, de trafic et de transaction. Ça s'y frotte et ça s'y irrite, ça s'y mêle et s'y distingue, ça s'y heurte ou s'y flatte [...] À tous égards elle est la résonance puissante et fragile de tout ce qui suscite une forme ou une tonalité d'existence⁷⁰. »

⁶⁵ H. Michaux, *Saisir*, op.cit., p. 963.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 962

⁶⁷ *Ibid.*, p. 971.

⁶⁸ Jean-Luc Nancy, *La peau fragile du monde*, Paris, Galilée, 2020, p. 146.

⁶⁹ D'ailleurs dans « Tranches de savoir », *Face aux verrous*, Michaux écrit : « Qui laisse une trace, laisse une plaie. », op.cit., p. 465.

⁷⁰ Jean-Luc Nancy, *La peau fragile du monde*, op.cit., p. 147.

Ce serait expliciter, pour moi, à travers la métaphore de la peau et la figure de l'écorché, le sens de la recherche de Michaux de se reconstituer dans l'écriture, par le texte, un corps vivant : une peau nue qui devient le récit d'un avant, un avant du langage pour atteindre, comme le disait Paz, « un signe libéré de sa charge conceptuelle et plus voisin, dans le registre oral, de l'onomatopée que de la parole⁷¹. » Et aussi, un avant de la naissance des corps, des empreintes et des formes en apparition et déjà en voie de disparition. Il s'agit toujours pour Michaux, poursuit Octavio Paz et maintenant de manière plus impétueuse, de saisir dans l'instantané une genèse, « mais genèse à rebours : les formes, aspirées par le maelstrom, retournent à leur origine. Chute des formes vers leurs formes anciennes, embryonnaires, antérieures au moi et au langage même⁷². » Se mettre dans la peau d'autrui ou alors déplier sa propre peau vers autrui, le défi est toujours celui de savoir retenir, et par-là de résister, les sensations, les manières, les métamorphoses, entretenant tous ces combats avec la page ou à même la page, laquelle témoigne d'un processus osmotique et par lesquels Michaux se transporte, tout en se positionnant “en dedans” ou “du dedans” des choses au-delà des frontières empiriques du moi : « Je suis plutôt en évolution, au moins en progression, donc « dans le trajet ». Étant un être de déplacement, c'est aussi le déplacement qui sera ma préoccupation [...]»⁷³. » Arracher alors la peau-enveloppe s'émancipant ainsi de la loi du figuratif, de la reconnaissance, de la représentation définie assujettie aux règles de la lisibilité et de l'intelligibilité, battre et malaxer en somme les « empêcheurs du vivre⁷⁴. » Réduire enfin ce corps afin de le restituer à sa vie plastique, à sa destinée de matière qui s'« étire », se « masse », se « pend » et se « décroche ». Enfin, il se « résume⁷⁵. » Juste à une peau ? Cette défiguration du corps de l'homme dont l'écorchement n'est qu'une étape, donne lieu à un travail de réinvention d'une nouvelle figure corporelle plastique, en peinture comme en écriture. Un trajet qui ouvre et œuvre à une *peau-scripturale*, désormais non plus par des mots mais surtout par des traits, non plus par des formes mais par des gestes. Et s'il est encore possible de parler de langue, c'est l'origine de la langue qui intéresse Michaux, ce qu'il place sous le nom d'avant-langue : « Combien pourtant il a dû y en avoir, laissées en arrière, des avant-langues, à jamais inconnues⁷⁶. »

« Je crache sur ma vie. Je m'en désolidarise. Qui ne fait mieux que sa vie ?⁷⁷ », se demande Michaux dans le texte *La vie dans les plis*. Je lis cette expression de manière presque télégraphique, en la décomposant pour souligner que la désolidarisation n'est pas seulement le fait d'un « je » par rapport à la vie, mais beaucoup plus radicalement, le fait d'un « Je » qui se désolidarise de lui-même. D'un moi encore subjugué par le préjugé de l'unité qui voudrait se détacher de ce risque de fermeture pour, au contraire, se *solidariser* avec toutes les potentialités qui sont en lui et en dehors de lui, se caractérisant ainsi par son extensivité et son aptitude à être protéiforme :

⁷¹ Octavio Paz, « Le prince : le clown » in, Catalogue pour l'exposition *Henri Michaux*, Centre G. Pompidou, Paris, 15 mars – 14 juin 1978, p. 20.

⁷² O. Paz, « Le prince : le clown », op.cit., p. 22.

⁷³ H. Michaux, « Tempérament de nuit », in *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, op.cit., p. 466.

⁷⁴ H. Michaux, « La séance de sac », *Liberté d'action*, in *La vie dans les plis*, op.cit., p. 159.

⁷⁵ H. Michaux, « Mes occupations », *Mes propriétés*, in *La nuit remue*, op.cit., p. 471.

⁷⁶ H. Michaux, *Par des traits*, op.cit., p. 1280.

⁷⁷ H. Michaux, « La séance de sac », op.cit., p. 159.

Les animaux et moi avions affaire ensemble. *Mes mouvements je les échangeais, en esprit, contre les leurs, avec lesquels, libéré de la limitation de bipède, je me répandais au-dehors...* Je m'en grisais, surtout des plus sauvages, des plus subits, des plus saccadés. *J'en inventais d'impossibles, j'y mêlais l'homme, non avec ses quatre membres tout juste bons pour le sport, mais muni de prolongements extraordinaires, suscités spontanément par ses humeurs, ses désirs, en une incessante morpho-crétation*⁷⁸.

L'entrée dans les gestes

« Des mots ? Je n'en veux d'aucun. À bas les mots. Dans ce moment aucune alliance avec eux n'est concevable⁷⁹. » Après avoir à peine mentionné, peu avant, un accident grave « touchant une personne qui m'est proche⁸⁰ », c'est le recueil d'*Émergences-résurgences* qu'explicite décisivement, comme le souligne Jean-Pierre Martin, le « passage entre la pratique du peintre et celle de l'écrivain⁸¹. » C'est le début de la défaite de l'écriture par la peinture, qui ne semble conserver, de la main de l'écrivain, que le geste colérique de l'écorcheur et du ratureur, de celui qui, enfin, s'est toujours situé “contre” : « Je n'ai rien à faire, je n'ai qu'à défaire. D'un monde de choses confuses, contradictoires, j'ai à me défaire. À la plume, rageusement raturant, je balafre les surfaces pour faire ravage dessus, comme ravage toute la journée est passée en moi, faisant de mon être une plaie. Que de ce papier aussi vienne une plaie !⁸² ». Contre cette langue maternelle, reçue, pleine, voire trop pleine de mots, aménagée en un système déterminé et achevé contre lequel sévissait déjà la fièvre anagrammatique d'Unica Zürn, il s'agit, pour Michaux aussi, de mener une lutte. Car le langage est menace, cauchemar d'une appartenance à un monde dont ils voudraient au contraire se dégager. Je l'ai longuement analysé, tant pour Michaux que pour Zürn, ce langage reçu marqué de suspicion est à refaire, ou plutôt à défaire. Qu'il s'agisse de l'invention d'une langue secrète, un peu sorcière, comme le fit Unica Zürn, ou qu'il y ait nostalgie d'une universalité de la langue – « Ah ! s'il y avait une langue universelle avec laquelle on se comprît vraiment tous, hommes, chiens, enfants, et non pas un peu, non pas avec réserve. Le désir, l'appel et le mirage d'une vraie langue directe subsistent en moi malgré tout⁸³ » – et de-là une défense d'un espéranto linguistique, ou bien l'attrait pour les idéogrammes de Chine et leur « lisibilité primitive⁸⁴ » chez Michaux, il est encore et toujours question, en fin de compte, de participer à un

⁷⁸ H. Michaux, « Dessiner l'écoulement du temps », in *Passages*, op.cit., p. 373.

⁷⁹ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, op.cit., p. 568.

⁸⁰ Michaux fait référence à l'accident survenu à Marie-Louise Michaux, décédée le 19 février 1948 des suites d'une embolie pulmonaire provoquée par ses brûlures. À cet égard, je renvoie à la *Chronologie OC II*, p. XVI-XVII.

⁸¹ Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, op.cit., p. 539.

⁸² H. Michaux, *Émergences-résurgences*, op.cit., p. 566.

⁸³ H. Michaux, *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, op.cit., p. 459.

⁸⁴ Sur le rapport entre Michaux et la Chine et en particulier sur l'attrait de l'écrivain vis-à-vis des idéogrammes et la calligraphie chinoise, je renvoie au texte de Michaux, *Idéogrammes en Chine*, OC III, p. 815, ici p. 819; *Lecture par Henri Michaux de huit lithographies de Zao Wou-Ki*, OC II, p. 261 ; Bernard Vouilloux, *Henri Michaux & Zao Wou-Ki. Dans*

dessein – peut-être utopique – de création d’une parole quasi-amnésique, au sens qu’elle se détacherait d’un héritage culturel, filial, institutionnel voire, simplement, hégémonique. Un oubli volontaire, ou plutôt une action de refus *contre* un usage nécosant de la langue. Pour, enfin, une parole plus directe et « plus terre à terre⁸⁵ », plus intime et plus corporelle. Une idée ou un besoin de récréation linguistique dont la motivation m’amène, en ouvrant une brève parenthèse, à songer à Beckett et en particulier à un passage de *L’Innommable* que je cite pour sa curieuse proximité thématique :

M’avoir collé un langage dont ils s’imaginent que je ne pourrai jamais me servir sans m’avouer de leur tribu, la belle astuce. Je vais le leur arranger, leur charabia. Auquel je n’ai jamais rien compris du reste, pas plus qu’aux histoires qu’il charrie, comme des chiens crevés. Mon incapacité d’absorption, ma faculté d’oubli, ils les ont sous-estimées. Chère incompréhension, c’est à toi que je devrai d’être moi, à la fin⁸⁶.

« Cependant, j’ai peur, continue Beckett, peur de ce que mes mots vont faire de moi, de ma cachette, encore une fois⁸⁷. » J’ai utilisé plus haut l’expression « défaite de l’écriture ». Il faut maintenant expliciter ce que j’entends par cette expression et comprendre plus en détail ce rapport que Michaux a entretenu, dès le début, entre l’écriture et la peinture. Et j’insiste sur ce “dès le début” en rappelant comment Michaux, malgré son affirmation quant au tournant des années 1950 – « Il écrit de moins en moins, il peint davantage⁸⁸ » – il a écrit autant qu’il a peint, comme en témoigne son œuvre. En revanche, ainsi que le précise Bellour dans la notice à *Émergences-résurgences*, Michaux « s’est inquiété de plus en plus, et fatalement dans ses écrits mêmes, des rapports aussi bien d’enlacement que d’extériorité radicale entre les régimes respectifs du mot et de l’image, dont *Émergences-résurgences* devient par nature l’espace de confrontation⁸⁹. »

Le parcours littéraire de Michaux, comme celui de Zürn, n’a jamais été dissocié de la pratique picturale et dessinée : l’une et l’autre ont été menés de front pour un même dessein. À cet égard, je rappelle la célèbre phrase de Michaux : « Peindre, composer, écrire, me parcourir. Là est l’aventure d’être en vie⁹⁰. » Il suffit de rappeler que de 1925 à 1927 Michaux a exécuté plusieurs œuvres prémonitoires de toutes celles qui ont suivi, tant au niveau des techniques utilisées – de l’aquarelle à l’encre de Chine, en passant par le dessin à la plume – que, surtout, au niveau du répertoire formel et, je tiens à le préciser, conceptuel aussi. Annonceurs du chemin qui sera parcouru sont *Alphabet* (fig.15-16) et *Narration* de 1927, alphabets ou plutôt signes picturaux inventés pour une écriture plastique qui persistera dans beaucoup de ses œuvres ultérieures; il suffit de penser à *Émergences-résurgences* (1972), *Par la voie des rythmes* (1974), jusqu’à *Saisir* (1979) et

l’empire des signes, Paris, Flammarion, 2015, en particulier Yolaine Escande, « Les jeux du trait et de l’encre », op.cit., p. 60-71.

⁸⁵ H. Michaux, *Poteaux d’angle*, op.cit., p. 1081.

⁸⁶ Samuel Beckett, *L’Innommable*, Paris, Minuit, 2022, p. 63.

⁸⁷ *Ibid.*, op.cit., p. 27.

⁸⁸ H. Michaux, « Quelques renseignements », op.cit., p. CXXXIV.

⁸⁹ R. Bellour, notice à *Émergences-résurgences*, op.cit., p. 1607.

⁹⁰ H. Michaux, « Observations », in *Passages*, op.cit., p. 345.

Par des traits (1984). À l'appui de cette thèse, une déclaration de Michaux lui-même en 1959, dans laquelle il paraît se contredire, ou en tout cas démentir l'opposition radicale entre le travail de l'écrivain et la pratique picturale – qui ressort surtout dans *Émergences résurgences* – en soulignant comment, au contraire, l'écriture et la peinture se conjuguent de façon quasi indissociable que ce soit dans son œuvre ou dans sa pensée : « Je peins comme j'écris, pour trouver, pour me retrouver, pour trouver mon propre bien que je possédais sans le savoir. Pour en avoir la surprise et en même temps le plaisir de le reconnaître. Pour faire ou voir apparaître un certain vague, une certaine aura où d'autres veulent ou voient du plein⁹¹. »



15. Henri Michaux, *Alphabet* 1927 (recto), 36 x 26 cm, encre de Chine sur papier, reproduit in A. Pacquement, *Henri Michaux, Peintures*, p. 23.



16. Henri Michaux, *Alphabet* 1927 (verso), 36 x 26 cm, encre de Chine sur papier, reproduit in A. Pacquement, *Henri Michaux, Peintures*, p. 22.

Dès le début alors, c'est l'intrication solidaire entre deux régimes sémiotiques signifiants qui s'expose dans les œuvres de Michaux, marquant la double posture de peintre et d'écrivain. C'est encore en ce sens que Bellour dans un entretien avec Bernard Vouilloux, a pu dire que « Michaux use de deux moyens d'expression qui se touchent et communiquent. Beaucoup de ses textes sont des textes déchaînés : les caractères s'agitent. Et beaucoup de dessins et de peintures sont des ponts de communication⁹². » D'une enfance trop conditionnée et domptée dans « un milieu et une culture uniquement du verbal », comme il l'écrit dans *Émergences-résurgences*, jaillit chez Michaux la nécessité de plus en plus impérieuse de se déconditionner mais surtout de « déblayer⁹³ », ce verbe au sens fort d'enlever les décombres, et pourquoi pas de dépouiller ou d'écorcher un “trop” de paroles ou de peau, de sens et de contraintes, en construisant de soi

⁹¹ H. Michaux, « Sur ma peinture », in *Critiques, hommages, déclarations, OC II*, p. 1026.

⁹² « Portrait de Michaux en surfeur – Entretien avec Michel Butor », in B. Vouilloux, *Henri Michaux, Zao Wou-Ki. Dans l'empire des signes*, op.cit., p. 126.

⁹³ « [...] nostalgie d'un arrière subitement porté en avant, parfois comme une raillerie sans point d'application, plaisanterie de soi à soi, qui échappe aux autres, un dessin irrésistiblement *déblaie* et fait glisser le Monde, engageant l'esprit surpris en un « je ne sais quoi », proclamé dans une autre langue [...] », H. Michaux, [Le dessin dans l'art magique], in *Critiques, hommages, déclarations, OC II*, op.cit., p. 1025. Souligné dans le texte.

l'image d'un « parfait massacreur des pères⁹⁴. » En 1934 dans un compte rendu paru dans *Les Cahiers du Sud*, en hommage à son ami, l'écrivain Alfredo Gangotena, Michaux affirme que l'écriture requiert « la soumission à une langue créée par d'autres, dans un autres âge, conventionnelle, destinée à la masse, ou au moins à une société, utile et accablée de compromis, filtrée et multipliée à la fois ». Contre cette langue qui exclut tant « les êtres exceptionnels » comme Gangotena à ses yeux, mais aussi « les états exceptionnels⁹⁵ », il faut s'insurger. Précisément, la lutte pour éviter d'étouffer et de crever⁹⁶ entre les mots, se caractérise chez Michaux par une résistance à associer l'écriture au seul régime verbal, faisant au contraire resurgir de l'oubli son caractère iconique. Ici encore, comme ce sera le cas pour Unica Zürn, c'est le mot *graphein* – écriture et dessin – qui se présente comme la notion directrice.

L'approche de Michaux envers les mots, évolue au fil du temps vers une direction que je pourrais appeler de court-circuitage de la fonction linguistique et, plus généralement, d'attaque et de défi à toute forme et fonction déterminées. Et ceci, jusqu'à atteindre en quelque sorte un amorce de langage, un pré-langage donc, qui s'opposerait au langage déjà apprêté du monde, intrusif et collant et qui valoriserait son aspect iconique, son corps littéralement graphique. Comme l'explique à cet égard Max Loreau :

Le mot est donc identifié à son fondement d'apparition : il est forme, plus exactement principe d'une construction spatiale sommaire destinée à capturer et lester une énergie chaotique en fuite. Envisagé sous l'angle de sa fonction primitive la plus élémentaire, il est ici manié hors de toute référence à une signification, antérieurement à sa mise en relation – qui généralement paraît inséparable de son essence – avec un contenu. Il représente simplement une première forme *abstraite* d'interception, de focalisation et de composition de l'indéterminé en prolifération à quoi se réduit initialement le monde. Abordés à ce niveau, les mots n'entendent désigner qu'eux-mêmes et rien au-delà ; ils sont un pur pouvoir d'*agir* à partir d'eux-mêmes [...]⁹⁷.

Pour se libérer de la langue des autres et des mots comme héritage et enfin trouver sa langue à soi, le graphisme – dessin et peinture avec leur grammaire composée de lignes, taches, signes et surtout gestes – est un moyen par lequel passe Michaux pour désaliéner l'écriture des normes et conventions : « C'est précisément au contraire pour m'avoir libéré des mots, ces collants partenaires, que les dessins sont élancés et presque joyeux, que leur mouvements m'ont été légers à faire même quand ils sont exaspérés. Aussi vois-je en eux, nouveau langage, tournant le dos au verbal, des *libérateurs*⁹⁸. » Michaux rêve, comme en témoigne son projet inabouti annoncé en 1938 « Rudiments d'une langue universelle idéographique contenant neuf cents idéogrammes et une grammaire », d'une communication universellement compréhensible, pas seulement parmi les

⁹⁴ H. Michaux, *Poteaux d'angle*, op.cit., p. 1053.

⁹⁵ H. Michaux, [Compte rendu paru dans « Les Cahiers du Sud »], in *Critiques, hommages, conférences*, op.cit., p. 960.

⁹⁶ H. Michaux, « Premières impressions », in *Passages*, op.cit., p. 340.

⁹⁷ Max Loreau, « La poésie, la peinture et le fondement du langage », in *Revue Internationale de Philosophie*, vol.21, n°81, *Forme et Pensée*, 1967, p. 313.

⁹⁸ H. Michaux, Postface à *Face aux verrous*, non reprise en 1954, *OC II*, p. 599.

communautés d'hommes, mais entre les animaux et les autres vivants. Dessin, signe et trace, peut-être sont-ce là des possibilités pour résoudre les problèmes de traduction, de compréhension et d'entendement. Et cela s'applique aussi bien à l'extérieur, dans les relations entre les communautés humaines et les autres êtres vivants, mais aussi avec sa propre intériorité, c'est-à-dire à la recherche d'un langage qui s'approche au mieux et expose directement la dynamique de l'être intérieur, à même la page. Les mots disposés *à la ligne* sont encore trop discontinus, il faudrait les rendre *en ligne*, mais seulement une ligne qui puisse être le tracé-phrasé de la vie saisie dans ses situations, dans ses moments, instantanément par des signes. Ou mieux.

Le terme "signe" reste encore trop lié à l'idée d'une progression de l'indéterminé vers le déterminé, il fixe un instant dans un agencement graphique que l'on voudrait continu ; un signe s'approche malgré tout du mot, de son volume, aussi pris encore dans son développement de l'assignification à la signification. Je rappelle une fois de plus l'affirmation de Michaux : « Plus tard, les signes, certains signes. Les signes me disent quelque chose. J'en ferais bien, mais un signe, c'est aussi *un signal d'arrêt*⁹⁹. » L'écrivain veut en dire moins, la réduction et le dépouillement seront ses actions – « Lourd, épais, embarrassant en effet est le monde. / Pour le tolérer, il faut en rejeter beaucoup d'une façon ou d'une autre¹⁰⁰ », faire taire le langage, déshabiller les corps et la pensée de leur normes et coupures et saisir le mouvement du penser, rendre le « *rendez-vous des moments* » sous des formes imprécises, inachevées et qu'il veut garder ainsi. Peut-être en échouant – « Échecs./ Échecs./ Essais. Échecs » – mais la volonté est déjà pour lui une action et le trait un défi impertinent aux ratages possibles, pour autant « pas absolus (un certain embryon...peut-être pour plus tard)¹⁰¹. »

C'est encore, après tout, la nécessité *d'a/encrer*, ce que Michaux désigne d'un beau terme issu directement de la médecine, « l'anaphylaxie¹⁰² », soit la « sensibilisation à une substance, telle que l'introduction d'une nouvelle dose, même très faible, de cette substance dans l'organisme risque d'entraîner une réaction violente ». La nécessité enfin d'imprimer les réactions sensibles pendant l'expérience même, pour jamais s'arrêter et arrêter la recherche du *continuum* de la vie et son phrasé¹⁰³ avec ses débâcles et ses déphasages. Affaire de style et de corps qui s'exposent et se touchent, encore. Ainsi sur la page l'on retrouvera des « caractères variés à n'en pas finir. / La page qui les contient : un vide lacéré. Lacéré de multiples vie indéfinies¹⁰⁴. » Et ce sont précisément ces vies indéfinies, multiples, presque invisibles, prises dans leur passage, qui m'intéressent particulièrement à présent. Ces mêmes vies qui s'exposent dans les pages où les traits, les signes, ou plutôt les gestes interagissent entre eux, luttent les uns contre les autres et commencent à former un récit. Lorsque Michaux cesse de « [se] tenir sous ses traits¹⁰⁵ », ce sont les traits des autres qu'il tente de rapprocher de lui. Ces traits qui fonctionnent comme des arrachements, des projections qu'il jette sur la page pour « s'ouvrir à d'autres rencontres/ pour

⁹⁹ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, op.cit., p. 546.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 645.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 546-547.

¹⁰² *Ibid.*, p. 551.

¹⁰³ « Je veux que mes tracés soient le phrasé même de la vie, mais souple, mais déformable, sinueux. », in *Ibid.*, p. 546.

¹⁰⁴ H. Michaux, *Idéogrammes en Chine*, op.cit., p. 819.

¹⁰⁵ H. Michaux, « Observations », in *Passages*, op.cit., p. 348.

désagglutiner / pour le désétablissement¹⁰⁶. » Il faudrait peut-être se demander à quel monde participent ces vies indéfinies, quels corps elles constituent et quelles narrations elles déploient. En d'autres termes, je me demanderai ce qui reste après le long processus d'écorchement, après la longue bataille entre altérités, ce qui reste du langage, s'il est encore possible de le définir comme tel, lorsqu'il se reconnaît sur le seul mode de la faille et de la faillite ; je m'interrogerais encore, sur ce qui émerge du regard qui n'est plus dupe de la perspective et de la mesure, lorsqu'au lieu de reproduire l'identité de la chose en la circonscrivant par la ligne de contour, on tente de saisir l'apparition première déjà prise dans le processus de sa disparition. C'est le temps d'un commencement révolu dans lequel Michaux voudrait descendre pour connaître le moment de la "première fois" qu'il rappelle mainte fois dans ses textes, réitérant son dédain envers un "déjà là" réel, s'heurtenant à des choses "déjà là". Et lui, de choisir délibérément de se positionner à l'intérieur de ce processus qui le voit pris et surpris comme un novice – étranger ou enfant – face au monde :

Pour les poètes c'est toujours *la naissance du monde* : l'émotion rend le monde si « flambant neuf » ou si étrangement éternel. Le poète aime toujours *pour la première fois*, retrouve le miracle de voir l'arbre *pour la première fois*. Il confond émerveillé sa vie d'homme et cette vie d'arbre, et se perd dans l'espace [...] tout poète connaît cette impression rare : tout d'un coup et totalement se détacher de l'humanité et entrer dans un monde *qui ne doit rien à personne*¹⁰⁷.

Mais ce rapport de la naissance à soi et au monde change de paramètres.

Le désir de « se mettre dans la peau des autres », de se vivre en insecte ou en plante, s'augmente maintenant d'une volonté de se dépersonnaliser ou, pour reprendre une expression déjà citée de Michaux, de briser l'homme en lui. En d'autres termes, il cherche maintenant à vivre l'indistinction entre moi et l'Autre, plus précisément encore, cherche à devenir soi-même non pas en se distinguant, par une lutte, de l'autre *contre* l'autre mais, comme l'écrit bien Max Loreau « bien plutôt se distinguer de l'Autre *dans* l'Autre, être capable de saisir ma différence *d'avec* l'Autre à partir d'une identité ou d'une continuité. Pouvoir dire moi exige que je puisse penser l'Autre en tant que moi et moi en tant qu'Autre¹⁰⁸. » Plus subtilement encore, la raison de la recherche du pré-geste, du pré-langage, du pré-sujet, s'explique au fond par la tentative de Michaux de s'introduire dans cet espace oublié de l'indistinction des formes et des êtres, où le « je » n'est pas encore tel et l'autre n'est pas encore pur Autre. C'est-à-dire, le moment où la forme n'en est pas encore une : il n'y pas encore une prise de forme, seulement une possibilité de prendre n'importe quelle forme. C'est là, me semble-t-il, la raison principale de la lutte de Michaux avec et contre le langage, lequel intervient pour accentuer les différences entre le moi et l'autre, « au sein même de ma pensée », marquant la division entre le sujet et l'objet, et qualifiant la rencontre en tant que lutte, défense et résistance. Comment sortir de cette distinction moi/autre qui le ramène, parfois inconsciemment, à un retour à la boule ?

¹⁰⁶ H. Michaux, *Par des traits*, op.cit., p. 1252.

¹⁰⁷ H. Michaux, « Recherche dans la poésie contemporaine », op.cit., p. 980-981. Je souligne.

¹⁰⁸ M. Loreau, op.cit., p. 323.

Michaux doit se défendre des concepts déjà définis. Et les mots ne suffisent plus, la lutte contre le langage ramène inévitablement et implicitement à la différenciation, à la conceptualisation du commencement, au concept déjà achevé d'origine, dont il voulait se libérer : « Le commandement s'éteignit/ plus de voix. Plus étouffée du moins/ Après vingt ans, à nouveau, qu'est-ce que j'entends ? [...] Immense "doit" "devoir" / devoir devoir devoir/ Immense impérieux empois¹⁰⁹. » Et peut-être alors que, plus qu'une langue universelle, ce que Michaux me semble vouloir développer avec son écriture graphique, c'est une écriture de l'expatriation et de la déprise de soi. C'est-à-dire une écriture capable de saisir et de s'orienter vers les territoires « hybrides de l'étrangeté à soi¹¹⁰ », comme l'écrit Evelyne Grossman. C'est le corps d'écriture en suspens, entre signe, trace et geste, qui revient à l'état inchoatif, présentant le passage de corps préhumains avant les coupures symboliques. La volonté de Michaux d'atteindre le point d'origine d'où apparaissent les « vies indéfinies », passait autrefois encore par une conceptualisation de cette origine même. Pour reprendre le raisonnement de Max Loreau : « Les mots ont donné à Michaux de concevoir ce projet et sa nécessité. Ils l'ont conduit jusqu'au seuil de l'indifférenciation originaire, mais ils l'empêchent de la penser comme telle, relativement à elle-même : ils lui imposent une armature conceptuelle ; comme telle l'origine – ou l'Universel premier – demeure posée par référence aux mots : *elle n'est que le concept de l'origine, et non l'origine elle-même*¹¹¹. » On comprend alors le sens profond de ce désir déjà explicité dans *Les Grandes Épreuves de l'esprit* de saisir l'avant-pensée, ce courant de pensée non encore cristallisé dans le mot et, de-là de trouver un nouvel idiome. Voici donc le désir de se percevoir au commencement, non pas de chercher l'origine mais, plus subtilement, de *se poser soi-même* comme origine, de soi et de son propre chemin. Et de se situer où l'être fait apparition et naissance, dans ce lieu qui « rend possible les choses avant qu'il y ait des choses¹¹². » C'est tout le sens de ce préfixe « pré- », si insistant dans les textes de Michaux, ainsi que de celui de « dé- » qui qualifie un voyage à rebours, en négatif. C'est à ce moment que l'écriture se pose comme une interrogation sur le processus qui précède l'acte, sur le mouvement et sur la situation qui précèdent les choses, les formes, les êtres, pensés enfin dans leur hypothèse de transformation et de devenir :

Après quelque temps, toujours « le penser » s'arrête. Écrit, c'est ce qu'on appellera une pensée. C'est pourtant alors qu'il faudrait qu'elle soit continuée, mais il n'y a plus de prise. Des abîmes de nescience la bordent, la précèdent, la suivent [...] Des univers-rien. Il n'y a pas de pensée qui, continuée, n'aille ailleurs qu'à « rien ». Alors à bout, incapable, comme craie noire sur un tableau noir, elle ne peut rien rendre, rien faire. *L'univers impensé se défend*. Encore très, très, très peu de ce qui est, est pensable¹¹³.

¹⁰⁹ H. Michaux, *Épreuves, exorcismes*, op.cit., p. 776.

¹¹⁰ E. Grossman, *La défiguration*, op.cit., p. 89.

¹¹¹ Max Loreau, « Poésie, peinture et fondement du langage », in *Revue internationale de philosophie*, vol. 21, n°81, « Forme et Pensée », 1967, p. 300-347, ici p. 323. Je souligne.

¹¹² *Ibid.*, op.cit., p. 325.

¹¹³ H. Michaux, « Notes au lieu d'actes », in *Passages*, op.cit., p. 386.

Ce n'est que dans l'ébauche, dans l'épreuve à répétition, que l'écriture peut tenter d'exprimer le "penser", en faisant émerger le moment de tension entre l'apparition et la disparition de cet univers qui se défend de la parole. Ce n'est qu'en se présentant comme un espace ouvert au questionnement et à la suspension, comme une promesse d'autres expériences possibles, que l'écriture peut atteindre une proximité avec le transitoire. Ou peut-être encore, en toute fidélité, l'écriture ne peut-elle que témoigner de son impossibilité et de son incapacité à dire ce "rien". L'écriture dit déjà et dès lors dit sa défaite, et, malgré cela, dit aussi sa nécessité d'avoir une prise quelconque sur cet univers voué à l'oubli. Et c'est ainsi qu'à défaut de pouvoir "penser" ce qui est peu, voire « très peu pensable », l'écriture se fera l'écho du passage de l'univers impensé, inscrivant sa trace, l'empreinte de sa mémoire oubliée. C'est ainsi que Lefort l'exprime : « Et, en effet, comment l'impensé serait-il l'objet d'un "je pense", il ne s'annonce que dans une certaine absence – non là où le sujet fait l'épreuve de son pouvoir, mais au creux de son retrait, non dans la coïncidence du pensé et de l'écrit, mais dans leur impossible recouvrement, là où l'écrit laisse seulement miroiter dans son sillage l'échappée du penser¹¹⁴. » Il s'agit finalement pour Michaux de trouver le moyen, par l'écriture, d'entretenir une relation « avec l'inaccessible¹¹⁵ » comme le définit Lefort, avec ce lieu de mémoire où autrefois l'impensable avait été pensé, où tout ce qui n'était pas réalisé avait été connu dans son élan, avait été observé avec des yeux d'enfant « si riches de ne pas encore savoir, riches d'étendues, de désert, grands de nescience », interrogé comme on interroge l'indéchiffrable en maintenant la question dans son ouverture et sa réitération tout en envisageant de multiples directions de sens et en se gardant bien de ne jamais en établir un comme définitif. Car, dit Michaux « c'est de réponses que l'homme meurt¹¹⁶. »

Je retourne maintenant à ce thème de la mémoire, de l'oubli et de la trace du passage de l'impensé en reprenant un extrait de Michaux :

Pourtant, c'est *dans le moins de force* que m'apparaissent toujours les idées les plus vastes, les plus importantes. De véritables bancs d'idées, nombreux à en avoir la respiration coupée, mais d'un délicat, d'un flou, d'un tel en-deçà des mots-pensées ! Fugitifs fantômes desquels ne subsiste *autant dire que l'impression de savoir, ou plutôt d'avoir su*, de quelle vraie façon souterraine les choses se tiennent réellement¹¹⁷.

Peut-être à son insu, dans le moins de force (fatigue ? maladie ? ou encore peut-être sommeil), au moment où la raison s'affaisse, cet impensé, le grand oublié du temps d'avant, fait résurgence. Et ce n'est pas un savoir, spécifie Michaux, c'est la conscience d'avoir su à un moment quelque chose, d'avoir connu la manière des choses qui ne se sont pas réalisées mais qui, tout de même, ont laissé une trace de leur existence. N'est-ce pas précisément l'univers impensé qui se défend, le territoire de ces vies indéfinies que Michaux a cherché à tracer sur la page ? « Quoi de plus difficile, continue Michaux, de se représenter l'avant, tout ce qui venait avant, non réalisé encore,

¹¹⁴ Claude Lefort, « ...sur une colonne absente », in *Cahier de L'Herne*, op.cit., p. 235.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 236.

¹¹⁶ H. Michaux, « Enfants », in *Passages*, op.cit., p. 302.

¹¹⁷ H. Michaux, « Idées de traverse », in *Passages*, op.cit., p.292. Je souligne.

tout ce qui vint pour la première fois, tout ce qui autrefois élan, appel est devenu insatisfaction, c'est-à-dire rien du tout¹¹⁸. » Le même désir est partagé par Unica Zürn qui semble lui faire écho dans cet appel de « l'avant » : « Quel bonheur d'être avant le commencement ! Rien ne peut nous arriver parce que nous ne pouvons pas nous arriver à nous-mêmes¹¹⁹. »

Mais la question se pose à nouveau : quel langage pour ces vies, quelle écriture ? Ou : « Pourquoi faut-il que je compose ?¹²⁰ » se demande Michaux. Unica Zürn rebondirait « pour rester malade plus longtemps qu'il ne convient¹²¹. » Michaux, quant à lui, « pour briser l'étau peut-être, / pour me noyer peut-être, / pour me noyer sans m'étouffer, / pour me noyer mes piques, / mes distances, mon inaccessible¹²². » Pour dire l'inaccessible, pour tenter de l'atteindre, il faut le dire, créer un langage qui expose cette distance tout en tâchant de la raccourcir. Avec les mots de Loreau :

Il est donc capital de détruire le langage dans sa forme, plus exactement : de se tourner vers un langage qui n'expose pas celui qui l'utilise à retomber dans les objets, dans le concept ; vers un langage *ni objectal ni formel* au sein duquel la seule forme admise est celle qui représente l'absence de tout objet figuré, de toute chose, de tout concept formé ; vers un langage *qui ne dit encore que lui-même* comme pur pouvoir d'informer¹²³.

C'est dans les « gestes plutôt que signes » que Michaux trouve alors son langage scriptural, lequel lui permet de saisir le point naissant de toute chose, de trouver par un geste corporel qui naît à même la page, le mouvement par lequel les choses et les formes se décideront. Autrement dit, par la décision de faire geste et de le jeter sur la page, Michaux inscrit la marque d'apparition des formes dans le monde avant qu'elles soient en concordance avec une reconnaissance formelle : « Gestes de dépassement/du dépassement/surtout du dépassement/ (pré-gestes en soi, beaucoup plus grands que le geste, visible et pratique qui va suivre¹²⁴. »

Une précision s'impose, le geste est inséparable de la dimension physique : il naît avant la séparation entre le corps et l'intention mentale, c'est-à-dire qu'il naît dans cette coïncidence ininterrompue entre le moi et l'universel impensé. Entre le moi qui n'en est plus un, pris dans son origine indéfinie, arraché à lui-même alors et ce monde-rien, ce monde trop tôt oublié. Et encore, c'est par et avec le geste de tracer que le moi naît dans l'acte de scription et d'inscription d'une ligne sur la page. Au point que je pourrais dire que le corps se prolonge et se donne une forme dans le tracé qui devient une action réflexive, "se tracer" : « Une ligne plutôt que des lignes. Ainsi je commence, me laissant mener par une, une seule, que sans relâcher le crayon de dessus le papier je laisse courir [...] Comme moi la ligne cherche sans savoir ce qu'elle cherche [...] »¹²⁵.

¹¹⁸ H. Michaux, « Enfants », in *Passages*, op.cit., p. 302.

¹¹⁹ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 17.

¹²⁰ H. Michaux, « Premières impressions », in *Passages*, op.cit., p. 336.

¹²¹ U. Zürn, *La Maison des maladies*, op.cit., p. 256.

¹²² H. Michaux, « Premières impressions », in *Passages*, op.cit., p. 336.

¹²³ M. Loreau, op.cit., p. 324.

¹²⁴ H. Michaux, « Mouvements », in *Face aux verrous*, op.cit., p. 439.

¹²⁵ H. Michaux, *Émergences résurgences*, op.cit., p. 545.

Pour être précise, j'ouvrirai une brève¹²⁶ parenthèse qui me permettra de situer le moment où cette coïncidence "moi-ligne" s'est manifestée décisivement dans l'œuvre de Michaux. Soit, pendant la longue exploration avec les hallucinogènes. C'est au cours de l'expérience expérimentale de la prise de drogue que s'affirme en effet, de manière plus radicale, la nécessité de trouver une écriture capable d'adhérer intimement au vécu et de se moduler par rapport à ce qui s'est présenté comme une « pleine perturbation intérieure ». Et de chercher d'intégrer dans l'écriture l'instable, parfois l'indicible, pour rendre compte de la question itérative qui préside aux expériences hallucinogènes : « Comment dire cela ?¹²⁷ ». De cette mise à l'épreuve des possibilités du langage, les mots résultent dépourvus et incapables de garder une prise signifiante : « C'est comme si j'avais vu un cheval de feu traverser une fenêtre ! Je voudrais le *dire*. Certaines de ces expériences ont laissé une empreinte pareille : c'est à cause de cette empreinte, de ce sillon qu'elles ont laissé en moi, que je ne veux pas leur être infidèle, et essayer de *les rendre*¹²⁸. »

Quel style emprunter ou alors inventer tout court pour traduire, ou plutôt exposer sur la page le trouble qui se manifeste sous forme de *chevauchements* d'images, d'« affolement de la perception », de « rafle désordonnée dans les mots¹²⁹ » ? D'où découle la nécessité de donner cohérence et lisibilité à ce qui se présente d'abord comme « un grand récit troublé » dont les opérations linguistiques se voient déstabilisées. Je prendrai comme exemple, pour poursuivre ma réflexion, ces trente-deux pages reproduites lors de la publication de *Misérable miracle* (1956), formant ce que Michaux appelle le « texte primordial ». Un manuscrit qui est plutôt un support d'enregistrement scriptural des effets immédiats les plus violents de la drogue sur le corps et le psychisme et dans lequel écriture et dessin participent l'un de l'autre. Ces tous premiers feuillets manifestent un premier bouleversement de l'espace linguistique s'entretenant avec l'espace graphique. Un témoignage direct provient des souvenirs de ceux qui ont partagé, au moins dans un premier temps, ces expériences avec l'écrivain. Jean Paulhan et Edith Boissonnas affirment l'extraordinaire capacité de Michaux à prendre des notes sous mescaline. De la plume de Boissonnas : « M. à demi étendu sur son divan écrivait, écrivait et cette main aisée dans la presque obscurité me paraissait une sorte de longue griffe blanche désincarnée. Il a d'ailleurs un air étrange à demi démon¹³⁰. » Elle ajoute en 1978 : « Il m'a été donné de voir les dessins du poète naître de sa main, comme irrésolue, qui traçait, on aurait dit sans intermédiaire, des signes *traduisant le rythme, la pulsation de la vie intérieure* [...] On peut y voir la signature du moi le plus caché¹³¹. »

De son côté Paulhan reconnaît dans « Petit rapport sur une expérience » son étonnement devant la « rapidité avec laquelle sitôt allongé il [Michaux] prenait des notes et encore des notes,

¹²⁶ Pour des raisons de temps et de choix thématique, je ne pourrai pas m'attarder sur ce moment de la vie personnelle et artistique de Michaux, et me bornerai à renvoyer à la bibliographie exhaustive sur le sujet : Anne Brun, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, Paris, La Découverte, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 1999 ; Max Milner, *L'imaginaire des drogues : de Thomas de Quincey à Henri Michaux*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 2000 ; Laurent Jenny, « Récit d'expérience et de figuration », *Revue française de psychanalyse*, n°3, 1998, p. 937-946 ; Julian de Ajuriaguerra, François Jaeggi, *Le poète Henri Michaux et les drogues hallucinogènes*, Bâle, Sandoz, 1963 ; Claude Mouchard, « La pensée expérimentale de Michaux », in *Ruptures sur Henri Michaux*, op.cit., p. 159-208.

¹²⁷ H. Michaux, *Misérable miracle*, op.cit., p. 619-620.

¹²⁸ Alain Jouffroy, « Conversation avec Henri Michaux, 1959 », in *Avec Henri Michaux*, op.cit., 1992, p. 38. Je souligne.

¹²⁹ H. Michaux, *Misérable miracle*, op.cit., p. 620, 641.

¹³⁰ E. Boissonnas, *Journal pour moi seule*, [Mardi] 11 Janvier 1955, in Edith Boissonnas, Henri Michaux, Jean Paulhan, *Mescaline 55*, Muriel Pic (ed.), Paris, Edition Claire Paulhan, coll. « Tiré à part », 2014, p. 108.

¹³¹ E. Boissonnas, « Il m'a été donné de voir... », 1978, in *ibid.*, p. 237.

s'arrêtant à peine un instant pour ramener le voile sur sa figure ou l'en écarter au contraire. » Il lui demande alors : « “Mais est-ce que tu écris par devoir ? Est-ce que tu avais décidé d'écrire ?” La réponse a été, à peu près, qu'il n'attendait pas la moindre révélation de ce qu'il écrivait, mais – en écrivant à grande vitesse – de la *direction de la forme des lignes et de leur dessin* (qui se trouverait composer en quelque sorte un nouvel alphabet). Je me suis dit : en effet, il a toujours cherché des nouveaux alphabets¹³². »

Ce qui me semble ressortir de ces deux témoignages, c'est moins la volonté de Michaux de représenter par cette écriture-dessin l'effet du trouble dû à l'action de la drogue, que la nécessité de montrer le trouble lui-même en le laissant se manifester directement par un jet graphique immédiat ; c'est l'intérieur agité qui montre sa narration au travers d'une graphie à lui propre plutôt une esquisse, un amorce d'écriture de plus en plus illisible au fur à mesure qu'elle s'enlise dans la ligne descendante, interrompue. Ce qui aboutit parfois à des gribouillis qui ne sont compréhensibles que pendant l'expérience du trouble lui-même, alors qu'ils restent incompréhensibles à une lecture d'après-coup. L'écriture, trace ou dessin, porte en elle l'histoire du risque de la désintégration de la pensée vécu intégralement par Michaux. Mais aussi, l'impératif de se délivrer de ces emprises ou de ces événements « qui ne passent pas¹³³ », comme il l'écrit dans *Épreuves Exorcismes*, devenant parfois insupportables à soutenir et difficile à maîtriser. C'est en ce sens que l'auteur semble, avec ces premiers manuscrits, inverser la question : non plus comment raconter l'expérience, mais comment l'expérience *se* raconte et *se* manifeste elle-même à travers lui et sous quel(s) aspect(s) et styles. D'une certaine manière, la trace sur la page agirait comme le comblement d'un vide entre une expérience cinesthésique et son caractère inexplicable après-coup. Impossible à raconter dans sa précision et son adhérence, le geste de la première trace imprime visuellement ce qui est en train de se passer dans le corps et la pensée de Michaux avec une absolue simultanéité. La ligne entre disparition et réapparition, à peine fixée, sert de support pour figurer et rendre manifeste une épreuve à même le corps ; et, par-là, la rencontre entre deux altérités, en l'occurrence ici entre l'auteur et la mescaline, émerge *à même* la page. Après tout, la ligne tient de l'*avec*, cette notion importante chez Michaux qui qualifie la rencontre avec un autre style, ou le style de l'autre ; et ici, la première ligne traçante qui sépare autant qu'elle unit, la ligne donc de l'entre-deux, fait vivre dans son étirement potentiel la relation qui *se dit* et se constitue à même la feuille. Et cette page manuscrite – et je souligne “*manu-écrite*”, soit *écrite à la main* – montre le corps de la pensée à l'œuvre dans le traitement graphique de la page, résistant à toute traduction et représentation, investissant de ce fait l'action gestuelle d'un sens profond.

Le défi consiste à faire vivre à l'instant même de son apparition un vécu de la déstabilisation et de la désintégration par le biais d'une écriture-dessin et non pas à raconter ou représenter la désintégration par les forces du scriptural. Ce dernier terme de scriptural, littéralement « l'action de la mise en graphie », me semble mieux répondre et définir cette suspension entre l'écriture verbale et le dessin qui renvoie à la notion de *graphein*, étymologie qui ne précise pas encore une séparation nette entre l'écriture et le dessin, puisque le mot voulait dire « faire des entailles », « graver des caractères », soit écrire aussi bien que dessiner ; une similitude qui se retrouve aussi

¹³² Jean Paulhan, « Petit rapport sur une expérience », in *Mescaline* 55, op.cit., p. 140. Je souligne.

¹³³ H. Michaux, « Préface » à *Épreuves, Exorcismes*, op.cit., p. 773.

dans le *graphion* grec, individuait aussi bien un stylet, un poinçon pour écrire sur la cire, que le pinceau utilisé pour peindre sur le bois. Ce qui se manifeste et figure en effet sur les pages de ce premier manuscrit, c'est précisément la déstabilisation affectant premièrement le langage de l'écrivain ; et ceci est rendu apparent par ces mots et lettres qui ne semblent pas suivre la vitesse d'apparition de tous les multiples chemins ouverts par la mescaline dans la pensée de Michaux ; autrement dit, qui ne semblent ne pas avoir le temps de prendre forme et d'acquiescer le statut d'une graphie lisible. C'est encore plus vrai si l'on regarde les pages du texte primordial, dans lesquelles les lettres semblent être prises dans un processus autant d'apparition que d'effacement, se montrant alors comme une écriture ébauchée « à peine de l'ordre du langage », décelant plutôt un préverbal.¹³⁴ Les mots sont pris dans une *précipitation* qui se prolonge progressivement vers la ligne tracée par une main qui, tel un sismographe, tente de suivre le temps accéléré d'apparition des images et des sensations. Et d'enregistrer le « calme violé mille fois par les langues de l'infini oscillant » ou encore, les mouvements d'un sujet « sinusoïdalement envahi par la foule des lignes liquides, immense aux milles plis, *j'étais et je n'étais pas*, j'étais pris, j'étais perdu, j'étais dans la plus grande ubiquité. Les mille et mille bruissements étaient mes milles déchiquetages¹³⁵. »

Comme le dit bien Laurent Jenny, il y a moins, chez Michaux, « un effort de récit qu'un effort de *figuration*¹³⁶. » Figurer un moment précis : « Cependant que je me désunis / / En quel endroit du monde / est-ce que je suis en même temps qu'ici ?¹³⁷ » De là, le terme de « précipitation », d'encartement entre mot et ligne dessinée. Autant d'expressions qui qualifient et racontent sur le vif de la page et de l'expérience, l'errance des mots, la décomposition graphique des lettres poussées de plus en plus à s'égarer vers un pur *graphie*, amorçant un parcours de lignes. Précipiter les formes et le sens, faire tomber les structures mais aussi, à partir du second sens du verbe, accélérer le mouvement de dissolution et de recomposition, amenant les phrases et les lignes à une forme de précarité ne permettant aucune identification ou inscription stable et réconfortante ni dans une langue ni dans une figure : la ligne reste, en quelque sorte, fidèle à l'état d'étourdissement et de désorientation donné par la drogue.

L'expérimentation de substances altérantes, menée avec l'aide de médecins et explorée de manière aussi méthodique et scientifique que possible, révèle une posture éthique qui entend comprendre ce qui se passe en-dessous de la pensée rationnelle et systématique, ou encore ressentir le morcellement de la psyché du schizophrène, jusqu'à vivre, à l'extrême, « le phénomène d'*oblitération de la pensée*¹³⁸. » Soit, selon une expression d'Evelyne Grossman, « vivre l'effondrement de la pensée¹³⁹ » en vue de s'approcher de ce phénomène de « ne plus savoir-penser¹⁴⁰ » qui, dit Michaux, appelle à la vraie découverte de nous-mêmes. On peut déjà trouver

¹³⁴ Voir Anne Brun, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, Paris, Les empêcheurs du penser en rond, 1999, en particulier, p. 72.

¹³⁵ H. Michaux, *Misérable miracle*, op.cit., p. 625.

¹³⁶ Laurent Jenny, « Récit d'expérience et figuration », in *Revue Française de psychanalyse*, « Le narratif », 3, 1998, Tome LXII Juillet-Septembre, Presses Universitaires de France, Paris, p. 940.

¹³⁷ H. Michaux, « Carnets de la drogue », in *Connaissance par les gouffres*, p. 264. Voir aussi Muriel Pic, « "Cependant que je me désunis". Henri Michaux et le devenir-cas », *Fabula / Les colloques*, Littérature et écritures du cas, 2021.

¹³⁸ *Connaissance par les gouffres*, op.cit., p. 124.

¹³⁹ Evelyne Grossman, *La Défiguration. Artaud-Beckett-Michaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004, p. 82.

¹⁴⁰ H. Michaux, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, op.cit., p. 316.

dans ce texte, et plus généralement dans l'intention qui préside à ces expériences avec les drogues, le désir de se rapprocher de cet univers impensé, si peu pensable, dont j'ai parlé plus haut.

« Le texte primordial, plus sensible que lisible, aussi dessiné qu'écrit, ne pouvait de toute façon suffire. Lancées vivement, en saccades, dans et en travers de la page, les phrases interrompues, aux syllabes volantes, effilochés, tirillées, fonçaient, tombaient, mouraient¹⁴¹. » Ce qui m'intéresse ici, en particulier, c'est cette expression de « aussi dessiné qu'écrit ». Car, dans ces pages, l'écriture se fraye un chemin au travers d'une perturbation qui atteint précisément le langage dans son utilisation habituelle de communication, exprimant un sens intentionnellement produit par un sujet parlant conscient de sa parole. Vouant l'écriture à la détérioration, les mots à l'approximation, le sens à la disparition, s'attaquant à la grammaire et à la liaison syntaxique et même à l'assemblage des lettres, il y a dans ce manuscrit primordial (fig. 16) un intérêt qui, ne relevant plus d'une compréhension ou appréhension d'une signification, tient à un rendu proprement scriptural de ce corps à corps avec la drogue, à un « graphe pur d'un sujet oscillant entre forces et formes sans jamais s'arrêter ni aux unes ni aux autres¹⁴² » écrit Laurent Jenny.

Mais il tient aussi d'une volonté de résistance. « Dans l'écriture initiale de Michaux, souligne Anne Brun, il s'agit moins de dégager une signification que de tracer des formes pour échapper au néant, moins de consigner des pensées que de recourir à un mouvement du corps susceptible de lui faire éprouver l'existence de son Je corporel¹⁴³. » Dans le simple geste de la main qui trace une première ligne, un écart se crée entre le « Je » et l'hallucination vécue, délimitant dans la création un espace hors soi. L'apparition convoquée d'une frontière par une seule trace écrite, quelle qu'en soit la forme, sur la page de support, marque « la défusion avec l'illimité, le Tout, l'Absolu, donnés par la drogue, dont l'envers serait l'néantisation¹⁴⁴. » Lisant les vers du poème au sujet du chanvre indien (*Cannabis indica*), la conscience de l'expérience et la confiance de la maîtrise semblent se rassembler toutes entières dans le seul geste de la main : « [...] Loin/ loin/ ces mots qui n'arrivent pas/ ma main au bout d'une longue, longue route écrit. / Incidents/ incidents/ cependant poursuivre¹⁴⁵. » Une façon, celle d'un pur tracer, qui acquiert la fonction de résister et de répondre à cette nécessité de maintenir une distance lucide pour pouvoir véritablement saisir avec précision les caractéristiques des états et la qualité des « styles de drogues ». À ne pas savoir résister, il serait anéanti, transporté dans la folie ; risque d'absorption qui s'oppose au besoin de s'exposer pour rencontrer l'altérité, pour s'individuer. Cependant, si cette résistance reste fondamentale à analyser pour une compréhension détaillée du parcours de Michaux avec les drogues, c'est un autre aspect qui attire mon attention et que je dois à l'analyse minutieuse d'Anne Brun.

Les pages manuscrites, je l'ai dit, dessinent le trouble inscrivant l'amorce d'un récit. Par le geste d'inscrire ses hallucinations, Michaux accède à sa naissance sur la page, il se donne à être en refusant la possibilité de se représenter et figurer cet état dans l'après-coup de l'expérience. C'est-à-dire, poursuivant la réflexion, que l'écrivain *naît aux lettres* qui jaillissent et se décomposent sur la

¹⁴¹ H. Michaux, *Misérable miracle*, op.cit., p. 619.

¹⁴² L. Jenny, « Récit d'expérience et de figuration », op.cit., p. 942.

¹⁴³ A. Brun, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, op.cit., p. 71-72.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 72.

¹⁴⁵ H. Michaux, « Cannabis indica », in *Connaissance par les gouffres*, op.cit., p. 53.

page, naît à son corps en tant que corps-lettre. Et ces expressions, qui peuvent paraître insolites, me semblent se justifier si l'on se réfère directement au texte de Michaux qui manifeste et raconte une relation de specularité entre le corps et son expérience éprouvée avec les lettres et les mots. À tel point que je ne peux que partager le propos d'Anne Brun lorsqu'elle écrit qu'il y a « réversibilité parfaite entre la lettre et le corps de Michaux : c'est autant son corps qui insuffle vie à la lettre que la lettre qui lui donne corps¹⁴⁶. » Avec les mots de Michaux lui-même :

Des grands Z passent en moi (zébrures-vibrations-zigzags ?) Puis soit des S brisés, ou aussi, ce qui est peut-être leurs moitiés, des O incomplets, sortes de coquilles d'œufs géants qu'un enfant eût voulu dessiner sans jamais y parvenir. Formes en œuf ou en S, elles commencent à gêner mes pensées, comme si elles étaient les unes et les autres de même nature. Je suis à nouveau devenu un trajet, trajet dans le temps¹⁴⁷.

Le geste traçant est le témoin d'une continuité entre l'écriture et le vécu corporel, si bien que, en le disant avec Brun, « en présentant dans *Misérable miracle* plusieurs pages de son manuscrit primordial, Michaux érige en œuvre le processus créateur même de l'œuvre littéraire et picturale¹⁴⁸. » Dit autrement, faisant reculer l'ordre des causes, le processus de formation est déjà compris comme effectivité de l'œuvre et de son sens ; l'œuvre se découvre et s'informe, ou simplement elle est l'acte et la puissance même de se former, elle coïncide avec les gestes par lesquels elle se crée soi-même.

« Quand on n'est plus qu'une ligne », écrit Michaux dans le *marginaria* à *Misérable miracle*, il n'y plus de distinction entre le « Je » et l'espace extérieur, tout se réduit, le corps même se réduit à une ligne, trait d'union qui conduit l'homme à son dépouillement jusqu'à qu'il devienne une existence des plus ténues, des plus élémentaires. C'est l'image de « l'homme en fil » d'*Épreuves, exorcismes* ou encore de « l'homme flagellum » déjà cité, soit de corps plastiques et mobiles, capable de s'insérer dans le monde et ses formes. Et c'est dire aussi que les formes proto-humaines que l'on peut entrevoir dans les traces d'encre de Michaux, sont des mouvements étendus vers n'importe quelle forme à venir : ils sont des corps gestuels avec un sens immanent, à même le corps. Des gestes, encore, qui sont aussi une narration primordiale composée de traits, lignes, taches. En parcourant les dessins de *Mouvements* ou d'*Émergences résurgences*, par exemple, se présente une narration fondée sur la seule tension du geste. Dans ces traits qui s'étirent, parfois disposés horizontalement ou verticalement comme un texte (*Par la voie des rythmes*), il n'y a pas de corps mais seulement des mouvements, des situations possibles pour des corps à venir, autrement dit *in statu nascendi*. Ce sont les gestes qui précèdent la naissance du corps, des mouvements qui ont déjà commencé quelque part, dans un temps et un lieu antérieurs impossibles à situer. Est-ce à nouveau un univers impensé dans lequel se débattent des vies indéfinies ? Des figures effilochées traduisent la tension d'un « Je » qui vise à coïncider, plutôt à

¹⁴⁶ A. Brun, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, op.cit., p. 179.

¹⁴⁷ H. Michaux, « Expérience de la folie », in *Misérable miracle*, op.cit., p. 733.

¹⁴⁸ A. Brun, op.cit., p. 73.

s'associer au monde. Il suffit d'un geste, d'un tout premier geste pour engendrer un mouvement qui est en soi à la fois unité et promesse de multiplicité.



17. Henri Michaux, page du premier manuscrit de *Misérable Miracle*, 1956, reproduit in *Henri Michaux, OC, II*, p. 656.

Après l'expérience de la drogue qui radicalise des thèmes déjà présents dans son œuvre, les dessins s'orientent de plus en plus vers la manifestation et exploration "par des lignes" de l'intérieur du corps pour en figurer la perception parcellaire, lacunaire, parcourue de scissions, agité de mouvements vibratoires ; « autoscopie cellulaire », « stellaire intérieur¹⁴⁹ » sont quelques-unes des expressions qui attestent d'une nouvelle vie du corps : à l'état naissant. « On identifie toujours les pensées aux mots, comme s'il n'y avait pas d'autres moyens d'expression que les mots... Mais ce sont là justement les plus imparfaits, les plus grossiers, *les moins satisfaisants*. Gestes, mimiques, sons, lignes et couleurs : voilà les moyens primitifs, purs et directs de l'expression...¹⁵⁰ », disait Michaux dans un entretien avec Bertelé. Dessins alors de Michaux qui aspirent sans cesse à retourner à une origine commune entre l'image et l'écriture, où plutôt à s'en déprendre instaurant une nouvelle signifiante par les gestes qui ne correspondent plus ni à celle du langage articulé ni à celle d'une représentation figurative. C'est la signifiante, dirais-je du potentiel de signification du pré-linguistique qui appartient à un être pré-individuel dans sa condition de suspension, *in statu nascendi*, soit selon l'aptitude qui le caractérise de ne pas être encore une forme, mais seulement le mouvement qui le portera à en acquérir une : se faire homme, insecte, pomme, selon la disposition ou la gestuelle du moment. Pour conclure ce raisonnement sur le geste et le corps qui devient lui-même geste, je citerai ci-dessous une réflexion éclairante de Jean-Luc Nancy extraite de son texte *Le plaisir au dessin* :

¹⁴⁹ H. Michaux, *Misérable miracle*, op.cit., p. 73.

¹⁵⁰ R. Bertelé, *Henri Michaux*, Paris, Seghers, 1975, p. 70.

[...] un geste : une signifiante immanente, c'est-à-dire sans sortie du signe vers un signifié, mais un sens offert à même le corps, à même un corps qui se fait moins actif, efficient ou opératoire qu'il ne se prête à une motion – et à une émotion – qu'il accueille, venant de plus loin que de sa corporéité fonctionnelle. Ce corps gestuel est un autre corps que le corps organique, sans être pour autant un corps sans organes : il devient plutôt le corps-organon de l'art, donc de la technique (ars-techné) mise en jeu, ici graphique, là vocale ou colorée, tactile ou verbale¹⁵¹.

Les gestes jetés sur la page semblent pris dans une course accélérée (fig.17) pour imprimer leur propre apparition avant qu'elle ne soit déjà appelée à une nouvelle transformation. Ce sont des figures métastables, encore peu stables car elles s'inscrivent sur la page, « méta-» parce qu'elles disent, par leur formes indéfinies, inachevées et étirées, leur prolongement dans un *à venir* se remettant déjà à la venue d'une autre forme, plutôt à une *survenue* imprévue, voire non préformée. Ces dessins ont, avec un jeu de mots, un seul dessein : exposer « *le dessin de la forme naissante dont la forme n'est nulle part donnée*¹⁵². » Ainsi, ce qu'on voit dans les dessins de Michaux ce sont des formes naissantes, en voie de formation précisément, qui se disposent à manifester leur pure apparition, anticipant ce qu'elles pourraient un jour être en tant qu'objet figuré.



18. Henri Michaux, encre de Chine sur papier, 1957, reproduit in F. Leibovici, op.cit., p. 163.

Dans l'espace du commencement, sur la page vierge de repères, « les dessins, tout nouveaux en moi, ceux-ci surtout, véritablement à l'état naissant, à l'état d'innocence, de surprise ; les mots, eux, venus après, après, toujours après...et après tant d'autres¹⁵³. » Les mots venus après quoi ? Après la coïncidence avec le monde, après le gestuel, dirais-je. Après, encore, l'oubli de cet univers impensé dans lequel l'homme n'était encore qu'un *plancton*. Et quelle meilleure image que celle du plancton que je reprends directement de Michaux pour conclure cette analyse quant à l'entrée dans le monde de la peinture et le dessin par le geste : « Sous chaque pensée, quel

¹⁵¹ J-L., Nancy, *Le Plaisir au dessin*, Paris, Galilée, coll. « Ecritures/Figures », 2009, p. 50.

¹⁵² *Ibid.*, op.cit., p. 33.

¹⁵³ H. Michaux, « Dessins et Postface non repris en 1954 », en marge de *Face aux verrous*, op.cit., p. 599.

plancton !¹⁵⁴ » s'exclame Michaux. Et dans un extrait de *Passages* : « J'ai connu mon plancton. Je l'ai entendu ! Je sais qu'il est là, maintenant, qu'on le remarque ou non, masse de mouvements flottant sans fin, nourriture océanique d'apaisement¹⁵⁵. » L'utilisation spécifique de ce terme plancton m'interroge, non seulement car il s'inscrit dans ce champs sémantique des sciences naturelles privilégié par l'auteur, mais aussi parce qu'il me semble véhiculer plusieurs thèmes analysés jusqu'à présent. Par le mot plancton les biologistes définissent l'ensemble des végétaux et animaux aquatiques, microscopiques ou de petite taille, qui dérivent au gré des courants, car incapables de les contrer et qui se déplacent en mouvement limités dans la masse d'eau.

De cette première définition, l'image du plancton dans les textes de Michaux me semble constituer la métaphore de l'univers impensé, plus précisément de ce qui l'habite, soit une multiplicité de formes, d'événements quasi-invisibles comme le plancton microscopique, pourtant foisonnant et dégagé de toute réduction possible. Mais aussi, rappelant toutes les images de « l'homme en fil », « l'homme flagellum », l'« être élastique/ là en cette figure simplifiée/ en conjonction avec une inouïe force balistique¹⁵⁶ », sans oublier les êtres filamenteux et médusés que sont les Meidosems¹⁵⁷, j'irai jusqu'à dire que le plancton est la métaphore de l'homme lui-même, du poète Michaux dans sa réduction au filament, de son « Je » devenu ligne, de sa parole qui n'est encore que babil, de son écriture comme un *continuum* mobile et errant. Errant, adjectif que je n'ai pas choisi au hasard, car le mot plancton provient étymologiquement du grec « plankton », signifiant littéralement « errer ». De cette deuxième définition alors, dérive une réflexion nourrie de références à Michaux et à sa façon de se conduire dans les trajets pictographiques mais aussi à sa manière de se laisser « errer » et transporter dans les territoires de l'ailleurs intérieurs et extérieurs à lui : « [...] *me laissant mener* par une [...] jusqu'à ce qu'à force d'*errer* sans se fixer dans cet espace réduit, il y ait obligatoirement arrêt. [...] Comme moi la ligne cherche sans savoir [...] Ligne qui veille, qui *erre*¹⁵⁸. » Libre d'errer, une ligne se développe « sans à rien se nouer », sans jamais inviter, au fil de son parcours, à reconnaître des formes mais seulement leur *naissance* à une forme possible. Alors Michaux serait ce chien errant entre ses lignes « tracées sans but » comme il écrit dans son poème « Lignes » : « Plutôt comme par le Monde il y a des anfractuosités, des sinuosités, comme il y a des chiens errants [...] échappées des prisons reçues en héritages, venues non pour définir mais pour indéfinir [...] pour distraitemment, pour multiplement...en désir qui s'étirent, qui délivrent. [...] ou bien tracés légers d'avenir incertain¹⁵⁹. »

Y a-t-il encore la nécessité de devenir sujet ? Une question dont la réponse se présente pour moi dans une évidence en négatif. Plutôt dirais-je, à la lumière de ce qui vient d'être exposé, qu'il y a nécessité de trouver, pour Michaux, un « moi-plancton », réduit et poreux, flottant dans les territoires de l'étrangeté et de l'altération où s'individuer momentanément, tout en gardant le déséquilibre entre le dégagement et la fixité. Où il peut sans cesse rejouer la *naissance au et du*

¹⁵⁴ H. Michaux, « Apparitions-disparitions », in *Moments. Traversées du temps*, p. 737.

¹⁵⁵ H. Michaux, « Premières impressions », *Passages*, op.cit., p. 340.

¹⁵⁶ H. Michaux, « Posture II », in *Déplacements, dégagements*, op.cit., p. 1367.

¹⁵⁷ H. Michaux, « Portrait des Meidosems », in *La Vie dans les plis*, op.cit., p. 222-223.

¹⁵⁸ H. Michaux, *Émergences résurgences*, op.cit., p. 545-547.

¹⁵⁹ H. Michaux, « Lignes », in *Moments. Traversées du temps*, p. 730-731.

monde, où l'univers impensée peut être à nouveau vécu dans le « penser ». Toute une vie, celle de Michaux, pour biffer son portrait statique, pour se dégager de la langue, pour toujours « recommencer l'être, à repenser sans fin la création du monde¹⁶⁰. » Et le corps participe aussi de cette recherche de *transindividuation*, il participe de sa renaissance par l'écriture et à même celle-ci, se laissant exposer, luttant, résistant et intégrant cet univers planctonique de moi potentiels qui se dégagent du tracé graphique. Pour l'explicitier mieux avec l'analyse de Dessons :

Le corps *est dans le sujet*, non le sujet dans le corps. C'est-à-dire que le corps, comme réalité anthropologique, signe global d'une singularité subjective, est un *continu individuant*, et non un instrument au service d'un cerveau qui lui communiquerait ses informations. [...] Ce qui est irréductible à l'analyse, c'est la nécessité de la "trajectoire", du tracé graphique comme parcours, qui *est proprement le sujet*. C'est le sens de l'importance accordée par Michaux à la danse, figuration gestuelle de l'identité [...]¹⁶¹.

Le corps serait alors pris dans ses apparitions inchoatives sous formes différentes. S'inscrivant comme signe-peint ou/et signe-écrit il incarne cette recherche d'hybridité provisoire flottant éternellement dans le non-encore-né, dans le lieu « d'avant le commencement » où son rythme n'est précisément pas encore le sien, car la séparation entre le moi et l'autre n'en est pas encore une. « Mouvements pour ne pas se désunir¹⁶² » :

J'essayai à nouveau, mais progressivement les formes « en mouvement » éliminèrent les formes pensées, les caractères de composition. Pourquoi ? Elles me plaisaient plus à faire. Leur mouvement devenait mon mouvement. Plus il y en avait, plus j'existais. Plus j'en voulais. Les faisant, je devenais tout autre. J'envahissais mon corps (mes centres d'action, de détente). Il est souvent un peu loin de ma tête, mon corps. Je le tenais maintenant, piquant, électrique¹⁶³.

« Que voulez-vous, les quelques êtres avec qui je me suis senti bien ne me considéraient pas comme un écrivain, mais simplement comme un *homme qui cherche ce qu'est la vie*¹⁶⁴. » C'est ainsi que se présentait Michaux dans un entretien avec Alain Jouffroy. Une vie cherchée dans ce même univers oublié et relié à ce monde sous perfusion dont parlait Unica Zürn : « Un tuyau qui va de son bras à un flacon d'où s'écoule goutte à goutte une liquide clair dans les veines de l'Univers. Ah ! ces hommes qui croient maintenir en vie l'Univers goutte à goutte !¹⁶⁵ ». Elle qui, comme Michaux, rêvait de s'éparpiller dans le monde de l'avant, « afin de prouver aux hommes que rien ne se perd de ce qui a jamais existé sur la terre¹⁶⁶. »

¹⁶⁰ R. Bellour, « Introduction » aux *Œuvres Complètes, OC., I*, p. XVII-XVIII.

¹⁶¹ Gérard Dessons, « L'écriture, le geste, la danse, la main », in *La manière d'Henry, Prologomènes à un traité du trait*, in *Méthodes et savoirs chez Henri Michaux*, textes réunis par G. Dessons, La licorne, UFR Poitiers, 1993, p. 72. Je souligne.

¹⁶² H. Michaux, « Observations », *OC II*, op.cit., p. 344.

¹⁶³ H. Michaux, Postface à « Mouvements », in *Face aux verrous*, op.cit., p. 598.

¹⁶⁴ A. Jouffroy, *Avec Henri Michaux*, op.cit., p. 33. Je souligne.

¹⁶⁵ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 140.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 174.

« C'est au creux de son travail d'écriture et dans le nid de son dessin qu'Unica Zürn vécut ; avec les lettres, les mots et leurs contours, avec le point, les lignes et leurs contours, incorporée en eux, elle composa trait après trait ce qui fait l'ordinaire d'une vie [...] ¹⁶⁷. »

Françoise Buisson

À la main, dès à présent, il y a lieu d'écrire en dessinant, prenant le corps à même la page où il pourra jouer de ses multiples adresses et attaquer le sujet et sa parole.

Le parcours littéraire de Zürn s'est développé parallèlement à son parcours artistique. Le dessin et l'écriture sont conçus et menés par l'auteure dans une relation étroitement équilibrée. Sans jamais abandonner l'un pour l'autre – comme chez Michaux – Zürn intègre au contraire les deux *graphies*, la ligne du dessin et la lettre alphabétique. En un sens, en incorporant le registre du verbe et celui de la graphie, de la physique graphique, l'auteure se propose de réfléchir et de remonter à l'étymologie du terme "écriture". *Graphēin*, mot grec désignant l'action d'écrire et de dessiner, comprenant à la fois la dimension graphique et visuelle.

Dans la réflexion que je mènerai au fil de ces pages, il sera précisément question du *graphēin* dans sa double acception que Zürn expose, en particulier dans l'imbrication du texte et de l'image sur un même support. Écrire par le dessin ou dessiner par l'écriture est maintenant une combinaison qui pour Zürn se révèle indissoluble. Ce qu'elle met en évidence, c'est précisément l'interaction entre le visuel et le verbal, en soulignant la racine commune. Ce n'est plus le texte qui prime mais ce qui l'a initié, à savoir un mouvement, une dynamique gestuelle porteuse de sens. La suite des gestes, c'est-à-dire une scription qui échappe à la langue dominante pour trouver une dynamique du sens insoumise. Ainsi, ce que Zürn veut faire émerger de son geste scriptural, c'est l'acte, une pensée en acte qui dégage la force du corps tout entier. La main, comme un sismographe, enregistre dans les formes des lignes une corporalité qui n'est pas contrepointée par une pensée programmatique. Par scription, j'entends la trace d'une pensée en action qui se déploie à travers le corps, voire de la main, dans son rapport à la surface, autrement dit l'empreinte physique d'une énergie projetée sur le papier : scription ou signifier à même le corps. Contre l'autorité de la syntaxe, dont les erreurs sont le signe, Unica Zürn, dans l'anagramme comme dans le dessin, cherche à pervertir la logique discursive en jouant avec les lettres et en déconstruisant les règles normatives du dessin. En d'autres termes, l'accent est mis sur le geste écrivant qui redécouvre le propre de l'écriture comme présence en se rapportant à la gestuelle du corps lui-même. Et, une

¹⁶⁷ Françoise Buisson, *L'auf Sauvage* n°3, Mars-Avril 1992, p. 39.

fois encore, je vois dans ses dessins-en-anagramme et inversement, la configuration d'une voix propre : Zürn, dans son rapport spécifique au dessin et au langage, trouve cette liberté d'invention, de création de soi, du corps et de la parole, qui résiste à la notion d'autorité. Être un geste en mouvement, permettre à la pensée de se créer dans l'acte et au corps de se disposer dans les formes les plus libres, tout ceci participe d'un acte de résistance à la normativité. « [...] il fallait à toute force un *départ du langage*, il fallait se séparer du langage séparé du corps, il fallait s'écarter d'un langage de mots sans espace et sans dessin, de la "littérature" des écrivains, pour donner naissance à un nouveau langage : nouveau départ pour une langue dans laquelle écriture, musique, couleur et dessin ne se départiraient plus l'un de l'autre¹⁶⁸ ». Tels les mots de Derrida dans son texte sur les dessins d'Artaud, qui résonneront et serviront de repère, dans ces pages, à ma réflexion.

Apparue peut-être avec *La Maison des maladies*, dans laquelle les dessins flanquent le texte, ou avec *Oracles et Spectacles* où, au contraire, dessin et texte sont incorporés l'un en l'autre, toujours est-il que l'origine de cette volonté de retrouver une synergie entre dessin et écriture verbale remonte à sa pratique anagrammatique. Au moment où l'écriture pour Zürn ne peut plus se séparer du dessin, les questions qu'elle posait au langage pendant son travail anagrammatique ressurgissent ; la langue n'est plus conçue comme un simple support de la pensée ou comme une pure transposition graphique du travail du "penser". Tout comme le dessin n'est plus conçu à l'instar d'une *représentation*. Et j'ajouterais, par anticipation, que sur la scène où les deux éléments de visibilité et de lisibilité se rejoignent, il est encore question de corps. D'abord, le dessin fait corps avec la lettre. Si, comme analysé précédemment, Zürn met en œuvre le corps de sa pensée par un traitement particulier du langage avec l'anagramme – la pensée se pense *à même* le moment d'écrire – , à présent, dans ses dessins écrits, les deux corps, anatomique et pensant, participent ensemble d'une même naissance. Sur la page écrite-dessinée gît la volonté de déchirer des frontières, de franchir des limites non seulement entre dessin et écriture mais celles, aussi, qui habitent et structurent le corps. Ce qui se manifeste dans les dessins écrits de Zürn, c'est une véritable lutte d'où émerge ou *s'ex-pose* un corps composite et germinal : parlant, vivant, écrivant. Un corps qui, comme je le montrerai dans la suite de ma réflexion, écrivant contre une langue dite maternelle et se dessinant contre le geste de la représentation, s'engage *à même* la page selon un processus réitéré de *naissance à*. Contrer par le procédé anagrammatique la langue de naissance, pour la forcer de l'intérieur et la "rendre folle" selon une décomposition (et recomposition) sans fin qui lui restitue – au moins idéalement – ses multiples potentialités de signification, est une action menée en parallèle avec le dessin qui restitue et expose la façon dont Zürn vit et pense son corps, c'est-à-dire comme une métamorphose constante, une exposition de "moi" inactualisés et susceptibles de se réveiller au contact avec un nouveau "style d'être". Question, encore une fois de naissance : le "naître au corps", à un corps nouveau qui ne se sépare plus désormais, à s'en tenir à ses carnets, d'une naissance à l'écriture et au dessin. Une expression qui peut paraître troublante à ce stade de ma réflexion et qui nécessite d'être analysée progressivement. C'est pourquoi je m'abstiendrai pour l'instant de donner une explication plus développée de cette

¹⁶⁸ Jacques Derrida, « Forcener le subjectile », in Paule Thévenin, Jacques Derrida, *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, Munich, Schirmer/Mosel, 2019, p. 223.

opération constante de mise au monde et que j'appellerai plus tard un *naître à la naissance*, afin de reprendre le fil du discours depuis le début, c'est-à-dire à partir de l'entrée en peinture de Zürn.

Une riche production de dessins est datée de la longue période (dix-huit mois, du 26 septembre 1961 au 23 mars 1962) pendant laquelle Unica Zürn a été hospitalisée à la clinique Sainte-Anne à Paris, dans le service du professeur Delay¹⁶⁹, par ailleurs ami proche de Michaux. Ce n'est pas seulement le volume complet *Unica Zürn. Alben, Bücher und Zeichenhefte*, publié en 2009 par les éditions Verlag Brinkmann & Bose qui témoigne de la grande production artistique de Zürn à cette époque, mais aussi les lettres que Hans Bellmer adressait à Henri Michaux pendant ce temps. Le 7 novembre 1961 Bellmer écrivait : « Unica, dit-on, dessine sans arrêt et *très bien*. Le cahier que vous lui avez donné est plein. De cette façon que j'ai demandé à une de ses visiteuses de ce jeudi prochain de sortir "en douce" ce cahier de Ste Anne¹⁷⁰. »

Les quelques lettres restantes, rassemblées dans l'ouvrage *Pour Unica Zürn. Lettres de Hans Bellmer à Henri Michaux*, montrent le profond souci de Bellmer de permettre à Zürn de poursuivre son travail artistique pendant son hospitalisation, en s'impliquant directement dans la recherche de stratégies pour lui fournir le matériel nécessaire au dessin et à la peinture en vue, également, d'organiser une exposition ; celle-ci se tiendra au début de l'année 1962 à la galerie Le Point Cardinal, à l'occasion laquelle sera publié un catalogue avec l'introduction "pictogrammatique" de Max Ernst. Il me semble nécessaire, avant de poursuivre la réflexion, d'ouvrir une brève parenthèse pour éclaircir un thème qui émerge constamment à la lecture des lettres de Bellmer, concernant la difficulté de récupérer les dessins de Zürn de l'hôpital psychiatrique. Les lettres envoyées à Michaux soulèvent en effet ce problème s'avérant également être un obstacle pour qui, critique ou lecteur, tenterait de reconstruire fidèlement le parcours artistique d'Unica Zürn. À l'origine de cette difficulté d'abord, il y a l'attachement affectif d'Unica Zürn à ses œuvres, en particulier au carnet offert par Michaux dont elle peinait à se séparer comme en témoigne la lettre suivante : « Unica a refusé de donner ce cahier de dessins à Mme Paris ou à Mme Bournoure (Quoique ce cahier était destiné à *vous* et quoique j'ai précisé : dites à Unica que vous le transmettez à Henri Michaux.) Unica a donné une seule explication à son refus : "Ce n'est pas encore terminé"¹⁷¹. » On peut aussi avancer une deuxième raison, peut-être plus difficile à saisir, qui touche directement à la réglementation de l'organisation interne de l'hôpital Sainte-Anne au cours de ces années. Dans la même lettre, Bellmer écrit à ce propos : « J'avais donné à Mme Paris un grand carton contenant deux tableaux d'Unica pour les faire signer. Les infirmières qui surveillent l'entrée des visiteurs ont *refusé* la permission de montrer ces tableaux à Unica. [...] J'avais monté cette ruse des deux tableaux à signer pour permettre d'y *glisser en sortant* le cahier, plein maintenant, qui porte en tête vos lignes de poème¹⁷². » Les raisons précises de ces entraves

¹⁶⁹ Je rappelle que le professeur Jean Delay a été une présence proche et constante pour Michaux pendant sa période d'expérimentation des psychotropes, tous deux échangeaient des informations et des réflexions sur ce qu'on appelait à l'époque les psychodysléptiques (mescaline et psilocybine). Comme en témoigne Anne-Marie Dubois le service du professeur Delay c'était un « service hospitalo-universitaire de psychiatrie dénommé *Clinique de la faculté*. Celle-ci avait été rendue possible grâce à Ferdière et Lacan. C'était un service prestigieux, de réputation internationale, dirigé par un professeur de psychiatrie lui-même écrivain et amateur d'art. », Anne-Marie Dubois, « Unica Zürn, l'exposition », catalogue de l'exposition *Unica Zürn* au Musée d'Art et d'Histoire de l'hôpital Sainte-Anne, MAHSA, op.cit., p. 16.

¹⁷⁰ *Pour Unica Zürn*, Lettres de Hans Bellmer à Henri Michaux & Autres Documents, op.cit., p. 35.

¹⁷¹ Lettre datée jeudi, 9 nov 61 / Après-midi, 4h1/2, in *Ibid.*, op.cit., p. 41-42.

¹⁷² Lettre de Hans Bellmer à Henri Michaux, « jeudi, 9 nov 61 / Après-midi, 4h1/2 », in op.cit., p. 41.

restent difficiles à éclaircir dans leur totalité, les réticences du personnel hospitalier à divulguer les dessins de Zürn pouvant être diverses, y compris des intérêts purement économiques. « Les règles déontologiques à cette époque en ce qui concerne les œuvres réalisées à l'hôpital par les patients étaient peu pensées et donc peu rigoureuses¹⁷³ », explique la psychiatre Anne-Marie Dubois précisant, en outre, que les productions des patients étaient alors considérées comme des documents psychopathologiques servant de complément au diagnostic. C'est sur ce point qu'il me semble nécessaire de m'arrêter car il permet de comprendre l'origine – au moins en partie – du problème évoqué plus haut faisant obstruction à la reconstruction précise de l'œuvre de Zürn, tout en motivant la position marginale de son œuvre par rapport, par exemple, à l'histoire de l'art. Il s'agit, une fois de plus, d'un obstacle dérivé d'un jugement global qui est porté sur la carrière artistico-littéraire d'Unica Zürn et résulte de confusions conceptuelles concernant ses problèmes psychologiques et ses séjours en psychiatrie. Le jugement critique et esthétique se heurtant au vieux binôme qui lie, pour le meilleur et pour le pire, la folie – ou plutôt la maladie mentale – à la création artistique. Même aujourd'hui les œuvres de Zürn, tant littéraires que picturales, peinent à émerger de manière autonome ; la tendance est encore de considérer ses œuvres comme de simples espaces projectifs de son intériorité dans lesquels identifier des liens ou décrypter des signes qui ferait que tout ce qu'elle écrit ou représente, n'appartiendrait qu'à sa seule biographie, si ce n'est à son seul état mental.

Il ne sera question pour moi ici que d'interroger brièvement cette relation fréquemment dite interdépendante entre le caractère de l'œuvre et de son auteur. C'est un point sur lequel l'historien de l'art Wittkower avait déjà mis en garde : « [...] les hommes ont toujours tendance à croire aux conceptions unifiantes et l'idée de réciprocité simple entre le caractère d'un artiste et son œuvre est certainement attirante ; elle l'est même tellement que la plupart des gens l'acceptent implicitement comme une idée incontestable¹⁷⁴. » Il ne s'agit pas d'exclure l'existence d'une harmonisation entre l'œuvre et son auteur – rapprochement légitime au moins dans un premier temps qu'explique un désir hâtif ou la promesse d'identifier un sens – mais, si on regarde de plus près, cet argument est sujet à caution surtout parce qu'il suppose un certain arbitraire dans la création d'analogies et dans le développement des interprétations. Plus spécifiquement, reprenant l'interrogation de Wittkower, je me demande, à mon tour, s'il y aurait un quelconque intérêt ou bien une justification solide à s'attarder – voire s'arrêter – à la seule considération de l'œuvre « comme pure et simple “image dans le miroir” de son créateur¹⁷⁵. » Cette question comporte, à mes yeux, un besoin urgent de mise en garde contre une certaine tendance à réduire la personnalité créatrice et l'œuvre créée à des stéréotypes, c'est-à-dire à restreindre l'individu-artiste à un type ou à un cas et son produit au résultat d'un processus cathartique de troubles intérieurs, plus ou moins sévères. Ce qui est encore plus vrai pour les artistes souffrants de maladies mentales. Le danger que je soulevais auparavant réapparaît dans l'analyse de l'œuvre picturale d'Unica Zürn, à savoir le risque de faire basculer l'enquête sur sa pratique artistique, d'une analyse critique à une recherche médico-diagnostique. Je me bornerai à renvoyer à l'une des

¹⁷³ A-M. Dubois, op.cit., p. 17-18.

¹⁷⁴ Rudolf & Margot Wittkower, *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*, traduction de Daniel Arasse, Paris, Macula, 1985, p. 329

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 330.

bibliographies sur ce sujet ¹⁷⁶ et à restreindre ainsi mon analyse aux années 1960 qui encadrent le séjour d'Unica Zürn à Sainte-Anne ; ce qui me permet, en me référant aux réflexions qui ont occupé la psychiatrie dans le contexte historique en question, d'expliquer quelques-unes des raisons qui ont déterminé les difficultés exposées par Bellmer dans ses lettres à Michaux. Précieux pour aborder cette problématique sont les travaux de la psychiatre Anne-Marie Dubois qui, notamment dans l'introduction au catalogue *Rien à voir : quand la création échappe au symptôme – La collection Sainte-Anne*, retrace l'histoire des œuvres créées par des personnes ayant connu des problèmes psychiques et/ou psychiatriques au cours de leur vie, en s'interrogeant sur les différentes appellations et catégorisations données à ces œuvres au fil des différentes périodes de l'histoire de la psychiatrie et de l'art, depuis la fin du XIXe siècle et tout au long du XXe siècle. L'intérêt de la psychiatrie pour la relation entre création artistique et maladie mentale date de l'époque de Philippe Pinel (1745-1826) et Jean-Étienne Esquirol (1772-1840) – les premiers à s'intéresser véritablement au sujet – et se poursuit jusqu'à Hans Prinzhorn en 1922, dont l'ouvrage *Bildneri der Geisteskranken* ¹⁷⁷ (*Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile*), internationalement reconnu, a donné la première esquisse de la notion qui se concrétisera dans la seconde moitié du XXe siècle : l'art psychopathologique. Des appellations telles que "art des fous" ¹⁷⁸ ont contribué à isoler systématiquement ces productions artistiques d'une inscription dans l'histoire de l'art et, sinon à éliminer, du moins à exclure de ces œuvres – c'est vrai de moins pour certaines figures comme celle de Zürn – les références culturelles et les compétences artistiques des auteurs acquises au fil du temps et perpétuées au cours des hospitalisations. Comme l'écrit Dubois, « la reconnaissance d'un langage plastique ou d'un style propre n'était pas envisageable, tant il apparaissait comme une évidence que la production d'un patient ne pouvait être autre chose que la projection de sa maladie ou de son inconscient ¹⁷⁹. »

À partir des années 1945-1950, le terme d'"art psychopathologique" apparaît dans le milieu psychiatrique, directement lié au développement récent de la psychopathologie. « Née au début du XIXe siècle, explique Dubois, elle est l'étude scientifique et clinique des troubles mentaux par la psychologie ou la psychiatrie ; elle propose définitions et descriptions des troubles, critères diagnostiques et classification de ces troubles ¹⁸⁰. » L'œuvre, continue Dubois « n'est pour les psychiatres de cette époque que le reflet de la pathologie de son auteur, elle n'existe pas pour elle-même et elle ne peut être regardée avec une émotion esthétique, ou tout simplement comme une œuvre sans intérêt. » Cependant, il convient de mentionner l'évolution apportée par psychiatres Jean Delay et Robert Volmat ¹⁸¹ qui, tout en continuant à établir des liens entre les créations d'un

¹⁷⁶ Sur ce sujet je renvoie notamment à Anne-Marie Dubois, *De l'art des fous à l'œuvre d'art*, t. 1, Paris, Edite, Centre d'étude de l'Expression, 2007.

¹⁷⁷ Hans Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken*, Heidelberg, Spinger, 1922, trad. M. Weber, en collaboration avec Brousse A., *Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile*, préface de J. Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1994.

¹⁷⁸ Une notion développée en particulier dans les études de Cesare Lombroso, *L'homme de génie*, trad. Colonna d'Istria F., Paris, Alcan, 1889 ; Marcel Réja, *L'art chez les fous : le dessin, la prose, la poésie*, Paris, Mercure de France, 1907 ; Hans Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken*, op.cit.

¹⁷⁹ A-M. Dubois, *Rien à voir. Quand la création échappe au symptôme*, catalogue d'exposition 13 septembre-22 décembre 2019, Paris, In Fine, 2019, p. 8.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹⁸¹ Robert Volmat, *L'art psychopathologique*, Paris, Presses universitaires de France, 1956.

patient et son diagnostic, ont porté une plus grande attention à l'éventuel aspect esthétique et à la maîtrise de la technique picturale sans pour autant développer une véritable méthode d'analyse. J'en viens maintenant, de façon sans doute un peu rapide, vers les années soixante-dix moment où la notion d'art psychopathologique se complexifie autour d'un ensemble de psychiatres qui élaborent un système de repères – formels, thématiques, structuraux, symboliques – permettant une analyse de plus en plus “objective” des productions et documents créés par les patients. Document, un terme important qui se substitue peu à peu celui d'œuvre dans la définition des productions des malades. Comme le précise Dubois : « Il semble que le point de départ de l'analyse des œuvres était élaboré en premier lieu à partir de signes-symptômes psychiatriques et non à partir de signes formels. Partir d'une *sémiologie* ou d'une *symptomatologie psychiatrique* pour en venir, par analogie transposée, à des signes dans les représentations plastiques, avec une réelle correspondance. La notion d'art psychopathologique était donc fondée sur des “signes” directement associés à des symptômes qui étaient préexistants¹⁸². »

Pour en revenir aux années qui ont directement concerné Unica Zürn et certaines de ses productions artistiques, à l'idée – aujourd'hui dépassée – des productions des patients comme des « documents d'ordre psychopathologique, susceptibles d'être une aide au diagnostic [...] et donc à garder », se mêle l'histoire et le contexte tout particulier du service de Sainte-Anne en 1962. À cette époque, précise encore Dubois, naît le *Département d'art psychopathologique*, une unité spécialement conçue pour mettre en place des ateliers d'art/expression plastique – prémices de ce qui deviendra plus tard, et qui est encore aujourd'hui l'art-thérapie¹⁸³ –, très souvent animés par des professeurs de dessin, toutefois fort éloignés d'un cursus thérapeutique. D'après les dessins et gouaches retrouvés dans la collection Sainte-Anne il est certain qu'Unica Zürn a participé à ces ateliers, bien qu'aucun document ne permette d'établir avec précision ni la régularité de sa fréquentation ni la quantité réelle des productions réalisées. « De nombreuses énigmes persistent sur le devenir des œuvres et des cahiers produits à Saint-Anne : sont-ils tous sortis de l'hôpital ? Unica Zürn, dont on connaissait la grande générosité, en a-t-elle donné à son entourage hospitalier proche et moins proche ? Les œuvres produites dans les ateliers ont-elles été conservées dans leur intégralité ?¹⁸⁴. Autant de questions que je partage avec Dubois, sur le sort des œuvres et des carnets de Zürn réalisés à Sainte-Anne, et dont certains sont dispersés dans différentes collections, questions qui resteront, peut-être à jamais, sans réponse, ou alors seulement hypothétique. Dès lors, on comprend que Bellmer ait pu recourir selon son expression à la nécessité « de “sortir en douce”¹⁸⁵ » le carnet donné par Michaux à Zürn. Malgré les

¹⁸² A-M., Dubois, *Rien à voir*, op.cit., p. 9. Je souligne.

¹⁸³ Il est intéressant de rappeler que le phénomène des arts thérapies naît dans le contexte des pays anglo-saxons de l'entre-deux guerre autour et suite aux études de Adrian Hill, *Art versus Illness (L'art contre la maladie)*, 1945 pour le contexte anglais et de Margaret Naumburg pour les États-Unis. Pour ce qui concerne la France, l'intérêt pour la thérapie surgit à la fin de la Deuxième Guerre Mondiale. Avec son ouvrage *L'Art psychopathologique* publiée en 1956, Volmat évoque les débuts de l'art thérapie en France. À souligner aussi que pour la première Exposition internationale d'Art psychopathologique présentée en 1950 à l'hôpital Sainte-Anne, certaines des œuvres exposées provenaient déjà d'ateliers d'art thérapie.

¹⁸⁴ A-M., Dubois, « Une artiste à Sainte-Anne », in *Unica Zürn, l'exposition*, Catalogue de l'exposition *Unica Zürn*, op.cit., p. 18.

¹⁸⁵ Lettre de Hans Bellmer à Henri Michaux, mardi, 7 nov 61, in *Pour Unica Zürn, Lettres de Hans Bellmer à Henri Michaux*, op.cit., p. 35.

difficultés qu'il a rencontrées, avec l'aide de quelques amis, il a ainsi réussi à récupérer discrètement un grand nombre de carnets et dessins. Il a aussi bénéficié du soutien de quelques médecins de confiance, "les médecins amis" comme il les appelle : « Cette journée de ce lundi, je l'ai passée (tout en restant au dehors de Ste Anne), avec les médecins *amis*. – Pour "voir" ce que la disparition du "cahier" d'Unica a pu donner. Tout le monde (Unica refuse de mentir) "sait" que le cahier *vous* a été envoyé. – J'ai répondu "Ah oui, tiens ?" – Il en résulte que ni l'un ni l'autre de ces médecins n'y voient d'inconvénient en principe – mais je les ai priés de *ne toucher en rien*, vis-à-vis du médecin-chef (Dr. Schuler) la question *juridique* du problème¹⁸⁶. »

Par-delà les problèmes spécifiques rencontrés, le travail d'Unica Zürn qui nous est restitué aujourd'hui est riche et composite, se constituant principalement d'œuvres sur papier, en particulier de dessins à l'encre de Chine, aux encres de couleur, plus rare à l'encre indienne, mais aussi des aquarelles – technique centrale pour les grands formats de 1965 – et des gouaches. Il y a également de nombreux collages, quelques eaux-fortes, tandis que la peinture à l'huile se limite à la période située entre 1955 et 1957. Il est intéressant de souligner que Zürn préfère travailler sur des carnets de dessins qu'elle qualifie d' "Alben" (Albums) et de "Livres", plutôt que sur des feuilles isolées. Son œuvre est rassemblée dans des carnets de croquis, carnets de dessins de différents formats, reliés en spirale ou en fil et protégés par des jaquettes. L'utilisation de carnets qui caractérise sa production (également de textes manuscrits) souligne le caractère séquentiel de sa création, orientée vers une intentionnalité qui se modifie périodiquement quant aux sujets et aux techniques, entraînant de ce fait un changement du regard critique par rapport à l'évolution de son parcours artistique. C'est notamment Rike Felka qui souligne cette particularité dans une contribution à l'édition de l'œuvre complète des dessins de Zürn intitulée « Die Träumende Hand. Unica Zürns Zeichnungen¹⁸⁷ », (« La main qui rêve. Les dessins d'Unica Zürn »).

La présence des carnets dans lesquels Unica Zürn s'exerce, en développant au fil du temps un style unique et particulier, permet un rapprochement simultané de ses travaux en situant chronologiquement les étapes de son parcours artistique et de saisir une organisation précise et réfléchie qui se déploie et émerge clairement, avec continuité, au sein des différentes séries de dessins. « Chaque carnet, écrit Rike Felka, contient des dessins qui ont été créés dans un court laps de temps et développés comme une *série* [...] Le format du carnet permet une vue d'ensemble. Tout d'abord, il favorise l'idée d'une production continue, tout en limitant la tendance d'une série à devenir une multiplication sans fin. Un nouveau carnet est un *nouveau départ*, avec un objectif différent, dans une phase différente, un nouveau lieu, avec un équipement différent¹⁸⁸. » La notion de série permet de retracer une certaine cohérence et raison d'être d'un *ensemble*. Pour autant, la série ne désigne pas automatiquement la fin d'une période ou d'un style précis, mais peut, au contraire, devenir un outil herméneutique pour repérer une même technique ou un même sujet repris à plusieurs années d'intervalle en permettant de tracer avec précision un cheminement artistique spécifique. Une notion de série que l'on retrouve également dans le

¹⁸⁶ Lettre [Pneumatique - 14/11/1961] de Hans Bellmer à Henri Michaux, in *Lettres de Hans Bellmer à Henri Michaux*, op.cit., p. 57. Souligné dans le texte.

¹⁸⁷ Rike Felka, « Die Träumende Hand. Unica Zürns Zeichnungen », in *Alben*, op.cit., p. 320-325. Je traduis.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 326. Je traduis, je souligne.

parcours artistique de Michaux et pour laquelle je renvoie à l'étude complète de Franck Leibovici¹⁸⁹.

Dans une lettre adressée au Dr. Ferdière datée du 1^{er} novembre 1961, Hans Bellmer décrit la première fois qu'il a vu Unica Zürn dessiner, reconnaissant un véritable talent dans son trait régulier et harmonieux :

Lors d'une conversation décontractée après diner, chez ma mère, Unica griffonnait distraitement (comme on griffonne en téléphonant). Avec mon œil évidemment très exercé je voyais immédiatement un don remarquable de dessin automatique soutenant une "mélodie" graphique sans rupture. Je lui fis remarquer : au bout de deux ou trois jours elle faisait, avec un plaisir intense, des dessins dont presque tous étaient de qualité. *Elle avait depuis toujours le goût de l'art et de la peinture*¹⁹⁰.

Ce « don remarquable » est également souligné par Patrick Waldberg, pointant que les carnets de croquis d'Unica Zürn, loin d'être considérés comme des esquisses préparatoires ou des exercices accidentels, révèlent au contraire d'une préparation rigoureuse dans la construction des espaces et des figures, répondant à des règles de composition réfléchies et qui sont, tel le trait de Zürn, en perpétuel devenir, jamais achevées ni stabilisées dans un contour représentatif d'une forme unique et identifiable : « Sans égale dans la rigueur et la vigueur de l'exécution, elle est parvenue à ce que chacun de ses dessins soit, véritablement, un calque de son être¹⁹¹. » Ceci est encore plus vrai pour les carnets de croquis dans lesquels sont inscrites des anagrammes où se présente une synthèse des deux pratiques, la page du carnet devenant un espace liminaire entre écriture et dessin. Dans *L'Homme-Jasmin* Unica Zürn mentionne de manière particulièrement intéressante cette pratique consistant à associer la composition anagrammatique et le dessin : « En *cherchant et en trouvant* des anagrammes, en *traçant* d'une plume trempée dans l'encre de Chine le premier, le tout premier *trait* sur du papier blanc, sans savoir ce qu'elle va *dessiner*, elle éprouve l'excitation et la grande curiosité nécessaires pour que son propre travail lui apporte une surprise¹⁹². » Phrase sur laquelle je m'appuierai pour développer ma réflexion et mon analyse autour d'une série particulière de dessins qui présentent, sur le même support, *à même* le dessin pourrais-je dire, des poèmes anagrammatiques¹⁹³.

Unica Zürn, contrairement à Michaux, n'a jamais écrit *sur* ses dessins, ni sur les techniques utilisées ; elle n'a jamais articulé directement une analyse explicite de sa manière de concevoir sa pratique picturale. Et peut-être serait-il alors vain de revendiquer une interprétation de ses seuls dessins, ce qui serait une position risquée à moins de prendre en considération l'ensemble de sa production, textes et peintures. Ne sélectionner qu'une partie de son œuvre en prétendant épuiser

¹⁸⁹ Franck Leibovici, *Henri Michaux: Voir (Une enquête)*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2014, en particulier, p. 392.

¹⁹⁰ H. Bellmer, U. Zürn, *Lettres au Docteur Ferdière*, op.cit., p. 64.

¹⁹¹ Patrick Waldberg, « A propos d'Unica Zürn », *Obliques*, « La femme surréaliste », n° 14-15, 1977, p. 260.

¹⁹² U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 33.

¹⁹³ D'où l'appellation « dessins anagrammatiques » que l'on rencontre parfois dans certains textes critiques à propos du travail artistique de Zürn. Je précise déjà que je considère cette appellation de « dessins anagrammatiques » comme trop vague et imprécise, car dépourvue d'une analyse critique faisant argument de justification.

une critique de ses dessins, dans le désir d’approcher Zürn, s’éloignerait trop, à mon sens, d’une réflexion et d’une intention qui émergent du sein même de ses dessins et de ses anagrammes, condensant un double travail sur l’écriture. C’est pourquoi, en observant et en lisant ses dessins, je tenterai de suivre fidèlement “à la lettre” et “à la ligne” ses réflexions ainsi que les questions qu’elle pose, tout au long de sa production, au langage, à l’écriture et au corps. En inventant peut-être un nouvel idiome, en évitant ainsi le risque d’écrire, à mon tour, au moyen d’une écriture “secrète” à la limite de l’illisible. La soi-disant impossibilité d’accéder à une critique plus détaillée de ses dessins, et les appellations vagues qui s’ensuivent, telles que “dessins anagrammatiques”, “dessins automatiques” ou encore dessins résultant d’états psychiques d’ordre strictement introspectif, traduisent à mon sens le manque d’intégration de tout un parcours qui se rapporte étroitement à l’écriture, au travail effectué par Zürn sur le langage, en particulier à partir des anagrammes. On ne s’étonnera donc pas de retrouver ici une terminologie déjà utilisée dans l’étude consacrée aux anagrammes, puisque je tenterai d’observer ses dessins comme un prolongement et une avancée de son raisonnement préalable sur le langage et l’acte d’écrire. Une orientation ou une hypothèse qui amènent à déplacer la vision vers une position qui n’est pas externe à son œuvre, mais interne. Car finalement, le problème fondamental – me semble-t-il – concerne ici la position critique adoptée ; position, entendue dans son sens premier d’occuper une place par rapport à un ensemble. À nouveau, il est question d’espace, ou plutôt d’une *prise de position* spatiale.

La première fois qu’une série d’anagrammes a été publiée à côté de dessins, c’était à l’occasion de la publication de *Hexen-Texte* en 1953/54. Mais ce qui m’intéresse plus particulièrement, c’est le cas de deux carnets de *Orakel und Spektakel*, le Livre IV (IV Buch) composé entre Palavas-les-Flots et Paris en 1960 et le Livre V (V Buch) entre L’Île de Ré et Paris au cours des années 1963 et 1964, cette dernière étant l’année qui voit les derniers carnets de dessins achevés et la fin du travail sur les anagrammes (la dernière anagramme est datée du mois de novembre 1964, « Die wunderbare Stunde »/ « L’heure merveilleuse¹⁹⁴ »). C’est dans ces carnets que Zürn intègre les anagrammes dans les dessins, reliés spatialement de différentes manières. L’importance de l’espace, ou de l’acte d’espacement, occupé par le poème et le dessin souligne qu’il ne s’agit pas simplement d’une relation “texte-accompagnement illustratif”, mais plutôt d’une interrogation sur les possibilités de la ligne, sur les sens que peut exprimer la ligne selon qu’elle se tourne vers le dessin ou l’inscription alphabétique. En somme, c’est le potentiel de l’écriture prise dans son sens étymologique qui est ici, dans ces dessins écrits ou dessins anagrammes, explicité dans son intégralité. Comme on peut le voir dans les figures ci-dessous, le poème et le dessin sont parfois placés l’un en face de l’autre, l’un à côté de l’autre en marquant une séparation nette, ou encore, cas qui m’intéresse particulièrement, ils sont intégrés l’un *dans* l’autre. Les vers du poème anagrammatique servent parfois de bordure au dessin, le contenant en quelque sorte (fig. 19-20), créant un espace très souvent rond qui poursuit le travail anagrammatique dans une autre dimension et avec une autre technique scripturale ; parfois les vers se superposent aux lignes du dessin, s’imbriquant dans sa structure, émergeant en retrait du

¹⁹⁴ Pour les dessins-anagrammes d’Unica Zürn je renvoie à l’œuvre complète, *Alben, Bücher und Zeichenhefte*, op.cit., n.p. Pour l’anagramme « Die wunderbare Stunde », (« L’heure merveilleuse »), in U. Zürn, *Anagramme*, op.cit., p. 130.

dessin ou encore écrits en surimpression, devenant dans ce cas presque illisibles, s'estompant dans une grille d'encre noire, nécessitant ainsi un travail de déchiffrement. Ce qui reconduit à la pratique proprement anagrammatique de Zürn et qui ici dans les dessins-écrits ou "écrivants" se déploie rejoignant, de mon point de vue, le sommet de son travail.

Ce qu'on voit sur ses feuilles de carnets : corps en métamorphoses, membrures étirées, figures hérissées, spirales, points, yeux, formes humaines, animaux et fibres végétales, têtes fusionnées. Des motifs que l'on trouvait déjà dans son texte *Hexen-Texte* et à propos desquels Françoise Buisson soulignait l'animation de lignes traçant des chemins filamenteux laissés par des créatures absentes ou à venir : « [...] la finesse des détails et des mouvements des lignes, leur animation rendent présent ce qui est absent, non représenté, en concrétisant les traces, empreintes, passages ; ils suggèrent des événements dont sont rendues la tonalité, l'intensité – souvent dramatiques – à défaut des actions des acteurs¹⁹⁵. » Pour clore momentanément une liste qui pourrait être presque infinie tant les formes diffèrent et semblent "bouger" sans jamais se laisser saisir en une forme précise et finie, je dirais alors, que ce qu'on voit ou que je vois, se rapprocherait d'un cycle mitotique. Formes en mitose, saisies à l'instant même d'une ou de plusieurs séparations et différenciations. Encore, figures en germes ou germes de figures tracées dans la diversification de leurs possibles puissances de devenir. Tout comme les mots dans l'anagramme, ou plus spécifiquement, comme les lettres dans le poème anagrammatique. Le plus souvent, les figures dessinées par Zürn sont transparentes, laissant apparaître leur intérieur, figures écorchées : il n'est pas difficile de distinguer un tracé de veines, un début de colonne vertébrale, des bouches, des écailles et des plumes reliées par des articulations fragiles, des ailes ou, au contraire, des nœuds/points visibles. Des figures capables, comme l'écrit Françoise Buisson – et sur un mode quelque peu aérien – « d'entrer en résonance avec les essences organiques et inorganiques de la nature¹⁹⁶. » Résonance que, pour ma part, je tiens à faire *résonner* plus concrètement avec la pratique anagrammatique de Zürn : de fait, les dessins pourraient être lus et observés, ainsi que Roger Cardinal l'affirme sans développer son propos, comme « l'application du principe de l'anagramme à la dimension visuelle¹⁹⁷. »

« [...] J'ai passé ici une journée formidable, pleine de brouillard, si impressionnante que je crois presque que c'est la plus belle journée que j'ai passée ici. J'ai tout de suite fait un poème en anagramme. Les anagrammes et le dessin sont mes occupations, en plus du ménage [...] *J'écris les poèmes anagrammes dans les dessins*. C'est très beau. J'ai aussi fait un tout petit livre sur le "9", mon chiffre préféré¹⁹⁸. » J'ai mentionné plus haut qu'Unica Zürn n'écrit jamais à propos de ses dessins,

¹⁹⁵ F. Buisson, « Unica Zürn », *L'enf sauvage*, n°3 mars-avril 1992, p. 39.

¹⁹⁶ *Ibid.*, note 5, p. 40.

¹⁹⁷ Roger Cardinal, « Unica Zürn : dessein si denses », in *Exposition Unica Zürn*, catalogue Halles Saint-Pierre, op.cit., p. 11-15, ici p. 14.

¹⁹⁸ Lettre d' U. Zürn à Mia u. Johannes Lederer, Palavas 20.8.1690, *GA*, 4.2, p. 649. Je voudrais brièvement attirer l'attention sur le numéro 9. Ce n'est pas un chiffre au hasard pour Zürn, qu'elle consacre comme « chiffre de la vie » opposé au 6 « chiffre de la mort », les deux secrètement contenus dans le 8, chiffre de « l'éternel tout debout ». Ainsi dans *L'Homme Jasmin* elle écrit à propos du chiffre 9 : « L'image du 9 est pour elle celle d'une personne debout qui tourne les yeux vers la gauche, dans une direction d'où – elle ne sait pas pourquoi – paraît toujours venir l'imprévu. Quand le 9 rencontre le 9, elle les fait se tourner l'un vers l'autre jusqu'à ce que – sous le coup d'un mutuel saisissement – leurs fronts s'appuient l'un sur l'autre tandis qu'en bas leurs pieds déjà se soudent. Ensemble ils forment alors un cœur. », op.cit., p. 19-20.

mais plutôt, en empruntant une expression à Derrida¹⁹⁹, elle écrit “à même”. La relation avec le texte et l’image change : Zürn écrit *à même* le dessin. On comprend que pour qu’il y ait lecture de ses dessins, la posture du critique, lecteur ou spectateur, doit changer ; mieux vaut alors entrer dans cet « à même » en l’interrogeant comme un paradigme abolissant la frontière entre l’écriture et le dessin et analyser ce que cette précipitation implique pour revenir, ensuite, à une vision d’ensemble, depuis une perspective “d’en haut”. En définitive, il s’agira maintenant pour moi d’interroger et peut-être plus précisément de parcourir les *dessins écrits* d’Unica Zürn en réfléchissant à cette locution adverbiale particulière « à même », qui qualifie avec le plus de précision le travail artistique et d’écriture de Zürn.

Sans précipiter, à mon tour, les choses, plutôt en apprenant de l’incubation la patience, et en regardant les dessins d’Unica Zürn qui effacent la cloison entre écriture et peinture, je reprends à mon compte la question posée par Barthes dans son livre *L’empire des signes* : « Où commence l’écriture ? Où commence la peinture ?²⁰⁰ ». Une question d’autant plus légitime qu’en relisant l’extrait de *L’Homme Jasmin* cité plus haut, l’on peut relever plusieurs “ambiguïtés” quant au lien entre écriture et dessin. Si je relis cette phrase on voit bien comment les deux actions d’écrire et de dessiner se superposent. À partir de la recherche d’anagrammes « en *cherchant* et en *trouvant* des anagrammes, en *traçant* d’une plume trempée dans l’encre de Chine le premier », dans la même action de suivre le tracé *de la main* avec la plume, c’est un dessin qui apparaît « le tout premier *trait* sur du papier blanc, sans savoir ce qu’elle va *dessiner* ». Écrire le dessin ou dessiner l’écriture ? Simple jeu d’inversion si ce n’est que ce jeu de mots pose une question sérieuse qui n’a rien de négligeable dans l’œuvre de Zürn. Le dessin et l’écriture se rejoignent, parfois brouillant leur délimitation, exposant de ce fait, une volonté de traverser les limites et la dissociation qui ont circonscrit depuis trop longtemps le dessin et l’écriture.

« Suivre le tracé de la main ». Par cette seule phrase, *L’Homme-Jasmin* rend manifeste le lien constant dans le travail de Zürn entre la pratique de l’écriture et celle du dessin ramenées à leur fondement commun, voire à leur indistinction première : le trait²⁰¹, la trace d’un geste de la main. « Peu après avoir posé le crayon ou quelque autre pointe, se forme une ligne [...] dans la préhistoire des peuples où l’écrit et le dessin coïncident encore, c’est elle l’élément donné²⁰². » Elle, cette ligne que Paul Klee reconnaissait comme l’élément commun et original entre le dessin et l’écriture, se retrouve ici, sous la plume d’Unica Zürn comme élément brouillant la frontière entre les deux arts. Cependant, même dans cette traversée des limites entre le dessin et l’écriture,

¹⁹⁹ L’étude magistrale de Derrida sur les dessins d’Antonin Artaud m’accompagnera tout au long de cette partie. En particulier, j’emprunterai l’expression « à même » que le philosophe utilise pour lire et comprendre les dessins d’Artaud. À cet égard, je renvoie à l’ouvrage, Paule Thévenin, Jacques Derrida, *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, op.cit., en particulier p. 188-189.

²⁰⁰ R. Barthes, *Œuvres Complètes, t. II*, 1966-1973, Éric Marty (éd.), Paris, Ed. du Seuil, 1994, p. 759.

²⁰¹ Mon raisonnement, notamment sur les notions de trait, ligne, tracé, est issu de l’étude et de la lecture d’ouvrages majeurs sur le sujet, en particulier : Anne-Marie Christin, *L’image écrite ou la dérision graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2009 ; *L’invention de la figure*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2011 ; Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Paris, Zones sensibles (Z/S), 2013 ; Jacques Derrida, *Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990 ; Paule Thévenin, Jacques Derrida, *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, op.cit.

²⁰² Paul Klee, *Cours du Bauhaus*, Weimar 1921-1922. Contributions à la théorie de la forme picturale, Strasbourg, Ed. de Strasbourg ; Paris, Hazan, 2004, p. 36.

tout en assurant une analogie, Zürn veille à ce que l'altérité et la singularité des deux arts se maintiennent à même la surface de la page.

Juste un trait. À peine un trait se pose-t-il sur la page, celui qui ensuite va séparer, différencier ou encore décider d'une disposition alphabétique de la ligne ou d'un tracé dessiné, qu'aussitôt s'établit un premier espace, un cadre qui entamera une future séparation ou alors, un passage, une relation d'échange, le contraire d'un supplément ou d'un complément. Dans ce trait la forme n'est pas encore donnée, au contraire elle se cherche marquant le support et déterminant l'intuition d'un commencement. Intuition de l'écriture, intuition du dessin ? « À la base d'un art comme de l'autre, écrit François Jullien, est le même segment de ligne, s'élançant entre attaque et finale, d'une seule venue et sans reprise : ce premier trait contient tous les autres et demeure un – la demeure de l'un [...]. Il est le “fondement préalable” de l'écriture comme de la peinture et tout le tracé ultérieur, de l'un comme de l'autre, n'en sera que combinaison et variation²⁰³. »

Dans les deux cas, le trait est encore délimitation d'un seuil qui, chez Unica Zürn, se propose déjà comme un seuil à franchir. L'instant aveugle de la première touche, pour faire écho à Derrida, revient à signifier une trajectoire qui vise à transpercer la limite entre dessin et écriture verbale. Un trait, *potentiel de*, encore, faisant hésiter la volonté première de composer l'anagramme devant le seuil des possibles qu'il enferme, le trait, à lui seul. Si l'on se reporte à la phrase de *L'Homme Jasmin* citée plus haut Zürn ne semble pas se soucier de cette ambiguïté du trait, passant “naturellement” de l'action de composer l'anagramme, soutenue par les deux verbes « chercher » et « trouver », à celle de « dessiner » sans intentionnalité afin de faire ressortir un résultat inattendu (thème qui sous-tendait déjà la recherche et la composition strictement anagrammatique). Deux actions qui se rejoignent d'abord dans le verbe tracer, « en *traçant* d'une plume trempée dans l'encre de Chine », puis par le terme « trait » qui résume à lui seul cet espace scriptural en suspens entre écriture et dessin. Toute la phrase – et par là son travail – parle d'un encartement scriptural, deux dispositions de l'écriture, dessin et graphie alphabétique se rejoignant non seulement dans leur première unité fondamentale mais aussi dans le partage des instruments nécessaires à leur formation : la plume, l'encre, le papier. Le « Signe graphique » comme l'était déjà pour Michaux, expose en lui les possibles du trait. Car si l'action de passer d'une graphie à l'autre semble être, au moins discursivement “naturelle”, elle n'en est pas moins soutenue par une réflexion, qui dans le cas spécifique d'Unica Zürn ne peut se séparer de son travail (et de sa vision) anagrammatique. L'écriture – que je prends déjà et dès lors dans son sens étymologique – semble, à mes yeux, dans cette précipitation de mots et d'images, se charger d'une fonction principale : la déstabilisation.

Pour avancer progressivement, il me semble nécessaire d'abord de tenter de donner, sinon une définition, du moins une appellation à ces dessins écrits par Unica Zürn. Pour respecter le rôle essentiel de la notion d'espace et pour spécifier que la relation entre les deux arts se noue et se développe de l'intérieur, autrement dit que le dessin et le poème anagrammatique s'originent dans une même réflexion, trouvant leur forme concrète seulement dans un deuxième temps, en fonction des techniques différentes relevant de chacun de ces deux arts, je parlerai de *dessins-en-anagrammes* ou d'*anagrammes-en-dessins*. Ce *-en*, rend explicite l'adhérence entre dessin et

²⁰³ François Jullien, « Qu'écrit la peinture ? », in *La grande image n'a pas de forme*, Paris, Seuil, 2003, p. 305-306.

verbe, se retrouvant dans l'origine étymologique commune d'*écriture*. Et encore, *-en* indique aussi la position du regard, le dessin est dans l'anagramme, l'anagramme est dans le dessin, soulignant que naissance et conception se produisent à partir du même "intérieur" congénital. Ce *-en* exprimant une impression sur un support, la trace qui ouvre un tracé sur l'épaisseur de la feuille. Suivant le concept de direction, le *-en* traduirait le mouvement, plus précisément il dirait l'effort de franchir une distance. L'épaisseur tient à la surface de la feuille, la trace s'imprimant alors sur l'épaisseur du support. Mais pas seulement. L'épaisseur, au sens étymologique, est certes la qualité de ce qui est serré, rapproché voir dense mais désigne aussi la distance séparant deux surfaces. En regardant les dessins en anagrammes de Zürn, il est difficile de ne pas remarquer la densité que produit la juxtaposition de lignes, de points, de spirales, d'yeux, de visages, de corps enchâssés les uns dans les autres. Et l'anagramme, dans sa spécificité, repose en quelque sorte sur un épaissement du sens ; la concentration limitée de lettres, dans leur jeu de composition-décomposition, élargit et épaisse les possibilités de la signification. On en revient ainsi au concept de germe et/ou de germination, à l'image de l'œuf dont j'ai longuement parlé auparavant. En ce sens, le rapprochement du dessin et de l'anagramme peut se traduire par un voisinage de densités, d'épaisseurs sur une même surface, conservant toutefois une distance irréductible.

D'une part l'anagramme s'écrit à même la distance, éloignant toute possibilité de figer dans les mots ce « véritable flux pensant » dont parlait Michaux, et en même temps, ici, dans les dessins elle s'écrit *dans* et *avec* la distance due à l'altérité irréductible propre à la dimension du dessin. La volonté de saisir cette pensée préverbale à sa naissance qui anime la recherche des anagrammes rendant aux mots leur plasticité, est partagée par le dessin qui voudrait, à sa manière, capter les formes du vivant au moment crucial de leur apparition. Si l'intention est la même, le résultat de l'écriture verbale, en l'occurrence anagrammatique, trahit néanmoins une insatisfaction : « Si seulement je pouvais une seule fois encore écrire comme cela me plaît. Si je pouvais écrire comme je rêve ou comme *je pense*, je me replongerais volontiers dans l'écriture. Mais dans l'immédiat ce n'est bien que par le dessin que je suis *vraiment capable de m'exprimer*²⁰⁴. » Cette expression « écrire comme je pense », à elle seule traduirait la liberté du mouvement de la main permettant véritablement de saisir et d'exposer cette pensée avant la parole exprimée. Et pourtant, en feuilletant ses dessins, cette insatisfaction émerge et se raconte dans la précipitation des vers qui continuent à remuer la page.

Un des premiers enjeux que je décèle en regardant ces pages écrites-dessinées, c'est la mise en scène du concept de décomposition auquel contribuent à la fois le dessin et l'écriture. Les structures souples ne se configurent plus comme des remparts stables, les figures et les vers – entre dissolution et recomposition – montrent une sorte de précarité ne permettant ni l'identification ni l'inscription stable et réconfortante dans une langue et dans une figure. S'échapper de son corps-entrave, inventer une langue secrète ; l'on se souvient de ces nécessités qui hantaient Unica Zürn. Les dessins et les anagrammes de Zürn témoignent d'une déstabilisation, ils sont l'empreinte d'une effraction : le langage et les formes corporelles

²⁰⁴ « Wenn ich endlich nur einmal so schreiben könnte, dass es mir selbst gefällt - Wenn ich so schreiben könnte, *wie ich träume oder denke* – dann würde ich mich wohl wieder hineinstürzen – aber vorläufig ist es wohl doch das Zeichen, wie ich mich noch am Wirklichsten ausdrücken kann. Na und solche Zeiten sollte man ja nützen. », Unica Zürn, Lettre à Ulla und R.W. Schnell, Paris 14.6.1956, *GA*, 4.2, p. 506. Je souligne, je traduis.

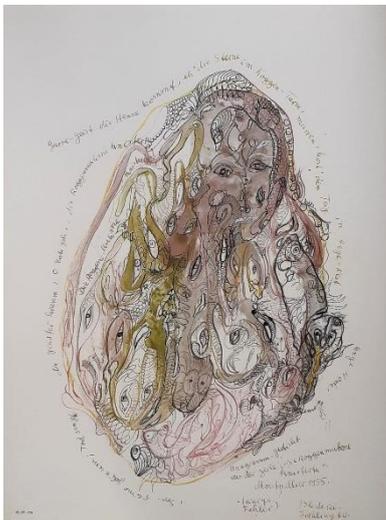
s'inscrivent à l'intérieur d'un cycle de dérobage qui n'aboutit jamais à l'épuisement ou à l'achèvement. L'anagramme montre une impossible appartenance à la langue prise dans un remaniement constant, de même que les corps figurant dans les dessins demeurent dans une inscription identitaire hypothétique, des entités en puissance. L'espace de la feuille est le support de l'errance d'un mot dans lequel le sujet est détourné de soi, ainsi que de l'errance d'un trait qui n'a plus la visée de représenter, mais plutôt celle de décomposer, de déformer et de multiplier les formes, exposant la distance toujours croissante avec la restitution fidèle d'une identité reconnaissable. J'avancerai alors que la page écrite-dessinée est pour Zürn le lieu de l'exposition d'une impossible appartenance si ce n'est, justement, l'appartenance à un dehors impersonnel dans lequel le moi n'est plus représenté. "Je ne suis plus moi", même là où je croyais parler et même là où je croyais habiter. Le langage n'est plus un espace d'appréhension identitaire tout comme la figure n'est plus un espace de réflexion d'un corps unique mais, au contraire, le lieu de sa métamorphose. Est-ce là, peut-être, le royaume de l'hallucination ? Je dirais plutôt qu'il s'agit d'un espace anagrammatique dans lequel, entre dispersion et rassemblement, les organismes – lettres et corps en métamorphose – entre le visible et le lisible, attestent de la multiplicité simultanée du sens et des possibilités des manifestations du corps. Le mot, dérobé par l'action anagrammatique dit la distance d'une impossible identification linguistique, tout comme les lignes croisées, la superposition des visages, déclarent l'impossible représentation d'un corps reconnaissable dans son unité et dans sa forme humaine stable.

Cela dit, la question demeure de savoir comment définir précisément l'espace de cette relation entre dessin et anagramme, et il faut continuer à s'interroger sur la nature du lien spécifique entretenu par ces deux modalités d'écriture. Pour plus de précision, je reprendrai la question posée par Rike Felka : « [...]comment les mots et les dessins s'influencent-ils mutuellement, où coïncident-ils, et où conservent-ils leurs dissemblances et leur logique propre et distincte²⁰⁵. » Sans doute serait-il légitime d'observer et de repérer que, dans certains cas, dessin et poème présentent des éléments de connections évidents. Preuve en est, par exemple, l'anagramme « Unkas der Letzte der Mohikaner » (« Unkas, le dernier des Mohicans ») qui devient la source d'inspiration pour le motif d'une tête tatouée d'un Indien ; ou encore comme le remarque Felka, le mot « Rauch » présent dans l'anagramme « Das Leben – ein schlechter Traum » (« La vie – un mauvais rêve ») peut se retrouver dans le nuage de fumée (« Rauch ») gris peuplé de visages. Ou bien, on pourrait noter que le dessin présenté avec l'anagramme « Der Nebel in August » (« Le brouillard d'août ») reprend l'atmosphère du texte se transposant dans la robe cotonneuse de la femme pensive. Je pourrais continuer à citer de nombreux autres exemples dans lesquels le dessin et le texte présentent certaines analogies thématiques qui pourraient faire penser, au premier abord, à une relation purement illustrative ou descriptive en ce qui concerne le poème. Toutefois, comme le précise Rike Felka, « [...] les lignes du texte et le contenu de l'image agissent arbitrairement l'un sur l'autre. » Tout en restant en accord avec Felka, on pourrait alors dire que, dans le cas de ces œuvres, Zürn semble tenter de déjouer « la tendance classique à établir une hiérarchie qui tente de subordonner l'autre, que ce soit l'image ou le texte²⁰⁶. » Je reprends

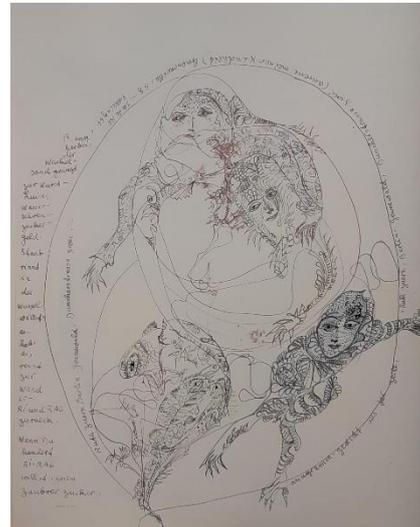
²⁰⁵ Rike Felka, « Die Träumende Hand, Unica Zürns Zeichnungen », op.cit., p. 320. Je traduis.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 321. Je traduis.

alors la question de Barthes que j'avais déjà faite mienne auparavant : « Où commence l'écriture ? Où commence la peinture ? », en me concentrant sur ce *où* pensé non pas dans une suite chronologique dans laquelle on identifierait un point de départ – ou d'origine – pour le dessin et un point d'arrivée – de conclusion – pour l'écriture et inversement. En d'autres termes, il serait vain de prétendre séparer l'origine du dessin de celle de la production textuelle dans une différenciation tranchée ; une considération qui conduirait, une fois de plus, à la subordination entre les deux arts²⁰⁷. Pour ma part, je me demanderai plutôt *où* le dessin et le texte se rejoignent, à partir de quelle base conceptuelle se développent-ils en parallèle, autrement dit *où se tiennent-ils ensemble*. De quel endroit de pensée provient leur interaction ? Plutôt que de déterminer qui poursuit qui dans l'événement qui se déroule sur la page, il serait déjà intéressant de comprendre la nature et la qualité de cette interaction et de s'attacher à la décrire et à la nommer. Faisant écho à Blanchot, je parlerai ici d'*entretien*.



19. U. Zürn, *Die Roggenmuhle knisterte*, Île de Ré, 1964, *Orakel und Spektakel*, V Buch, 1963/64, reproduit in *Alben*, op.cit., p. 246



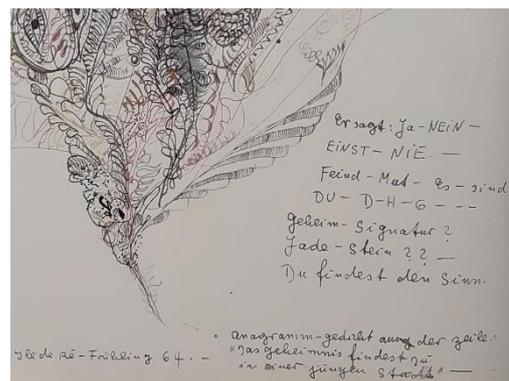
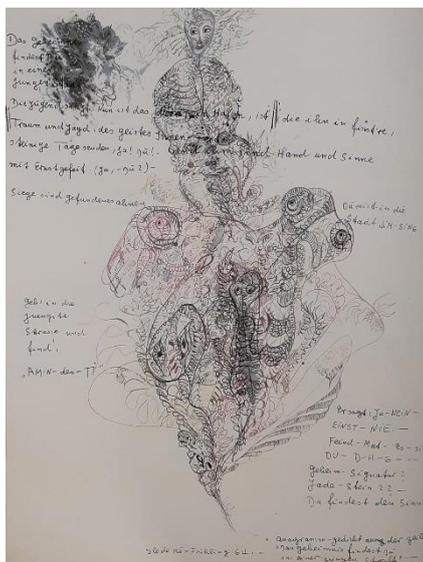
20. U. Zürn, *Ruth Zuern, Berlin-Grunewald, Dunckerstrasse zwei* (Adresse meiner Kindheit), Île de Ré, 1964, *Orakel und Spektakel*, V Buch, 1963/64, reproduit in *Alben*, op.cit., p. 260.

« Du findest den Sinn », « Tu trouveras le sens », écrit Zürn de manière quelque peu provocatrice dans le dernier vers de l'anagramme « Das Geheimnis findest Du in einer jungen Stadt²⁰⁸. » On retrouve cette même anagramme dans un dessin de 1964. Je relève ce défi lancé par Zürn à ses lecteurs. Ce qui rend cette anagramme-en-dessin encore plus intéressante, c'est qu'elle présente ces lettres dépareillées, ces germes d'erreur dont j'ai déjà longuement parlé mais que je voudrais maintenant interroger dans la spécificité de la relation écriture-dessin, dans la mesure où elles me semblent investies d'un autre sens. « Geheimsignature ? » (« Signature

²⁰⁷ Je pense ici aux écritures-dessins de Max Ernst dont le travail s'apparente à celui de Zürn. Je rappelle sur ce point sa préface écrite-dessinée, titrée « Texte », pour l'exposition d'Unica Zürn en 1962 au Point Cardinal.

²⁰⁸ U. Zürn, « Dans Geheimnis findest Du in einer jungen Stadt », in *Anagramme*, op.cit., p. 117.

secrète ? ») ou « Jadestein ? » (« Pierre de jade ? »). Je ne prétends pas trouver la pierre de jade, mes réflexions resteront probablement dans le domaine de l'hypothèse, mais aspirent cependant à proposer de nouvelles lectures de ces dessins-écrits (auxquels la critique ne s'est pas intéressée de manière approfondie et précise). Lorsqu'il y a décomposition anagrammatique, comme cela a été le cas dans les chapitres précédents, il peut y avoir des restes, des erreurs occasionnelles – les germes d'erreur (« Irr-keime ») – des lettres accidentelles qui restent non appariées, en suspens et qui demandent à être réintégrées. Je repars donc de là, depuis les erreurs qui réapparaissent dans les dessins-en-anagramme ou les anagrammes-en-dessin (comme dans le dessin ci-dessus) en acquérant une autre fonction ou qualité, de cette façon, peut-être en se parachevant. En observant le dessin (fig. 21) , dans le coin en bas à droite, l'anagramme « Das Geheimnis findest Du in einer jungen Stadt » présente précisément ces lettres-*restances* accompagnées par un trait que j'envisagerai ici comme la marque d'un seuil entre le continu de la ligne dessinée et le discontinu de l'écriture alphabétique, donné par la dynamique de couture et découture de l'anagramme. Entre deux codes, les traits se situent après les mots – comme dans le cas de « Ja – NEIN – EIST... » - ou après des lettres seules, « D – H – G – – – », et encore après des signes de ponctuation, comme dans le cas de « Jade-Stein ?? – ». Occupant un espace, représentant un hiatus, une interruption de la linéarité de la lecture, ces lettres dépareillées suivies d'un trait indiquent une autre scène syntaxique possible. L'interruption de la linéarité de la phrase donne un rythme syncopé à la lecture, mais semble prélude, en même temps, ou peut-être suggérer, le début de la ligne continue du dessin représenté au centre de la page. Encore une fois hypothétiquement, il serait ici question d'une scène qui ne se donne pas comme présence mais comme virtualité.



21. Particulier, angle droit.

21. Unica Zürn, „Das Geheimnis findest Du in einer jungen Stadt“, dessin et anagramme, Île de Ré, Frühling, 1964, reproduit in *Alben*, op.cit., p. 265.

Dans les dessins de Zürn, il y a des vides, des espacements blancs qui préludent à un “à venir” de la forme, que ce soit de quelque chose ou de quelqu’un. Les traits qui suivent les germes d’erreurs se perdent dans le blanc, perçant l’épaisseur de la structure anagrammatique qui se trouve ainsi déstabilisée. Où se dirigent ces traits ? Dans la distance entre la formulation de l’anagramme et la formation des formes dessinées, les lettres-erreurs inscrivent la possibilité de se précipiter *par le trait* dans la ligne du dessin ou alors de se réintégrer à une reprise possible de l’anagramme. C’est dans ce jeu d’éloignement et d’intégration, dans cette différence d’épaisseur que se joue et se déploie la relation définie par le *-en*. Trait plus en, le trait trace une direction : dessins-en-anagramme, anagrammes-en-dessins. Croquis l’un de l’autre ? Je pourrais avancer que le dessin relaie le vers ou que la lettre relance le croquis. Une fois de plus, nous faisons face à la rencontre entre des altérités irréductibles qui tentent paradoxalement de s’intégrer dans leur hétérogénéité indépassable. C’est en ce sens que je ne pourrais parler aisément d’illustration ou d’accompagnement, mais pas non plus de facile flottement entre le dessin et l’écriture anagrammatique dans les œuvres de Zürn. Sans jamais se confondre, dessin et poème naissent d’un dialogue entre des expressions solitaires et des distances irréductibles, cherchant peut-être, à même la page à étreindre cet écart. Un dialogue qui, comme l’écrit Yves Peyré, s’établit précisément à partir de deux solitudes :

La connivence entre peinture et poésie fondatrice du jeu d’échos ne peut venir de ce que l’une se tienne à l’écoute de l’autre (elles s’entendent réciproquement), mais de ce que la voix de chacune se colore d’un timbre commun, de fait puisé à une source commune. Il y a justesse dans la correspondance, toutefois cette correspondance est délivrée par le destin (non par le hasard ni même la seule volonté) qui met ainsi en relation de consonance deux solitudes absolues : la distance prise alors par la peinture ou la poésie quant à l’autre terme du rapport est fondement de la relation²⁰⁹.

Cependant, je me vois dans l’obligation d’abandonner même ce terme de dialogue, qui ne fait pas entièrement ressortir le lien intrinsèque entre le dessin et le texte. Le terme de dialogue en répondant à une altérité tente en quelque sorte de raccourcir la distance, de combler un vide. Le dialogue est une réponse à une question qui implique une réflexivité avec l’altérité. Réflexivité, au sens le plus strict du terme, d’un « Je » qui se reflète dans l’autre assigné à sa place d’interlocuteur, de répondant. Or, pour reconnaître la spécificité du travail de Zürn, il faut décomposer cette réflexivité. Écrire pour Unica Zürn répond à la nécessité de maintenir une distance. L’anagramme, tel qu’il est spécifié plus d’une fois, montre un mouvement qui s’éloigne de toute possibilité d’achèvement du sens. À partir d’une phrase donnée, portant en elle une raison, l’anagramme ouvre une crise, dans la linéarité discursive, répondant à l’appel de ce « dis-» (préfixe qui évoque la séparation, l’absence ou encore la différence) qui constitue le terme de *discours*. Le mot, dans l’anagramme, est déjà pensé comme le territoire d’un autre possible, sa délimitation étant déjà la préparation d’un mot à venir, de son histoire possible. La distanciation est l’action

²⁰⁹ Yves Peyré, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre (1874-2000)*, Paris, Gallimard, 2006, p. 33.

qui régit la pratique d'écriture de Zürn adressée à cette altérité irréductible, muette et paralysée dans son fauteuil, qu'elle nomme L'Homme Jasmin. Encore une fois, si dialogue ou interaction il peut y avoir, c'est par la distance avec un Autre à jamais inconnaisable. Je ne reviendrai pas sur le thème de la distance déjà longuement analysé, rappelant seulement comment cet élément structure son travail et sa pensée. Dans la tentative de dire et dans l'impossibilité d'atteindre l'autre, habitant d'une distance infranchissable, la présence s'annonce à travers un langage qui dit cet écart, un langage alors qui se crée et se perpétue dans la distance. Le terme de dialogue pêche donc par trop d'inexactitude car pour définir l'écriture de Zürn, il faut, dans un certain sens, rompre le dialogue, abandonner l'effet de réflexion – entendue comme réflexivité – et plutôt, penser avec elle dans la suspension du sens. Reprenant la dédicace de Michaux qui, écrivant sur une page blanche, parlant du carnet « de blanches étendues » donné à Zürn, utilise le terme d'écart – « Lac où les désespérés [...] peuvent nager en silence/ s'étendre à l'écart et revivre » – je proposerai le terme d'*entretien* – pris dans un sens très spécifique – en référence à ces pages écrites-dessinées.

Je dis donc : entretien. Je le pense, je le vois et me surprend aussitôt à le décomposer, héritière d'une appréhension-compréhension du mot qui me place, en quelque sorte, dans une dette volontaire ou, plutôt sous une responsabilité radicale, à l'égard d'Unica Zürn. Une décomposition, donc, du terme entretien qui met à nu ses composantes essentielles et, à partir de là, les éléments fondamentaux du parcours d'écriture de Zürn, capables, dans le cas particulier étudié, de déterminer le rapport entre le lisible et le visible, entre le poème anagrammatique et le dessin. J'assumerai, dans l'analyse, le testament opérationnel de Zürn qui tient d'une technique d'auscultation des mots et du corps, m'exerçant à mon tour à ponctuer, décomposer, différencier, tenant ma réflexion à même ces opérations. Pour ceux et celles qui voudraient interroger cette écriture secrète – « Geheimsignatur » – et saisir enfin la pierre de jade – « Jadestein » – je dirais : ceci est une hypothèse que je proposerai pour, à mon tour, essayer de trouver (mon) le sens. Je m'en tiendrai à une première, simple, décomposition du terme *entretien* : en, entre, tenir. Comme ce découpage le laisse voir aussitôt, quelque chose se joue dans l'ordre de l'entre-deux, dans un espace qui « maintient » la distance entre deux points, permettant que quelque chose se crée, advienne. Pour aller plus loin, cet espace de l'« entre » est bien le territoire de la conjonction « ET » : entre séparation et contact, le dessin *et* le poème anagramme, la lettre *et* la ligne. Dans le *et* se jouent le devenir et ses développements, la conjonction « et » interstice et frontière « entre-deux », fracture identitaire et multiplicité. Ce qui se crée, par suite, sur la page, dans la ténuité des devenirs multiples de l'écriture et dans l'exposition de la distance où phrase et ligne semblent se précipiter l'une dans l'autre pour ne jamais s'atteindre, c'est un tissu, une peau conjonctive d'écritures plurielles et inchoatives, d'où enfin émergent des corps. Ce qui se tient *entre*, finalement, ce sont des corps vivants, des langues et des images. Plus encore, c'est le tracé d'un « Je » instable qui loin de se projeter pour se retrouver dans la réflexivité de la page, se crée à même cet *entre* dessin-écriture, se cherchant hors de soi dans les manifestations les plus diverses du vivant, de son moi traversé et s'individualisant précairement dans des formes en expansion, dans une langue en rupture et reprise, toujours et déjà étrangère. Un « Je » infans, pris dans la

course de sa recherche, de sa propre langue, une course à jamais inachevée. Davantage, le “et” qui se reconnaît dans le mot entretien, se rapporte au trait, de la conjonction à la frontière.

Si les mots, comme le dit bien Baudrillard dans son texte *Mots de passe* sont « porteurs, générateurs d'idées [...], opérateurs de charme, opérateurs magiques, non seulement ils transmettent ces idées et ces choses, mais eux-mêmes se métaphorisent, se métabolisent les uns dans les autres, selon une sorte d'évolution en spirale », se faisant ainsi des « passeurs d'idées²¹⁰ », je peux entendre aussi, dans le terme entretien, un “en-trait-ien”. Une invention linguistique indiquant à la lettre, l'élément par lequel se constitue au sens figural et se définit un entretien. Mais le trait est aussi une marque sur la page acquérant une valeur constative. Quel constat ? « [...] en étirant la phrase comme un élastique tendu à se rompre, chaque tiret est *sur le point* de la trancher, tout en retraçant de son trait la continuité même de l'énoncé²¹¹. » Une phrase de Peter Szendy qui s'applique bien au cas d'Unica Zürn. Je lirais ce trait comme l'énonciation d'un impératif, un appel adressé au lecteur de trouver son sens dans cette création d'entretien entre la double coupure exposée *et* par l'anagramme *et* par l'image. Une coupure se heurtant à toute prétention d'identification et d'appropriation. Le trait, sous la main d'Unica Zürn ne circonscrit plus, se posant en revanche comme ligne de fuite, refusant tout pouvoir d'ancrage à un mot, et par là à son sens, autant que d'assignation à une figure humaine. Enfin, ce trait inchoatif exprime l'impouvoir, et plus nettement le refus de stabiliser un signifiant autour d'une seule signification, et de s'épingler sur une figuration stable. Zürn entretient, dans le sens cette fois d'entretenir soit de tenir un état dans la durée, l'intensité de cette tension d'un à-venir, d'une naissance à la langue et à la figure, toujours différée. Ce qu'elle tient dans la durée c'est la possibilité – ou l'hypothèse – de poursuivre un tracé, plutôt alors son mouvement, parfois sans teneur sémantique ou lexicale. En remettant en cause le système catégoriel et la stabilité des oppositions sur lesquelles se constituent l'écriture, l'image et le sens, en tentant de s'écorcher symboliquement d'un corps-entrave et écorché un langage cercueil, Zürn expose dans la dynamique de défiguration – ré-figuration la fécondité de l'incomplétude et la richesse de l'indéfini. Ce qu'elle expose sur la page ce sont des esquisses de corps et de poèmes, et un des attributs de l'esquisse, comme le rappelle encore François Jullien, c'est qu'elle « nous force surtout à peser ce que l'œuvre doit impliquer en elle de manque ou de creux pour opérer : ce qu'il y faut de vacant pour qu'elle se maintienne active et puisse continuer de s'exercer. Elle nous apprend que l'œuvre procède aussi par défaut et que ce défaut, loin d'être à boucher, est constitutif²¹². »

²¹⁰ J. Baudrillard, *Mots de passe*, Paris, Pauvert, 2000, p. 9.

²¹¹ Peter Szendy, *À coups de points. La ponctuation comme expérience*, op.cit., p. 37-38.

²¹² F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, op.cit., p. 101.

Pour évoquer plus spécifiquement ses dessins, à présent, si le langage anagrammatique se voit entraîné par un mouvement de re-sémantisation incessant, qui en passe par le fait de décomposer et recomposer le vers, ses dessins relèvent aussi en partie de cette dynamique, montrant des corps en défiguration-re-figuration, répondant au même principe de déstabilisation visant à s'affranchir de la représentation fidèle de la composition et de l'agencement des corps vivants et de leurs limites empiriques. Les lignes s'enchevêtrent retournant parfois en arrière comme pour s'effacer ou reparcourir le même trajet, faisant apparaître des visages composites de tout un monde vivant qui brouille les frontières des espèces et des genres. Dans l'alternance entre scission et fusion créé par la couleur atténuée, les formes résultantes sont filamenteuses, en mouvance, comme en attente mitotique. Les figures émergent de manière à surprendre, Unica Zürn se situant toujours dans cet horizon d'attente qui était déjà omniprésent dans la pratique de l'anagramme. L'espace graphique – écrit et dessiné – se constitue comme une dimension dans laquelle l'écriture devient l'effet d'une gestuelle du corps. Le poème anagramme conserve, fort de sa dynamique structurante, son enjeu de saisir la langue, ou plutôt la pensée *dans* la langue, sur le vif de sa formation, encore libre de ses attaches qui la figent dans le verbe. Parallèlement, sur la même page, par un traitement spécifique de l'art du dessin, – l'effet de nuance, les lignes qui semblent sortir du bord de la page, les contours à peine esquissés parfois brisés etc. – les formes émergentes œuvrent dans le prolongement de l'anagramme : les figures dessinées ne sont pas des représentations de corps définis, au contraire, ce sont des figures qui émergent et semblent être prises dans une phase germinale, avant la naissance et l'incarnation dans un corps. Il s'agit en permanence de ne pas définir le sens ou la forme, mais d'exposer des positions et des sens provisoires en réitérant l'inchoatif, dans sa déclinaison linguistique et figurative.

Il n'y a pas encore un acte d'individualisation, mais bien l'entretien à même la page des diverses manifestations de corps inchoatifs, encore infiniment combinables. Corps que Zürn voudrait habiter : « Elle adore ce sujet et croit, par expérience personnelle, à la possibilité pour un corps d'en habiter un autre d'une manière "éthérée". (Et c'est un thème ancien)²¹³. » Éther, milieu primitif, fluide, milieu ténu lié à l'apparition. Encore, un milieu hypothétique, élément de transformation – transmission d'où procède toute création. Cette demande d'éther, résonne chez Unica Zürn comme un appel au dégagement des formes, à une déprise d'un corps ressenti comme entrave, d'un « je » incarcéré dans un corps-entrave. Ainsi, un bref détour vers Michaux et son poème intitulé « L'Éther » pourrait aider à mieux saisir cette sensation de déprise de soi rêvée par Zürn : « L'homme a un besoin méconnu. Il a besoin de faiblesse [...] Il arrive cependant à l'un ou l'autre de vouloir perdre davantage son Je, d'aspirer à se dépouiller, à grelotter dans le vide (ou le tout). En vérité, l'homme s'embarque sur beaucoup de navires, mais c'est là qu'il veut aller [...] Excédé, il recourt à l'éther. Symbole et raccourci du départ et de l'annihilation souhaités²¹⁴. » Ses dessins tiennent d'une myopie qui creuse le regard d'une

²¹³ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 93.

²¹⁴ H. Michaux, « L'Éther », in *La nuit remue*, op.cit., p. 449.

profondeur menue s'approchant d'un infiniment petit : « Elle pense à Picasso, à qui l'on demandait pourquoi il peignait si souvent ses fameuses têtes de femme où ni les yeux ni la bouche ne se trouvent à leur place naturelle. Sa réponse : « Quand j'aime une femme, je m'approche d'elle au point que je commence à loucher et que je vois son visage déformé²¹⁵. » Le verbe est bien "déformer" : l'anagramme traite (ou tient) les lettres comme des corps atomiques en mouvement. Les dessins de Zürn exposent des corps animés, pris dans la répétition du processus de métamorphose : « embryons ratatiné, qui rassemble à un appendice dans le formol » ? Ou encore à cette méduse lancée par le capitaine Achab ? « Le capitaine Achab vient à passer, qui lui jette une grosse méduse sur les genoux. De ses petits doigts impatients, elle découpe la méduse en une foule de petites méduses. La nuit venue, elle jette les méduses à la mer où elles fusionnent de nouveau en une grosse méduse. Elles nagent loin, vers l'océan²¹⁶. » Peut-être, plus simplement, dessiner des rapports qui préexistent à la naissance même, dans le vaste corps archaïque : « Tout d'un coup entre visages et plantes elle découvre aussi des animaux. Elle voit ceux qu'elle a essayé de dessiner : oiseaux, poissons et insectes. Elle perçoit même les *rapports* les plus fantastiques entre bêtes et hommes, qui se *fondent* dans une harmonie parfaite et impossible. Elle voit donc des êtres nouveaux auxquels elle n'a jamais pensé jusqu'alors²¹⁷. »

Le corps exposé dans les dessins de Zürn est pris dans une genèse différenciée simultanée, montrant les germes d'une vie singularisée au sein d'un même espace. « L'œuf est déjà dans le nid », je rappelle ce vers de Zürn, qui semble se dessiner ici en une géographie biomorphique. Dans l'acte d'écrire et de dessiner, l'écriture intègre en elle toute une gestualité physique : les lettres, les traits, les formes engagent un élan physiologique qui s'impriment sur le support. Une écriture donc qui non seulement engage le corps dans sa totalité mais entend lui donner une existence dans le geste *inaugural* de la création. À partir de son réel des gestes, de ses expériences hallucinatoires, Unica Zürn cherche à restituer au corps ses possibles. D'où mon expression de "naître à la naissance", soit de naître par l'écriture à un corps d'avant la chute dans l'incarnation humaine, d'avant l'inscription dans une langue normée. Retourner à *l'infans*, comme écrivait Michaux, arriver « en étranger dans son corps²¹⁸. » Et je dis bien "naître à la naissance" soit naître au mouvement du paraître, se positionner au commencement, le seuil propre aux préformes corporelles encore en suspens entre toutes les formes.

« Surface sans masse / un simple fil entoure le vide / le corps sans corps / Comme les hommes sont proches des hommes ! / À peu de choses près comme tout est homme. [...] ni seins, ni sensualité des contours / pas le moment / Âge du peu / du pauvrement muni / Hier encore riche d'infinitude / le nouveau venu aujourd'hui regarde interdit...ou ravi / le terrain coloré, où, en pièce, il débouche...²¹⁹. » Un poème d'Henri Michaux qui me semble à raison pouvoir accompagner cette idée de retour à un stade d'avant le commencement qui s'expose, comme je le préciserai d'ici peu, dans les dessins de Zürn. Anagramme et dessin traduisent l'un

²¹⁵ U. Zürn, *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 63.

²¹⁶ U. Zürn, « En Embuscade », in *Le blanc au point rouge*, op.cit., p. 61, 69. Je remarque le pluriels de « elles », les méduses nées du découpage de la première méduse, qui même si elles se réintègrent à un corps unique, fusionnant à nouveau avec « la grosse méduses », maintiennent leur différenciations par ce pluriel habitant d'un seul corps.

²¹⁷ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 191.

²¹⁸ H. Michaux, « Enfants », in *Passages*, op.cit., p. 302.

²¹⁹ H. Michaux, « Dessins d'enfants, Essais d'enfants », en marge de *Déplacements, dégagement*, p. 1373.

discursivement, l'autre figurativement, le stade d'un organisme unicellulaire qui se reproduit en se divisant en formes jamais fixes, élastiques et qui franchissent les limites de l'humain. Des formes parlant dans un "langage secret", anagrammatique, également en suspension pour atteindre l'état instable du préverbal. C'est en ce sens qu'on retrouve une analogie avec la défiguration : à celle de l'être correspond la défiguration de la langue à laquelle il a été assigné. Je pense à Artaud, à une question en particulier : « Pourquoi le peintre déforme-t-il ? Parce que le modèle en lui-même n'est rien, mais le résultat, mais tout ce que le modèle implique d'humanité, mais tout ce qui, à travers le modèle, peut être dit de vie battante et trépidante, angoissée ou lénifiée²²⁰. »

Comment ne pas voir alors dans cette rencontre entre dessin et écriture sur un même support l'émergence d'un double appel ou d'une double nécessité de désidentité ? Découlant de tout ce que je viens d'écrire et de décrire, je parlerais d'une volonté manifeste chez Zürn de s'exproprier d'une part d'une appartenance linguistique, soit d'une langue imposée, ordonnante et descriptive et d'autre part, de la figure en tant que représentation de *quelque chose ou quelqu'un* qui supposerait l'existence d'un corps ou d'une chose stables à peindre²²¹. Le corps de Zürn ne se représente pas, plutôt il se cherche dans les lignes, dans sa mise en naissance par la ligne (ligne fantastique ?). Un jour, un policier lui demande : « "Mais quelle espèce d'être-vous donc, si vous êtes vraiment un être humain ?" C'est pour elle une nouvelle expérience que d'effrayer les hommes et cela lui plaît [...] Elle se couche par terre devant la porte et entend l'infirmière s'exclamer : "Elle est fantastique cette femme-là !" Cela la flatte. *Qui ne voudrait pas être fantastique ?*²²² ».

Si l'on respecte son désir maintes fois réitéré de retourner au stade d'un avant-commencement, si l'on comprend que sa réflexion amène à la valorisation de toutes ces notions de germe, potentiel de, posture en déséquilibre et flottante, je peux alors, avec une certaine assurance, affirmer que le corps, le sien, est *l'irreprésentable* par excellence. Car, il n'est jamais une donnée stable, se constituant au fur et à mesure de l'écriture et du dessin. Il s'inaugure à chaque ligne, s'individualisant précairement dans la forme momentanée d'une allure emprunté au monde vivant. L'être liane ou méduse, serpent ou poulpe : toute une dynamique d'individuation se met en place dans le corps qui se transforme au gré de sa confrontation avec l'extérieur. Comme je l'ai dit pour Michaux, il s'agit pour Unica Zürn aussi de réaliser à même le dessin et l'écriture tous ces moi irréalisés qui se manifestent au contact de manières d'êtres étrangères. Et j'insiste sur ce point. C'est une confrontation à l'altérité à partir de laquelle se réalisent des corps en mutation, un *entretien* encore, entre singularités qui se rencontrent : elle, Unica Zürn, dans son irréductibilité et la forme distincte de l'autre, animal ou végétal. Autrement dit, c'est une relation, ou plutôt un rapport qu'elle observe entre des altérités, qui dans son imagination peuvent fusionner, intégrant ou emmêlant leur différents styles de manifestation.

Ce que révèlent les dessins de Zürn, c'est justement qu'il n'y a pas de présentation claire des choses ou des êtres, mais des styles, des modes de présentation, des émanations. C'est aussi ce

²²⁰ Antonin Artaud, « L'expression aux Indépendants » paru in *Demain* n°83, janvier-février-mars 1921, in *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, coll. "Quarto", 2004, p. 32.

²²¹ L'inverse pourrait également être vrai. C'est-à-dire que ce rejet de la représentation et la recherche de formes toujours en devenir et jamais stables, dérivent d'une impossibilité première, de prendre corps et forme, de se fixer dans des mots et des figures. Impossibilité de se considérer et de se représenter dans une identité stable (peut-être un trait qui caractérise la schizophrénie).

²²² U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 66-67. Je souligne.

que note Françoise Buisson lorsqu'elle évoque les dessins de Zürn en ces termes : « Dessins de myope, qui amassent les éléments originaires d'un état de nature virginal ou *anténatal* ; ce qui est vu n'est pas chose, créature ou espace, mais ce dont ils émanent : un scintillement, un mouvement, une attirance, le strié, le lisse, le vaporeux, toutes *eccités* qui ne peuvent être rendues que par la géométrie ou les signes²²³. » Une fois de plus c'est l'action de vitupérer la représentation et de la forme imposée. Une action comparable à celle d'Artaud qui, dans une phrase éclairante écrit :

Je veux dire qu'ignorant aussi bien le dessin que la nature je m'étais résolu à sortir des formes, des lignes, des traits, des ombres, des couleurs, des aspects qui, ainsi qu'on le fait dans la peinture moderne, ne représentassent rien, et ne réclamassent pas non plus d'être réunis suivant les exigences d'une loi visuelle, ou matérielle quelconque, mais créassent comme au-dessus du papier une espèce de contre-figure qui serait une protestation perpétuelle contre la loi de l'objet créé²²⁴.

Un entretien encore dans cet espace d' "anténatalité" dirais-je, où il y a rencontre entre singularités mobiles, harmonisables par moments, à recomposer ou décomposer par d'autres. Entretien ou passage d'altérité, tout le contraire alors d'une identification ; plutôt une reconnaissance dans un possible entendement avec des postures d'êtres différentes à habiter momentanément. Ce que Zürn montre finalement avec ses dessins, c'est l'actualisation de cet entretien, entre distance et appropriation passagères de singularités. Dans l'exercice d'éveil de ses moi assoupis, le corps se dispose lui-même en tant que support ou subjectile à ces transformations. Autrefois – dans *La Maison des maladies* – planimétrie, chambre, contenant, et maintenant dépris de lui-même et pris dans l'exercice de ses possibilités, de ses tentatives pour faire corps. Sur la page de carnet, écrire et dessiner *à même le corps* alors, non pas à partir d'un corps mais depuis son absence ou son délai à la naissance, soit toujours et déjà pris dans un milieu anténatal. De fait, un corps en gésine tendu vers le premier évènement, encore partagé entre une dimension prénatale et une proche annonce. « Son sujet, écrit encore Buisson, n'a pas de référent identifiable dans le réel, il est inventé au fur et à mesure que l'histoire des lignes et surfaces s'inscrit sur la feuille²²⁵. »

Corps à déprendre, à écorcher, franchissant ses limites empiriques, rendre la page folle à force de traits, de lignes, d'yeux (d'où l'appellation peut-être de "dessins automatiques" dictés par la schizophrénie) mais d'une folie alors, pour reprendre Derrida, « qui arrache à l'autre folie, à la folie de stagnation, à la stabilisation dans l'inerte quand le sens devient thème subjectivé, introjecté ou objectivé, et le subjectile une tombe. Mais on peut forcer la tombe²²⁶. »

Forcer la tombe, Zürn l'avait déjà fait par l'anagramme, en empêchant la langue de se refermer comme un cercueil. Au moment même de dessiner et d'écrire, le corps est pris dans une

²²³ F. Buisson, « Unica Zürn », in *L'auf sauvage* n°3, Mars-Avril 1992, p. 41.

²²⁴ A. Artaud, « Les figures sur la page inerte... », in *Textes écrits en 1947, Œuvres Complètes*, op.cit., p. 1467.

²²⁵ F. Buisson, op.cit., p. 42.

²²⁶ J. Derrida, *Les dessins d'Artaud*, op.cit., p. 191.

naissance, devenant lui-même, d'une certaine manière, le support de ses multiples transformations, s'écrit à même ses multiples transformations. Une chorégraphie métamorphique du corps, vécu dans le corps même que la feuille s'approprie : « [...] elle sent ici, sur la scène, sa colonne vertébrale se changer en serpent [...] *Elle se déploie, prend la forme d'une étoile lumineuse composée de tout nouveaux et innombrables bras et jambes, têtes et cous* ; elle devient une belle fleur monstrueuse, et mollement, comme une feuille de papier ou la fusée mourante d'un feu d'artifice, elle vient se poser sur la scène²²⁷. » Ces expressions d'écrire ou dessiner *à même* le corps entendent rendre raison d'un engagement complet du corps : la main, le geste qui coordonne la mise en espace des traits et des lignes, mais aussi les voix perçues par Zürn – celle de l'homme jasmin en particulier – en son propre sein “dictant” des anagrammes ou l'aidant à poursuivre le dessin : « Le lendemain elle commence à dessiner sous sa dictée. Il l'informe de sa présence chez elle par des cognements répétés [...] L'hypnose à distance a recommencé. Le travail à deux devient d'une grande beauté. Elle est devenue médium, le seul état digne d'elle. Quand elle hésite à dessiner un nouveau trait elle peut être certaine qu'il va, par un nouveau signal, l'aider à continuer²²⁸. »

Tout un univers vivant et bruissant se retrouve maintenant à même la page rendant raison de ses visions, du « spectacle de son propre corps [et] du pouvoir qu'il a de se “métamorphoser” en toute sorte d'animaux fuyant de tous côtés à des allures diverses [...]»²²⁹. » Et si Zürn par le dessin expose ces naissances plurielles dans lequel est pris le corps, avec le poème anagrammatique elle restitue une voix ventriloque à ces passages : plus précisément c'est le propre de l'anagramme, par son mouvement entre composition et décomposition, que de donner voix au mouvement métamorphique visible dans les dessins. Non pas une narration des formes dessinées, mais l'écriture d'un semblable mouvement : les lettres des vers anagrammatiques se décomposent et se recomposent à l'aune du mouvement des lignes qui déforment les figures. Dit autrement, à même la page et à même le corps, l'écriture expose le mouvement d'un geste, l'empreinte d'un passage, soit la tension et l'élan d'un corps anténatal qui s'annonce et *s'énonce*. Je proposais, peu avant, l'expression « naître à la naissance ». Car, dans les textes d'Unica Zürn il n'est quasiment question que de naissance et d'accouchement. Notamment de son désir, fréquemment exposé dans ses textes, d'accoucher d'un monde nouveau et unifié :

Ce sont les douleurs d'un proche accouchement. Elle est enceinte du monde nouveau, l'ancien s'étant consommé dans la violence. Elle met un coussin par terre et elle fait des essais désespérés d'accouche celui-ci sur le coussin [...] Au contraire de toute probabilité, elle décide d'accoucher par la bouche ; prise de vomissements elle croit étouffer et son petit univers personnel et paisible tombe sur le coussin qui est taché de sang²³⁰.

Dans le choix de composer l'espace de manière mobile, le dessin et le poème se présentent comme des rythmes différents qui maintiennent leur spécificité dans une impossible synchronie,

²²⁷ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 123-124. Je souligne.

²²⁸ *Ibid.*, p. 174.

²²⁹ *Ibid.*, p. 126.

²³⁰ U. Zürn, *MistAKE*, op.cit., p. 42-43.

mais plutôt une diachronie qui oblige le spectateur/lecteur, selon qu'il contemple le dessin ou qu'il lit les vers, à entrer dans des rythmes discordants : accélérations, retards, stases, vibrations vertigineuses. À plus forte raison lorsque, pour lire le poème anagrammatique, le lecteur doit tourner le papier ou la tête, se rapprocher ou s'éloigner pour se s'efforcer de déchiffrer une lettre ou un vers, autrement dit lorsqu'il est lui aussi affecté par les différents rythmes qui se produisent dans les dessins-en-anagramme de Zürn. Il y a bien encore, *entretien* qui se définit comme un espace inédit entre le poème anagrammatique qui rejoue constamment la décomposition et la recomposition, en même temps qu'est montré un bestiaire de créatures métamorphiques (fig. 22 et 23).



22. U. Zürn, *Der Geist aus der Flasche*, Palavas-les-flots, août 1960, *Orakel und Spektakel*, reproduit in *Alben*, IV Buch, p. 16-17.



23. U. Zürn, *Nun machst Du Dich entbehrlich*, Palavas-les-flots, août 1960, *Orakel Spektakel*, reproduit in *Alben*, IV Buch, p. 11.

Ce qui reste, ce qui apparaît et ce que la page retient : une langue qui se départit d'elle-même, quelques lettres émancipées de la loi conventionnelle du sens, de la référence et de la représentation ; puis, des traits inscrivant l'élan d'un parcours de corps en incubation épris de l'acte réitéré de « naître à ». Unica Zürn se jetterait hors de la frontière qu'elle incarne pour elle-même, à la rencontre de l'altérité, gardant mémoire de cette dernière dans la trace sur la page ; elle serait alors née à cet espace qui retient le moment de l'appréhension des différences, l'espace germinal qui précède l'expulsion et, par la suite, la séparation. D'une certaine manière, au contact du support, Unica Zürn perce les membranes de la séparation pour créer, à même l'écriture et le dessin, à même le corps dessinant-écrivain, une peau. Et je dis « la peau » en pensant à Jean-Luc Nancy et à la définition qu'il en donne : « La peau n'enveloppe pas un ensemble d'organes : elle développe la présence au monde que ces organes entretiennent. » et plus loin :

La peau est elle-même un organe – pour le physiologue – mais cet organe excède l’organicité. Pour jouer avec le mot fameux d’Artaud, on peut dire qu’elle est l’organe du corps sans organe, l’organe ou bien le lieu où un corps se présente comme lui-même. Il le fait en exposant le corps aux autres corps [...] C’est pourquoi cet organe excède l’ordre propre de l’organisme : il n’assure pas une fonction à l’intérieur d’un système autonome : il expose (on peut écrire en français « il *expeause* ») cette autonomie à tous les dehors possibles²³¹.

« On n’est pas seul dans sa peau ²³² », écrivait Michaux dans *Qui je fus*. Soit alors, pour conclure, dans les carnets si particuliers d’Unica Zürn s’expose un corps qui se fait peau transparente et poreuse, s’entretenant et s’entr’écrivant avec l’altérité. Peau qui est page d’où se donnent “à naître” des formes larvées. Voilà donc, peut-être, ce sera ici mon hypothèse finale, et quand bien même ni Michaux ni Unica Zürn n’aimaient ces étiquettes qui collent (précisément) à la peau, une possible définition ou, dirais-je, une caractérisation de cette écriture dessinée à dessein, cette écriture-à-même-le-corps partagée tant par Michaux et Zürn : la *peau-ésie*. La poésie prise au mot, prise au corps :

[...] Elle abaisse son regard sur ce bien le plus précieux qu’elle possède et, sous la peau devenue transparente, le plexus se montre dans toute la beauté de ses fines ramifications, les plus fines de toutes, qui sous l’effet de sa respiration commencent à briller comme l’argent. Et cela ressemble à un paysage baigné de lumière qui se perd dans un entrelacs de chemins et qui éveille la nostalgie d’aller *y errer pour y découvrir d’autres nouveautés...*²³³.

Le corps devient le paysage dans lequel Unica Zürn veut errer (résonance avec Michaux), et cette errance pour la découverte « d’autres nouveautés » advient sur la page et entre les formes dessinées. Pour saisir le lien le plus intime qui existe dans ces pages entre le poème anagrammatique et le dessin, il faut d’abord regarder les figures, les lignes écrites dans leur qualité première d’inscription graphique, d’apparition des formes, avant de lire ou d’interpréter. C’est-à-dire observer chaque trace du point de vue de la forme avant celui de la signification. Et regarder aussi les mots dans leur mise en forme plastique, le phrasé comme un parcours dynamique fait de lignes. Ainsi s’explicite peut-être ce que Paul Klee disait déjà dans sa *Théorie de l’art moderne* : « Écrire et dessiner sont identiques en leur fond ²³⁴. » En d’autres termes, il faut considérer le tracé commun des deux actions donné par le geste traçant issu de la même main, lequel possède la puissance originelle suspendue entre la figurabilité et la formulation.

Dans la mesure où ces pages se donnent autant à voir à travers des formes et des lignes, qu’à lire à travers des caractères d’écriture alphabétique, elles sont un véritable territoire pour la pensée qui se pense, pour un corps qui se figure et défigure, qui s’essaye et essaye à se dire, à s’écrire dans la promesse de la fin comme recommencement. Car, ses pages se livrent au présent, sollicitent un

²³¹ Jean-Luc Nancy, *La peau fragile du monde*, Paris, Galilée, 2020, p. 144-145.

²³² H. Michaux, *Qui je fus*, op.cit., p. 79.

²³³ U. Zürn, *L’homme Jasmin*, op.cit., p. 127.

²³⁴ Paul Klee, *Théorie de l’art moderne*, Paris, Denoël, 2017, p. 58.

présent éternel, précisément parce que les formes qui apparaissent s'affranchissent des contraintes formelles qui risqueraient de les figer. Elles se déprennent des contours, des caractères limitatifs de la forme qui répond à un ordre de la concrétion et de la fixité. Car peindre pour elle, c'est toujours peindre un devenir, un mouvement transformateur, c'est peindre le courant énergétique de la vie. Comme le dit François Jullien : « La peinture “donne forme”, mais elle laisse cette forme replonger dans l'indifférencié ; de même, le poème “énonce”, mais il se garde de trop prononcer²³⁵. » Et ici, comme l'on peut voir dans les dessins reproduits d'Unica Zürn, ce sont surtout des bestiaires, des corps mi-homme, mi-animal ou végétal, saisis dans leur transformation. Ce qui est intéressant, c'est que le poème anagramme, par son agencement, semble participer au régime figuratif des corps en métamorphose, s'arrangeant comme pour faire parler le serpent ou le poisson (fig. 22 et 23). La phrase écrite à l'intérieur du corps du serpent suit le mouvement de torsion de l'animal (une phrase dans et du serpent qui me rappelle cette ligne serpentine du maniérisme). À la manière de ce vers de Michaux – « Plante l'arbre à pain²³⁶ » – que Zürn percevait déjà dans *L'Homme-Jasmin* comme se mouvant dans son corps tel un reptile : « La phrase *se tord en elle comme un serpent* et elle ne peut lui résister²³⁷. » L'anagramme, poème par définition de la transformation et de la métamorphose, devient ici, insérée dans le corps même du serpent ou sortant de la bouche de la créature marine, la narration des êtres en métamorphoses. Les lignes des vers anagrammatiques suivent le mouvement, le geste corporel expressif de l'animal dessiné et semblent souligner par là son caractère, sa manière d'apparition.

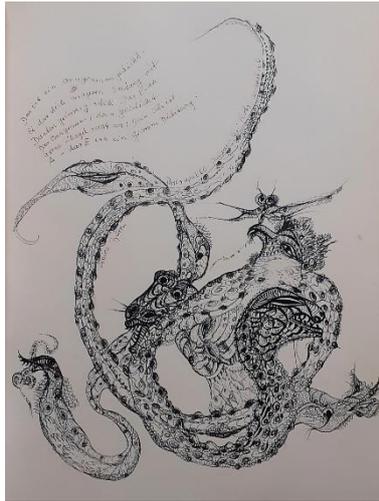
C'est ce qui émerge avec plus d'évidence dans le dessin qui suit (fig. 24), où les tentacules du poulpe semblent envelopper le poème qui, de son côté, suit le même mouvement ondulatoire de l'animal. Écriture et figure, participent d'un même rythme: le poème anagrammatique se dispose, se meut, s'anime selon la manière de l'animal, saisissant la qualité de ses mouvements et ses façons d'apparaître. J'y vois le signe d'une volonté de *mimer* dans l'écriture la force sémantique et expressive d'une façon de s'engager dans la vie, de s'y conduire et de “faire sens”, autrement. Comme le dirait alors Jullien : « Le peintre est celui qui “trace” - “écrit” du “vivant”, c'est un “zôgraphe”. Mais non pas un biographe : il dégage le caractère d'être (phénoménalement) en vie – *ζῳέ* – de tout existant, au lieu d'engager la seule vie humaine, isolément (en tant que *bios*), vers une promotion du sens (or ainsi fait la littérature). Son tableau, corrélativement, est un *ζῳόγραφῆμα*, un graphique de vie²³⁸. »

²³⁵ F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme. À partir des Arts de peindre de la Chine ancienne*, Paris, Seuil, 2003, p. 316.

²³⁶ « Je plante l'arbre à pain », H. Michaux, « Premières impressions », in *Passages*, op.cit., p. 337.

²³⁷ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 136. Je souligne.

²³⁸ F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, op.cit., p. 345-346. Souligné dans le texte.



24. U. Zürn, *Das ist ein Anagrammgedicht*, Paris avril 1960/Palavas-les-flots, août 1960, *Orakel und Spektakel*, reproduit in *Alben IV Buch*, p.21.

Sans lire, en regardant simplement le dessin ci-dessus, la disposition des vers du poème-anagramme est inséparable de la forme de l'animal, de sa manière de se manifester. Cela signifie, à ma lecture, que l'écriture de Zürn dans sa pure disposition graphique est inséparable, dans le cas ici de ces dessins, de la contemplation et, par la suite, de l'intégration d'autres régimes de vies, ou plutôt d'autres phrasés de formes²³⁹. Un mouvement qui se lie à la pensée aussi et à la construction du sens. Si on regarde à l'anagramme choisi par Zürn pour ce dessin spécifique, « *Das ist ein Anagrammgedicht* » que j'ai longuement analysé plus haut, il participe ici d'une forme et d'une manière, en particulier par la disposition graphique des vers sur la page, qui imite le mouvement ondulatoire qu'on assimile aisément aux bras du poulpe dessinés à côté. L'entretien que j'évoquais auparavant est maintenant un rendu visible : si entretien il y a, il sera lié à la forme, au mode de présentation, à la flexion des phrases qui adhèrent au geste et à la forme de l'animal. L'écriture, dans la façon de se disposer sur la page, retranscrit la gestualité de l'animal dessiné. Cette attention aux multiples dispositions du corps, aux différentes manières singulières qu'il a de se prendre et de se déprendre, est spécifique et particulièrement présente dans les textes de Zürn : elle expérimente les métamorphoses et les transformations dans des animaux les plus divers lors des états altérés que lui procurent ses hallucinations. Et c'est ainsi que, peut-être, les dessins peuvent acquérir aussi le statut d'un témoignage dessiné des impressions vécues lors de ses transformations, quand elle perd son aspect, son maintien le plus habituel et se retrouve à vivre dans des corps « impropres » (une notion sur laquelle je me pencherai longuement dans le chapitre suivant). Dans les altérations du réel Zürn relate son émerveillement hallucinatoire à percevoir et vivre son corps en métamorphose, à l'expérimenter dans une suite de possibilisations de formes de vie. Encore une fois, c'est par l'écriture qu'elle explore ses devenir, utilisant la transcription écrite pour découvrir des modalités d'être autrement :

²³⁹ Je renvoie sur ce thème à Jean-Christophe Bailly, *Le parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2013, en particulier « La forme animale », p. 35-52.

Elle qui s'est toujours *sentie gauche* dans ses mouvements – sauf pendant les brèves heures d'été dans le jardin de son enfance où elle pouvait, avec la joie fouguese d'un jeune chien ou d'un chat, faire les sauts et les acrobaties les plus téméraires – elle sent ici, sur la scène, sa colonne vertébrale se changer en serpent. [...] Elle se déploie, prend la forme d'une étoile lumineuse composée de tout nouveaux et innombrables bras et jambes, têtes et cous ; elle devient une belle fleur monstrueuse [...] Les bras et la main forment un oiseau avec cou et tête, les doigts en son bec – ils poussent et poussent et s'incurvent pour se transformer en un long et dangereux bec d'oiseau [...] quand on a sous les yeux *le spectacle de son propre corps, du pouvoir qu'il a de se « métamorphoser » en toute sorte d'animaux fantastiques* fuyant de tous côtés à des allures diverses devant le tigre qui les poursuit – et c'est ce qu'elle voit en ce moment – , on peut alors être convaincue que *l'on est le mime le plus grandiose de tous les temps* ²⁴⁰.

Des “formes fragiles” se dégagent du corps, des états, formes de vies qui dérobent la structure anatomique de ses références stables et causent la rupture de l'unité. Dans l'altération de l'hallucination Unica Zürn distingue des formes, des gestes, des présences qui traversent son corps et lui donnent des configurations différentes. Elle s'appuie sur ses “maladresses”, sur le dérobement momentanée de la maîtrise tant sur l'organique que sur le psychique en affirmant les qualités différenciées de son corps. Ainsi l'écrivaine y reconnaît sa chance possible d'un savoir ou d'une épreuve ne se soustrayant pas dans sa démarche poétique et littéraire devant la nécessité de dire « ces régimes de l'expérience²⁴¹ » du corps. Tout dans le corps de Zürn se débat, il n'y a pas d'apaisement, mais il y a des ennemis internes, des ennemis mortels (comme dans *La Maison des maladies*), soit des singularités qui témoignent des modalités ou formes anonymes/impersonnelles qui envahissent le sujet sans pour autant lui appartenir en propre. Techniques, exercices et postures visant à retrouver ce moment du « temps physiologique » de l'enfant, la virginité de celui qui « arrive en étranger dans son corps ». Expérience de l'ordre d'une naissance refaite, en route, en train, néoténique sans chance d'aboutir à quelque forme définitive : une “ménagerie” intime. Dans le dessin de Unica Zürn, la trace est synonyme d'un trouver, chercher une forme à venir, c'est le seul dessein. Du latin “de-signare” (d'où l'italien *disegno*) dont le français a conservé le terme de désigner, soit montrer quelque chose, indiquer, choisir. Que désignent ici les caractéristiques et les lignes d'Unica Zürn ? Qu'indiquent ses dessins ? L'écriture elle-même, l'idée qui naît sur la page à la manière, selon la forme de son trait. Avec Jean-Luc Nancy : « Le dessin déploie un sens inédit, non pas conforme à un projet déjà formé mais emporté par un dessein qui se confond avec le mouvement, le geste, l'expansion du trait [...] Ce qui importe au dessin, ce qui le porte, ce qui l'emporte et lui donne son élan, son trait, c'est cette naissance, son événement, sa force et sa forme pour autant qu'elle se trouve *in statu formandi* ²⁴². »

²⁴⁰ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 123-126. Je souligne.

²⁴¹ M. Macé, *Styles*, op.cit., p. 210.

²⁴² J.-L. Nancy, *Le plaisir au dessin*, op.cit., p. 33.

Chapitre 2 : La peinture sous le signe de la dé-maîtrise

« La volonté, mort de l'Art¹. »

Henri Michaux

De la réflexion menée jusqu'à présent, tant sur les travaux de Michaux que sur ceux de Zürn, semble émerger constamment une question que je formulerais ainsi : comment défaire ? En d'autres termes : comment désobéir à la forme ? De quelle façon se déconditionner du langage et de l'image ? De quelle manière se dissocier d'un corps-organisme et le recréer par une écriture du geste et du mouvement ? Or, pour répondre précisément et patiemment à ces questions, il me faudra reprendre à présent toutes ces expressions, ou plutôt les verbes qui ponctuent les textes de Zürn et Michaux – tels que “déconditionner”, “désunir”, “se déprendre”, “défaire”, “se détourner” etc. –, verbes qui commencent par le préfixe « dé- » soulignant l'éloignement, la privation, la soustraction, voire l'action au négatif. Je souhaiterais les analyser en référence à l'entrée en peinture des deux auteurs, ce qui me permettra d'en interroger la *manière*, soit la qualité – le “comment” – de cette entrée. Car un lien m'a semblé aussitôt évident : le fait que tous deux soulignent ne pas maîtriser la technique du dessin et de la peinture. Un manque qui devient l'occasion d'une “libération” de la main et de l'exploitation de l'accident, de la surprise et de la déformation. C'est ce que j'ai regroupé sous la notion de “*dé-maîtrise*” : un éloge plutôt qu'un reproche, une condition recherchée et consciemment assumée lors de l'approche du dessin. Autant de notions centrales que j'interrogerai dans cette partie, en retraçant d'abord les premiers pas de Michaux et de Zürn dans la peinture, en explicitant les raisons, les modalités et les singularités de deux parcours artistiques qui, malgré leurs différences stylistiques, présentent des affinités de pensée. Une pensée articulée qui, en outre, entre en résonance avec certaines des théories qui ont eu une répercussion majeure, tant sur le plan de l'application technique que du point de vue théorico-conceptuel, dans l'histoire et la philosophie de l'art au cours des siècles qui ont précédé le leur.

¹ H. Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », in *Peintures et dessins*, op.cit., p. 857.

Même si son intérêt pour la peinture s'est manifesté dès ses premiers textes écrits en 1922 et publiés dans *Le Disque Vert* – « Origine de la peinture² » en est un exemple – Michaux a toujours gardé une réserve très critique à l'égard de l'art de peindre. Une note sur la première page d'*Émergences-résurgences* (1972) témoigne de la façon dont, encore dans les années 1970, Michaux tenait à souligner cette méfiance envers une certaine façon de concevoir et de pratiquer la peinture : « Né, élevé, instruit dans un milieu et une culture uniquement du « verbal »* *et avant l'époque de l'invasion des images* [...]»³. Il semble presque toujours tentant de s'arrêter à l'analyse de son retrait du « verbal », et pourtant, cette note de bas de page apporte une précision importante, invitant à réfléchir aussi sur le concept d'image que l'écrivain entend dans un sens spécifique. Ce que le terme « invasion » connote ici c'est le refus – le “contre” – réitéré par Michaux du caractère réifié de l'image, de sa stabilité iconique tant qu'elle reposerait seulement sur la ressemblance, la reconnaissance et son caractère transitif. « Je haïssais tout ce qui est reproduction du “réel”⁴ » ponctue l'écrivain dans la première édition inédite d'*Émergence-résurgences*. Mais plus véhément encore, dans une lettre assez sulfureuse à Patrick Waldberg, Michaux explique sa position en ces termes :

Max Ernst et Paul Klee m'ont à peu près en même temps, lorsque j'avais vingt-quatre ans, fait naître à la peinture. Jusque-là, je la rejetais avec hostilité. Je haïssais les peintres plus que n'importe quelles gens comme étant les *auxiliaires bénévoles de l'encombrante réalité* et de ses apparences qui ne sont que trop apparentes et couvrantes. (Les cubistes même ne les avaient jamais dépassées, tout au contraire). Enfin par Ernst et Klee, je voyais quelque chose comme le dessous des cartes. C'était une voie, un espoir. De la peinture occidentale, jusque-là en « service », on pouvait donc faire quelque chose⁵.

Comme il l'anticipe dans cet extrait, son attitude hostile change au milieu des années 1920 grâce à la rencontre avec des œuvres de Klee, Ernst et De Chirico à l'occasion de deux expositions organisées à Paris durant l'automne 1925⁶. En particulier, des trois peintres, Klee est certainement celui qui a le plus compté pour Michaux et le plus longtemps. Il lui consacra d'ailleurs un texte « Aventures de lignes » en 1954, préface à la monographie de Will Grohmann sur Klee. « Pour

² H. Michaux, *Premiers écrits*, « Origine de la peinture », *OC.*, I, op.cit., p. 35.

³ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, op.cit., p. 543. Je souligne.

⁴ Version inédite de *Émergences-résurgences*, note 2, op.cit., p. 662.

⁵ Patrick Waldberg, Max Ernst, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1958, p. 300 cit., in *Henri Michaux*, Catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou – Musée national de l'art moderne, 15 mars – 14 juin 1978, p. 11. Concernant Klee, Michaux écrit encore : « Quand je vis la première exposition de tableaux de Paul Klee, j'en revins, je me souviens, goûté d'un grand silence. Fermé à la peinture, ce que je voyais, je ne sais pas. Je ne tenais pas à le savoir, trop heureux d'être passé de l'autre côté, dans l'aquarium, loin du coupant. Peut-être y recherchais-je avant tout la marque de celui qui devait écrire : “Quel artiste ne voudrait s'établir là, où le centre organique de tout mouvement dans l'espace et le temps – qu'il s'appelle cerveau, ou cœur de la Création – détermine toutes les fonctions ?” ». H. Michaux, « Aventures de Lignes », in Will Grohmann, *Paul Klee*, Editions Flinker, Paris, 1954, p. 5.

⁶ La découverte de l'œuvre de Paul Klee commença en France en 1925, à l'occasion de cette première exposition personnelle parisienne à la Galerie Vavin-Raspail, dont le catalogue fut présenté par Louis Aragon, en octobre, et la première exposition surréaliste collective à laquelle il participa à la Galerie Pierre, en novembre de cette même année comprend un poème d'Eluard. Voir sur ce point, M. Valette-Fondo, « Aventure de Lignes » : Henri Michaux et Paul Klee, in *Regard d'écrivain, parole de peintre*, Études franco-américaines sur le dialogue écriture/peinture aujourd'hui, présentées par Monique Chefdor et Dalton Krauss, Nantes, Joca seria, 1994, p. 23-31.

entrer dans ses tableaux, écrit Michaux à propos de Klee, et d'emblée [...] il suffit d'être l'élu, d'avoir gardé soi-même la conscience de vivre dans un monde d'énigme, auquel c'est en énigmes aussi qu'il convient le mieux de répondre⁷. » Ce qui surprend Michaux dans les tableaux de Klee, ce n'est pas l'absence d'image, mais le fait que celle-ci fonctionne selon un tout autre régime que celui de la reproduction des apparences. Pour comprendre ce point, comme l'explique Bernard Vouilloux, il faut joindre à la définition du terme image – basée sur le renvoi et la dénotation – sa composante phénoménologique. Je reprends le propos de Vouilloux : « L'image engage l'intentionnalité d'un phénomène au sens où elle engage la structure causale dans laquelle sont prises les choses qui nous apparaissent. En bref, cela ne fait image que pour quelqu'un. L'image n'existe que dans la rencontre d'un sujet et d'un objet, dans le regard que le sujet porte sur l'objet⁸. » Autrement dit, l'image dérive et résulte de la dynamique relationnelle entre la *phantasia*, ce que Léonard de Vinci appelait aussi l'*ingegno*, soit l'imagination entendue comme une puissance structurante et active (« *Einbildungskraft* » en allemand rend bien cette caractéristique dynamique de l'imagination) et les matériaux avec lesquels le peintre interagit. Ce qui s'avère indispensable dans l'approche de la peinture chez Michaux – et il en sera de même pour Unica Zürn – c'est précisément l'interaction entre l'imagination, les formes obsédantes qui habitent la pensée et les rêves, et les matériaux – la couleur, la gouache, l'eau par exemple, par laquelle l'image apparaît. Léonard le soulignait déjà : il n'y a point de regard vierge. Son incitation à « *destare l'ingegno* » ou stimuler le regard⁹ pour paraphraser une expression de Dario Gamboni, en regardant les taches de moisissures sur le mur par exemple, visait à développer une capacité *plastique* du regard. Et de supposer alors « l'idée d'une rêverie *dirigée*, qui ne relève pas d'une ouverture passive mais suppose une disposition préalable [...] où l'intention de l'artiste entre en jeu – une *disponibilité orientée* par la composition à venir¹⁰. » Un exercice pour affûter le regard et le jugement esthétique du peintre de sorte que, selon les mots de Léonard, « la nécessité oblige l'esprit du peintre à se mettre à la place de l'esprit même de la nature, et à faire l'interprète entre la nature et l'art¹¹. » Pour terminer momentanément sur ce point – sur lequel je m'attarderai plus longuement par la suite – je dirais seulement que le conseil de Léonard, de diriger l'attention du regard vers les taches informes, n'est pas, comme l'explique bien Marina Seretti « d'inspirer le peintre, en apaisant quelque “angoisse de la page blanche” », mais bien « de faire participer son esprit au mouvement par lequel la nature elle-même ne cesse de se métamorphoser¹². »

Michaux refuse le concept de *mimesis* qui, à ses yeux, a fait florès dans la peinture occidentale, et il le récuse dans sa double acception. D'une part comme *imitatio*, c'est-à-dire le fait de s'inscrire dans une tradition (filiation ?) picturale que l'on cherche à égaler – « Je ne veux apprendre que de moi » écrit Michaux dans *Émergences-résurgences* – et d'autre part comme représentation fidèle du

⁷ H. Michaux, « Aventures de lignes », op.cit., p. 363.

⁸ B. Vouilloux, « Se parcourir : l'éthos du peintre », colloque *Éthiques de Michaux*, 12 décembre 2016, disponible sur le site du CRAL, <https://www.youtube.com/@cralehesscnrs>.

⁹ L'expression « stimulants du regard », Dario Gamboni, *Images potentielles, Ambiguïté et indétermination dans l'art moderne*, Paris, Le presses du réel, 2016, p. 67.

¹⁰ Marina Seretti, « Esquisser un monde : l'exercice de la rêverie selon Léonard de Vinci », *Methodos* [en ligne], 21, 2021, <http://journals.openedition.org/methodos/7912>, p. 2-3.

¹¹ Léonard de Vinci, *La peinture*, textes réunis, traduits et annotés par André Chastel avec la collaboration de Robert Klein, Paris, Hermann, [1964], 2004, p. 31.

¹² M. Seretti, op.cit., p. 3.

réel – « Je ne veux non plus rien « reproduire » de ce qui est déjà au monde¹³. » Un refus qui était déjà présent en matière d'écriture via la défiance à l'égard des genres dits littéraires et le retrait quant à l'appartenance à un groupe littéraire, et que se repropose, maintenant, à l'égard de la peinture. Si la langue était cet « immense préfabriqué qu'on se passe de génération en génération », la peinture ne peut pas risquer le même sort – « La peinture est une base où on peut commencer à zéro. Support qui doit moins aux ancêtres » – et dans le cas où elle tomberait dans le même piège, elle subirait le même affront, en se voyant qualifiée d'« art laborieux qui pendant tant de siècles avait fabriqué si souvent du préfabriqué et des recettes¹⁴. » Ce qui intéresse Michaux dans la peinture ce n'est pas tant sa capacité à figurer, mais ce qu'elle a de plus « primitif » et « primordial », c'est-à-dire la spontanéité qu'elle peut lui offrir. Et de trouver dans la peinture, un milieu de lui inconnu : « Dans la peinture, le primitif, le primordial mieux se retrouve. On passe par moins d'intermédiaires et qui ne sont pas vraiment des intermédiaires, n'étant point partie d'un langage organisé, codifié, hiérarchisé¹⁵. » Ce sont ces raisons qui ont conduit Michaux à entrer dans le monde de la peinture. Une entrée qui advient sous le signe d'une certaine « manière » caractérisée, plus spécifiquement, par un « je ne sais quoi » : « [...] c'est mon être que la peinture a modifié. Ernst et Magritte avaient la peinture presque en naissant. Moi, c'est l'inverse, je suis d'un milieu proprement verbal. Avec la peinture je me suis *refait une vie*. Elle a été un raffermissement des éléments que j'avais *négligés*. Elle me permet de comprendre ce que je n'avais pas compris¹⁶. »

Cette insistance de Michaux à souligner son impréparation et son « analphabétisme » en peinture me semble intéressant à déceler et à interroger, car il implique une possibilité de s'affranchir de toutes sortes de conditionnements: « Je n'ai aucune formation contraignante. Quand j'ai commencé à peindre c'est par du graphisme pur¹⁷ », souligne Michaux dans un entretien avec Jean-Dominique Rey. Il entre dans la peinture comme un étranger ou comme un enfant, condition qui lui permet de ne pas se sentir contraint, de pouvoir véritablement errer dans l'expérimentation d'un langage qui n'est pas le sien : « Comme un enfant, il faut apprendre à marcher. On ne sait rien. On bourdonne de questions. On essaye constamment de deviner...de prévoir...[...] *Il n'y a qu'à laisser venir, laisser faire*¹⁸. » Un redépart à zéro ou, plutôt, une façon d'emprunter un autre chemin afin de se départir des mots – du moins autant que possible – qui font obstacle à un besoin de liberté, à une certaine et singulière nécessité de « laisser aller » : « Des mots ? Je ne veux d'aucun [...] Je suis au-delà. J'ai besoin de me laisser aller, de tout laisser aller, de me plonger dans un découragement général, sans y résister, sans vouloir l'éclaircir, en homme étourdi par les chocs, qui aspire à s'étourdir davantage...¹⁹. » Une autre disposition de Michaux qui fait écho à cette manière d'être conscient et de consentir à la passivité que j'avais déjà soulignée dans le cas de la rencontre avec l'altérité. Dans ce cas, ce « laisser faire » traduit autant

¹³ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, op.cit., p. 549.

¹⁴ H. Michaux, *Parenthèses, OC II*, op.cit., p. 1028.

¹⁵ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, op.cit., p. 550.

¹⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹⁷ Jean-Dominique Rey, « Henri Michaux ou l'expérience des signes », in *Henri Michaux. Rencontre*, Pageine d'arte, Lugano, 2013, p. 18.

¹⁸ H. Michaux, « Peindre », in *Passages*, op.cit., p. 318-319.

¹⁹ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, op.cit., p. 568.

une volonté de laisser agir quelqu'un d'autre ou quelque chose d'autre à sa place – dans la peinture un “laisser apparaître” les formes – qu’il y a toujours l’intentionnalité d’apprendre à laisser *et* à faire, à laisser apparaître les formes par interaction avec les matériaux, et à aménager le sol, à apprêter la surface de la feuille pour que cette apparition puisse avoir lieu. Pour être, enfin, prêt à saisir les formes émergentes. Un dualisme entre l’action passive “laisser” et l’action active “faire” que Michaux éclaire dans *Connaissance par les gouffres*, lors de l’expérience avec les hallucinogènes où le sujet s’expose intégralement à cette tension entre abandon et résistance : « Le laisser faire. Le laisser achever. Donner des vacances à la conscience. Quitter la fâcheuse habitude de tout faire par soi-même. » En même temps qu’il souligne, dans une note en bas de page, l’importance pour le sujet de se tenir, malgré-tout, sur le “qui-vive” : « À condition de rester capable de *répondre* aux dangers de cet état, aux innombrables suspensions de pouvoir dont l’hystérie est pleine (paralyse, aphonie etc.) et plus qu’à tout, à ce qui est aussi la maladie du disciple, à la suggestibilité²⁰. »

C’est à la main, et plus généralement à la gestualité expressive du corps, que Michaux s’en remet lorsqu’il se rend disponible au « laisser faire », en montrant ainsi « l’homme qui manie, qui se manie²¹. » Apprendre et appréhender, double savoir qui passe désormais par la manipulation, littéralement l’action de toucher, de transformer avec et par la main : « Peindre pour *manipuler* le monde (ses formes), le *tâter* de plus près, directement. Je devais sans doute rencontrer la peinture²². » Dans son accord avec le corps et sa gestuelle, les mains font la signature du corps, elles entraînent la pensée lui donnant une forme, parfois un contour instable. Ces mêmes mains « douées d’un génie énergique et libre, d’une physionomie – visages sans yeux et sans voix, mais qui voient et qui parlent²³ », comme l’écrit Focillon dans son *Éloge de la main*, font l’expérience du premier élan de la pensée en articulant sur la page un tracé immédiat, une forme sans fonction ou projet, qui désadhère en affichant une rupture avec les règles de la représentation et de la ressemblance. Et à supposer des règles, il faudrait les comprendre comme étant inhérentes et immanentes aux gestes impliqués dans l’acte même de peindre. Dans *Poteaux d’angle* Michaux écrit :

Mais alors ? si elle [la main] est réellement à la base, il faudrait bien y revenir, la traiter à part, sans gymnastique toutefois ni « Mudras ». Elle n’a été que trop endoctrinée et tournée vers l’utile. Trouve « ses » gestes, ceux dont elle a envie et qui seront gestes pour te *refaçonner*. Danse de la main. Observe-en les effets immédiats et lointains. Capital, surtout si tu ne fus jamais homme à gestes. C’est cela qui te manquait et non pas ce que vainement tu cherchais au-dehors, en études et compilations. Indéfiniment *reviens* à la main²⁴.

Un extrait auquel Unica Zürn me semble répondre, de son côté, à travers un dessin sur papier à musique (fig.25). Il s’agit d’une collection des œuvres complètes de Robert Schumann, pour

²⁰ H. Michaux, *Connaissance par les gouffres*, op.cit., p. 152.

²¹ H. Michaux, *Misérable miracle*, op.cit., p. 764.

²² H. Michaux, *Émergences-résurgences*, op.cit., p. 600-601.

²³ Henri Focillon, « Eloge de la main », in *Vie des formes*, Paris, PUF, coll. « Quadrillage », 2013, p. 101.

²⁴ H. Michaux, *Poteaux d’angle*, op.cit., p. 1078.

piano à quatre mains, révisées par Alfred Dörfel. Comme l'explique Erich Brinkmann, il n'était pas nouveau pour Zürn de dessiner sur des partitions et des cahiers de musique, ou en général sur d'autres supports que du papier à dessin vierge : « Zürn peignait sur des partitions et des cahiers de musique, une base qui lui a permis de commencer plus facilement son travail. Les notes de musique, et les points, les taches d'aquarelle comme dans les albums, servent comme une condition déjà existante et comme une *condition accidentelle du processus de dessin*²⁵. » Un exemple majeur de ces dessins sur papier musique est celui de *La Norma* de Bellini, partition sur laquelle Zürn avait apposé des dessins en techniques mixtes, à l'encre et à la gouache. Elle-même, dans une lettre de 1957 adressée à Ulla Schnell, écrit à ce propos :

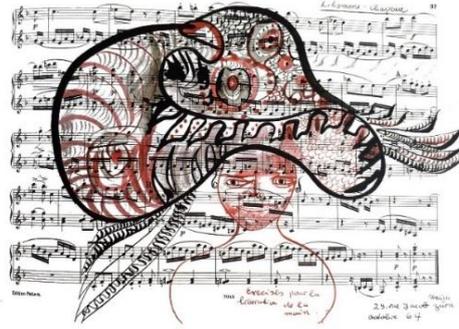
Je me suis acheté à la Mouffe [rue Mouffetard] chez un brocanteur pour 10 francs la partition de "Norma" (Bellini) [...] Je fais des dessins à l'encre de Chine, crayon de couleur, et à la détrempe sur les feuilles couvertes avec le texte idiot de cet opéra, écrit en français. Ça peut paraître bizarre, mais parfois c'est très joli, le graphisme des notes se marie « *accidentellement* » très bien avec mes dessins²⁶.

La partition de *La Norma* servira d'ailleurs de socle à l'écriture de l'histoire *Les jeux à deux*²⁷ dont les noms des personnages reprennent ceux de l'opéra de Bellini (Norma, Flavius, Pollione). Pour en revenir à la partition de Schumann, elle lui a été apportée par Hans Bellmer à la clinique Saint-Anne, avec une note préliminaire et quatre de ses dessins collés. La date 1962-1964 a été précisée ultérieurement, ainsi que l'inscription « St-Anne » et « 29 rue Jacob ». Dans cet album, un dessin sur lequel je voudrais attirer l'attention date d'octobre 1964 et porte le titre de « L'homme-chapeau » en référence à la figure dessinée. De ce dessin je retiens tout particulièrement la phrase écrite en rouge tout en bas de la page, encerclée par les deux lignes marquant le contour du corps du personnage représenté. Elle se lit ainsi : « Exercices pour la *libération* de la main ».

²⁵ Unica Zürn, *Alben, Bücher und Zeichenhefte*, Brinkmann Erich (dir.), Berlin, Brinkmann & Bose, 2009, p. 13. Je traduis.

²⁶ Lettre à Ulla et R.W. Schnell, Paris, le 29 mars 1957, *GA*, vol. 4.2, p. 547 : « Ich male garnicht mehr, ich habe mir für 10 frs. in der Mouffe beim Trödler die Partitur von „Norma“ (Bellini) gekauft – ein dickes Buch, das in einem Umschlag von einem Warenhauskatalog v. 1907 war – auf die Notenblätter mit dem idiotischen französ. Operntext bedruckt, mache ich Zeichnungen mit Chinatusche, farbig und mit Tempera. Das sieht seltsam und manchmal sehr schön aus, der Rhythmus des Notengraphismus mit meinen Zeichnungen geht manchmal „zufällig“ glücklich zusammen. » Je traduis. Dans la préface de *Les jeux à deux*, Zürn écrit 10 ans plus tard : « Bellmer lui a fait cadeau d'un album, la partition musicale de *La Norma*, l'opéra de Bellini. Elle dessine sur le papier à musique, fait les portraits imaginaires des personnages de cet opéra et écrit très soigneusement son texte sur des papiers de couleur qu'elle colle dans l'album. », in *L'Homme Jasmin*, op.cit., p. 209.

²⁷ Dans une lettre à Ruth Henri du 1968, Unica Zürn écrit ceci au sujet du livre : « Une autre chose à propos de ce livre : *Les jeux à deux* sont quand même étroitement liés à moi et à "l'homme blanc". *La Norma* en question est ELLE, la folle, et Flavius est l'homme blanc ou Michaux. Pour autant que je sache, cela n'est pas mentionné dans le manuscrit. », in *GA*, 4.3, op.cit., p. 90.



25. Unica Zürn, *Zeichnung* « L'Homme-chapeau », octobre 64, 29 rue Jacob Paris, reproduit in *GA, Alben*, op.cit., p. 211.

Libérer la main c'est un exercice, écrit Unica Zürn, soit une activité pour apprendre à dégager de la main sa pure fonction ancillaire et servile par rapport à un dessein mental préexistant qu'il s'agirait de reproduire. Autrement dit, dans l'idée d'une gestuelle manuelle et corporelle spontanée, il y a l'idée d'accueillir tout ce qui, tenant de l'accidentel, du contingent, voire de l'erreur pourrait apparaître. C'est un thème qui revient aussi bien dans ses dessins que dans certaines de ses écrits plus théoriques sur sa technique picturale. À commencer par la description de sa première approche de la peinture que je reprends ci-dessous :

C'est à Berlin, à l'époque où elle crève la faim, qu'elle commence à peindre pour la première fois, tout en travaillant avec frénésie à ses contes que les journaux lui achètent pour presque rien. [...] Elle mouille le papier à l'aide d'une éponge et, avec un gros pinceau, pose les couleurs qui, en se diluant dans l'eau, prennent des belles formes végétales. Elle donne à ses tâches des contours plus précis et découvre ainsi, toute seule, la technique de la décalcomanie inventée en 1935 par les surréalistes Oscar Dominguez et Max Ernst. Elle se sent comme *délivrée*. [...] Elle peint des semaines et des nuits entières avec passion et ne peut plus se passer de ce *plaisir gratuit*. Ses premières productions sont des images *barbouillées à la hâte* qui suscitent les cris d'effroi comique de son ami marchand d'art, Rudolf Springer²⁸.

Au cœur de cet extrait, au moment où elle décrit l'acte de mouiller l'éponge et laisser les formes émerger il y a précisément, comme chez Michaux, l'épreuve d'un choix actif, d'un saisissement des potentialités de l'aléatoire, tout simplement par l'action de donner « à ses tâches des contours plus précis » ou, en appuyant un peu plus, comme Michaux, « un trait par-ci par-là²⁹ ». Une question ici se pose, celle du hasard, que j'aborderai d'ici peu.

En filigrane de toutes ces expressions et verbes utilisés tant par Michaux que par Zürn dans la description de leur première expérience de la peinture – délivrance, décongestion, laisser-

²⁸ U. Zürn, *Rencontre avec Hans Bellmer*, op.cit., p. 35-36. Je souligne.

²⁹ H. Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », *Passages*, op.cit., p. 329-330.

faire, etc. – se dessine à mes yeux un nouveau style, ou plutôt un nouveau mode ou régime d’action du corps, de la vision, voire de la pensée : Zürn et Michaux prennent le parti de “l’être gauche”. Je m’explique. Ce que j’entends par là c’est qu’ils embrassent tous deux en peinture leur état “non éduqué” et en font une force de création, déployant la “chance” de n’avoir jamais appris les principes du dessin et s’appliquant à cette ignorance afin de déjouer les possibles pièges de la forme, du code et de la représentation imposés. D’une hantise partagée chez Unica Zürn et Henri Michaux d’être contraints même dans le dessin par un excès d’intentionnalité et de règles structurantes, s’oppose la nécessité d’« échapper à la similitude, échapper à la parenté, échapper à ses “semblables” ! » et, par conséquent, comme l’écrit Michaux, de « désobéir à la forme. Comme si, enfant, je me l’étais juré³⁰. » Je crois voir, pour ma part, dans les dessins d’Unica Zürn et d’Henri Michaux, et en particulier dans leur manière de poser sur la page la main qui déploie son tracé erratique, une volonté d’obliger l’intention et la projection à échouer. Tout en apprenant au fur et à mesure de leur pratique picturale, ce sont des expressions telles que « images barbouillées à la hâte³¹ », « dessiner en pauvre », ou encore l’aveu de Michaux dans *Émergences-résurgences* – « J’étais aussi celui qui “ne sait rien faire de ses doigts” et dont on ne peut attendre qu’il trace convenablement une ligne droite, ou un cercle³² » – qui me font songer à envisager une manière “gauche” et consciemment maladroitement de peindre. C’est-à-dire qu’il me semble observer, en ce qui concerne la peinture et particulièrement la manière gestuelle de peindre, une reprise (et application) de ce style de “l’homme ou être gauche” découvert par Michaux dans *Bras Cassé*, ainsi que tous ces mouvements gauches qu’Unica Zürn percevait (et décrivait) de son corps. Une maladresse qui, en peinture, se traduirait par la création de formes “informes”, inachevées, saisies à leur naissance et prolongées à l’infini. L’historien de l’art André Chastel à propos de l’art de la Renaissance, croyait déjà discerner trois manières – reprises des siècles plus tard par les modernités artistiques – exposés aussi bien dans la pratique que dans l’élaboration théorique, qui révèlent déjà d’un désordre figural, soit une propension à l’instabilité figurative et à l’ouverture de l’image aux “dimensions” possibles de l’infini. Je reprends point par point son analyse :

L’inachevé, le fragmentaire et l’hybride sont trois manières de *désarticuler* et de *compromettre* l’intégrité des formes. Wölfflin pouvait à bon droit définir le style de la Renaissance par le désir de pousser aussi loin que possible la clarté, l’articulation et la précision des formes. Il a seulement omis de voir la contrepartie de cet effort, qui nous est plus sensible aujourd’hui que l’accent a été mis sur les courants anticlassiques et la complexité spirituelle de la Renaissance. L’hybride, même ramené à un ordre décoratif (qui souvent sort d’ailleurs de ses limites) suppose une perception du chaos qui résiste aux définitions raisonnables, qui échappe à la norme et à l’objectivité, et peut aller de l’horrible au merveilleux : c’est une négation du “fini” et du “vrai” par erreur et par excès. Le fragmentaire en est la *ruine* par accident et introduit, non pas la fascination de l’informe, mais le *désarroi*, l’impuissance devant l’usure et la mort,

³⁰ H. Michaux, *Saisir*, op.cit., p. 958.

³¹ U. Zürn, *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 35.

³² H. Michaux, Version inédite d’*Émergences-résurgences*, op.cit., p. 662. Pour la deuxième citation, note 2, p. 662.

la difficulté de maintenir l'intégrité du "fini" et du "réalisé" [...] L'inachevé, la forme à l'état d'esquisse, complète la série des réactions négatives à l'ordre et à la clarté des images, en obligeant à saisir la tension qui préside à leur apparition et parfois n'aboutit pas³³.

Des siècles plus tard, ce sont ces manières illustrées par Chastel que je retrouve, pour une large mesure, dans l'élaboration conceptuelle et ensuite dans le processus pratique de production artistique chez Michaux et Zürn. C'est ce que je m'appête à montrer.

« *Maestria* » ou *maladresse* ?

Comme je l'ai longuement analysé, il est sans cesse question, dans l'œuvre de Michaux et de Zürn, de corps défaillants, pris dans l'impasse de la chute, accablés par toutes sortes de maladies ou fatigues de différentes natures. Des corps qu'ils ressentent « gauches », « entravés », anémiques ou encore altérés. Il suffit de rappeler rapidement quelques exemples. Le cœur arraché des yeux de Zürn laisse sa place à un trou ; « je suis né troué », disait autrefois Michaux, parlant de ce creux dans la poitrine et de son cœur « sans frappe véritable³⁴. » Les globules rouges s'absentent du sang anémié d'Unica Zürn ; la colonne vertébrale d'Henri Michaux est intermittente, très souvent absente³⁵. Bref, la véritable pathologie dont Zürn et Michaux souffrent et bénéficient en même temps, c'est la défaillance – littéralement l'absence ou la perte momentanée de quelque chose, d'une capacité ou d'une fonction. Le corps de Michaux et de Zürn est très souvent en proie au démembrement, à une décomposition psychique et physique à la fois. Presque au point de ne plus "tenir debout", – « la terrible affaire de *devoir tenir debout*³⁶ » écrivait Zürn – ils font l'expérience d'un corps en miettes, au point que l'on pourrait constamment se demander avec Michaux : « Est-ce que l'homme entier comprendra les morceaux d'homme?³⁷ ». *Face à ce qui se dérobe*, Michaux titre ainsi un de ses ouvrages en optant pour ce verbe très significatif « se dérober ». Qui ici se métamorphose en capacité : faire face à ce qui se dérobe, autrement dit, saisir dans la dérobade une puissance ou alors, par un jeu de renversement, garder en soi la puissance de la dérobade. De telle sorte qu'une posture se profile, se concrétisant dans la résistance de Michaux et de Zürn à rester au plus près de ce qui, de leurs corps et de leurs pensées, se soustrait à toute maîtrise. Dit autrement, ils témoignent de la capacité à maintenir un lien, un dialogue avec ce qui, en eux, est défectueux. Qui plus est, si la défaillance est la caractéristique même du "moi", qu'elle l'est "par naissance", il faut trouver la capacité d'aller

³³ André Chastel, « Le fragmentaire, l'hybride et l'inachevé », in *Fables, Formes, Figures*, t. 2, Paris, Flammarion 1978, p. 44. Je souligne.

³⁴ H. Michaux, « Idées de traverse », in *Passages*, op.cit., p. 284

³⁵ H. Michaux, « Je suis né troué », in *Ecuador*, op.cit., p. 189.

³⁶ U. Zürn, *Le blanc au point rouge*, op.cit., p. 27.

³⁷ H. Michaux, « Les Rêves et la Jambe », op.cit., p. 25.

« jusqu’au bout³⁸ » de ses propres défaites pour pouvoir s’en sortir ou pour qu’elles ne puissent plus abîmer. Il y a là une propension à *se* désister qu’il faut sauvegarder face à l’attrait du maintien d’une position unitaire, verrouillée à une forme, à une organisation corporelle faussement stable et surtout faussement “sienne”. « Se dérober » alors est à proprement parler un acte d’insoumission qui se définit par la soustraction à ce qui retient : le corps, l’identité, voire une position ou une habitude. Au cœur de leurs inaptitudes, Michaux et Zürn découvrent une puissance : se dérober au pouvoir qu’on a d’être et d’agir sur soi-même et pour soi-même, afin de se soustraire à ce qui contraint et immobilise, afin de se déprendre d’un usage habituel d’être corps et pensée pour devenir, pour soi-même, l’immaîtrisable par excellence : « Va jusqu’au bout de tes erreurs, au moins de quelques-unes, de façon à en bien pouvoir observer le type [...] L’ennemi, *qui est ta structure*, force-le à se découvrir. Si tu n’as pas pu *gauchir* ta destinée, tu n’auras été qu’un appartement loué³⁹. » Et de découvrir d’autres orientations qui caractérisent finalement la nature de l’être : « Celui qui a cru être ne fut qu’une orientation⁴⁰ » et, j’ajouterais, parmi tant d’autres. Paraissant suivre Michaux, Unica Zürn écrit ceci dans *Le blanc au point rouge* : « Aussi me suis-je divisée très tôt en deux moitiés [...] Une moitié, méprisée par l’autre à cause de son inexpérience et de sa tendance à trébucher, sans résistance et sans défense, s’en est pris plein la tête⁴¹. »

Si je reviens à la main d’Unica Zürn et d’Henri Michaux, confrontée au dessin et à la peinture, elle est morceau du corps inexpérimenté et démuné. Bref, je dirais qu’elle est *maladroite*. Mal-droite, la main est gauche, il n’est plus question pour elle de tracer des contours précis ou d’être dirigée par une image mentalement planifiée. Une sorte de *maladresse* volontaire se met en place en tant que *manière* du geste pictural. Renouant avec l’insuffisance de cette main gauche et son style inculte, Michaux et Zürn l’exploitent afin d’accueillir l’inattendu, les résultats imprévus, tout en apercevant dans le geste maladroit et ses erreurs, une possibilité ou puissance créatrice. Le rythme change, Michaux et Zürn “coursiers” sur la page se retrouvent désarmés, à l’écart du connu ils poursuivent ce voyage *vers* l’inconnu. Ils assument en quelque sorte, peut-être au départ involontairement, la faculté de la maladresse qui serait alors exploitée à dessein pour s’adresser contre une certaine obéissance à fléchir devant la norme. Et de pratiquer une maladresse comme un exercice qui permettrait de se défaire, plutôt de se soustraire aux assujettissements, de se mettre en retrait. Il s’agirait en effet de réveiller l’asymétrie dans le corps et la pensée, soit la “gaucherie” de l’homme qui « redonne sa valeur à l’insitué face au situé, à l’indéterminé face au déterminé [...]»⁴². » Je dis maladresse, ou plutôt *mal-adresse*, littéralement quand on se trompe d’adresse, quand on emprunte un chemin différent et inconnu qui n’aboutit pas au point d’acheminement prévu. L’adresse est perdue ou mal orthographiée, en tout cas “mal-adresse” implique le fait de rater ce jeu de directions qui mène à un destinataire : c’est la perte d’orientation, l’état de ne plus savoir où aller. Même le corps peut se tromper d’adresse, il peut

³⁸ « Va, tant qu’il est possible, jusqu’au bout de tes défaites, jusqu’à en être écœuré. Alors, *la magie partie*, les restes – il doit y en avoir – ne t’abîmeront plus. Voilà comment en sortir, *si tu veux en sortir*. », H. Michaux, *Poteaux d’angle*, op.cit., p. 1068.

³⁹ *Ibid.*, p. 1043. Je souligne.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 1064.

⁴¹ U. Zürn, *Le blanc au point rouge*, op.cit., p. 11.

⁴² H. Michaux, « Bras cassé », in *Face à ce qui se dérobe*, op.cit., p. 877.

être *mal-adroit* : il peut trébucher, tomber ou encore perdre pied et, en même temps, découvrir une autre façon de se tenir ou de se conduire, éveillant et découvrant des facultés jusqu'alors inconnues. Le corps peut donc acquérir une façon de marcher défaillante, comme dans le cas Charlie Chaplin, tant apprécié par Michaux et Zürn – j'y reviendrai –, avec son corps délocalisé comme un pantin qui produit des mouvements “malgré lui”, des gestes inhabituels et non coordonnés. Même le sujet peut être maladroit en se croyant “adroit” et en s'arrimant à une unité supposée stable, tout en oubliant les multiples mouvements du “moi” sous-tendant le corps et la pensée, tous ces régimes d'existences *autres* à côté desquels il passe. Enfin, l'écriture peut être maladroite, et l'être en raison du traitement et de l'utilisation spécifiques et intentionnelles que lui réserve l'auteur : la répétition, le bégaiement, le non-sens, la décomposition anagrammatique qui fait ressortir les “germes de l'erreur” ou encore la glossolalie. Poète et peintre se rejoignent dans la nécessité de détourner pour l'un la langue de ses configurations, de la déconditionner de son assujettissement à des fonctions établies, et pour l'autre de désencombrer la peinture d'un trop de formes, de la dégager des exigences de méthode et de *compositio*. En 1959 dans « Parenthèse », Michaux écrivait ceci :

À la façon du poète qui, avant tout, *laisse se défaire le savoir-dire*, et veut que disparaissent les colonnes et les fondations de la réalité pour la faire ensuite tenir à sa façon, aériennement, elle, ou un rien qui n'avait encore paru dans ce monde, mais qui à lui tellement importe, le peintre actuel dans son bouillonnement intérieur, défait d'abord, (pas de métamorphose sans autophagie), rature, massacre nature et modèle de nature, pour suivre, débarrassé de contrainte, une tempête, qui n'est pas du dehors et dont, sans l'arrêter, il exprimera le trouble ou les signes, espérant que même aux yeux des autres cela aura vie, qui a passé par un torrent si animé, quoique cela n'ait de liaison peut-être apparemment *avec « rien » sauf avec l'envie du rien du « plus rien » et sa fascination*⁴³.

La maladresse comme je l'entends ici à l'égard de Zürn et Michaux tient précisément à une volonté de « ne plus savoir », dire, faire, écrire, tenir debout et droit. En ce sens, je parlerais volontiers d'une véritable *éthique* et *politique* de la maladresse travaillée en écriture et en peinture comme façon de refuser les injonctions que le corps social fait peser sur le corps singulier, par exemple, ou sur le « bien-écrire » et « savoir-dire » éduqué et règlementé par le « savant » ou « l'entendu depuis un demi-millénaire⁴⁴ », afin de trouver « une langue à soi » comme le disait Zürn. Et dans ce cas-ci, une « image à soi » : la “forme-informe” comme je l'appellerai, serait la création de cette maladresse qui s'érige en puissance pour échapper aux injonctions catégorielles imposées à l'image et à l'aide desquelles on croit s'assurer une compréhension du monde. Dans la peinture, Michaux et Zürn se soucient de préserver la puissance de la forme et, par-là, de maintenir ses possibilités de devenir. En transformant aussi, du même coup, le rapport avec les matériaux avec lesquels le peintre interagit.

⁴³ H. Michaux, « Parenthèse », in *Critiques, hommages, déclarations*, op.cit., p. 1028. Je souligne.

⁴⁴ *Ibidem*.

La maladresse s'invite en peinture. C'est une autre façon de s'absenter du réel, de se mettre en retrait, de créer un creux. Car le maladroit, il l'est en ceci qu'il semble être occupé à autre chose de plus grand, à s'étonner et rester à l'affût des formes naissantes, de ce qui trouble l'ordre, afin de saisir la « fermentation intérieure » et extérieure. Le maladroit, encore, est occupé à s'approcher des mouvements corporels qui nous échappent, ou qu'on a oubliés. De ce fait, la maladresse peut être considérée paradoxalement comme une adresse, une attention portée à ces mouvements natals oubliés, ceux incertains qui caractérisent l'enfant, encore à tâtons dans sa première expérience du monde et dans l'exercice d'apprentissage de son corps. Cet enfant maladroit avec la parole, étranger à la notion de sujet : dans l'exposition de gestes non maîtrisés, singuliers et gauches, le maladroit semble faire appel à ce corps à rebours, d'avant le « moi » et d'avant le langage. L'inné chez lui est plus puissant que l'acquis. Et c'est précisément dans cette façon de comprendre la maladresse que l'expérience de la peinture de Michaux et de Zürn, par le traitement graphique des lignes, des traits et des signes, me semble rejoindre et s'adresser à ce temps originel d'avant la parole, d'avant la formation de la figure humaine. Leur maladresse gêne le système linguistique tel qu'il est donné, s'adressant au pré-langage, tout comme il gêne l'organisme, faisant appel au pré-geste que l'adulte a oublié : « Si ses mouvements restent imparfaits et ses muscles insuffisamment exercés, d'indivisibles impulsions le parcourent, désirs de mouvements « autres ». Incomparablement plus que l'adulte, l'enfant s'imagine volant, planant, grim pant [...] Voilà qui est loin du dessein primordial de l'adulte qui est de fixer, et en peinture d'établir des constats visuels⁴⁵. » Et c'est peut-être en se sentant à nouveau « sur le même bateau » que lors de l'enfance, comme le dit Zürn, que l'on retrouvera cette grâce et cette capacité à « croire aux miracles⁴⁶. »

Une maladresse pourtant adressée vers l'inconnu, vers le « rien », l'adresse paradoxale qui prend son départ d'un « je ne sais quoi » pour interpeller ceux qui « ne savent pas ». Car si Michaux et Zürn s'adressent autrement, mal, gauchement, en trébuchant, s'épinglant au déséquilibre, ils arrivent à saisir chaque accident comme une surprise, chaque imprévisible comme des stimulations pour la création à venir. De son *Lointain intérieur*, « Je vous écris d'un pays lointain... », à qui s'adresse Michaux ? À ses « frères damnés⁴⁷ », aux fous, aux clowns, à leur corps et pensées dé-modelés. Aux enfants encore, à son enfant oublié :

Lorsque je commençais à peindre, ma patrie me revient, *ma patrie du nuage et de l'indécis* [...]. Puis les rythmes vinrent à moi, *dont j'avais la nostalgie*, et dans ces rythmes, je logeais précipitamment des traces brèves, des traces électriques, des traces violentes d'êtres dont je n'avais pas à rendre compte et dont, plein depuis l'enfance, je devais, je suppose, savoir obscurément qu'un jour nous *retrouverions* dans le plein air d'une surface extérieure⁴⁸.

⁴⁵ H. Michaux, « Essais d'enfants, dessins d'enfants », op.cit., p. 1338.

⁴⁶ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 134.

⁴⁷ H. Michaux, « Contre ! », in *La nuit remue*, op.cit., p. 458.

⁴⁸ H. Michaux, *Parenthèse*, op.cit., p. 1027. Je souligne.

Toutes ces formes et ces êtres qui surgissent de l'indéfini sur la page participent non seulement à la récréation d'un corps et d'une langue, mais aussi d'une famille : « Ma famille est immense, écrit Michaux. Vous en verrez de tous les types là-dedans, je ne l'ai pas encore montrée [...] J'ai été la honte de mes parents, mais on verra, et puis je vais être heureux. Il y aura toujours nombreuse compagnie. Vous savez, j'étais bien seul, parfois⁴⁹. » Et Unica Zürn de préciser à son tour : « Ainsi elle dessine la “famille” qu'elle n'a jamais eue et se laisse adopter par elle. Une famille silencieuse, une famille patiente avec un petit sourire tendre aux coins des lèvres et des yeux de chat⁵⁰. »

Cette maladresse que je viens d'exposer entre dans un régime du vivre, de l'action et de la pensée plus grand. Dans leur revendication d'abstention aux systèmes normés, Zürn et Michaux participent en réalité activement de ce que j'appellerais l'expérience de la “dé-maîtrise”, qui est un exercice d'apprentissage du *désapprentissage* : « N'apprends avec réserve. Toute une vie ne suffit pas pour désapprendre, ce que naïf, soumis, tu t'es laissé mettre dans la tête – innocent ! – sans songer aux conséquences⁵¹. » L'expression « Je ne sais quoi » parsème les textes de Michaux : dans l'écriture comme dans la peinture toujours « à coups de sillages en éclairs, à coups de je ne sais quoi⁵². » C'est le sujet inconnu à soi-même, qui en variant les positions d'équilibre, fréquente de plus en plus l'inconnu, d'abord l'alphabet, puis la drogue, maintenant les lignes et la couleur. C'est l'homme « écartelé se ruant vers on ne sait quoi, pour on ne sait quoi, cinglé par on ne sait quoi⁵³. » Mais c'est précisément cet inconnu qui poussait Michaux à écrire et maintenant à peindre. Comme le souligne Octavio Paz, « la relation qu'il entretient avec le papier, la toile, les couleurs, les encres, les plaques, les acides, la plume et le crayon, n'a pas été celle d'un maître avec ses instruments de travail, mais bien plutôt *celle de quelqu'un qui lutte corps à corps avec un inconnu* [...] Ses maîtres furent les matériaux eux-mêmes⁵⁴. » Dans « Peindre » Michaux insiste sur ce point : « Le déplacement des activités créatrices est un des plus étranges voyages en soi qu'on puisse faire. Étrange *décongestion*, mise en sommeil d'une partie de la tête, la parlante, l'écrivante (partie, non, système de connexion plutôt). On change de gare de triage quand on se met à peindre [...] *On ne sait rien*⁵⁵. » Un désir que partagent Henri Michaux et Unica Zürn, celle « de ne plus vouloir rien posséder, de ne plus rien devoir porter, de vider les valises!⁵⁶ ». Lorsqu'elle évoque sa première approche de la peinture, Zürn reconnaît l'importance de son inexpérience technique :

Hans l'initie à la peinture [à l'huile]. D'abord elle apprend à apprêter la toile. La palette avec ses couleurs lui procure une vraie ivresse. *Les possibilités sont illimitées. Tout est permis. Son imagination prend son envol. Elle est un peu déroutée* [...] Peindre quelque chose qu'on peut faire disparaître sous d'autres couleurs, voilà qui est amusant. *C'est une chance pour elle de ne pas savoir dessiner d'après nature. Les*

⁴⁹ H. Michaux, « Mes propriétés », in *La nuit remue*, op.cit., p. 469.

⁵⁰ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 152-153.

⁵¹ H. Michaux, *Poteaux d'angle*, op.cit., p. 1041.

⁵² H. Michaux, *Misérable miracle*, op.cit., p. 644.

⁵³ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, op.cit., p. 580.

⁵⁴ O. Paz, « Le prince: le clown », op.cit., p. 19. Je souligne.

⁵⁵ H. Michaux, « Peindre », in *Passages*, op.cit., p. 318. Je souligne.

⁵⁶ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 135-136.

*déformations ont leur charme. Il est excitant de peindre sans projet prémédité : on se surprend soi-même. En se surprenant soi-même, on surprend plus tard les autres*⁵⁷.

Je reprends cette phrase centrale : « C'est une chance pour elle de ne pas savoir dessiner d'après nature. Les déformations ont leur charme. Il est excitant de peindre sans projet prémédité : on se surprend soi-même. » J'ajoute à cela la déclaration de Michaux dans *Émergences-résurgences* : « Je n'ai pas été élevé dans le dessin, moi⁵⁸ », et il souligne peu après : « Mon *manque de savoir-faire*, mon *incapacité* à peindre, préservée jusqu'à cet âge avancé, me permettent de *me laisser aller*, de laisser aller tout – et sans me forcer – dans le désordre, dans la discordance et le gâchis, le mal et le sens dessus dessous, sans malice, sans retour en arrière, sans reprise, innocemment⁵⁹. » S'ils ne s'y connaissent pas en peinture, ou plutôt, s'ils ne veulent rien connaître en peinture et garder cette posture même après des années d'expérience et même après qu'ils aient acquis l'estime de leurs contemporains et la reconnaissance du monde de l'art, c'est parce qu'ils entrevoient dans ce geste maladroit une possibilité de faire surgir des “formes informes” et de les considérer comme des œuvres à part entière. L'art n'étant pas dans le résultat mais, bien au contraire, dans le processus de la ligne qui se trace ou de la tache qui s'étale sur la page blanche.

Pour élargir les horizons temporels, sans vouloir désorienter mais plutôt pour approfondir le raisonnement, je trouve les prémisses et les premières formulations des notions que j'ai tenté d'expliquer jusqu'ici de désapprentissage et de maladresse, de forme-informe, dans la peinture de la fin du XVIIIe siècle, Turner en tête. Par son propre usage de la tache, il modifie la figure humaine en faveur d'un véritable « désapprentissage » – comme le définit Gowing dans son texte *Turner : peindre le rien* – des formes “correctes” qui soutiennent la référence figurative de l'art :

Dans la maturité du peintre, la figure humaine devait devenir informe, presque naïve (au point même de se dissoudre) afin de s'accorder à l'ensemble du tableau, processus qui constitue un exploit remarquable et plein d'audace [...] Il faut considérer l'étrange attitude de Turner envers le dessin de figures – et peut-être, envers l'humanité elle-même – comme partie prenante du processus de *désapprentissage* auquel furent poussées, d'une façon ou d'une autre, la plupart des artistes de sa génération [Delacroix envers le néo-classicisme, Goya désapprît dans les convulsions l'aisance subtile du rococo] (et leur postérité) [...] Turner est le représentant le plus extrême et le plus progressiste d'un tel mouvement, car son désapprentissage visait à transformer non seulement – comme chez ses confrères – le style, les thèmes de la peinture et l'expressivité particulière qu'on pouvait en tirer, mais encore toute référence figurative de l'art⁶⁰.

Cette digression me semble se justifier d'elle-même si l'on observe combien les plus grands représentants de l'art dit “moderne” du XX^e siècle, à partir de l'avant-garde, ont repris des

⁵⁷ U. Zürn, *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*, op.cit., p. 63.

⁵⁸ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, op.cit., p. 547. Je souligne.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 569.

⁶⁰ Lawrence Gowing, *Turner : Peindre le rien*, traduction et notes par Ginette Morel, Paris, Macula, 1994, p. 116-119.

formulations et des concepts remontant aux siècles précédents, notamment à partir de la Renaissance. En faisant référence aux théories et pratiques de l'art des siècles passés, je n'entends pas inscrire Unica Zürn et Henri Michaux dans une filiation directe. Il s'agit plutôt d'observer et d'analyser comment de leurs œuvres émergent (peut-être même involontairement) des traits de ces ressources artistiques qui, depuis la Renaissance, se sont, comme le montre Chastel, « irrégulièrement développées par la suite », en particulier dans l'art contemporain qui « manifeste un retour si passionné à tous les types d'inachevé, de fragmentaire et d'hybride, avec un fonds de nostalgie – ou de répulsion – pour la vision cohérente qui les équilibrait autrefois⁶¹. » Et de souligner les résurgences et les affinités qui, d'une période à l'autre, traversent l'histoire de l'art, en autorisant et peut-être en risquant des hypothèses. Je me permets donc une dernière référence à cette première caractérisation historique de l'informe, dont les traits principaux – regroupés par Jean Clay en « inexactitude, indétermination, sentiment de la distance aux choses, polysémie des formes et des figures, infinité du sens⁶² » – à l'œuvre entre la fin du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e siècle – trouvent notamment chez Turner, Goya, Gainsborough et Delacroix des avant-coureurs :

On peut dire écrit Cassirer, qu'à côté de l'idéal esthétique de la rigueur et de l'exactitude, il s'en trouve un autre, diamétralement opposé, l'idéal *d'inexactitude* [...] Non seulement elle supporte une certaine marge d'indétermination mais elle l'exige et la provoque, car l'imagination esthétique ne s'enflamme et ne se développe qu'en présence de ce qui n'est pas encore pleinement déterminé, pas encore tout à fait pensée-jusqu'au-bout [...] Désormais une idée esthétique [tient sa valeur et son charme] de la multiplicité des rapports qu'elle condense en son sein et ce charme ne se perd point parce qu'on ne parvient pas à dominer du regard celle multiplicité des rapports, à la résoudre analytiquement en ses éléments constitutifs⁶³.

Moment donc, d'entre deux siècles, pendant lequel l'informe s'émancipe et se légitime et ceci en raison, comme l'explique bien Bernard Vouilloux dans son texte *L'œuvre en souffrance*, d'un « renversement de l'ordre procédural qui réglait le séquençage génétique du tableau ». Il l'explique ainsi : « Tant que le tableau était donné comme l'incarnation d'une *idea*, d'un *conchetto*, d'un dessein dans la matière, il ne pouvait que consister en un ensemble de figures clairement délinéées, en un dessin que la couleur n'avait plus qu'à remplir pour le conformer et le confirmer. Renverser cet ordre, donner l'initiative à la peinture, c'est faire dépendre les figures de la matière, des effets de textures et du travail de la couleur⁶⁴. »

Il me semble que ce détour historique peut éclairer la pratique picturale de Zürn et de Michaux, et constituer une base d'analyse et une méthodologie pour aborder leurs œuvres. Reprenons l'exemple de la partition de Schumann qui, entre les mains de Zürn, devient un carnet de dessins. À la première page (fig. 26), au-delà de la date 1962-1964 et des lieux, St-Anne et 29

⁶¹ A. Chastel, op.cit., p. 44.

⁶² Jean Clay, *Le Romantisme*, Paris, Hachette Réalités, 1980, p. 173.

⁶³ Ernst Cassirer, *Philosophie des Lumières*, cit. in Jean Clay, *Le romantisme*, Paris, Hachette, 1980, p. 173.

⁶⁴ Bernard Vouilloux, *L'œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*, Paris, Belin, 2004, p. 288.

rue Jacob, il y a une citation de la pièce de théâtre *Mabagonny* de Berthold Brecht : « Vor allem aber merkt euch scharf, dass man hier alles dürfen darf... » (« Mais avant tout, remarquez ceci : *qu'ici, tout est permis !* »). Une même idée que propose un autre dessin du même album (fig. 27) daté octobre 64 crée rue Jacob, où l'on peut lire dans la marge droite en haut la phrase : « Tu peut faire ce que tu veux » (erreur dans le texte).



26. Feuille préencollée (recto), *Album III* – papier – musique, 1962-1964, St. Anne, 29 Rue Jacob, reproduit in *Alben*, p. 196.



27. U. Zürn, dessin sur papier musique, octobre 1964, reproduit in *Alben*, p. 216.

Du dessin ci-dessus (fig. 27) et de ce goût de dessiner sur une partition musicale, émergent une certaine affinité ou proximité avec la notion de hasard, d'inattendu ou d'accident, comme condition pour qu'opère la surprise au moment de dessiner : « [...] en traçant d'une plume trempée dans l'encre de Chine le premier, le tout premier trait sur du papier blanc, sans savoir ce qu'elle va dessiner, elle éprouve l'excitation et la grande curiosité nécessaires pour que son propre travail lui *apporte une surprise*⁶⁵. » Dans cette phrase « tu peut faire ce que tu veux », je lis à la fois un désir de retrouver la liberté que les mots ne lui ont pas permis d'obtenir, mais aussi une possibilité

⁶⁵ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 33.

de se *dessaisir* du pouvoir démiurgique et de la fidélité à un protocole de règles, pour se confier, justement, au hasard. Hasard ou accident – élément partagé par Michaux aussi – qui peuvent survenir sur la page à partir d’une tache d’encre, par exemple, ou être recherchés comme dans le cas des partitions, dont les notes sont déjà une condition existante pour créer « accidentellement » des formes graphiques. Dans ce dernier cas, il me semble que la partition utilisée comme subjectile offre la possibilité à l’esprit ou à l’imagination de Zürn de compléter ou d’associer des formes graphiques déjà existantes, les notes de musique, avec des lignes tracées librement par la main. Compris ainsi, le “hasard” serait alors un élément volontairement recherché, les notes des partitions comme éléments additionnels ou perturbateurs, en tout cas venant en aide à une création qui se veut inattendue et inespérée. La survenue de l’accident, proprement de “l’impensé”, qui échoie et surprend, non seulement désoriente la vision mais, lorsqu’il est intentionnellement recherché et obtenu par l’utilisation de techniques spécifiques – telles que la projection de matériaux à distance, la coulée, la tache d’aquarelle – il est le signe et l’indice d’un défaut de représentation, d’un manque et d’une résistance à l’imitation. Le hasard comme ce qui désiste ou dépasse l’imitation et la ressemblance. Ce qui est particulièrement évident dans l’utilisation de la tache qui dégage toute intention figurative ; elle est, comme le dit Vouilloux : « à la fois ce qui fait œuvre, voire œuvre d’art, et ce qui désœuvre l’art (ou désartialise l’art)⁶⁶. » Désireux de se laisser surprendre par l’aléa, je reconnais chez Michaux et Zürn un certain effort à le convoquer, qui se manifeste par la manière dont ils apprêtent les surfaces à peindre et choisissent leurs matériaux. En m’approchant de la pensée de Leibovici, je parlerais donc d’un “aménagement” ou disposition d’un terrain favorable à l’événement de l’accidentel :

Dessiner, pour Michaux, ne relève en rien de l’exécution d’une image mentale préexistante qu’il s’agirait, ensuite, de représenter le plus fidèlement possible [...] Laissant intervenir l’accidentel et l’aléatoire, le processus fait, au contraire, alterner des séquences de saisie, dessaisie, ressaisie [...] Cette saisie du *kaïros*, de l’occasion, du contingent, permise seulement durant un laps de temps très bref, est le résultat d’un choix, d’une sélection parmi des possibles – si rapide qu’elle en devient quasi instinctive – et cette sélection n’est elle-même que la solution temporaire que trouve l’artiste tenant de se guider, de se repérer dans un ensemble confus de données nouvelles⁶⁷.

La technique du jet d’encre projeté à distance par exemple, la préparation de fonds tachetés, le recours à l’aquarelle, ou même l’utilisation de feuilles non vierges comme les partitions musicales, sont des actions ou des dispositifs qui aménagent un espace favorable au hasard et à l’émergence accidentelle des formes. Comme le souligne Leibovici pour Michaux, et

⁶⁶ B. Vouilloux, op.cit., p. 292-293. Au sujet de l’accident, je rappelle rapidement une contribution théorique de Sir Joshua Reynolds qui dans les *Discours sur la peinture*, avait déjà saisi les potentialités imaginatives du hasard accidentel : « L’accident, dans la main d’un homme qui sait tirer parti des suggestions qu’il donne, produit souvent des beautés hardies et singulières d’exécution, dont il ne serait pas avisé, ou qu’il n’aurait jamais risquées au moyen d’un pinceau soumis au mouvement régulier de la main. », J. Reynolds, *Discours sur la peinture*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1991, p. 238.

⁶⁷ F. Leibovici, op.cit., p. 30.

qui vaut aussi bien pour la lecture que je propose de la pratique de Zürn, l'action de dessiner tient d'un processus séquentiel : « Jeter du pigment, tenter d'y voir quelque chose, saisir cet aperçu par un soutien matériel qui, loin d'être l'essence du dessin, ne marque que la fin d'un processus⁶⁸. » Dans cette double action de convoquer le hasard à travers une séquence d'actes réfléchis et de s'y abandonner, Michaux et Zürn se placent dans une position spécifique par rapport à leurs dessins : il y a un « moment scopique⁶⁹ » par lequel ils deviennent autant créateurs que spectateurs de leur création *en train de se faire*. Ce que leur permet de “se surprendre” et d'en tirer un savoir. Compte tenu de l'importance de la relation entre les matériaux, je serais encline à préciser la notion et le rôle du hasard dans la démarche artistique de Zürn et Michaux, en rappelant la pensée de Dubuffet : « Ce n'est pas exactement avec n'importe quel hasard que l'artiste est aux prises, mais bien avec un hasard particulier, propre à la nature du matériau employé. Le terme de hasard est inexact ; il faut parler plutôt des *vellétés et des aspirations du matériau qui regimbe*⁷⁰. »

On connaît l'épisode raconté par Pline l'Ancien dans son *Histoire Naturelle*, dans lequel le peintre Protogène, incapable de reproduire la bave du chien, jeta une éponge sur son tableau dont il obtint un véritable effet naturel. Une action qui lui valut la reconnaissance pour avoir démontré le rôle du hasard. En suivant la narration de Pline :

Il y a dans ce tableau un chien fait d'une manière singulière, car c'est le hasard qui l'a peint. Ce dernier [Protogène] estimait qu'il n'exprimait pas bien dans ce chien l'écume du halètement, alors qu'il était satisfait de lui pour tout le reste [...] C'est en effet l'art lui-même qui lui déplaisait : il n'avait pu en réduire l'apparence, et il lui semblait excessif et trop éloigné de la vérité, car on voyait que l'écume était peinte et n'était pas produite par la gueule du chien [...] À la fin, emporté contre l'art qui se laissait déceler, il jeta une éponge vers l'endroit du tableau qu'il n'aimait pas. Mais celle-ci remit en place les couleurs effacées, de la manière qu'il avait souhaité obtenir par son travail, et le hasard réalisa ainsi sur la peinture l'effet de la nature⁷¹.

L'assistance du hasard épaulé les artistes dans l'accomplissement de leurs œuvres. Mais plus que le hasard, il me semble qu'Unica Zürn et Henri Michaux se confient à un « régime du voir », selon une expression de Leibovici, qui leur permet de saisir des formes naissantes sur un mur ou encore sur la porte de la cellule de l'hôpital psychiatrique d'où, sous les couches de la peinture détériorée Zürn voit peu à peu apparaître des formes qu'elle cherchera à rendre et à amplifier sur la feuille :

Longtemps elle regarde fixement ces images qui commencent à s'animer sous ses yeux fatigués [...] Tout d'un coup entre visages et plantes elle découvre aussi des animaux. Elle voit ceux qu'elle a essayé de dessiner : oiseaux, poissons et insectes. Elle perçoit même les rapports les plus fantastiques entre bêtes et

⁶⁸ F. Leibovici, op.cit., p. 31.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁰ Jean Dubuffet, « Attelage avec le hasard », in *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1973, p. 26. Je souligne.

⁷¹ Pline l'Ancien, « La peinture et les couleurs », *Livre XXXV* [104], in *Histoire Naturelle*, texte traduit, présenté et annoté par Stéphane Schmitt, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 1617.

hommes, qui se fondent en une harmonie parfaite et impossible. Elle voit donc des êtres nouveaux auxquels elle n'a jamais pensé jusqu'alors [...] Elle va essayer de dessiner, aussi bien que possible, les images qui lui sont apparues sur les murs et sur le sol⁷².

Il en va de même pour Michaux, qui travaille à partir de formes aperçues, par reconnaissances successives de figures et de visages qui émergent des aquarelles ou des taches d'encre et qu'il lui faut saisir à toute vitesse avant qu'elles ne disparaissent :

Au moins je fais éclater un des couvercles qui me retenait [...] Une fois de plus je peux être spontané, totalement, sans corrections, sans deuxième état, sans avoir à y revenir, à retoucher. D'emblée, là. / L'immédiat, les immédiats...Le nouveau venu...*in statu nascendi*...débloquant en moi un je ne sais quoi, rompant des retenues, des réserves, fêtant un devenir, un inattendu « devenir » : gouaches⁷³.

Devant l'absence d'objet à représenter, ce sont les taches qui suggèrent à l'imagination des formes possibles à disposer sur la page et surtout à conserver dans leur *statu nascendi*. En ce sens, Michaux et Zürn me semblent répondre au conseil donné par Léonard de Vinci à ses élèves qui les exhortait, pour exercer leur imagination picturale, de regarder les taches humides sur les murs, c'est-à-dire de se confronter à des formes inconnues. « Éveiller l'esprit », de l'italien « destare l'ingegno », cette faculté qui préside à l'invention doit être éveillée par l'exercice qui consiste à composer visuellement des relations entre les taches inchoatives et des contours plus au moins approximables ou comparables à des formes, des visages, ou encore des paysages. Dans l'expérience de la vision de taches accidentelles, contingentes et en transformation, les artistes trouvent une possibilité de s'affranchir des schémas précédemment connus qui ordonnaient la vision. "Apprendre à voir" alors ou, dans les mots de Léonard tirée de son *Traité de la peinture* :

[...] si tu regardes des murs souillés de beaucoup de taches, ou faits de pierres multicolores, avec l'idée d'imaginer quelque scène, tu y trouveras l'analogie de paysages au décor de montagnes, rivières, rochers, arbres, plaines, larges vallées et collines de toute sorte. Tu pourras y voir aussi des batailles et des figures aux gestes vifs et d'étranges visages et costumes et une infinité de choses que tu pourras ramener à une forme nette et compléter. Et il en va de ces murs et couleurs comme du son des cloches ; dans leurs battements tu trouveras tous les sons et les mots que tu voudras imaginer⁷⁴.

Et c'est ainsi que, même si « on ne sait rien », Michaux et Zürn se laissent guider par les matériaux qu'ils utilisent, en maîtrisant l'errance, s'efforçant « de mettre tout en œuvre pour ne pas

⁷² U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 190-193.

⁷³ H. Michaux, *Émergence-résurgences*, op.cit., p. 600-601. Souligné dans le texte.

⁷⁴ Léonard de Vinci, *La peinture*, op.cit., p. 173.

aboutir⁷⁵ », comme le disait Cioran à propos de Michaux. « On ne sait rien » ou « je ne sais quoi » : véritable éthologie de leurs gestes en peinture qui se traduisent visuellement dans l'*informe*. Ce qui ne veut pas dire le “sans forme”, mais plutôt que cette forme est anonyme, que se refusant à la reconnaissance elle s'affranchit de toute référence thématique et donc, de toute catégorisation : l'informe parle *de lui-même en et par lui-même* en tant que pure possibilité en devenir. En ce sens, il est polymorphique et polysémique. En proposant une dialectique continue avec l'observateur, pour le dire avec Umberto Eco, l'informe produit un plaisir esthétique qui réside « moins dans la reconnaissance finale d'une forme que dans la saisie du processus continuellement “ouvert” qui permet de découvrir en une forme toujours de nouveaux profils et de nouvelles possibilités⁷⁶. »

Et pourtant, si informe il y a dans les œuvres d'Unica Zürn et Henri Michaux, dérivant de cette notion dialectique d'apprendre à désapprendre, l'informe doit garder son style, soit un contrôle pour que cette maladie ne déborde pas sur la toile se consumant en un simple gâchis. Grisaille, bouillis, marais, plat : du tableau ne sort plus rien, on ne distingue plus rien, le tableau est raté. La destitution de la forme et de la figure, le désir de ne pas s'insérer dans des règles a priori demande un effort de résistance ou alors de maîtrise, afin que les traits du dessin ne s'écroulent pas les uns sur les autres, afin que les couleurs, au lieu d'émerger et de se donner à voir, ne se mélangent pas en grisaille⁷⁷. Pour éclaircir sur ce point, je retourne encore une fois à Bernard Vouilloux :

[L'informe] ne se caractérise pas par l'absence de forme (même l'informe a une forme), mais par l'impossibilité d'être assigné aux catégories du savoir et aux opérations de la connaissance. Si l'informe n'est pas nécessairement amorphe, c'est qu'il se réfère moins à l'absence de forme-*morphè*, qu'à l'absence de forme-*eidós*. Avec l'informe, il n'y va pas tant d'un déficit de contours que d'un effondrement de l'idée structurante, du clair projet, du dessin : les « formes informes » interdisent la réduction éidétique, la déduction totalisante, la reconstruction systémique⁷⁸.

Les tableaux de Michaux et de Zürn, ne disent rien, ne figurent rien, il n'y a rien à raconter, rien à montrer. Précisément parce que raconter, dire, montrer, ce serait entrer dans des logiques et des structures qui ne concernent pas la peinture, ou du moins pas celle recherchée par Zürn et Michaux. La peinture, le dessin, doivent trouver leur propre langage, leur propre façon de parler d'eux-mêmes, par l'invention de structures invisibles qui leur sont propres et qui se construisent et se destituent au fur et à mesure de leur composition. Et ainsi, de dessin en dessin. Car, l'œuvre est un exercice continu de rapprochement qui ne coïncidera jamais avec une fin. Et pour trouver ses propres structures, le dessin, ou plutôt la page blanche doit se préparer – d'après la dédicace

⁷⁵ E. Cioran, *Exercices d'admiration*, op.cit., p. 148.

⁷⁶ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, 1965, p. 99.

⁷⁷ À ce sujet je renvoie aux cours « Sur la peinture » de Gilles Deleuze, disponibles en ligne https://www.webdeleuze.com/cours/sur_la_peinture. Récemment publiés chez Minuit (2023) par D. Lapoujade

⁷⁸ B. Vouilloux, op.cit., p. 256.

de Michaux – à “l’envol”, en se nettoyant, en se débarrassant de ce trop plein d’idées, de clichés – disait Deleuze – , soit de ces figures lourdes, de ces “dehors” dont parlait Michaux, dont l’œil est gavé et qui sont déjà présents sur la page blanche avant même que l’on ne commence à peindre. Retirer, soustraire. Tous ces verbes au préfixe « dé- » sont désormais compris dans leur intégralité, par la nécessité de libérer la page et la main en revenant à la base, à l’essentiel : le trait, la ligne, le point de façon à saisir les forces qui *déforment* les formes, c’est à dire à dessiner l’informe. Si le tableau ne parle plus, ne figure plus, ne raconte plus, c’est que son orientation a changé : le tableau, l’œuvre et l’auteur eux-mêmes sont disposés à *saisir*. Saisir sur le vif : « Pas connaisseur en peinture, connaisseur en commencements, il sait reconnaître les bourgeons⁷⁹. » Ainsi écrivait Michaux. Ainsi confirmait Zürn par ses dessins et anagrammes.

L’action de dépouiller la toile et de revenir à la ligne et au trait est précisément ce qui rend leurs dessins parfaitement maîtrisés. La maladresse est suspendue, prise dans l’instant de son déséquilibre, condition de l’être *en puissance* empêché de tomber dans l’acte. Au seuil de l’apparition et de la disparition, leur “informe” ne dépasse jamais, il se retient pour ne pas se consumer : *exactitude* de leur traits. Paz le définissait comme « une vertu qui transparait chez tous les grands *visionnaires*. Plus qu’un attribut esthétique, c’est une condition morale : il est besoin de vaillance, de droiture, de pureté pour voir de face les monstres qui sont les nôtres⁸⁰. » Michaux apprend à dessiner par l’exercice réitéré des points, des taches, des lignes : « C’était encore mes premières sorties. J’avais à m’habituer à l’impudence du conducteur. Plus timide que je ne le croyais. Ces lignes, ce que j’en faisais...je m’en rends compte à présent, c’était surtout *braver* le vide avec elles⁸¹. » Unica Zürn explique que l’apprentissage du dessin vient par les formes mêmes qui se montrent à ses yeux sur la surface d’un plancher : « Elle voit donc des êtres nouveaux auxquels elle n’a jamais pensé jusqu’alors. Elle considère ce spectacle qui est pour elle comme *une précieuse leçon de dessin*⁸². » Les figures filiformes et élancées ne se consomment pas dans la confusion d’un gâchis ou d’un informe plat : elles se maintiennent dans la tension d’une *naissance à la forme*. La préservation de l’élément impersonnel, du mouvement qui précède et qui va au-delà de l’objet et du sujet : pré-gestes, des préformes informes qui qualifient le style pictural de Michaux et de Zürn. Style dont justement cette dernière parlait en ces termes : « Je peins sur de petites planches (carton épais), ce qui est entièrement suffisant pour moi, parce que je n’arrive pas à me décider – et je repeins toujours tout et recommence. Car si je n’arrive pas à mettre dans la peinture à l’huile mon “style de dessin/de caractères” [ou encore “marques de style”] ça n’aurait pas de sens et je trouve ça très difficile⁸³. »

⁷⁹ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, op.cit., p. 551.

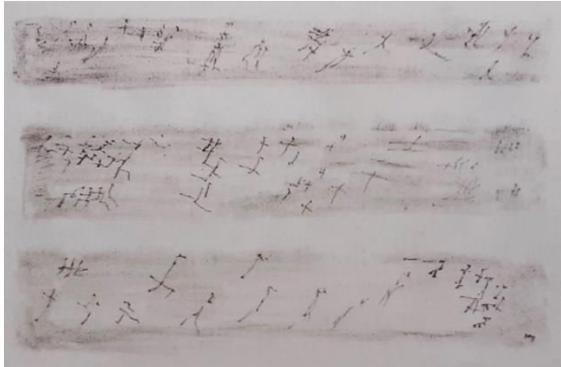
⁸⁰ O. Paz, « Le Prince : le clown », op.cit., p. 18.

⁸¹ H. Michaux, Version inédite d’*Émergences-résurgences*, op.cit., p. 665.

⁸² U. Zürn, *L’Homme-Jasmin*, op.cit., p. 191.

⁸³ Lettre à Ulla et R.W. Schnell, Paris, juillet-août 1956, *GA*, vol. 4.2., p. 520. « Ich male auf Täfelchen (starke Pappe) was vollkommen für mich genügt, da ich noch sehr unentschlossen bin - und immer wieder alles übermale und von vorne anfang. Denn wenn ich nicht auch in der Ölmalerei „meinem Zeichen-Stil“ durchführe, hat es keinen Sinn u. das ist eben sehr schwer - aber es gibt Wege, dorthin zu kommen - allmählich - und man soll ja nichts übereilen ». Je traduis.

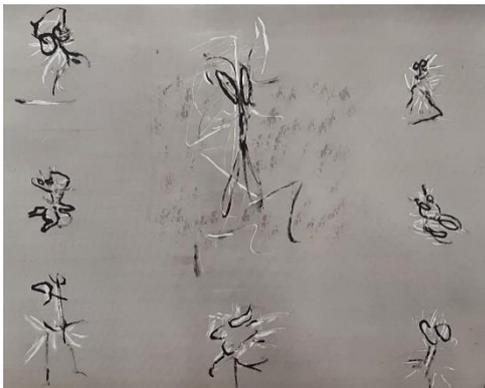
Et c'est ce que je crois pouvoir déceler notamment en observant les dessins à l'encre de chine de Michaux et Zürn, composés dans les mêmes années, qui témoignent parfois d'une similitude qui en justifie la comparaison. En voici quelques-uns à titre d'exemple (fig. 28-31).



28. H. Michaux, encre de Chine sur toile, 1962, 35,5 x 54,5 cm, reproduit dans F. Leibovici, *Henri Michaux : Voir (une enquête)*, p. 375.



29. U. Zürn, dessin, 5 mai 1961, reproduit in *Alben*, p. 99.



30. H. Michaux, gouache sur papier, 1950, 48 x 62 cm, reproduit in F. Leibovici, op.cit., p. 156.



31. U. Zürn, dessin, 7 avril 1961, reproduit in *Alben*, op.cit., p. 91.

Je parlais il y a un instant d'exactitude, en empruntant le terme à Paz. J'ajouterai, pour ma part, qu'elle tient d'une capacité ou d'une véritable maîtrise que l'on trouve déjà dans l'écriture : entre le fourmillement et la décomposition des mots, entre l'attaque envers les phrases et leur recomposition, s'imposait une *résistance* pour la préservation du sens, contre le risque de restituer, précisément une forme sans forme et vide de sens. Celle-ci est précisément la qualité de suspension de la puissance au moment du passage à l'acte : la tenue à une "puissance de-ne-pas", tout dire, tout écrire, de tout lâcher (au risque d'une incontinence envers laquelle Michaux mettait déjà en garde). Une notion que je retrouve chez Giorgio Agamben qui l'explique très bien dans son texte *Le feu et le récit* : « Seule la puissance qui peut aussi bien la puissance que l'impuissance est la puissance suprême [...] la résistance agit comme une instance critique qui réfrène

l'impulsion aveugle et immédiate de la puissance vers l'acte et, de cette manière, empêche qu'elle ne se résolve et ne s'épuise intégralement en lui⁸⁴. » La préservation de la puissance de l'élan permet de ne pas achever la forme, c'est-à-dire de la sauvegarder dans la tension du devenir. C'est le sens ancien de la « *maestria* », la capacité de préserver la puissance dans l'acte, « l'imperfection dans la forme parfaite⁸⁵. » Cette dernière précision permet de compléter ce que j'entends par la notion de « dé-maîtrise », qui devient une dé-maîtrise de la perfection en tant qu'elle reposerait sur la capacité de « ne-pas », soit sur cette fidélité à l'élan qui résiste à sa résolution et à sa consommation sur la page. Dante écrit dans un vers du *Paradis* : « l'artista/ ch'a l'abito d'arte ha man che trema » [l'artiste/ qui a l'usage de l'art a la main qui tremble] (*Paradis*, XIII, 77-78). Le tremblement comme symptôme d'une retenue. C'est de ce léger tremblement que semblent s'emparer les figures en traits, les membrures, les silhouettes qui courent sur les pages de Zürn et de Michaux. Et ce tremblement explique bien cette suspension entre résistance et élan, la réticence des pré-gestes à se concrétiser en forme. En d'autres termes, c'est la mise à nu de la puissance inhérente à ce *statu nascendi* que les deux auteurs souhaitent saisir : la puissance d'une forme *en train* de naître et de devenir et son impossibilité de s'achever.

L'esquisse

Dessiner la forme *in statu nascendi* et la garder ainsi, c'est la définition de l'esquisse qui, non seulement rassemble toutes les notions que j'ai exposées jusqu'à présent, mais engage aussi un nouveau rapport à l'intellect. Quelle trace, quelle forme a la pensée lorsqu'elle pense et *se* pense, c'est-à-dire quel est le tracé du mouvement pensant ? « Comme le penseur, écrit Paul Valéry à propos de la peinture de Degas, essaie de se défendre contre les mots et les expressions toutes prêtes qui dispensent les esprits de s'étonner de tout et rendent possible la vie pratique, ainsi l'artiste peut, par l'étude des choses informes, c'est-à-dire de formes singulières, essayer de retrouver sa propre singularité et l'état primitif et original de la coordination de son œil, de sa main, des objets et de son vouloir⁸⁶. » J'ajouterais, de mon côté, une coordination entre le développement de la ligne et l'expérience de la pensée prise dans son *continuum*. Esquisser, soit littéralement commencer un geste et le laisser à son état d'incomplétude. Cette première définition annonce un changement radical de positionnement par rapport à la création et à

⁸⁴ Giorgio Agamben, *Le feu et le récit*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2018, p. 64-65.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁸⁶ Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, coll. « Idées/Arts », 1965, p. 98 « Je pensais parfois à l'informe. Il y a des choses, des taches, des masses, des contours, des volumes, qui n'ont, en quelque sorte, qu'une existence de fait : elles ne sont que perçues par nous, mais non sues ; nous ne pouvons les réduire à une loi unique, déduire leur tout de l'analyse d'une de leurs parties, les reconstruire par des opérations raisonnées. Nous pouvons les modifier très librement. Elles n'ont guère d'autre propriété que d'occuper une région de l'espace...Dire que ce sont des choses informes, c'est dire, non qu'elles non point de formes, mais que leurs formes ne trouvent en nous rien qui permette de les remplacer par un acte de tracement ou de reconnaissance nets. Et, en effet, les formes informes ne laissent d'autre souvenir que celui d'une possibilité. », in *op.cit.*, p. 94-95.

l'action, et surtout à la notion d'œuvre. Unica Zürn et Henri Michaux ne peignent plus *à partir* d'esquisses ou brouillons préparatoires mais directement, à l'instant de l'association entre matière, support et mouvement, parfois à l'improviste, se mettant à l'affût du dégagement des formes qu'ils entrevoient et qu'ils vont surprendre *sur le vif*. Autrement dit, les formes se connaissent au moment même de leur formation, s'appréhendent et se comprennent au fur et à mesure du tracé que la main de Zürn ou celle de Michaux produit. L'esquisse n'est plus le moment préparatoire afin d'élaborer et de constituer après coup une œuvre, mais elle est déjà et dès lors œuvre en elle-même. En ce sens, la forme qui en résulte dit toujours quelque chose de plus que son créateur, le surprenant, anticipant son intentionnalité, trahissant parfois ses vagues attentes, en tout cas ne les satisfaisant jamais. La forme tracée au pinceau ou à la plume, créée par la ligne ou émergée de la tache, continuera toujours à dire ; de par sa nature suspensive, son essence inchoative et sa tendance à osciller entre émergence et effacement, elle aura toujours un autre récit à offrir, sa présence sera toujours une invitation à l'interrogation. Dans la mesure où, il ne faudrait plus parler alors de formes-informes mais de *formations* soulignant, ainsi, que l'œuvre est désormais un processus. Et qui mieux que Paul Klee l'a expliqué dans sa *Théorie de l'art moderne* : « Nulle part ni jamais la forme n'est le résultat acquis, parachèvement, conclusion. Il faut l'envisager comme *genèse*, comme mouvement. Son être est le devenir et la forme comme apparence n'est qu'une maligne apparition, un dangereux fantôme⁸⁷. » Et encore, d'affirmer sans ambiguïté : « La forme est fin, mort. La formation est Vie⁸⁸. » Si auparavant Léonard⁸⁹ envisageait encore l'esquisse ou plutôt le *non-finito* dans son caractère essentiellement transitif, la préconisant comme figuration ébauchée d'un objet ou d'une figure à venir et à parfaire, ici, chez Michaux et Zürn, l'esquisse vaut par elle-même, n'établissant aucun rapport de complétude ou d'achèvement. Pour le dire avec Gombrich : « L'esquisse n'est plus la préparation pour une œuvre particulière, c'est une partie du développement qui se déroule constamment dans l'esprit de l'artiste ; au lieu de fixer le courant de l'imagination, il le maintient en pleine force⁹⁰. » J'avancerai donc que la toute première formation du dessin participe et expose la formation de la pensée. Dans son état d'inachèvement, l'esquisse est alors le phrasé figuratif de la pensée et ses oscillations, micromouvements, altérations et déphasages. L'esquisse comme la délinéation de l'expérience du penser est l'*épiphanie* de l'idée qui se trace et se pense dans l'immanence du geste. La simplicité du trait est un signe anonyme qui suggère déjà une dimension symbolique articulée, se rendant apte par là à rendre le sens de cette dimension phénoménologique du corps et, en un certain sens épistémologique quant au saisissement de toutes les directions empruntées par la pensée. La ligne substantialise le moment primitif de l'idée sans le résoudre, et c'est en cela que l'esquisse adhère à la nature la plus intime de la pensée ou, comme le précise Michaux, du "penser" qui se poursuit en différant sa fin : le *penser* ne cesse de dépasser infiniment la *pensée*. « Ce n'est pas ce que je veux qui doit m'arriver, mais ce qui tente d'arriver malgré moi...et arriver incomplètement, ce qui n'est pas grave.

⁸⁷ Paul Klee, « Philosophie de la création », dans *Théorie de l'art moderne*, trad. P.-H. Gonthier, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1999, p. 58.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁸⁹ Voir le travail de André Chastel, op.cit., en particulier « Le fragmentaire, l'hybride et l'inachevé », p. 33-44.

⁹⁰ E. H. Gombrich, « Conseils de Léonard sur les esquisses des tableaux », *Etudes d'art*, n°8-9-10, Paris-Alger, 1953-54, p. 186.

L'œuvre achevée, j'aurais peur *qu'elle ne m'achève aussi* et ne m'ensevelisse. S'en méfier⁹¹ », écrit Michaux. Une expression qui se situe en connivence avec la volonté d'Unica Zürn de dépasser sa pensée subjective, retournant à un état d'avant-commencement. Dans l'esquisse, les figures à peine émergentes acquièrent une dignité esthétique propre, mais aussi une qualité dialogique : les formes germinales établissent ce que, reprenant une belle expression de Starobinski, je nommerais une « complicité imaginative⁹² » non seulement entre l'artiste et le spectateur de son œuvre, mais aussi, et peut-être surtout, entre l'artiste et son œuvre-même. Une complicité imaginative qui est une poursuite des formes, styles, autres façons possibles de penser et encore d'assumer et de vivre au cœur de sa propre pensée et ses déséquilibres. Car, anticipant ici ce que j'approfondirai dans le dernier chapitre, l'esquisse est opérante en ce qu'elle est l'image de la condition de l'être et de l'être-au-monde par ce qu'il contient d'inachevé et de perpétuellement changeant en son propre sein.

Les résultats théoriques qui comparent la notion d'esquisse (en tant qu'inachevé médité) et l'imagination, révèlent d'univers de pensée appartenant à des saisons philosophiques, littéraires et poétiques différentes, témoignant d'orientations interprétatives diversement conjuguées. Sans pouvoir entrer dans les détails, je voudrais rappeler que l'élaboration conceptuelle de l'esquisse, se développe de manière plus substantielle et organique dans le scénario philosophique, littéraire et artistique de l'Europe des XVIII^e et XIX^e siècles tel que l'illustrent des théoriciens comme Schlegel, Schiller, Goethe et Diderot, pour n'en citer que quelques-uns⁹³. Je voudrais cependant m'arrêter rapidement sur un auteur qui, s'intéressant à la philosophie et à l'esthétique, a consacré une attention serrée et aiguë à l'esquisse et qui me semble en affinité conceptuelle, malgré les siècles de distance, avec les questions qui animent mes réflexions sur les dessins d'Unica Zürn et d'Henri Michaux. Il s'agit de François Hemsterhuis (1721-1790) auquel Schlegel se réfère dans son texte dédié à Flaxman en 1799 et en particulier à un texte intitulé *Lettre sur la sculpture* publié à Amsterdam en 1769 et en traduction allemande en 1782. Je retranscris ici un extrait de cette lettre où il est justement question de l'esquisse et de son rapport à la pensée et à la poésie :

Je dois faire ici une remarque en passant, c'est que ce sont les premières esquisses qui plaisent le plus à l'homme de génie et au vrai connaisseur ; et cela par deux raisons différentes : premièrement, parce qu'elles tiennent beaucoup plus de cette *divine vivacité de la première idée conçue*, que les ouvrages finis et qui ont coûté beaucoup de temps ; mais, en second lieu, et principalement parce qu'elles mettent en mouvement la *faculté poétique et reproductive de l'âme*, qui à l'instant finit et achève ce qui n'était qu'ébauche en effet ; et par là elles ressemblent beaucoup à l'art oratoire et à la poésie, qui, en se servant des signes et de paroles, au lieu de crayon et de pinceaux, agissent uniquement sur la faculté reproductive de l'âme, et produisent par conséquent des effets beaucoup

⁹¹ H. Michaux, « Faut-il vraiment une déclaration ? », op.cit., p. 1029. Je souligne.

⁹² J. Starobinski, *L'invention de la liberté 1700-1789* suivi de *1789 Les emblèmes de la raison*, Paris, Gallimard, 2006, p. 112.

⁹³ Je renvoie à ce sujet à l'étude approfondie de Piera Giovanna Tordella, *Il disegno nell'Europa del Settecento. Regioni teoriche ragioni critiche*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2012 ; *Filosofia del disegno. Nodi critici e luoghi letterari nel primo Ottocento europeo (Germania, Inghilterra, Francia)*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, coll. Quaderni di « Letteratura & Arte », 2020.

plus considérables que ne saurait le faire la peinture et la sculpture, même dans leur plus grande perfection⁹⁴.

Et encore. Hemsterhuis approche l'acte d'esquisser qui se limite à des légères allusions "par des traits", de l'effet suggestif de la poésie donné par ses espaces blancs d'interruption. Le non-fini, consciemment recherché ou inconsciemment attendu, est assimilé au silence éloquent des œuvres dramatiques. Il poursuit ainsi : « Un trait excellent de quelque grand orateur ou poète fait battre le cœur, fait pâlir, fait trembler et ébranle tout notre système [...] Une grande partie du sublime dans les harangues de Cicéron est en esquisse. Combien de pièces dramatiques où un silence éloquent dit plus que des beaux vers ! ». Et de conclure ainsi : « Nous avons vu que le beau dans tous les arts nous doit donner *le plus grand nombre d'idées possible*, dans le plus petit espace de temps possible⁹⁵. » En quoi cette réflexion de Hemsterhuis me semble-t-elle intéresser la pratique du dessin, ou plutôt de l'esquisse, de Michaux et de Zürn ? Je commencerais par la crainte exprimée par Michaux d'achever une œuvre et de se voir, à son tour, achevé par elle : « Peindre pour repousser !⁹⁶ ». La ligne esquissée est la seule capable de restituer une liberté d'action, de s'affranchir de la planification, mais elle restitue aussi une indicible gestualité intérieure, s'approchant alors de ce qu'on a « de plus vrai, de plus replié⁹⁷. » Il s'agit, là encore, de restituer graphiquement le corps et le « mouvement du flux pensant » où tout est « ininterrompu, tout transformé, toute chose est autre chose » et qui se passe d'images et de parole, comme de pensée consciente⁹⁸. C'est ainsi que de l'esquisse (fig. 32 et 33) me semble émerger la conjugaison visuelle entre le processus du « penser » en devenir et le geste premier de la main de tracer. La ligne du dessin capture la dimension intellectuelle dans sa variété de différenciation qui se traduit bien dans les formes amorphes ou, précisément, esquissées. Traits, lignes, formes inachevées anticipent la formulation définitive d'une pensée, ou plutôt d'une idée, exposant le moment antérieur de son élaboration : une pré-pensée. « Traits comme une gifle qui coupe court aux explications. Peinture pour l'aventure, pour que dure l'aventure de l'incertain, de l'inattendu⁹⁹ », écrit encore Michaux. Dans ce que j'appellerais une esthétique de la soustraction, le signe, le trait et la ligne, dans leur progression, annoncent sans indiquer, suggèrent sans définir ce mouvement où rien ne peut se fixer. Et c'est en ce sens que la ligne du dessin met en mouvement « la faculté reproductrice de l'âme » : « Signes, symboles, élans, chutes, départs, rapports, discordances, tout y est pour rebondir, pour chercher, pour plus loin, pour autre chose. Entre eux, sans s'y fixer, l'auteur poussa sa vie¹⁰⁰. »

L'esquisse est donc l'œuvre qui en reste au stade de son devenir, suspendant ce qui est encore réalisable et dessinalement sans épuiser son propre sens ni imposer une conclusion. Dans l'esquisse, ce qui semble être défaut, manque, est en fait ce qui constitue sa puissance intellectuelle.

⁹⁴ François Hemsterhuis, *Lettre sur la Sculpture* précédée de la *Lettre sur une pierre antique*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, préface de Emmanuelle Baillon, traduction de Sophie Rabau, 1991, p. 38. Je souligne.

⁹⁵ F. Hemsterhuis, op.cit., p. 38-39.

⁹⁶ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, op.cit., p. 587.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 549.

⁹⁸ H. Michaux, « Postface » à *Plume précédé de Lointain intérieur*, op.cit., p. 664.

⁹⁹ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, op.cit., p., 602.

¹⁰⁰ H. Michaux, « Postface », à *Plume précédé du Lointain intérieur*, op.cit., p.665.

Mal-adressée. Pour reprendre cette expression et la retourner dans mon raisonnement sur l'esquisse, je dirais qu'elle est alors mal-adressée dans le sens que le dessin ne s'adresse plus à la définition de sujet, vers le contour d'une forme identifiable et unique. Et encore, elle est *toujours* et déjà *autrement* adressée : elle tient en état de *puissance* toutes les adresses possibles du penser, toutes les directions éventuelles que les formes informes peuvent ou pourraient emprunter. Bien adressée, l'esquisse l'est, enfin, par son parti pris de variation, de différenciation, de bourgeons. En se retirant de l'intentionnalité et de l'expression d'un « moi », au contraire, le trait du dessin montre ce qui le dépasse, ce qui échappe à la conscience réflexive, vers toujours plus "d'oubli" de soi : « Mais les pensées ne sont justement peut-être que contrariétés du « moi », pertes d'équilibres [...], ou recouvrement d'équilibre [...] du mouvement du "pensant"¹⁰¹. » Avec une expression qui peut sembler paradoxale, je dirai que dans la pratique du dessin, Zürn et Michaux trouvent le moyen d'achever l'inachevé. Autrement dit, ils trouvent le *compossible*. En exergue de son texte « Peindre », Michaux transcrit une citation de Tchou King-Yuan : « Ceux qui ont déjà une forme se cristallisent grâce à la peinture. Ceux qui n'ont pas encore de forme naissent grâce à la peinture¹⁰². »



32. U. Zürn, dessin à la plume, encre de Chine, 1977, 498 x 322, reproduit in *Bilder 1953-1970*, p. CLXX



33. H. Michaux, encre de Chine sur papier, 1944, 32 x 24 cm, reproduit in Leibovici, *op.cit.*, p. 247.

Ainsi que le montrent les deux dessins reproduits ci-dessus, la ligne de Zürn et Michaux ne renferme pas les figures, mais inscrit au contraire leur fuite, l'errance qui les conduit à la poursuite d'une métamorphose permanente. Loin d'être garante d'une unité du corps dessiné, la ligne s'approche de la dynamique des mouvements internes de la pensée et du corps *en naissance*. Une utilisation de la ligne qui tente d'approcher, et par là même d'inscrire le chemin de sortie d'un être germinal vers ou dans le monde. Les traits légers, presque invisibles et raréfiés tracés à la plume et

¹⁰¹ H. Michaux, « Postface » à *Plume précédé de Lointain intérieur*, *op.cit.*, p. 664.

¹⁰² H. Michaux, « Peindre », in *Passages*, *op.cit.*, p. 318.

à l'encre de Chine, ne traduisent pas une tendance à la simplification, mais une tension structurelle qui conduit à une synthèse extrême du contenu formel. Une synthèse qui est en réalité un enrichissement sémantique. Achever un tableau c'est comme achever quelqu'un dit Picasso. C'est-à-dire le tuer :

As-tu quelquefois vu un tableau terminé ? Pas plus un tableau qu'autre chose. Malheur à toi, quand tu diras que tu as terminé...Terminer une œuvre ? Achever un tableau ? Quelle bêtise ! Terminer veut dire finir avec un objet, le tuer, lui enlever son âme, lui donner la *puntilla*, l'achever comme on dit ici, c'est-à-dire lui donner ce qui est le plus fâcheux pour le peintre et pour le tableau : le coup de grâce ¹⁰³.

La ligne, le trait, dans leur simplicité, deviennent le véhicule d'une amplification imaginative induite par le stimulus optique-perceptuel et la tension intellectuelle de ce qui "n'est qu'ébauche".

¹⁰³ Pablo, Picasso, *Propos sur l'art*, ed. Mariel-Laure Bernadac et Androula Michael, Paris, Gallimard, 1998, p. 164.

Le visage de l'aquarelle

Cette quête pour restituer le mouvement de la pensée, pour saisir l'idée dans sa première phase d'élaboration, implique aussi le corps et sa restitution dans le dessin. Dans les esquisses de Michaux et de Zürn, le corps est un *aperçu*, les lignes d'où on entrevoit des contours ne traduisent pas sa matérialité mais plutôt sa dispersion; elles sont effilochées et imbriquées comme dans le dessin ci-dessous de Zürn (fig. 34). On devine un visage humain, mais le corps entre feuilles et écailles pourrait appartenir à celui d'un végétal ou d'un animal. Il y a encore, ou déjà, de l'*indiscernable*.



34. U. Zürn, dessin à la plume, encre colorée, 315 x 237, St. Anne, Déc. 1961, reproduit in *Bilder 1953-1970*, op.cit., p. 83.

D'où vient la forme ? Ou mieux, d'où vient la *formation* ? Essentiellement, pour Unica Zürn et Henri Michaux, du *fond* du papier. Plus précisément encore, d'un exercice du regard qui se met à l'affût des apparitions provenant du fond du papier. L'apparition-disparition de formes, dynamique centrale dans les dessins de Zürn et Michaux, ne peuvent se passer d'un fond, d'un terrain qui doit être préparé : « Ce n'est que lorsqu'on la regarde *du fond du papier* qu'elle commence à s'orienter et que, sans peine, un motif s'ajoute à l'autre¹⁰⁴ », écrit Zürn dans *L'Homme-Jasmin*. Michaux rebondit avec l'arpentage de ses propriétés permettant le dégagement de la production de formes différentes, asubjectives qui peuplent la page, son terrain. Le temps en quelque sorte d'esquisser un vague contour avant sa disparition soudaine : « mon plaisir est de faire venir, de faire apparaître, puis faire disparaître¹⁰⁵. » Il y a une nette préférence pour le travail

¹⁰⁴ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 152-153.

¹⁰⁵ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, op.cit., p. 551.

qui consiste à faire émerger les formes de leur propre fond, de la feuille de papier qui, imbibée d'eau, inondée d'encre ou de couleur, retient le mouvement, le premier geste et à partir de lui génère une forme. Dans ce procédé, ce sont les matériaux eux-mêmes qui entrent en relation, créant des formes à partir de leur "corps à corps" : « Des papiers qui boivent, beaucoup, follement, persévéramment, profondément voilà qui me parle plus que le couleurs, que je ne fais d'ailleurs qu'y jeter comme appâts, comme révélateurs, comme masses à dépoitrailler¹⁰⁶. »

Qu'est-ce qui ressort de ces fonds ? Qu'est-ce qu'ils révèlent ?

En feuilletant les albums d'Unica Zürn et en regardant les dessins de Michaux, on ne peut qu'être surpris par le nombre de visages qui apparaissent. « Il y a des visages en l'air. De quel genre ? Aucune idée¹⁰⁷. » En l'air et dans les pierres, ils se nichent dans les arbres ou, encore, sortent du tramage d'un tapis : « Inexprimablement mécontente une tête par terre subitement sortie d'un des géométriques dessins du tapis une tête intransigeante à la face sévère me regarde fixement¹⁰⁸. » Sous les yeux d'Unica Zürn des formes-visages se constituent au gré des transformations des nuages où elle perçoit des hommes, des bêtes, voire « tout le passé de l'humanité ». La tête d'un crocodile devient le « petit visage d'un acteur très doué, un visage qui se transforme sans cesse. Dieu est-il un clown ? Le visage prend les traits de Chaplin¹⁰⁹. » Il y a encore les « personnages mouvants de la porte », ceux qui habitent les reliefs du mur bleu où « elle voit des visages, une foule de visages qui bougent ils entrouvrent la bouche pour un sourire, ils roulent les yeux, ils sont capables de se transformer en un sourire gracieux, comme en grimaces de colère, de tristesse ou de folie¹¹⁰. » Même dans des états altérés par la fièvre, par la drogue – pour ce qui est de Michaux – ou par les médicaments quant à Zürn, il y a toujours des visages qui se montrent, troublant la vue : « elle fixe les yeux sur une petite cicatrice que le psychologue porte à la racine du nez : cette cicatrice devient un minuscule visage qui fait toutes sortes de grimaces très nettes¹¹¹. » Il y a des visages partout, qui proviennent de partout et qui enfin s'exposent ou émergent des dessins de Zürn et de Michaux : « [...] des têtes malheureuses, au comble de la détresse, apparaissent sur le papier, têtes ou fragments de têtes, désolations d'être, comme si elles avaient été toutes prêtes, n'attendant que mon geste brouillon d'homme affolé pour venir [...] ¹¹². » Visages, et parfois têtes entières, qui apparaissent avec cette caractéristique commune : ils se montrent déformés, infiniment mobiles et composites. Ce sont des visages troublés qui ne peuvent être confondus avec l'apparence extérieure, avec une quelconque physionomie. Pour reprendre Bonnefis : « On aura garde de confondre le visage avec l'apparence elle-même, le visage qui n'est jamais que le masque dont la chose s'affuble dans le mouvement, l'élan de son apparition¹¹³. »

¹⁰⁶ H. Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », in *Passages*, op.cit., p. 329.

¹⁰⁷ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, op.cit., p. 575.

¹⁰⁸ H. Michaux, « Apparitions-disparitions », in *Moments, Traversées du temps*, op.cit., p. 733.

¹⁰⁹ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 173.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 191.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 207.

¹¹² H. Michaux, *Émergences-résurgences*, op.cit., p. 571-572.

¹¹³ Philippe Bonnefis, « Visage se dit », in *Faire Visage*, Revue des Sciences Humaines, textes réunis par P. Bonnefis, D. Djidzek-Lyotard, P. Wald Lasowski, Lille, 1996, n°243, p. 15. Voir aussi, P. Bonnefis, « Quelques mots pour le dire », in *Le cabinet du docteur Michaux*, op.cit., p. 109-213.

C'est donc un visage qui l'emporte sur le portrait, ou tout au moins, si la notion de portrait demeure, ce sera dans sa référence fidèle à l'étymologie du verbe latin « re-trahere » (d'où le mot italien *ritratto*), c'est-à-dire « tirer en arrière », « éloigner » ou encore soustraire. Une fois de plus, c'est l'esthétique de la soustraction par laquelle on viserait, en peinture, à retirer le masque structuré et organisé qu'est le visage pour faire surgir son dedans caché, ce que le visage dissimule de lui-même, les mouvements et les gestes du corps et de la pensée, « la forme fantôme » fluide et changeante qui l'habite. Où l'on verra se manifester l'amour aussi : par la peinture et ses couleurs, se révéleront les relations entre les êtres, l'expression des « premières fibres fluidiques qui s'inclinent et vibrent à distance¹¹⁴. » Ceci expliquerait l'imprécision des contours des visages, délavés et fluides sous le pinceau de Zürn et de Michaux, qui viseraient à restituer au visage sa virtualité de *devenir*. Ce n'est pas le visage d'un homme, ce sont des *traits* d'un ou de visages en puissance, perturbés et façonnés par des forces en lien avec les sensations qui les défont de l'organisation spatiale structurée. C'est ce que Michaux appellera « le double » du visage. Mais reprenons cette analyse, en respectant une certaine lenteur qu'exige la précision de cette réflexion sur les visages.

Le visage qui apparaît sous le pinceau de Zürn et de Michaux se déforme, se dilate en se superposant à d'autres, pour traduire son refus d'être le référent reconnaissable d'un "Moi". Sur la feuille du papier, on ne peut plus situer ni admettre un « qui ». Désarmés, on ne reconnaît rien : « Papier troublé, visages en sortent, sans savoir ce qu'ils viennent à faire là, sans que moi je le sache. Ils se sont exprimés avant moi, rendu d'une impression que je ne reconnais pas, dont je ne saurai jamais si j'en ai été précédemment traversé. Ce sont les plus vrais¹¹⁵. » Revendiquant une identité plurielle, la superposition des visages émergeant sur la feuille vise précisément, comme l'écrit Michaux, à barrer « le chemin de la ressemblance, de toute ressemblance¹¹⁶. » Et, encore plus, à exposer les différentes dispositions d'âme, ses monstres et ses tempéraments qui affleurent et façonnent un visage. Tout en lui restituant des couleurs, comme l'écrit Michaux : « Je peins aussi les couleurs du double [...] Ces couleurs sont l'âme de l'individu, font les belles, les laides, l'infinie variété des dispositions ». Et il conclut ainsi : « Moi, ce que je voudrais, c'est peindre la couleur des tempéraments des autres¹¹⁷. » Les visages excèdent l'ordre, la mesure, la stabilité encore, qu'on aime leur prêter. D'où le choix privilégié par Zürn et Michaux de la technique de l'aquarelle, dont la particularité de rendre flous les contours des figures ne permet pas de stabiliser l'image puisqu'elle se dilate en fonction du degré d'absorption de l'eau par le papier. Seuls quelques traits de plume garantissent quelque netteté ; pour reprendre Michaux : « Mon âme affolé perdant de vue son premier sujet se reconnaît tout à coup dans le papier noirci, reconnaît la tête affolée qui nous correspond, il n'y a plus qu'à appuyer un trait par-ci par-là. Et voilà une tête bien faite, bien malgré moi expressive, et tout autre que je ne la voyais d'abord¹¹⁸. » L'aquarelle, l'eau, le pigment dissous, l'encre noyée, toutes des techniques qui permettent de rendre précaire les visages en les faisant jouer sur la page entre apparition et disparition : le visage se lave, se

¹¹⁴ H. Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », op.cit., p. 325.

¹¹⁵ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, op.cit., p. 579.

¹¹⁶ H. Michaux, *Saisir*, op.cit., p. 955.

¹¹⁷ H. Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », op.cit., p. 323.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 325. Je souligne.

désencombre de sa surface structurée, enfin se *dévisage* (voir en particulier les têtes de 1946 dans *Peintures et dessins*). Car l'eau efface, mélange les couleurs, disperse les traits, le tout en même temps, comme le décrit si bien Michaux dans un extrait d'*Émergences-résurgences* : « Je lance l'eau à l'assaut des pigments, qui se défont, se contredisent, s'intensifient ou tournent en leur contraire, bafouant les formes et les lignes esquissées, et cette destruction, moquerie de toute fixité, de tout dessin, est sœur et frère de mon état qui ne voit plus rien tenir debout¹¹⁹. »

Dans cet univers de visages qui se montrent par ablation¹²⁰, aucun n'appartient à Michaux ou à Zürn (ou alors dans chaque visage il y a un trait de leur visage à eux, j'y reviendrai). L'un des points qui rapprochent les deux auteurs tient précisément au fait qu'il n'y a point d'autoportraits – à moins de considérer *Die Verzauberte Prinzessin*, une créature animale hybride, comme le véritable autoportrait d'Unica Zürn – et très peu de portraits. Peut-être en raison de leur discrétion bien connue, de leur tendance à l'anonymat : des lunettes noires de Michaux à la présence silencieuse et retirée d'Unica Zürn, tous deux n'ont jamais vécu aisément cette façon de se tenir “sous leur traits”. Si le geste habituel de Michaux était de biffer ses portraits, manière toute personnelle d'opposer son récit du “contre”, Zürn, dans ses quelques portraits signés Bellmer, retrouve son “je” anonyme dans les déformations du corps, dans son entrelacement métamorphique avec les plantes et les animaux. Jamais son visage, mais ses mutations, le passage de quelque souvenir d'enfance : « Il [Bellmer] décide de faire son portrait à elle [...] Sur ce portrait, elle reconnaît le visage de son enfance, oui, toute la légende de sa vie. Et les plantes, qui émergent spontanément du papier froissé, forment le vieux jardin du Grunewald sous un ardent coucher de soleil¹²¹. » La tendance serait alors de représenter des visages dans leur anonymat identitaire, en respectant les mutations continues d'un moi toujours provisoire, en accentuant son polymorphisme. Mais comment expliquer cette hantise, fièvre ou obsession, pour reprendre les termes de Michaux et Zürn, des visages ? « Dessinez sans intention particulière, griffonnez machinalement, il apparaît presque toujours sur le papier des visages. Menant une excessive vie faciale, on est aussi dans une perpétuelle fièvre de visages¹²². » Et Unica Zürn de rebondir ainsi : « Elle découvre dans cette couche de peinture des visages comme elle en a vu étant enfant ou quand elle avait la fièvre. Une foule de visages serrés l'un contre l'autre. Tous différents, ils semblent pourtant tirer leur origine de la même et grande famille. [...] Je suis *obsédée* quand je dessine des visages¹²³. »

¹¹⁹ H. Michaux, *Émergences résurgences*, op.cit., p. 570-571.

¹²⁰ En référence à ce terme, je rappelle un vers de Michaux dans « Vers la complétude » : « Univers donné / donné par dépouillement / Ablation / Oblation / union dans les tréfonds », in *Moments*, op.cit., p. 751.

¹²¹ U. Zürn, *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 62.

¹²² H. Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », op.cit., p. 320.

¹²³ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 191.



35. U. Zürn, dessin à la plume, encre, blanc de finition, 650 x 500, 1965, reproduit in *Bilder, 1953-1970*, p. 134.



36. H. Michaux, *Une tête sort du mur*, aquarelle, 1936, reproduit in *Peintures et dessins, OC., I*, p. 891.

Paradoxalement le visage, premier dans son rapport au monde, à l'altérité – comme en témoignent les dessins d'enfants s'exerçant à reproduire ou à inventer des têtes, « la tête est dans son dessin la maîtresse partie, accapareuse entre toutes les parties corporelles¹²⁴ » – est en même temps la partie du corps la plus insaisissable dans sa vérité. Une vérité qui, pour Michaux et Zürn, ne se retrouve pas dans la stabilité des traits mais dans leur mutation, dans la variation que la traversée des états d'âme, les chemins des luttes intérieures, impriment *sous* le visage : impression qui se fait par l'intérieur du visage. Non pas de restituer des traits alors, plutôt les écraser en faisant ressortir des « amas de visages » les mêmes qui composent les tableaux des ravagés perdus « dans le vague comme fœtus dans l'amnios » et qui présentent, peut-être, l'essence même de cet insaisissable qui se cache derrière le visage. En exergue cette phrase : « Se montrant, ils se cachent. Se cachant, ils se montrent¹²⁵. »

Soit, encore, il y a chez les deux artistes la volonté de percer le contour périphérique du visage en restituant ses mouvements et ses modifications : « *le portrait des tempéraments*¹²⁶. » Il y a une expression de Michaux, d'ailleurs rappelée par Zürn dans son journal, qui me semble marquer le

¹²⁴ H. Michaux, *Essais d'enfants, dessins d'enfants*, op.cit., p. 1329.

¹²⁵ H. Michaux, « Les ravagés », in *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions* op.cit., p. 1162, 1157. Je voudrais rappeler rapidement que la genèse de ce texte « Les Ravagés » est encore aujourd'hui difficile à établir avec précision. Il paraît en 1976 aux éditions Fata Morgana et il est souvent considéré comme un recueil de description d'œuvre de malades mentaux (c'est ce qu'on lit d'ailleurs en exergue du livre, p. 1157). L'attention portée par Michaux à la production artistique des patients des hôpitaux psychiatriques est bien connue et, combinée aux nombreuses lettres qu'il a échangées avec le Dr Ajuriaguerra, alors en poste à l'hôpital de Genève, peut laisser penser que Michaux a pu, dans les années 1960, rendre visite à des patients et voir leurs productions. Cependant, des inconnues persistent et il est donc impossible de prétendre, au nom de la justesse critique et méthodologique, que les fragments qui composent le texte sont de pures descriptions d'œuvres de malades mentaux. Comme l'écrit judicieusement Bellour « On voit ainsi que des éléments d'origine très diverse ont pu servir de prétextes ou de sources aux évocations des Ravagés ». C'est pourquoi je renvoie à l'analyse minutieuse de ce texte par Bellour dans « Notes et variantes », p. 1768-1774. J'avancerai pour ma part, partageant la même idée de Jérôme Roger, que le fragment n°39 de « Les Ravagés » présente tout de même la description d'une femme que je pourrais soupçonner d'être Unica Zürn. C'est la première phrase en particulier « Elle s'est mise à tout jeter par la fenêtre, bagues, bracelets, un collier, quelques objets précieux [...] Horreur de la possession. Insupportable, indigne possession. », p. 1179. Un épisode qui se rapproche fortement d'un événement de la vie de Zürn, qu'elle-même relate dans son texte *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 71.

¹²⁶ H. Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », op.cit., p. 860.

refus définitif de l'idée qu'on puisse assimiler la reconnaissance avec un seul visage : « Comment peut-on avoir un tel sang-froid que de faire l'exact portrait de quelqu'un et de voir un visage comme composé de traits. Un visage !¹²⁷ » Dévisager donc, c'est ce à quoi s'appliqueront Zürn et Michaux, empruntant le style de l'enfant qui dessine des têtes sans visage, dépouillés ou étrangers à l'identité : « Première tête dessinée par l'enfant, si légère, d'une si fine charpente ! Quatre menus fils, un trait qui ailleurs sera jambe ou bras ou mât de navire, ovale qui est bouche comme œil, et ce signe, c'est la tentative la plus jeune et la plus vieille de l'humanité, celle d'une langue idéographique, la seule langue vraiment universelle que chaque enfant partout réinvente¹²⁸. » Cette idée de la tête qui, dans les dessins des enfants, contient le corps tout entier "en germe" s'approche, selon ma lecture, de la critique que fit Deleuze des tableaux de Francis Bacon. C'est ainsi que le philosophe parlait de la différence marquée entre le visage et la tête :

C'est donc un projet très spécial que Bacon poursuit en tant que portraitiste : défaire le visage, retrouver ou *faire surgir la tête sous le visage*. Les déformations par lesquelles le corps passe sont aussi les traits animaux de la tête. Il ne s'agit nullement d'une correspondance entre formes animales et formes de visage. En effet, le visage a perdu sa forme en subissant les opérations de nettoyage et de brossage qui le désorganisent et font surgir à sa place une tête. Et les marques ou traits d'animalité ne sont pas davantage des formes animales, mais plutôt des esprit qui hantent les parties nettoyées, qui tirent la tête, individualisent et qualifient la tête sans visages¹²⁹.

Des têtes alors non-rattachées à tel homme particulier, à tel animal ou à telle chose, plutôt des têtes inachevées que Zürn et Michaux obligent à une apparition inchoative afin d'appréhender les mouvements intenses d'accouplage homme-animal, plante ou objet qui traversent le visage délavé. Des *zones d'indiscernabilité*, pour reprendre une expression de Deleuze, se constituent à *même* les visages dessinés par les deux artistes, tant et si bien qu'on pourrait se demander avec Michaux : « Tiens ! Pourquoi pas des plantes, des animaux ?¹³⁰ ». Du visage il ne reste qu'une plaie, il est la plaie à jamais cicatrisée que, aussi bien Michaux que Zürn essayeront de percer et d'approfondir sur la feuille : « Que du papier vient une plaie¹³¹. » La plaie qui ouvrira l'émergence des têtes arrachées au « vello » de l'identité, se libérant de cet « abcès d'être quelqu'un¹³² », des traits de la tête d'où il sera possible, enfin, de chercher quelque, vague, reconnaissance : « Ce n'est pas dans la glace qu'il faut se considérer. Hommes, regardez-vous dans le papier¹³³. » « Tout se passe comme si la frénésie convulsive qui préside à ces exercices de figurations-défigurations – écrit Madeleine Fondo-Vallette – s'inscrivait dans le réseau lexical qui réactive

¹²⁷ H. Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », op.cit., p. 858. Voir aussi U. Zürn : « Plus tard, elle lira dans un livre de Michaux cette phrase qu'elle cite ici de mémoire : quelle froideur il faut pour peindre un portrait. », in *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 71.

¹²⁸ H. Michaux, *Passages*, p. 87.

¹²⁹ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 27.

¹³⁰ H. Michaux, *Émergences résurgences*, op.cit., p. 552.

¹³¹ *Ibid.*, p. 566.

¹³² H. Michaux, « Clown », in *Peintures*, op.cit., p. 709.

¹³³ H. Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », op.cit., p. 321.

dans la langue d'origine, la ressemblance morphologique du latin « vultus » (visage), « vultur » (vautour), « vulnus » (plaie), trois termes qu'il serait tentant de rapprocher du verbe « vello » (« vulsi », « vulsum ») qui signifie arracher¹³⁴. » Toujours ce lexique de l'arrachement auquel s'ajoute un autre verbe utilisé par Michaux, « vautrer¹³⁵ ». Soit « avachir », terme qui peut bien définir la déformation subie par ses têtes dont le visage est arraché. Mais là encore, une même question : que reste-t-il de ce visage écorché ? Une fois de plus, je dirais, des *traits*. Dans sa double acception de « tirer » et « retirer » – le trait qui se retire en se tirant. C'est le paradoxe des visages qui se montrent et se retirent en même temps, repoussés et recherchés au fond de l'eau. Quel trait, donc ? Celui du double, celui du fond, celui qui compose l'être intérieur. Un trait qui tient aussi d'un partage conceptuel entre Zürn et Michaux.

« J'ai cessé depuis vingt ans de me tenir sous mes traits. Je n'habite plus ces lieux. C'est pourquoi je regarde facilement un visage comme si c'était le mien. Je l'adopte. Je m'y repose¹³⁶. » écrit Michaux. Et je ne peux pas m'empêcher, alors, de penser à ces séances de portrait pendant lesquels Zürn assistait à un véritable défilé de visages par lesquels elle était (é)prise – « Je me suis abandonnée au plaisir de regarder ces visages » – et avec lesquels elle confondait les traits de son propre visage : « Rester dans l'ombre, regarder, observer [...] ils entrent en moi [...] cela remue, cela se forme et réapparaît de temps à autre dans un dessin ou un anagramme, expulsé ou transformé¹³⁷. » Ou encore, d'un visage Zürn peut « s'enivrer » au point qu' « elle s'identifie si complètement à ce visage masculin qu'un jour on lui dit brusquement : “Tu lui ressembles”¹³⁸. » Les traits du visage chez Zürn et Michaux se perdent, se défigurent en se composant avec d'autres traits, les traits des autres qu'ils recherchent dans et par la peinture, dans l'acte de défigurer la face, la figure, visant le bien plus insaisissable et remuant qui se tient en dessous. Michaux l'appelle le « fantomisme » : ce « fantôme intérieur », cet « être fluide qui ne correspond pas aux os et à la peau par-dessus », toutes ces dispositions de l'être qui se cachent du visage ou sous le visage. Car, plutôt que peindre les traits du visage s'associant à une tradition picturale réaliste, il faudrait peindre « les traits du double (qui n'a pas nécessairement besoin de narines et peut avoir une trame d'yeux)¹³⁹. » Il s'agit alors d'arracher la physionomie afin de toucher « aux embrayages » de sentiments et émotions qui traversent l'autre visage ou l'autre du visage, celui qui reste caché de la lumière : « Même dans les visages, un des endroits les plus réels pour moi, objet qui devenait sujet si facilement, réalité encore manquait, passait [...] C'est tout traversé, partagé, dissous et dissolvant, un visage ; ou c'est sur l'invisible que l'on bute. Et toujours restent les yeux chargés d'un autre monde¹⁴⁰. »

C'est l'avènement du trait “en retrait”, si je peux dire, qui se profile derrière le visage et qui n'est plus à la mesure d'un sujet mais des mouvements qui le traversent. Reconstituer *ses*

¹³⁴ Madeleine Fondo-Vallette, « L'énigme du visage: Michaux et Lévinas », in Pierre Grouix, Jean-Michel Maulpoix (dir.), *Henri Michaux : Corps et savoir*, op.cit., p. 268-269. Voir aussi, à propos du visage A.-E. Halpern, « Michaux, Artaud : Visages, Ravages », in op.cit., p. 233-251.

¹³⁵ « JE ME VAUTRE DEDANS », H. Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », op.cit., p. 324.

¹³⁶ H. Michaux, « Observations », in *Passages*, op.cit., p. 348.

¹³⁷ U. Zürn, « Notes d'une anémique », op.cit., p. 17-18.

¹³⁸ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 23-24.

¹³⁹ H. Michaux, « En pensant un phénomène de la peinture », op.cit., p. 322-323.

¹⁴⁰ H. Michaux, *Émergences résurgences*, op.cit., p. 646.

traits, l'on comprend alors que « c'est sans intérêt véritable » pour quelqu'un qui comme Michaux a passé toute sa vie à raturer ses portraits, à balafrer symboliquement son propre visage : « [...] m'étant tellement biffé moi-même pour arriver à ce résultat, moi et ma propre vie, que celle du portrait est par contrecoup annulée elle aussi et faite de pierre¹⁴¹. » Si le portrait se définit comme l'irreprésentable par excellence, dans leur refus de reproduire l'apparence extérieure, Zürn et Michaux, percent la surface du visage, ouvrant davantage cette blessure que le visage représente déjà en lui-même et pour lui-même, étant un lieu de fracture entre l'interne intime et le lointain, le totalement inaccessible, qui échappe et fait échouer la tentative de s'en approcher pour comprendre. Ce qu'il recherche c'est l'*autre* trait ou le trait du double qui est l'indice d'une existence qui sous-tend et échappe à la vue, le passage de la vie, ses formes et dispositions précaires. Ils cherchent les traits du visage au rebours, informe et déformé, traversé, pas encore fixé. Ce qui implique l'apprentissage d'un *voir* dedans et d'une manière de se tenir à l'affût ; attitude qu'Unica Zürn adopte devant la porte d'où émergent des compositions de visages en évolution et, parmi lesquels, suivant leur trajet, elle y reconnaîtra le sien aussi : « Il suffit de regarder la porte pour *se voir, pour les voir* aller lentement l'un vers l'autre, et une autre partie de la porte pour les voir se promener à pas lents, l'un à côté de l'autre, dans un champ inondé de soleil. Elle est tout à fait sauvée et heureuse¹⁴². » Et encore d'observer attentivement les visages des malades, pour s'imprégner davantage de leur traits : « *Née pour observer*, soif de savoir et de curiosité : un exercice continu, nécessaire à l'écrivain, qui la pousse à s'occuper également de son entourage. Ce qu'on ne lui dévoile pas, elle essaie de le deviner en méditant, en se concentrant sur les visages des malades et *en pénétrant* le « miroir de l'âme » : leurs yeux et leur langage, souvent étrange¹⁴³. » Yeux étranges où émetteurs d'étrangeté qui rappellent ceux décrits par Michaux dans *Les Ravagés* : « Dans le visage un œil qui n'existe plus, comme bu par un buvard. Il en reste le pli. Œil qui *a renoncé à être*, ne trouvant au-dehors rien à sa convenance. L'autre, fermé par une large et pesante paupière semble bien déterminé à ne pas se relever. Un être a baissé ses volets¹⁴⁴. »

Derrière les « volets baissés » les yeux se retournent vers l'intérieur et le visage arraché dévoile « un autre monde ». Dans la mesure où il n'est plus écriin de la personnalité ou de l'identité, destitué de sa figurabilité et de son individualité, qu'il n'est plus un, le visage se fait multiple, une composition de traits imprécis et indécis : « Derrière le visage aux traits immobiles, déserté, devenu simple masque, un autre visage supérieurement mobile bouillonne, se contracte, mijote dans un insupportable paroxysme. Derrière les traits figés, cherchant désespérément une issue, les expressions comme une bande de chiens hurleurs...¹⁴⁵. » Il semblerait presque que le visage soit un composite de « situations visages », de traits d'autres visages « ni connus ni absolument étrangers non plus¹⁴⁶ » qui sont déposés sous la surface cutanée. Traits de visages qui ont été, qui ont traversé le « moi », une somme de visages qui, de temps à autre, ont été formés et

¹⁴¹ H. Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », op.cit., p. 323.

¹⁴² U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 192.

¹⁴³ U. Zürn, *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 145.

¹⁴⁴ H. Michaux, *Les Ravagés*, op.cit., p. 1173.

¹⁴⁵ H. Michaux, *En pensant au phénomène de la peinture*, op.cit., p. 320.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

déformés par des idées et qui réapparaissent maintenant sur la page, et qui peuvent être retrouvés grâce au dessin et à l'aquarelle. Traits de visages, encore, qui, dans leur apparition, émergent comme une « foule infinie¹⁴⁷ », montrant une synthèse instantanée de toutes les facettes infiniment variables dont l'être est composé :

Visages des personnalités sacrifiées, des « moi » que la vie, la volonté, l'ambition, le goût de la rectitude et de la cohérence étouffa, tua. Visages qui reparaîtrons jusqu'à la fin [...] Visages de l'enfance, des peurs de l'enfance dont on a perdu plus la trame et l'objet que le souvenir [...] Visages de la volonté peut-être qui toujours nous devancent et tendent à préformer toute chose : visages aussi de la recherche et du désir¹⁴⁸.

Et l'émergence de tous ces traits, traits qui viennent aussi d'autres visages dont Michaux et Zürn s'imprègnent, résulte d'un « ravage » de la surface. Un terme, ravage, utilisé par Michaux et qui s'ajoute à tous les autres termes et expressions utilisés pour décrire la dimension d'agressivité qui qualifie très souvent son rapport à la peinture: « [...] je balafre les surfaces pour faire ravage dessus, comme ravage toute la journée est passé en moi, faisant de mon être une plaie¹⁴⁹. » Mais les visages qui émergent des aquarelles sont aussi « ravagés », atteints dans leur intégrité, dérobés de leur solidité et de leur structure. Mais ce verbe « ravager » contient aussi en lui un autre sens : il dérive du latin « rapere », littéralement soustraire, enlever, voler. Les visages ne sont donc pas seulement défigurés, ils sont aussi *dépouillés* de leurs traits intérieurs, que Michaux et Zürn tentent, par la peinture, de soustraire à la vitesse de la disparition et de l'oubli. Et de suivre ainsi les moments qui le déforment, en essayant de transcrire les sensations et impressions instantanées qui traversent ce « visage fluide, idéalement plastique et malléable¹⁵⁰. »

Le plus grand souci de Zürn est celui de saisir et de décrypter les traits de visages qui la hantent de toutes parts et qu'elle rend au travers de dessins qui exposent à la fois une défaite constante de l'unicité du visage et, paradoxalement, son inlassable quête.

M'est apparue la somme des visages avec lesquels j'ai vécu. Ce visage, il existe ! Enfin je l'ai aperçu et compris dans sa totalité. Chez l'un, c'est une trace autour des tempes, autour des yeux, dans le creux des mains et aussi dans la démarche qui exprime le vertige (mon fils), chez l'autre, c'est autour de la bouche et du menton et dans la maigreur des épaules (ma fille). Mais ce ne sont que deux parmi tant des petites pierres qui construisent l'image [...] De quoi a résulté mon malheur ? De la confusion des visages avec le visage unique¹⁵¹.

Une composition de traces, de traits passagers qui proviennent de partout : voici le visage. Son être unique tient non plus à un référent personnel, un « Je » qui *possède* ses propres traits : mais

¹⁴⁷ H. Michaux, *En pensant au phénomène de la peinture*, op.cit., p. 321.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ H. Michaux, *Émergences résurgences*, op.cit., p. 566.

¹⁵⁰ H. Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », op.cit., p. 325.

¹⁵¹ U. Zürn, *Notes d'une anémique*, op.cit., p. 18-19. Je souligne.

aux traits impropres, impersonnels, ceux dont on n'a pas conscience et qui, se composant ensemble, traduisent le passage de toutes les formes de vies qu'on rencontre et avec lesquelles on entre en relation. Et qui, insoupçonnables, se tracent sous la peau. Tous les styles d'être, les modes d'interaction qu'ont expérimentés Zürn et Michaux, leur volonté dynamique de « se mettre dans la peau des autres », semblent maintenant se traduire graphiquement par ces traits qui composent des visages informes. Traits qui déforment la bouche, traits qui caractérisent une expression passagère des yeux, le visage est empeigné et s'empeigne momentanément de traits, autant des indices de toutes les différentes situations, impressions, présentes et passées, qui habitent sous la surface de la peau et façonnent l'âme ou « l'être fluidique », comme l'appelle Michaux. C'est peut-être alors encore un autre sens des éclats qu'Unica Zürn recueille « sur ses rives » et qu'elle doit recomposer méticuleusement en réponse à l'appel du visage unique qui n'est, en réalité, qu'un agglomérat de passages d'intensités : « Quelque chose autour de la bouche et du nez, autre chose autour du front et des tempes. Mais toujours *rien qu'une trace. Jamais tout le visage*¹⁵². » Car, le piège du visage unique, de l'unité et de la fixité, c'est l'erreur qui conduit au malheur : « Chaque erreur avec jubilation : le voici, le visage ! Erreur ! [...] Chaque erreur finissait à l'hôpital [...] »¹⁵³. » Dans *En pensant au phénomène de la peinture*, Michaux s'exclamait ainsi : « Ô monde que je ne sentais plus qu'à peine et fuyant, tu reparais à nouveau, jaillissant ! Et moi aussitôt, tel un infirme désemparé, suis renversé en Ta présence¹⁵⁴. » Le visage « unique », il l'est en tant que composition de variables, de moments passagers et non parce qu'il serait la propriété d'un « moi ». Un témoignage, me semble-t-il, vient directement de la plume de Zürn, plus précisément du sous-titre quelque peu indéchiffrable du texte *Le blanc au point rouge* :

En proie au hasard
ou :
La somme des visages
réclame son résultat¹⁵⁵

C'est donc en ce sens, en observant les dessins de Michaux et de Zürn que je parlerais de *proto-visages*, membres encore d'une famille indiscernable, dans lesquels les corps sont en gestation : il n'y a pas d'identité, pas de portrait à afficher, seulement des traits.

Ces affinités de pensée et de thèmes entre les deux auteurs, je dois le préciser, n'implique pas une identité stylistique. Je reviendrai sur cette différence plus tard. Ce que je voudrais continuer à questionner, et pour terminer sur ce point, tient à une connivence conceptuelle, une affinité de pensée qui se traduit par des résultats artistiques qui diffèrent dans la forme mais non dans leur idée. Et il peut arriver, comme c'est ici le cas avec ces proto-visages, que la base conceptuelle commune se retrouve aussi sur le plan pratique, dans l'utilisation des matériaux et la préparation de la feuille de dessin. Comme je l'ai fait remarquer précédemment, il s'agit de préférer, dans de nombreux cas, la tache comme fond d'où émergent les traits des visages qui se multiplient.

¹⁵² U. Zürn, *Notes d'une anémique*, op.cit., p. 19. Je souligne.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ H. Michaux, *En pensant au phénomène de la peinture*, op.cit., p. 325.

¹⁵⁵ U. Zürn, *Le blanc au point rouge*, op.cit., p. 5.

Presque comme un liquide amniotique, la tache dilue et confond les spécificités des visages, contribuant à leur mélange. Un liquide qui contient, comme une membrane, un amnios, et en même temps laisse voir l'hybridité informe. « J'ai vu les visages de l'homme, écrit Michaux, je n'ai pas vu le visage de l'homme comme mur blanc qui fait se lever les ombres de la pensée, comme une boule de cristal qui *délivre des passages de l'avenir*¹⁵⁶. » Ou, alors, ce qu'il a vu c'est le visage absent et multiple, essentiel dans sa petitesse, de l'homme plancton : « Voici que la paix s'avance semblable à un basset pleurétique et *l'homme plancton*, l'homme plus nombreux que jamais, l'homme un instant excédé, qui attend toujours et voudrais un peu de lumière...¹⁵⁷. » La tache amorphe est perçue comme un véhicule de suggestions imaginatives très différent de l'effet que peut avoir la ligne : la tache implique le passage d'un domaine de la perception optique à celui d'un espace symbolique où il y a besoin d'une activité intellectuelle de recodage signifiant des formes. Utilisant l'aquarelle Unica Zürn semble ressentir le même sentiment de flottement qu'elle éprouve en s'immergeant dans la mer : « La proximité de la mer, le sentiment, quand elle nage, d'une grande profondeur sous les pieds lui donnent un vertige de liberté, une nouvelle sensation de bonheur. Depuis toujours obsédée par les visages, elle dessine des visages. Après un premier moment où la plume « nage » en hésitant sur le papier blanc elle découvre la place dévolue au premier œil¹⁵⁸. » C'est surtout dans l'exécution des grands formats vers 1965, souligne Margaux Pisteur, que l'utilisation de l'aquarelle devient centrale pour Unica Zürn, créant des effets de *sfumato* et de « flottement dans les rapports qu'entretiennent motif et fond¹⁵⁹. » De cette base aqueuse, des êtres fluidiques apparaissent, graduellement plus visibles ou de plus en plus invisibles, des visages élastiques, des trames d'yeux qui semblent restituer le rythme d'un processus métamorphique jamais figé, toujours tendu vers un nouvel advenir et qui porte en soi le souvenir ou la trace du monde "d'avant le commencement".

¹⁵⁶ H. Michaux, « Ecce Homo » in *Épreuves, exorcismes*, op.cit., p. 791-792. Je souligne.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 792-793. Je souligne.

¹⁵⁸ U. Zürn, *L'Homme Jasmin*, op.cit. p. 152.

¹⁵⁹ Margaux Pisteur, « Analyse plastique », in *Catalogue de l'exposition Unica Zürn* au musée de l'hôpital St.-Anne, op.cit., p. 19.



37. U. Zürn, *Sans titre*, 1965, Encre de Chine et aquarelle sur papier, 65 x 50 cm, reproduit in catalogue de l'exposition *Unica Zürn*, op.cit., p. 83



38. U. Zürn, *Sans titre*, vers 1960, encre, gouache et aquarelle sur papier, 49,5 x 64,8 cm, reproduit dans Catalogue pour l'exposition *Unica Zürn*, op.cit., p. 84.

Quelques années plus tôt, en 1962, Michaux expose à la galerie Cordier ses « Grandes Encres » et quelques dessins de la période mescalinienne. Dans sa contribution au catalogue de sa première grande exposition, Michaux s'attarde sur sa production de taches, prenant soin de décourager toute velléité d'inscrire son art dans la filiation d'un groupe, ou d'une école "tachiste". Contrairement à Zürn, les taches de Michaux naissent et exposent une lutte, un combat un corps à corps. Il s'en explique lui-même :

Aux taches maintenant [...] Eh bien je les déteste. J'aime l'eau, mais elles, non. Elles me dégoûtent. Je n'ai de cesse que je ne les aie fait sauter, courir, grimper, dévaler [...] Donc je me bats avec elles, je les fouette, je voudrais tout de suite être débarrassé de leur bêtise effondrée et les galvaniser, les rendre éperdues, exaspérées, les allier monstrueusement malgré elles à tout ce qui bouge, à l'innombrable foule d'êtres, de non-êtres, de fureurs d'être, à tout ce qui d'ici ou d'ailleurs, insatiables désirs ou nœuds de force, est destiné à n'être jamais concrétisé¹⁶⁰.

Comme le dit Michaux lui-même, l'émergence des formes nécessite une participation physique beaucoup plus importante, mais surtout un rythme particulier pour pouvoir saisir les formes qui s'extraient du substrat. Tout est question de combat qui met en jeu la rapidité pour empêcher les taches de se figer et de devenir des flaques informes, stagnantes. De celles-ci, point de forme ne peut surgir : « Les taches, c'est une provocation. J'y réponds. Vite. Il faut faire vite, avec ces grandes molles, capables de se vautrer partout. C'est tout de suite, la minute de vérité. Tout de suite, avant qu'elles n'étendent leur domaine d'abjection et de vomissements. Insupportables

¹⁶⁰ H. Michaux, « Faut-il vraiment une déclaration ? », op.cit., p. 1030.

taches. Tachiste, si j'en suis un, qui ne peut tolérer les taches¹⁶¹. » Ensuite, toujours soucieux de laisser les formes à l'inachèvement, de saisir les taches à toute vitesse, Michaux peut espérer qu'à partir de celles-ci, surgissent des figures de corps, membrures ou « silhouettes partant à l'escalade », ou peut-être un unique mouvement « filant en débandade générale » : « Les sombres pseudo-poches sortant des taches boursouflées, leur [un mot illisible] crevaison qui les faisait s'ouvrir, allaient les ouvrir en de nouveaux soudains prolongements, crevassements *me sommaient* de voir clair tout de suite, de décider à l'instant¹⁶². » Les taches chez Michaux engagent une réflexion sur le temps, la vitesse de la saisie et de la réponse. Un processus qui est décrit comme une lutte contre la tache, contre le risque qu'elles ne se déposent en des formes mortes. Il doit avoir de l'avance sur elles et, en quelque sorte, les prendre par surprise.



39. H. Michaux, aquarelle, crayons de couleur et encre sur papier, 1970, 38 x 27 cm, reproduit dans Leibovici, op.cit., p. 77.



40. H. Michaux, gouache et aquarelle sur papier, 1952, 37 x 58 cm, reproduit dans Leibovici, op.cit., p. 90.

Comme le montrent les dessins de Michaux (fig. 39 et 40), nous sommes loin des figures inachevées mais minutieusement dessinées et décorées d'Unica Zürn. Les luttes dépeintes par Michaux se heurtent aux corps articulés de Zürn qui toujours semblent amorcer une figure – semblant de ligatures ou de nervures. Distance stylistique qui traduit, selon moi, une appréhension différente du temps. Vitesse nerveuse chez Michaux, ou nervosité de la vitesse qui tente de capturer le mouvement, l'élan ou l'espoir de la sortie des gestes, des commencements du corps – « [...] le mouvement inspirateur et inspiré de mouvements – de mouvements mobiles, gratuits, libérateurs¹⁶³. » Lenteur et douceur des formes chez Zürn : l'attention est portée au moment de la mue, à l'instant où le corps emprunte d'autres formes de vie. Au contraire, les mouvements de Michaux ne laissent pas encore le temps au corps de prendre et de se faire littéralement corps. Je dirais que les figures dessinées par Zürn viennent après le geste, tout en

¹⁶¹ H. Michaux, « Faut-il vraiment une déclaration ? », op.cit., p. 1030.

¹⁶² Version inédite d'*Émergences-résurgences*, op.cit., p. 680.

¹⁶³ *Ibid.*, op.cit., p. 681.

restant germinales, suspendues dans l'indiscernable, dans le non-représentatif mais tout de même dans le figuratif. Elles inscrivent dans la durée l'instant de la métamorphose d'une vie dans une autre. Partageant la volonté de retrouver le pré-corps, de repenser (à) la naissance – « le problème de celui qui crée, disait Michaux, le problème sous le problème de l'œuvre, c'est peut-être – qu'il en ait fierté ou bien honte secrète – celui de la renaissance, oiseau phœnix renaissant périodiquement, étonnamment, de ses cendres et de son vide¹⁶⁴ » – ils en choisissent, pour ainsi dire, deux instants différents. Unica Zürn s'est sentie « tout à fait sauvée et heureuse » en observant les nombreux visages, formes, corps apparaissant *in statu nascendi* depuis le mur, la porte ou le sol. Et Michaux ? Ont-ils aussi partagé bonheur et délivrance dans la saisie du commencement des formes de vie dont le proto-visage n'en restitue, et qu'à peine, un aperçu ?



41. U. Zürn, dessin à la plume et technique mixte, 310 x 240, à Bona et André Pieyre de Mandiargues, reproduit in *Bilder 1953-1970*, op.cit., p. 21.



42. H. Michaux, aquarelle sur papier, 1981, 36,7 x 27 cm, in F. Leibovici, op.cit., p. 97.

¹⁶⁴ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, op.cit., p. 575.

Chapitre 3 : Le corps emprunté ou les empreintes du corps

« Quel être t'es-tu mis à être ?¹ »

C'est par cette question de Michaux dans *Poteaux d'angle* que je commencerai cette partie conclusive. De toutes les façons et modes d'être, de toutes les manières d'éprouver le corps – malade, endormi, fatigué, écorché, envahi, projeté à l'extérieur, percé à jour ou à la loupe, halluciné et encore maladroit – en lui redonnant une vie protéiforme par et dans l'œuvre écrite et peinte, quel corps à la fin, me demanderai-je, Unica Zürn et Henri Michaux se sont-ils mis à être ? C'est Charlot, le personnage de Charlie Chaplin, apprécié à la fois par Michaux et par Zürn, qui me servira de référence pour commencer à répondre à cette question et entamer une dernière réflexion. Icône du cinéma, Charlot est aussi une figure élue de l'avant-garde littéraire et artistique, de Dada et du surréalisme, à laquelle s'identifient de nombreux représentants, dont Cendrars, Soupault, Aragon, entre autres. Comme le souligne Jean-Carlo Flückiger, de nombreux écrivains publient « leur » Charlot², dont Henri Michaux. « Notre frère Charlie », titre du texte de Michaux, figure dans le numéro du *Disque Vert* (1924) entièrement consacré à Charlot. Poète pour Soupault, bègue et maladroit aux yeux de Cendrars, trépidant et nerveux selon la lecture d'Hellens, bref, chacun veut s'approprier cette icône qui incarne à elle seule, selon Michaux, l'esprit de la modernité. Comme l'écrit Nadja Cohen : « De la figure lunaire et lyrique à celle de l'homme moderne impitoyablement anti-romantique, il incarne aussi une mutation des idées de poésie propre aux avant-gardes de l'époque³. » Maladroit, irrationnel, ironique, révolté, Charlot incarne la figure du résistant et de l'insoumis quant à l'ordre établi, aux règles imposées et à la logique coercitive.

Que ne peut-on prendre une âme moderne, l'installer dans un maçon ou un policeman et la faire agir, moderne, comme maçon, comme policeman, sans intermédiaire des fatals pinceaux ou porte-plume !

C'est fait ! Il vit ! C'est Charlie !

Maçon, policeman, il est de tous les métiers – et là-dedans, il est une âme moderne. Les unanimistes le réclament. Il serait un des leurs. Il serait aussi dadaïste, une réaction contre la sensibilité romantique, un sujet de psychanalyse, un classique, un primitif⁴.

¹ H. Michaux, *Poteaux d'angle*, op.cit., p. 1064.

² Jean-Carlo Flückiger, « Portrait de l'autre en Charlot », dans *Blaise Cendrars*, n° 5, « Portraits de l'artiste », s. dir. Caude Leroy, Paris, Minard, *Revue des Lettres modernes*, 2003, p. 101, cit. in Nadja Cohen, « Charlot, poète malgré lui », *Interférences littéraires/ Littéraire intertextuelles*, n° 18, mai 2016, p. 8.

³ N. Cohen, op.cit., p. 14.

⁴ H. Michaux, « Notre frère Charlie », in *Comptes rendus parus dans « Le Disque Vert », OC., I, op.cit., p. 43.*

Les gestes maladroits de Charlot, sa démarche mécanique et éclopée, font de lui un personnage marionnette dirigée par des mains invisibles, se rapprochant de cet homme michaldien composé de « morceaux d'hommes » qui paraissent assemblés de façon quelque peu absurde. Toujours en fuite, Charlot bouscule les manières et le savoir-vivre du monde bourgeois, refusant de se laisser enfermer dans les codes. Et c'est précisément dans sa façon de vivre "en esquive", dans sa posture éthique et politique singularisée par l'ironie et l'irrévérence, par sa vie « coq-à-l'âne. Ni milieu, ni commencement, ni fin, ni lieu⁵ », que Michaux trouve en Chaplin un frère et un personnage dont le potentiel créatif est à explorer (le personnage de Plume, par exemple, sera inspiré par Charlot). « Charlie est un cours d'art moderne, continue Michaux, il est *soudain*. Ni périphrase, ni introduction. Il est *immédiat*⁶. » Charlie est un personnage d'action, ses gestes sont libres et plutôt que d'imiter une réalité extérieure, ils sont l'expression réfléchie et recherchée de mouvements, de toute une gestuelle invisible propre à l'intériorité.

La figure du Charlot et plus généralement celle du clown constitue le paradigme d'une recherche approfondie de soi, d'une action visant à la connaissance d'autres manières de se mettre en relation avec le monde, avec les autres et avec soi-même. Il faut *advenir* à l'être, l'inventer en lui arrachant tout ce qui lui a été apposé : le clown se qualifie plus par ses manques que par ses attributs et son propos « est moins le divertissement des autres, le geste gratuit, que l'atteinte de soi par soi par le biais d'un acte. Le clown n'est plus l'homme de l'extériorité, il est un héros, peut-être le héros originaire de l'intériorité [...] il se recense, se *parcourt*, apprend à se connaître⁷. » Le clown est un métier – « il est de tous les métiers » – d'abandon de tous les liens qui retiennent le "moi", d'évasion vers le hors-norme et le dérangement de l'ordre. Dans sa facilité à changer de style d'être et d'agir, dans son habitude de se mettre dans la peau des autres, le clown plus qu'un personnage est alors un *exercice*, un essai constant de déséquilibre perceptif : énergie nerveuse, gestes impulsifs de l'être qui part à la recherche de lui-même et de ses différentes configurations. Par son comique ironique et grotesque, le clown attaque violemment tout ce qui est supposé rationnel et établi, il déchoit le sens, dans ses gestes immédiats il surprend par l'inattendu, il se déprend de ce qu'il *est* par habitude et par conformité – « pour être rien et rien que rien » –, en se mobilisant pour aborder l'ailleurs, « un endroit lointain (ou même pas), sans nom, sans identité⁸. » C'est le clown de Michaux : « Clown, abattant dans la risée, dans le grotesque, dans l'esclaffement, le sens que contre toute lumière je m'étais fait de mon importance / Je plongerai⁹. » Les actes et les gestes accomplis par ce personnage, héros de l'action et de la découverte du soi, ou peut-être plutôt de l'invention d'un soi toujours en déprise identitaire, sont définis par une agressivité que l'on retrouve dans le choix des verbes utilisés par Michaux :

Un jour j'*arracherai* l'ancre qui tient mon navire loin des mers. Avec la sorte de courage qu'il faut pour être rien et rien que rien, je lâcherai ce qui paraissait m'être indissolublement proche. Je le *trancherai*, je le *renverserai*, je le *romprai*, je le

⁵ H. Michaux, « Notre frère Charlie », op.cit., p. 45.

⁶ H. Michaux, *Le Disque vert*, n°4-5, 1924, p. 73.

⁷ Camilla Gjørven, Pierre Grouix, « Nul / et ras... / et risible...Lecture de Clown », in *Henri Michaux : Corps et savoir*, op.cit., p. 109-110. Souligné dans le texte.

⁸ H. Michaux, « Clown », in *Peintures*, op.cit., p. 709.

⁹ *Ibidem*.

ferai *dégringoler* [...] À coup de ridicules, de déchéances (Qu'est-ce que la déchéance ?) par éclatement, par vide, *par une totale dissipation-dérision-purgation*, j'*expulserai* de moi la forme qu'on croyait si bien attachée, composée, coordonnée, assortie à mon entourage et à mes semblables, si dignes, si dignes, mes semblables¹⁰.

Le personnage du clown apparaît également avec une certaine fréquence dans les écrits de Zürn, notamment dans les feuilletons des années 1949-1955, période de son rapprochement avec le groupe *Die Badewanne*. Ces récits mettent en scène des clowns, des danseurs, des Indiens, des animaux, qui font encore partie de ce monde imaginaire qu'elle abandonne à l'époque de son arrivée à Paris, et qu'elle détruira en grande partie lors d'une crise¹¹. Et en particulier, c'est la figure de Charlie Chaplin, dont Zürn se remémore dans *L'Homme-Jasmin* comme d'une apparition hallucinatoire lors de la contemplation des nuages, qui réapparaît dans l'album de musique utilisé comme carnet de croquis. Entre les notes de la partition, reproduite ci-dessous (fig. 43), Unica Zürn écrit une phrase où il est question de Chaplin/Charlot. Je la retranscris respectant fidèlement l'orthographe de Zürn : « CLOWN / Si je suis clown dans la vie – tout va bien – / si je me prend [erreur dans le texte] pour sérieuse – tout va mal / *Faut jamais oublier / l'enfance avec CHARLIE CHAPLIN.* »



43. U. Zürn, Texte sur partition, reproduit in *Alben*, op.cit., p. 208.

Le Clown, personnage du doute qui malmène l'évidence, s'associe à l'enfance, période de remise en question ou plutôt de mise en question de toutes normes. Mais plus encore, le clown utilise son corps d'une manière tout à fait bouleversante. Il s'agit d'utiliser le corps de manière maladroite, de s'appuyer sur lui en ironisant sur ses manques, sur ses défauts, de se dépendre de sa structure pour mettre le corps de travers, de le placer dans des conditions où il n'est plus capable de se tenir en équilibre. Le corps du clown s'appuie en quelque sorte sur ses déséquilibres

¹⁰ H. Michaux, « Clown », op.cit., p. 709. Je souligne.

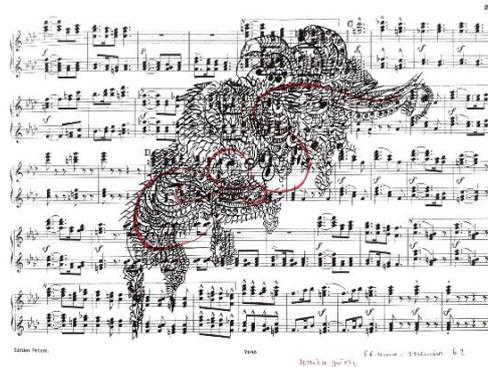
¹¹ « Aber diese [die Mappe mit ihren veröffentlichten Geschichten] hat sie in einer Krise in einem Hotelzimmer in Paris vernichtet. [...] In dieser Nacht las sie noch einmal alle Geschichten und vernichtet die schlechten. In einem halben Unbewusstsein muss sie dabei alle vernichtet haben. » (« Mais elle les a détruites [le dossier contenant ses histoires publiées] lors d'une crise dans une chambre d'hôtel à Paris. [...] Cette nuit-là, elle a relu toutes les histoires et a détruit les mauvaises. Dans une demi-inconscience, elle a dû les détruire toutes. », Unica Zürn, *GA*, Band 2, p. 341-342. Je traduis.

empruntant différentes postures, suivant une gestuelle impulsive et non calculée. Il est et il a véritablement, selon le double sens que laisse entendre l'expression française, un *corps emprunté*. Ce qui se dit d'un corps gêné, gauche, maladroit. Et de ce corps quelque peu, alors « emprunté », le clown tire une force, un savoir sur ses façons d'être qu'il emprunte aux différentes manières et dispositifs d'action. Sur ces notions d'*emprunt*, d'*emprunter* et encore d'*emprunté* je vais m'attarder quelque peu, les analysant dans le cas spécifique d'Unica Zürn et d'Henri Michaux.

On emprunte un chemin, une direction mais aussi des styles, des façons d'agir, des qualités appartenant à d'autres personnes, voire à d'autres êtres vivants en les assumant temporairement en soi et pour soi. Ce serait ainsi une autre formulation possible de cette expression longuement analysée déjà de Michaux – « se mettre dans la peau d'autrui » – ou s'appropriier des traits du visage des autres. En lisant attentivement les textes de Michaux, la notion d'emprunt correspond bien à la manière dont l'auteur s'approprie le style d'autres vivants et les applique dans son écriture. Une fois de plus, le cas le plus exemplaire est celui des fourmis, auxquelles Michaux emprunte leur “fourmillement”, la manière qu'elles ont de se tenir en état d'agitation constant, pour en faire une qualité de son écriture. Tout comme le style “machine à coudre”, entre déliaison et couture, dans les anagrammes de Zürn. Il s'agit alors pour les deux auteurs d'emprunter d'autres styles d'agir et de penser pour élargir la connaissance de différentes dispositions des formes de vie, mais aussi, et peut-être surtout, pour approfondir la connaissance de soi. Je l'ai montré plus haut avec l'emprunt, dans l'art de la peinture, du style maladroit ; emprunt que Michaux et Zürn tirent de leur propre corps défectueux à des titres divers, à partir duquel ils déploient un pouvoir de création. Un emprunt en l'occurrence réflexif, emprunter à soi-même un soi inconnu ou ignoré mais présent depuis toujours. Écouter les mouvements qui traversent un corps, saisir ses tempéraments, n'est rien d'autre qu'une action d'essayer d'autres allures et attitudes : emprunter des cheminements, suivre des passages de devenir qui ne leur appartiennent pas *en propre* mais qu'ils cherchent à éprouver et expérimenter comme une nouvelle possibilité de vivre. Et pour continuer dans cette voie, ce sont peut-être tous ces emprunts qui donnent à Zürn et Michaux un air parfois “*emprunté*”. Précisément parce qu'il s'agit toujours d'une quête¹² qui risque et défie la stabilité des formes, des structures, du corps et de la pensée, en essayant de saisir ce qui dérange, ce qui trouble l'ordre et la rationalité. Et de rejoindre le « for intérieur », comme disait Michaux, en se plaçant en déséquilibre, en risquant – et en les mettant à mal – toutes les prises stables et sûres. Ce qui se traduit aussi dans le langage. L'écriture empruntée de Zürn l'est dans les erreurs réitérées et soulignées de la langue française, elle l'est dans les “germes d'erreurs”, ces lettres non appariées en restance des anagrammes ; elle l'est encore, dans la volonté de puiser avec une grande fermeté dans les crises de folie et de délire pour restituer une impression, une hallucination écrite. Il en va de même pour les onomatopées et les bégaiements de Michaux, notamment dans ses expériences avec les hallucinogènes. Ainsi en va-t-

¹² Un quête qui, il faut le spécifier, pour Unica Zürn n'est pas toujours maîtrisée ou volontaire. La recherche de diverses postures et positions, sont chez elle parfois involontaires voire hallucinatoires, due à sa souffrance dont elle cherche de puiser une création, voire une force de vie. Chez Michaux il s'agit d'une quête volontaire, intentionnelle ; un exemple, Michaux exagère beaucoup ses “maladies”, les conduisant volontairement au paroxysme comme ses textes le montrent. Cette distinction, encore une fois est due au fait que pour Michaux il s'agit toujours d'expérimenter, de faire des expérimentations sur son corps et avec lui, et sa psyché. Pour Unica Zürn, au contraire, il s'agit d'une expérience du corps et de la psyché, d'un vécu bien réel, très souvent angoissant.

il aussi pour leurs corps fatigués, malades, errants. Cette idée de l'emprunt se traduit encore par la volonté de suivre « les moments qui bout à bout font la vie », comme l'écrit Michaux, de suivre les traces des différents chemins dont se compose la « conscience d'exister », de les observer et d'en emprunter les directions. « [...] combien j'aurais eu plaisir à un tracé fait par d'autres que moi, à le parcourir comme une merveilleuse ficelle à nœuds et à secrets, où j'aurais eu leur vie à lire et tenu en main leur parcours¹³ » continue Michaux en explicitant le sens de ce *continuum* qui voudrait saisir par la métaphore de la ficelle, qui est moins une composition qu'un déroulement progressif et vivant qui informe une vie. La peinture chinoise n'est pas si différente, à en croire François Cheng, qui observe que « la peinture ne se contente plus de reproduire l'aspect extérieur des choses, elle cherche à en capter les lignes internes et à fixer les relations cachées qu'elles entretiennent en elles¹⁴. » Une ligne qui meut la forme et que je crois retrouver dans cette ligne rouge (fig. 44) parfois présente dans les figures de Zürn de manière à leur donner une animation. Je propose une image à titre d'exemple :



44. U. Zürn, *Zeichnung*, St. Anne, Décembre, 1962, reproduit in *Alben*, op.cit., p. 205.

On retrouve à nouveau cette idée du trait comme *trait d'union*, qui permet de figurer la communication imaginaire entre soi et le reste du vivant. Et dans l'espace blanc de la feuille le trait tiré à même la page permet aussi de montrer l'union entre la présence – le tracé – et le virtuel – la disparition du trait dans le blanc – soit, entre ce qui s'exprime et s'expose et ce qui s'absente, s'étiolant dans le vide. Dans les œuvres de Michaux et de Zürn, de nombreux arrière-plans sont blancs ou noirs d'où émergent des formes figurant la rencontre entre le manque et la plénitude, ce puissant effet de l'esquisse acquérant, à mes yeux, une importance nouvelle. Les traits noirs de Michaux sur fond blanc, les lignes à peine esquissées des corps en phase d'apparition de Zürn, cette tension constante entre partance et retrait dans le vide blanc de la page, tendent précisément à restituer une qualité propre au vivre et du vivre. Michaux et Zürn dessinent des situations transitoires, des surgissements de formes qui ne sont plus spécifiées dans des traits définis. Des formes qui émergent de l'espace blanc pour y être déjà aspirées. Les traces, les formes entre présence et absence conservent une nature indicielle, s'éloignant du réalisme du trait comme

¹³ H. Michaux « Dessiner l'écoulement du temps », in *Passages*, op.cit., p. 371.

¹⁴ F. Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991, p. 72.

contour définissant une figure en la réifiant. Les formes dessinées par Michaux et Zürn ont un caractère “suspensif” entre émergence et immersion, entre apparition et disparition dans le fond blanc ou noir. Et c’est précisément de cette figuration du manifeste et du caché que les formes acquièrent leur puissance d’évasion qui leur permet de se dérober à l’emprise du regard et à l’interrogation de l’observateur. Le fond qui cache et dissimule est précisément ce qui rend ces figures si mystérieuses, en les maintenant dans un état de puissance. A propos des « peintures noires » et taches de Michaux, Bernard Noël écrit : « Ainsi, devant ses peintures noires, il n’y a pas à s’interroger, car elles rendent fausses toute interrogation : ces peintures sont la *chose* même. La chose telle quelle, exactement notée, sans marge, sans littérature. *En parler, c’est se mettre à côté*¹⁵. » Le vide alors, le blanc, la figuration même de l’absence, sont à concevoir comme éléments actifs et agissants : un interstice, un lieu qui permet que transformation et apparition il y ait¹⁶. C’est à travers cette configuration dynamique entre absence et présence, entre traits blancs et noirs, que je lirai les dernières productions de Michaux, en particulier l’œuvre *Par des traits* (1984). Il ne s’agira pour moi alors, ici, que de raisonner sur le titre de cette dernière œuvre « sur la voie du signe¹⁷ », *Par des traits*. Par des corps-traits ?

Que voit-on sur les pages ? Des traits noirs, précisément, des traits entourés et imprégnés jusque dans leur intérieur par le blanc de la page qui leur permet d’être indéfiniment interrogés sur leur forme-informe : le vide tient en suspension, tient de l’hypothèse. « Éveil / autres éveils », écrit Michaux à la première page. Par un trait absolument singulier, par le premier geste qui trace et expose un premier *retrait* du blanc, Michaux détermine sa perspective de l’éveil, soit une nouvelle façon de s’approcher et d’explorer le monde par des traits : c’est le geste d’une ouverture. Ce qui pourrait faire songer que la trace est une première délimitation d’un cadre, comme l’était la fenêtre chez Leon Battista Alberti, soit cet espace qui se définit comme un commencement, l’origine d’un nouveau monde plus précisément, d’une histoire : « De la naissance à la mort, un trait / modèle universel¹⁸. » Il faudrait se demander quel genre d’histoire cela représente pour Michaux. Une histoire toute singulière, c’est sûr, qui ne suit pas une chronologie ni une linéarité, ne se développe pas à partir d’une origine, ne s’inscrit pas dans une permanence. « Contre ce qui retient, stoppe, engourdit », plutôt pour « dégager » et « débloquer¹⁹ » souligne Michaux. Une histoire alors de traits qui, dès leur inscription, parle déjà de leur disparition. Autrement dit, c’est la narration d’un trait qui dans l’acte de son tracé, à l’instant même de s’originer, exposant un devenir, assume déjà son impossibilité à se fonder en tant qu’origine de quelque chose, se retirant dans le silence. À suivre Michaux, un trait « pour se déprenre, pour se reprendre, pour se redéprenre / pour lâcher, pour déréaliser par les traits²⁰. » Et peut-être alors que le trait résume à lui seul le prolongement du corps dans sa participation à une histoire, mais à une histoire antérieure et invisible, oubliée, ou alors à venir « qu’on n’aura pas le temps de voir », un trait élémentaire qui condense, à lui seul, ce qui se partage « du matin à la

¹⁵ B. Noël, « Les peintures noires de Michaux », in *Vers Henri Michaux*, op.cit., p. 34. Je souligne.

¹⁶ Sur la notion du vide en peinture je renvoie à F. Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, op.cit. ; François Jullien, *La grande image n’a pas de forme*, op.cit., en particulier le chapitre VI « Vide et plein », p.119-139 ;

¹⁷ R. Bellour, « Notice » à *Par des traits*, op.cit., p.1788.

¹⁸ H. Michaux, *Par des traits*, op.cit., p. 1252.

¹⁹ *Ibid.*, p. 1250-1251.

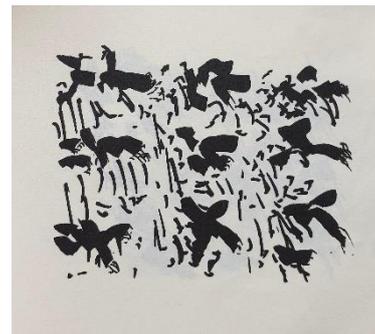
²⁰ H. Michaux, *Par des traits*, op.cit., p. 1251.

nuit/de l'unicellulaire à la baleine²¹. » Le trait alors comme premier lien avec l'ensemble du vivant, le trait du « pré- », d'avant la coupure symbolique et sexuelle, d'avant la classification et la formation spécifique des êtres : un trait encore archaïque qui lie les êtres à leur appartenance commune à cette histoire “d'avant” où les êtres étaient encore des germes, des bourgeons, des commencements. Et par sa présence le trait exposerait alors l'absence d'un moment qui fut, temps oublié dont seule la trace de son passage permet d'évoquer l'existence.

Trait (fig. 45-46), enfin, comme forme première qui conjugue le dedans et le dehors – « l'en dedans-en dehors » comme l'écrivit Michaux –, et qui se lit comme la représentation des êtres microscopiques (de l'infiniment petit) qui habitent le corps humain : « Des traits plus petits que les plus petits, [...] des traits infiniment savent se répandre, se multiplier / au-dedans des corps humains impuissants / Maîtres des maladies²². » D'un geste de la main, le trait est la qualité chez Michaux de l'essentialisme corporel, le germe qui renvoie à la pullulation organique, il est la forme la plus épurée de l'homme : « *À la fin*, SAISIR n'était plus que dynamisme, un saisir abstrait, on y tendait²³. » L'homme est saisi et il est le *saisir* même, le geste et la manière du saisissement. Autrement dit c'est une manière de vivre dans l'élan, dans la prise de quelque chose qu'on voudrait retenir. Le verbe s'incarne dans la personne, ou alors la personne se fait verbe, littéralement se verbalise, se donne une manière “par le trait”, une qualité de vivre avec ce que j'appellerais un “corps-trait”. Le régime de Michaux ? « Saisir/voulant saisir, saisir m'accapara / je n'étais plus que ça, je l'étais trop / l'esprit saisi, l'être saisi / agrippé, envahi / saisir et que ce soit saisisant/ avec le style même du “saisir”²⁴. » C'est la nouvelle condition de l'être pris dans les multiples situations avec lesquelles il s'agence où il fait simplement *peau*. Un tissu se crée par les gestes avec lesquels l'homme s'unit aux mouvements du monde et de ses habitants, les échangeant aussi avec eux : « Les animaux et moi avions affaire ensemble. Mes mouvements je les échangeais, en esprit, contre les leurs, avec lesquels, libéré de la limitation du bipède, je me répandais au-dehors... Je m'en grisais²⁵. »



45. H. Michaux, dessin de *Par des traits*, reproduit in *OC., III*, op.cit., p. 1236.



46. H. Michaux, dessin de *Par des traits*, reproduit in *OC., III*, op.cit., p. 1267.

²¹ H. Michaux, *Par des traits*, op.cit., p. 1252-1253.

²² *Ibid.*, p. 1252.

²³ Henri Michaux, *Saisir*, op.cit., p. 939.

²⁴ *Ibid.*, op.cit., p. 951.

²⁵ H. Michaux, *Passages*, op.cit., p. 372.

Ne serait-ce pas, là encore, une réponse possible à la question posée en ouverture de *Saisir*, à ce désir exprimé par Michaux, de « faire un abécédaire, un bestiaire, et même tout un vocabulaire, d'où le verbal entièrement serait exclu?²⁶ » N'est-ce pas là, une fois de plus, une question qui témoigne de la volonté de trouver un moyen de s'associer au monde ?

J'ai rêvé un moment, sans obtenir de résultats sérieux, de chercher une langue universelle. J'ai essayé d'inventer des caractères clairs pour tous sans passer par la parole. Mais rien n'en est sorti...Sinon un caractère jamais assez différent de l'autre. J'étais à côté. [...] J'ai toujours espéré trouver cette langue chez autrui, ou ailleurs, en Afrique par exemple, mais reconnaissons que ce n'est jamais très clair ou que cela reste conventionnel [...] J'ai voulu indiquer des caractères qui aient un contenu psychique. L'être d'aujourd'hui est mécontent de sa langue [...] Le graphisme qui a tant de rapports avec l'homme deviendra de plus en plus riche, de plus en plus précis. Tout ce que je reformule ici n'est que le regret d'avoir senti une direction mais d'avoir commencé trop tard²⁷.

Dépourvu de verbe, Michaux ne trouve que le geste. Loin de la représentation, loin de la verbalisation, le geste est la réponse immédiate du corps aux stimuli externes et internes au moi, relevant d'une participation active et totale à l'expérience la plus immédiate des choses et des entités du monde. D'où l'affirmation de Michaux : « Je ne puis m'associer au monde que par gestes²⁸. » Quant aux dessins, ce sont des gestes que l'auteur expose alors en manifestant la participation du corps sentant au monde ; ce sont des traces de cette relation dans son implication graphique avant la conceptualisation et avant l'élaboration verbale. Ce que j'observe alors dans ses innombrables dessins, surtout dans « Les grandes encres », sont des gestes qui s'installent rapidement s'échappant de la page et aussi du regard, ne se laissant pas traduire car ils naissent directement et immédiatement de la relation de réciprocité continue avec le monde, ses êtres vivants et ses rythmes, qui entourent et traversent le corps de Michaux. À saisir, encore, dans la rapidité, qui est aussi la qualité du mouvement à préserver lors de son passage sur la page :

À la différence de ceux qui pratiquent la vitesse, de ceux qui en sont les champions, comme Pollock et Mathieu, je fais des mobiles, des parties de dessins qui l'évoquent, des pièces détachées qui foutent le camp...des petits paquets qui sont représentatifs des mouvements de cette vitesse. Sans quoi l'impression d'ensemble serait d'une grandiose exaspération. Ce mouvement représentatif de mouvement amène à une relative simplicité : noir et blanc...A aucun moment il ne faut que je perde la rapidité²⁹.

Chaque geste sur la page est à même son origine et sa fin. Chercher une origine en dehors de lui serait trahir son essence. « Le corps humain, avec ses prédispositions variées, écrit le philosophe

²⁶ H. Michaux, *Saisir*, op.cit., p. 936.

²⁷ H. Michaux, entretien avec Dominique Rey, op.cit., p. 19.

²⁸ H. Michaux, « Idées de traverse », *Passages*, op.cit., p. 287-288.

²⁹ J.-D. Rey, op.cit., p. 14.

David Abram, est sans aucun doute notre héritage propre, notre propre enracinement dans une histoire évolutionnelle et le fruit d'une lignée ancestrale particulière. Pourtant il est aussi notre mode d'insertion dans un monde qui *échappe de toutes parts à notre prise*. Il est notre mode de contact avec les choses et les vies qui se déploient, ouvertes et indéterminées, autour de nous³⁰. » Je lirai ainsi l'histoire des gestes de Michaux, ses dessins comme une exposition de l'élan à saisir tout ce qui échappe à sa prise et que pourtant il pressent, il entrevoit. Du moins, qu'il vit à même le corps :

J'essayai à nouveau, mais progressivement les formes "en mouvement" éliminèrent les formes pensées, les caractères de composition. Pourquoi ? Elles me plaisent plus à faire. Leur mouvement devenait mon mouvement. *Plus il y en avait, plus j'existais*. Plus j'en voulais. Les faisant, je devenais tout autre. J'envahissais mon corps (mes centres d'action, de détente). Il est souvent plus loin de ma tête, mon corps. Je le tenais maintenant piquant, électrique. *Je l'avais comme un cheval au galop avec lequel on ne fait qu'un*. J'étais possédé de mouvements, tout tendu par ces formes qui m'arrivaient à toute vitesse, et rythmées³¹.

Le mouvement, l'invisible, l'intangible, c'est ce à quoi Michaux s'associe. Par le corps, par un corps à corps. Un autre nom pour cette « ressemblance interne » plus « excitant[e] à attraper³² » commune au vivant qui rompt le registre de la signification et de la spécularité représentable. C'est précisément ce continuum, ce phrasé de la vie qui subsiste derrière les gestes, sous la peau, comme la cicatrice ("*vica-trave*" ?) qui persiste et résiste dans sa transformation derrière ce qui semble permanent et impénétrable, recherché par Michaux et qui ne peut être exposé que dans sa gestualité : « Je sais seulement que je sens mon tableau être là quand une quantité plus grande de mouvement est présente. Je m'arrête *avant l'anecdote*³³. » Dans ces dessins alors il y a des ombres de formes qui vacillent sur la page. Ombre comme la seule présence traçable qui atteste l'absence de toute structure : « Quand je dessine, au contraire, cela vient de la moelle et du muscle : *pas besoin d'être articulé*. [...] La peinture, c'est du cinéma, de la joie, des vacances³⁴. »

Je me demande alors si l'on peut encore parler de corps pour ces dessins. Et si oui, de quels corps s'agit-il maintenant ? Quels sont les corps déposés sur la page ? Car de corps, il me faudra encore parler, du corps minimal de la trace, du corps que la trace emporte avec elle et qui remue sur la page. Une trace qui exhibe le mouvement d'un geste corporel « avant l'anecdote », avant son histoire, avant sa figurabilité, avant l'idée même d'avoir un corps. Le corps de la vie intérieure, son seul mouvement, mais corps tout de même. Ou sa mémoire. Alors, peut-être devrais-je parler, à la suite de Derrida, *d'archi-corps* : avant même son origine, dans une pré-origine, le corps a déjà disparu et il n'en reste que des traces qui disent son absence. Il ne reste de lui, de ce corps,

³⁰ David Abram, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, traduit de l'anglais par Didier Demorcy et Isabelle Stengers, Paris, La Découverte Poche, 2021, p. 72. Abram s'inscrit dans la pensée et la philosophie phénoménologiques.

³¹ H. Michaux, « Dessins et postface de *Mouvements* (1951) non repris en 1954 », in en marge de *Face aux verrous*, op.cit., p. 598. Je souligne.

³² H. Michaux, *Saisir*, op.cit., p. 958.

³³ J.-D., Rey, op.cit., p. 16.

³⁴ A. Bosquet, *La mémoire ou l'oubli*, Paris, Grasset, 1990, p. 194.

que les qualités de son être dans le monde pré-originaire dont nous n'avons pas la mémoire et que Michaux tente de faire ressurgir précisément par la répétition du geste. Selon ses propres termes que je reprends ici : « Quelque chose d'essentiel, l'atmosphère intérieure, un je ne sais quoi *qui liait tout*, a disparu et tout le monde de l'enfance avec lui [...] tout ce qui venait « avant », non réalisé encore, tout ce qui vint pour la première fois, tout ce qui autrefois élan, appel, est devenu satisfaction, c'est-à-dire rien du tout³⁵ », c'est ce que Michaux tente de faire réémerger de ses pages. Et pourquoi alors parler *d'archi-corps* ?

Ce qu'on voit dans ses dessins, ce ne sont point des corps, plutôt des « présences ininvitées, personnages, ou petites bêtes, *avant-garde* d'une considérable et pressante foule en marche vers moi ou vers la page ou vers le lieu du dessin³⁶. » L'archi-corps, soit à l'origine de l'origine quand un corps a déjà disparu. Et ce sont les séries de traits que Michaux inscrit dans ses pages qui sont les témoins de cette irréductible duplicité. Duplicité que le trait porte *toujours* et *déjà* en lui : trait et *re-trait*. D'un seul trait redoublé à l'infini sur les pages, se redouble aussi l'aléa de la formation de la vie : aléa dont viendrait témoigner le trait d'union et de scission qui décompose et unit. La section, l'incision qu'opère le trait à même la page, articule des formes possibles à mesure et en proportion de leurs retraits. Il y a un intervalle dans le trait, une coupure qu'il opère et où s'originent, en même temps, le peut-être et le peut-être pas de la forme-corps *à naître*. D'un seul trait redoublé dans une série infinie sur les pages de Michaux, le corps se donne comme une amorce. Un redoublement qui interrompt le lien avec une origine à jamais inatteignable. Car ce terme, *redoublement*, exprime la qualité du trait, de l'incisure qui tire, marque et montre et se repousse, se rature en même temps : il marque un début mais ne coïncide plus avec celui-ci. Ce qui reste, juste un trait alors qui restitue le passage d'un être ou plutôt, son absence qui encore remue en restituant juste le sentiment qu'un corps a été là, qu'il est passé par là : « Dépassant la visualisation, restant en deçà, en dedans, faisant partie de l'être, combien plus important était le *sentiment de présence*³⁷. »

Le trait se tient déjà à l'extérieur, il *ex-siste* (« *ex-sistere* », se tenir hors), pour qu'un nouveau commencement puisse déjà ou à nouveau avoir lieu. Pour qu'un nouveau trait puisse apparaître il faut la présence d'un écart, l'absence et le retrait d'un autre trait. De cette dissidence à coïncider avec eux-mêmes, à définir un état stable et définitif, soit à se tracer comme les contours d'un corps, les traits répétitifs de Michaux permettent de se maintenir dans cette compulsion à la reproduction, dans l'élan à apparaître ou, au contraire à disparaître. Cette dynamique d'irrésolution, Michaux l'avait déjà approchée dans *Connaissance par les gouffres*, en osant un nom emprunté à la biologie : la néoténie ou la persistance au stade adulte, chez certaines espèces animales, de formes larvaires ou de caractéristiques d'un stade inférieur de développement.

Un phénomène assez spécial s'y rencontre que j'appellerais bien la pensée néoténique. Avant qu'une pensée ne soit accomplie, venue à maturité, elle accouche d'une nouvelle, et celle-ci à peine née, incomplètement formée, en met au monde une autre, une nichée d'autres qui semblablement se répètent

³⁵ H. Michaux, « Enfants », in *Passages*, op.cit., p. 301-302.

³⁶ *Émergences-résurgences*, op.cit., p. 617.

³⁷ *Ibid.*, p. 622.

en renvois inattendus et irrattrapables et que jusqu'à présent je n'ai pas réussi à rendre.³⁸

Si le corps n'a pas encore commencé à exister, pourtant « quelque chose vient qui n'est pas encore solide, mais déjà impérieux, qui cherche plutôt le combat, et surtout à focaliser davantage³⁹. » Ce quelque chose qu'ici j'appelle l'archi-corps ou, pour reprendre cette expression si parlante de Michaux, le corps *d'avant-garde*. « Ce qui devance », ici, et selon moi, ce sont les traits, les gestes devançant le corps. À la vitesse où les gestes se succèdent émiettés sur la page, ceux-ci n'ont pas le temps de se déployer ni de se disposer comme des corps. Ils sont encore dans l'appel du corps, dans son aléa ou dans l'élan qui promet peut-être un avenir corporel, devenir que pour l'instant ils fuient en s'enlisant vers l'indéterminé. De plus, aspect subtil mais essentiel, les traces sont prises par un désir d'avoir et de se faire, un jour, un corps. Ce que Michaux appelle "l'envie" : « C'étaient des gestes, les gestes intérieurs, ceux pour lesquels nous n'avons pas de membres mais *des envies de membres*, des *tensions*, des *élans* et tout cela en cordes vivantes, jamais épaisses, jamais grosses de chair ou fermées de peau⁴⁰. » Le désir est soutenu par un manque, par l'attente de quelque chose qu'on ne possède pas. À savoir, dans le cas de Michaux, le corps. Désirer un corps, avoir envie de membres, se situer dans cet écart entre l'envie et sa réalisation, c'est une autre manière de souligner qu'à la fin, le corps est le grand absent. Cette recherche d'un corps pré-individuel qui n'en est pas encore un, souligne que le corps, en lui-même et pour lui-même, est l'objet constant d'une quête. « Dans mes propriétés tout est plat, rien ne bouge⁴¹ » écrivait Michaux. Et peut-être alors que le seul habitant possible de ces territoires désolés est l'être Meidosem, cette figure énigmatique de Michaux, toujours « en perte de substance⁴² » mais qui, se tenant en suspension entre force et faiblesse, entre corps d'insecte ou d'homme, est un équilibre entre forme et informe, le germe d'un corps en devenir ou le spectre d'un corps déjà disparu ; et pourtant le mouvement informe encore la pensée et le corps de l'être tout entier à travers ce que Michaux appelle la « *veine mémoire* » :

Des coulées d'affection, d'infection, des coulées de l'arrière-ban des souffrances, caramel amer d'autrefois, stalagmites lentement formées, c'est avec ces coulées-là qu'il marche, avec elles qu'il appréhende, membres spongieux venus de la tête, percés de mille petite coulées transversales, allant jusqu'à terre, extravasées, comme d'un sang crevant les artérioles, mais ce n'est pas du sang, c'est le sang des souvenirs, du percement de l'âme, de la fragile chambre centrale, luttant dans l'étaupe, c'est l'eau rougie de la veine mémoire, coulant sans dessein, mais non sans raison en ses boyaux petits qui partout fuient ; infime et multiple crevaion⁴³.

³⁸ H. Michaux, *Connaissance par les gouffres*, op.cit., p. 47.

³⁹ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, op.cit., p. 651.

⁴⁰ H. Michaux, « Signes », in *Textes épars 1951-1954, OC II*, op.cit., p. 431.

⁴¹ H. Michaux, « Mes propriétés », op.cit., p. 435.

⁴² H. Michaux, « Portrait des Meidosems », *La vie dans les plis*, op.cit., p. 207.

⁴³ H. Michaux, « Portrait des Meidosems », op.cit., p. 208.

Les mouvements que Michaux dépose sur les pages sont l'indice d'un corps qui n'a pas encore choisi de devenir un corps, une autre qualité du Meidosem qui persiste dans l'élasticité de ses postures et dans l'instabilité de ses formes provisoires. Ou alors, souvenir d'un désir de se dépouiller de la chair et des os et réintégrer le stade de l'« unicellulaire microscopique, pendu à un fil et voguant à la dérive⁴⁴. » Encore corpuscules, ses formes-informes « n'ont pas encore choisi » – écrit Michaux dans *La Ralentie* – ils ne savent pas encore quel corps incarner. « Très peu soutenus, toujours très peu soutenus, les voilà encore, leur colonne de vertèbres (sont-ce même des vertèbres ?) transparaisant sous l'ectoplasme de leur être. Ils ne devraient pas aller loin. Si, ils iront loin, vissés à leur faible, en quelque sorte forts par là et même presque invincibles...⁴⁵. » Meidosems comme des éclats d'êtres ou bâtonnets d'écritures, signes-corps qui forment un monde inconnu et qui ne cesse de parler à travers une langue qui exprime une vision intérieure se refusant en une langue lisible et résolue. Et aux formes informes de s'incarner dans une image. « Mouvements [...] qu'on ne peut montrer mais qui habitent l'esprit⁴⁶ » écrit Michaux. Et peut-être alors cette foule de mouvements se livrant aux combats pour émerger, ces restes de corps qui dans leur anonymat s'agencent comme un alphabet lointain pris dans le processus de l'anamorphose, seraient-ils une écriture comme lieu de gestes, une éthologie plutôt de tous ses mouvement qui traversent et affectent le corps, gestualité d'un monde qui, comme l'écrit Jean Louis Schefer, « n'est pas un spectacle mais une conscience qui vient, s'évanouit, se liquéfie ». Et de juxtaposer alors ces gestes, ombres, bribes d'écritures aux « mouches de Lucrèce, les abeilles de Virgile nées de la décomposition de corps plus grands, essaims d'atomes corrodants, nuées flottantes de leur liquéfaction. Corps aériens, points, traits, particules saisies d'ivresse dont les chorégraphies seules dispersent le souvenir des corps gisants dont elles sont nées⁴⁷. »

Unica Zürn participe également par sa réflexion et ses travaux à cette pensée et à ce corps hantés par la néoténie. Mais c'est d'une autre manière, différence qui se manifeste d'évidence lors d'une comparaison stylistique avec les œuvres de Michaux. C'est peut-être le moment de souligner cette différence entre les gestes de Michaux qui promettent une métamorphose en corps, et les corps que Zürn capture déjà dans leur métamorphose. Plus de traits, chez elle, mais des figures entrelacées. Il y a toujours la recherche de ce grand absent qu'est le corps, dans cette façon de le présenter noué à d'autres êtres. La grande question qui me semble soutenir ses dessins pourrait peut-être se formuler ainsi : qu'est-ce que ça serait d'avoir un corps en constante métamorphose ? Que serait un corps qui n'est pas humain, mais qui évolue, empruntant les différentes formes du vivant en les intégrant au fur et à mesure ?

Du corps que nous possédons, nous ne connaissons finalement que son absence. C'est encore Unica Zürn qui le prouve dans sa recherche d'un corps asexué, d'avant le commencement. Et elle tente d'habiter cette absence ; ce qu'elle avait fait dans *La Maison des maladies*, elle le refait maintenant dans les dessins, cherchant à habiter, dans l'espace et le temps d'un dessin, un corps germinal, corps-œuf qui englobe toutes les espèces vivantes. L'être qui se croyait maître chez lui, le sujet construit comme le grand unificateur, a perdu toute capacité de (se) régenter tant chez

⁴⁴ H. Michaux, « Entre ciel et terre », in *La vie dans les plis*, op.cit., p. 194.

⁴⁵ H. Michaux, « Portraits des Meidosems », in *La vie dans les plis*, op.cit., p. 211.

⁴⁶ H. Michaux, « Mouvements », in *Face aux verrous*, op.cit., p. 438.

⁴⁷ Jean Louis Schefer, « Sur les dessins d'Henri Michaux », in *Figures de différents caractères*, Paris, P.O.L., 2005, p. 39.

Michaux que chez Zürn. Il est devenu le premier inconnu à soi-même. Tout corps potentiel qu'ils essayent de vivre semble s'inventer sur le fonds d'une absence de ce corps anatomique et organisateur, corps présumé propre et désormais ressenti comme entrave. Seul exister hors de soi, dans une dé-coïncidence avec l'idée d'un corps unique, semble permettre d'entrer en communication avec cet archi-corps à jamais inaccessible, ou peut-être seulement dans l'espace de la création.



47. U. Zürn, Huile sur toile, 1956, 39 x 57 cm, Collection Ruth Henri, Paris, reproduit in *Unica Zürn, Bilder 1953-1970*, op.cit., p. XXXV



48. U. Zürn, dessin à la plume, encre de couleur, aquarelle, blanc couvrant, 1965, 65 x 50 cm, collection privée, reproduit in *Bilder 1953-1970*, op.cit., p. CXXIX.

Les réflexions et les interrogations suscitées par les dessins de Michaux sont déduites de l'analyse et de la lecture attentive des textes et des témoignages que l'auteur lui-même consacre à ses dessins. La même méthode ne peut être appliquée aux peintures de Zürn en raison de la rareté de textes sur le sujet. Il me faut donc dégager les questions et les réflexions qui sous-tendent ses œuvres autrement, à savoir par l'observation directe et détaillée de ses dessins. De ce qui se *voit*, donc, de ce que je vois ou, plus exactement, crois voir, en orientant mon observation à partir de tout ce que j'ai analysé précédemment pour son écriture. Faire résonner les thèmes, les notions soulevés auparavant avec ce qui apparaît dans ses dessins et que Zürn expose dans la continuité de son écriture. De manière générale, mes analyses ne visent pas à ajouter, compléter ou remplacer un quelconque "manque" ou "vide" dans les œuvres de Zürn. Ces œuvres sont telles qu'elles existent et se présentent à l'observateur. Je pense donc plutôt à une analyse comme un *à-côté*, un appendice au sens le plus littéral du terme, pour en proposer un autre registre de lecture, saisir un autre aspect et ouvrir une autre perspective d'observation.

Dans les dessins, Unica Zürn poursuit le travail de déliaison et de reliaison que j'avais déjà souligné en étudiant la procédure anagrammatique. Mais ici, ce sont les formes, les figures animales, végétales et humaines qui sont dépouillées de leur conformation "normale", reconnaissable, pour se coudre les unes aux autres dans une trame élaborée de lignes. Ce sont des formes tissées entre elles dans la métamorphose. Les têtes humaines s'allongent en bras de pieuvre (fig. 48), des feuilles se déploient comme des cheveux, et ainsi de suite. Parfois, comme dans le dessin (fig. 47), apparaissent des points qui ressemblent à des cellules, des noyaux d'où

émergent des nervures, des lignes allongées et fines qui forment un réseau, une membrane connective d'où surgissent des formes à peine esquissées. Métamorphose donc. Des figures, du regard. De celui d'Unica Zürn aussi. Il faut faire un effort peut-être, pour se glisser dans le regard même de l'écrivaine et observer avec elle ces formes presque hallucinées qui composent sa vision. Son paysage mouvant, apparemment fuyant. Et d'emprunter son regard transversal qui trace une ligne oblique, une ligne de pensée qui tend, dans son interrogation constante, à franchir ses bornes.

Quand elle est couchée sur son lit elle fixe des yeux la porte de la penderie en fibres synthétiques et y voit toute une série de visages, animaux, de paysages en mouvement et dont l'expression change comme dans un film sans fin. C'est un supplice aussi : elle court au jardin pour aller s'asseoir au soleil sur un banc, elle est tentée de voir dans les herbes et dans les simples fleurs des champs des créatures fantastiques qui s'agitent sans cesse⁴⁸.

Prise dans le désir constant de Zürn d'expérimenter aux limites du corps, la figure humaine est la première à disparaître, ou plutôt à évoluer vers une forme souple, se muant en hybride à la peau de poisson, à la queue de sirène ou aux ailes d'oiseau. Ce ne sont là que quelques-unes des créatures qui composent le bestiaire imaginaire de Zürn et qui habitent les villes suspendues à des fils qui les maintiennent en équilibre (fig.48-49). Le trait d'Unica Zürn est en constante évolution, le dessin donne une impression de mouvement permanent au même titre que la structure de l'anagramme. Et ce sentiment de mue est renforcé par une utilisation précise du tracé qui ne suit pas une direction linéaire mais plutôt un trait curviligne, tantôt brisé, tantôt transversal se dirigeant vers l'infini. La ligne transversale occupe une place importante dans les dessins de Zürn : elle est la ligne qui ne se maîtrise pas, dont la direction change par rapport à celle que l'on connaît d'habitude. Dans la plupart des dessins de Zürn, on peut distinguer ou au moins se figurer des insectes, des sortes d'*insecti-formes*, qui incarnent bien cette idée de "transversalité". La ligne imprévisible qui semble partir dans toutes les directions rappelle le chemin tracé par les fourmis ou les petits insectes. Une ligne donc qui semble affirmer la direction choisie par Zürn, celle de suivre le parcours de différents êtres vivants, de croiser sa ligne avec celle de bêtes imaginaires, constituant un espace d'alliance. Allié poétique et allié du dessin, le parcours errant, transversal, inconnu et inaccoutumé de la bête est une source d'inspiration ou bien un emprunt propre à l'écrivain d'une autre façon de penser la création. Les chemins des petites bêtes, fourmis, vermines, fascinent par leur étendue apparemment dispersive mais aussi par leur capacité d'agrégation : densité et dispersion, une dynamique animale qui peut aussi se refléter dans le processus anagrammatique. Et ici, les dessins de Zürn jouent précisément sur cette tension entre la densification de certaines zones du dessin par la répétition de motifs, et d'autres qui sont laissées presque vides, seules quelques lignes tracées qui restituent un sentiment d'évaporation et de respiration. Des lignes d'animaux, d'insectes donc. Et insecte, du latin *insectum*, porte en lui le sens de coupure, incision. *Insectus*, participe passé de *insecare*, "couper et diviser". En

⁴⁸ U. Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op.cit., p. 205.

approfondissant le propos, les dessins de Zürn, par leurs lignes coupées, subdivisent la page en une grande toile vivante dans laquelle émergent des formes en puissance.



49. U. Zürn, huile sur panneau, 1956, 505 x 510, reproduit in *Bilder, 1953-1970*, op.cit., p. 29



50. U. Zürn, huile sur contreplaqué, 1956, reproduit in *Bilder, 1953-1970*, op.cit., p. 28.

Empruntant le chemin de ces êtres imaginaires, Zürn s’imagine dans d’autres corps, elle se pense autre qu’elle-même, s’ouvrant à de nouvelles potentialités corporelles et stylistiques. Comme dans les anagrammes, aucune trace, aucune ligne n’est à sens unique, aucune linéarité ne survit dans les dessins – tout comme aucune linéarité narrative ne survivait dans les anagrammes.

De sa pratique anagrammatique, Zürn affirme avoir acquis ou appris une autre façon d’observer : « mes yeux sont devenus clair-voyants : ils distinguent nettement les objets éloignés⁴⁹. » Ne serait-ce pas alors cette clairvoyance, la qualité de ce regard qui parvient à pénétrer sous les apparences, à écorcher les formes stables pour en saisir le mouvement ? Une faculté de percevoir les choses autrement que sur le mode sensoriel habituel. De les observer en perpétuelle transformation, dans le devenir qui constitue l’essence la plus intime du vivant. « Escroquerie humaine que les yeux ! » s’exclame Zürn, « On pourrait croire qu’ils n’ont rien de plus sincère que leurs yeux...mais on ne sait parfois plus où regarder⁵⁰. » Peut-être alors faudrait-il changer l’angle de vision, chercher derrière, *en arrière*, des apparences et des formes déjà-là. Une façon, « clairvoyante » d’observer et de déjouer les fausses apparences pour atteindre, en transgressant les limites imposées par la pensée rationnelle, par l’organisation anatomique du corps, à cet état d’avant toute naissance. Les objets éloignés, dont elle parle, pourraient alors être considérés comme des éléments de cet espace-temps en amont de l’origine, dans ce souvenir confus qui ne laisse que les traces de son absence, de ce pas-encore-être que l’on imagine heureux dans son indifférenciation, que l’on a été avant la chute dans sa propre histoire, dans son propre corps. Et

⁴⁹ U. Zürn, *Le blanc au point rouge*, op.cit., p.7.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 11.

peut-être qu'à travers ses dessins, Zürn a saisi l'apothéose d'un corps inclassable, irréprésentable, intangible dont la narration n'est possible que par anagramme, dans le secret d'une langue secrète. Multiplication. Le corps dessiné et vécu dans son imagination est une multiplication de formes. Comme le neuf, chiffre de la vie pour Zürn, auquel elle consacre son texte *Le blanc au point rouge*. De sa dédicace : « À mon fils Christian et à la table de multiplication par 9⁵¹ ». Le neuf, encore, comme représentation numérique de cette direction « d'où paraît toujours venir l'imprévu⁵² ». Un imprévu qui concerne désormais son propre corps.

Désirant autant que redoutant se désolidariser du corps unique, humain, de ce qui le contient, de sa chair et ses limites, de ses définitions et représentations, Zürn sur la page peut expérimenter « la soudaine dissolution de ce qu'on appelle sa sécurité⁵³. » L'absence de stabilité qui peut prendre la forme d'une hantise, d'une angoisse, d'un « ciel noir » vu dans une « netteté effroyable », peuplé de tous ces êtres qui s'approchent, se préparant peut-être à une invasion redoutée : « Ces éclats seraient-ils des êtres étrangers ?... Effroyable pensée. Que n'y ai-je pensé plus tôt⁵⁴. » C'est le prix à payer pour sa folie, dit Unica Zürn, qui peut-être justement par le dessin établit une frontière entre son "moi" et le risque de le voir sombrer dans l'illimité, dans l'incontrôlé. Et j'entends comme "garde-fous" les réprimandes de cette partie en elle qui reproche à l'autre son manque de protection, sa faiblesse et défaillance : « Ça t'apprendra. Qu'est-ce que je t'avais dit ? Continue comme ça, tu vas voir⁵⁵. » Une tension donc entre le désir du corps de revenir à l'indifférencié archaïque, et les dangers redoutés que ces hallucinations entraînent. « Cette folie est ma seule force⁵⁶ », écrit Zürn. Folie comme *pharmakon* ? S'individualiser et non pas s'individualiser, rappelait autrefois Michaux. Peut-être alors que de toutes ces lignes qui composent les dessins de Zürn, certaines, les plus entrelacées, celles qui se qualifient plus comme des liens que comme des lignes de communication avec le reste du vivant, parlent de ce risque de fusion totale avec un environnement non humain, avec un monde qui n'apparaît que dans ses hallucinations. Mais en acceptant ce risque, en l'exposant dans le dessin, en lui donnant une forme, Unica Zürn trouve, ce me semble, une manière de l'observer de loin, de le mettre à distance. Elle l'individue comme une possibilité pour elle, sans pour autant, ou du moins en se gardant de s'y individualiser. C'est encore, une autre manière de comprendre sa nécessité maintes fois soulignée de repousser tout rapprochement trop fort, pour se garder, dans la rencontre, à distance. Regarder par la fenêtre, orienter son regard toujours plus loin, à gauche, vers l'horizon de la mer, telles sont, par exemple, quelques-unes des positions assumées par Zürn. « [...] je me laisse tomber sur la chaise la plus proche, près de la fenêtre ou de la porte, combien de fois ai-je pu bénir ces chaises ! Je me tiens là de nouveau assise et je reprends mon souffle. Secrètement je secoue l'eau du sillage - (la sienne !) de mes chaussures⁵⁷. » Secouer le sillage, cette expression désigne la nécessité d'effacer une trace déjà présente. Pour en créer une, ou plusieurs, à sa manière. Sa manière d'assise, projetant son regard dehors, « Aus », vers les multiples directions en

⁵¹ U. Zürn, *Le blanc au point rouge*, op.cit., p. 7.

⁵² U. Zürn, *L'Homme Jasmin*, op.cit., p. 19-20.

⁵³ U. Zürn, *Le blanc au point rouge*, op.cit., p. 25.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁵ U. Zürn, *Le blanc au point rouge*, op.cit., p. 11.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 31.

déployant ses lignes qui, ainsi lues, sont des lignes de maintien de la distance. Et de dessiner des formes fuyantes que la main est incapable d'arrêter : « ces mains inutiles qui, si intimement convaincues de renfermer quelque chose, sont pourtant incapables de tenir quoi que ce soit⁵⁸. » Et pourtant, au sein de ce monde fuyant, quelque chose résiste et s'inscrit dans les dessins de Zürn. Résistent des manières de devenir corps, des métamorphoses, des traces de changements insistants : tout un merveilleux biologique a encore de la place pour vivre et se penser comme le récit d'un avant-commencement défiant l'oubli. Si Michaux était encore pris dans l'élan de l'apparition de brindilles pouvant suggérer une métamorphose à venir, Zürn, demeurant dans le processus de déformation et de métamorphose de figures, se tient, en quelque sorte dans le figurable. Elle saisit des corps dans leur processus de formation, à leur stade d'indistinction mais où on aperçoit déjà des visages, des bras, des yeux, des animaux et plantes. Non plus des gestes, non plus seulement des mouvements, mais des corps en mouvement, des corps générateurs (géniteurs ?) de gestes. La figure humaine retrouve une plasticité, une organicité vivante ; elle s'hybride et revient au stade de « l'œuf » si présent dans les textes de Zürn. Des lignes non pas de fuite donc, mais de force qui révèlent, par leur insistance et leur affrontement, une vie incessante entre les formes. Une ligne mobile comme l'était la colonne vertébrale de Zürn lors de ses hallucinations où elle voyait et percevait son corps comme un matériau incroyablement malléable et transformable. Un corps comme puissance, soit comme possibilité.

« [...] mais je vous JURE : en réalité, c'est-à-dire dans MA réalité, j'ai décampé⁵⁹. »

Si Unica Zürn a peut-être mis à exécution son envie de décamper en se jetant par la fenêtre, en dessinant, elle a « décampé » de tout ce qu'elle ressentait comme une prison. Une prison qui, maintenant, dans la dé-coïncidence imaginée avec son moi et son corps, peut s'évanouir. Décamper, prendre l'envol ou le vol, des expressions désormais déposées dans ses dessins, dans ses lignes que tel un funambule elle tentait de sillonner, comme l'équilibriste qu'on peut apercevoir dans son dessin (fig. 49). Des lignes, encore, sur lesquelles elle marche en suivant les indices de cet avant-histoire, la sienne, qu'elle souhaite atteindre. Le monde de l'Homme Jasmin ? On ne peut pas le savoir. En tout cas, en explorant les différentes régions de l'existence, en essayant de saisir et de donner une figuration aux différents mouvements de l'être, elle nous a livré les traces de cette histoire secrète écrite dans un langage parfois cryptique, peuplée de personnages en métamorphose (fig. 51 et 52). Dans laquelle elle s'inscrit elle-même. Des traces ou des phrasés qui réunissent les éclats en une mosaïque.

⁵⁸ U. Zürn, *Le blanc au point rouge*, op.cit, p. 27.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 31. Je souligne.



51. U. Zürn, *Sans titre*, vers 1965, encre de Chine et aquarelle sur papier, 50 x 60 cm, Paris, reproduit in *Catalogue St. Anne*, op.cit., p. 52-53.



52. U. Zürn, *Sans titre*, 1955, Encre et gouache blanche sur papier, 49,4 x 32,1 cm, reproduit in *Catalogue St. Anne*, op.cit., p.136.

« Comment imprimer le monde en soi ? » *Les empreintes du corps*

En conclusion, je dirais : *empreintes*.

« et vous autres aussi, allez, passez votre chemin/ Monsieur est absent/ Monsieur est toujours absent / adieu je vous prie, il n'y a ici qu'*empreintes*⁶⁰. » En pensant ensemble Unica Zürn et Henri Michaux, en abordant leurs œuvres écrites et peintes, en méditant sur leurs corps, sur leurs différentes manières d'être, et finalement, en refaisant tout leur parcours, en me mettant moi-même dans leur parcours à rebours, ce qui reste de leur corps, en fin de compte, ce ne sont que des empreintes. Des empreintes du vivant qu'ils ont laissées derrière eux ou qu'ils ont empruntées pour, enfin, les exposer dans leurs dessins. Peut-être que le corps lui-même, ce corps anatomique humain donné par la naissance n'est finalement qu'une des empreintes possible sur la surface blanche du papier-monde : « Plus que m'exprimer davantage, grâce au dessin, je voulais, je crois, *imprimer* le monde en moi. Autrement et plus fortement⁶¹ », écrit Michaux. « Promenade au bord de la mer dans le sable humide. Parfois les pieds dans l'eau et un petit regard derrière le dos pour voir les empreintes de pieds⁶² », rebondit Unica Zürn. Les deux me semblent alors faire l'expérience d'un pisteur qui suit les empreintes, les traces, traits ou lignes laissées par tous ces absents vivants qui se manifestent par éclats, et qu'il faut saisir dans l'élan. Ces micromouvements constituant le « penser », tout ce qui est situation, sentiment de présence, se trouvent former le *continuum* vivant sous la peau, laissant un précipité d'empreintes.

S'exposer au monde, sortir de la boule, allonger les bras, regarder de loin, toutes dispositions visant à imprimer le rythme du monde en soi : « Comme cela m'aide, moi qui me suis tournée avec tant de sérieux vers le passé pour, si possible, marcher dans ses petites empreintes de pas d'autrefois, au moins faire comme si... Arbres, buissons, la belle étoile, oui même le brouillard aide⁶³. » Unica Zürn marche en arrière dans ses « Fusstapfen » déjà emmêlées à d'autres empreintes. Henri Michaux, quant à lui, par ses traces noires sur la feuille, imprime le mouvement des êtres avec les siens, les propres mouvements dont il avait oublié la présence : « Ainsi se pressaient à ma vue quantité de mouvements dont j'étais plein, dont j'étais débordant et depuis des années⁶⁴. » Empreintes d'un moi qui fut. D'un moi multiple et de ses différentes « positions d'équilibre ». Il y a une empreinte, qui apparaît à peine ou s'efface presque dans l'histoire qui se déroule comme un kakemono sous la pensée, l'histoire de l'archi-corps. Et cette manière de se tenir à l'affût, je la pense pour ma part comme une disposition à suivre les indices que ces mouvements proposent et qui se rendent plus manifestes dans les altérations du corps, quand la pensée rationnelle s'affaisse et que le corps lui-même s'écorche. On connaîtra d'autant mieux son corps que celui-ci se trouve dans des conditions les plus désemparées, dans la maladie, altéré par la drogue ou affaibli par la fatigue. Et de découvrir enfin que le corps humain, celui qu'on essaye

⁶⁰ H. Michaux, « Toujours son "moi" », in *Qui je fus*, op.cit., p. 113.

⁶¹ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, op.cit., p. 643.

⁶² U. Zürn, « Extraits des pages d'enfant », in *Mistakes*, op.cit., p. 27.

⁶³ U. Zürn, *Le blanc au point rouge*, op.cit., p. 13-15.

⁶⁴ H. Michaux, *Passages*, op.cit., p. 372.

en vain de saisir dans sa complexité, par son anatomie, par sa psychologie, par son expression linguistique, n'est en réalité qu'une des positions possibles, une disposition parmi tant d'autres. Juste une empreinte sur un tissu beaucoup plus large, sur l'épiderme d'un archi-corps, dont on ne connaît pas l'origine, dont la présence est déjà absence, mais au fond duquel s'ébattent les corps, au fond duquel le corps lui-même a pris forme. Et je dirai donc que le corps se fait indice pour lui-même d'un pré-corps qui l'habite, tout comme l'écriture, telle qu'elle est travaillée par Michaux et Zürn, devient indice pour repérer en elle les empreintes d'une avant-langue ; et aussi, et encore, que la pensée systématique et rationnelle laisse entrevoir en elle, l'indice d'un flux de pensée impossible à arrêter. Zürn et Michaux sont à la recherche de ces mouvements qui remontent aux premières années de la vie, issus de l'histoire d'un corps qui se déroule, comme une ficelle ou un papyrus, au fil des traits d'encre ou des métamorphoses dessinées. Peindre et écrire pour restituer les passages, les mouvements qui ont présidé à ces empreintes du vivant qui affluent d'un lointain passé :

Pour rendre l'impression de « présence » partout, pour montrer (et d'abord à moi) les emmêlements, les mouvements désordonnés, l'animation extrême des « je ne sais quoi » *qui remuent dans me lointains* et cherchent à *prendre pied* sur le rivage.

Pour rendre, non les êtres, même fictifs, non leurs formes même insolites, mais leurs lignes de forces, leurs élans.

Pour être *le buvard des innombrables passages qui en moi* (et je ne dois pas être le seul) ne cessent d'affluer.

Pour les arrêter un instant et plus qu'un instant. Pour montrer aussi les rythmes de la vie et, si possible, les vibrations mêmes de l'esprit⁶⁵.

Passages d'êtres, de forces d'être qui hantent les siècles dans leur apparente absence et que Michaux et Zürn transforment sur la page en réminiscence par leurs lignes et leurs traces qui travaillent et transforment sans cesse le substrat sur lequel ils impriment leurs multiples passages. Survivances de passages, dont le titre de Michaux *Émergences-résurgences* garde trace.

Dans son livre *La ressemblance par contact*, Didi-Huberman écrit ceci à propos des empreintes qui me semble pouvoir résonner et raisonner avec mon discours :

Partout des empreintes nous précèdent ou bien nous suivent. Beaucoup nous échappent, beaucoup disparaissent, quelquefois sous nos yeux mêmes. Certaines transparaissent, d'autres crèvent les yeux [...] L'empreinte semble ne se dire qu'au pluriel, justement parce qu'elle semble n'exister qu'en particulier : particuliers, chaque sujet de l'empreinte, chaque objet qui s'imprime ; particulier, chaque lieu où s'opère l'impression ; particuliers, chaque dynamique, chaque geste, chaque opération où l'empreinte advient⁶⁶.

⁶⁵ H. Michaux, « Sur ma peinture », in *Critiques, hommages, déclarations*, op.cit., p. 1026. Je souligne.

⁶⁶ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Ed. de Minuit, 2008, p. 11.

Zürn et Michaux suivent des empreintes, notion qui résume à elle seule la question de l'origine. Dans la mesure où l'empreinte conserve et condense le processus qui l'a formée, elle dit que quelque chose ou quelqu'un, par hasard ou par volonté, a imprimé son empreinte. Et pourtant, peut-on parler d'adhésion à l'origine ou de perte *toujours* et *déjà* de l'origine ? « Produit-il l'unique ou le disséminé ? [...] Le ressemblant ou bien le dissemblable ? L'identité ou bien l'inidentifiable ? [...] La forme ou bien l'informe ? Le même ou l'altéré ? Le familier ou bien l'étrange ? Le contact ou bien l'écart ? », se demande encore Didi-Huberman. Et peut-être alors que toutes ces questions irrésolues constituent la force de l'empreinte, son appel insistant. L'empreinte au moment de sa création, nous parle autant du contact que de son inévitable disparition. Elle informe d'une adhésion inévitable qu'il y a eu pour un corps dans un lieu, dans un moment, mais quel lieu, quel moment, quel corps, il ne nous est peut-être pas donné de le savoir : « Je dirais que l'empreinte est "l'image dialectique", la conflagration de tout cela : quelque chose qui nous dit aussi bien le *contact* (le pied qui s'enfonce dans le sable) que la *perte* (l'absence du pied dans son empreinte) ; quelque chose qui nous dit aussi bien le contact de la perte que la perte du contact⁶⁷. »

Ce fut, un jour, un corps. Il se fit, un jour, un corps.

Peut-être le début d'une histoire des empreintes d'un corps en quête de lui-même. Par une histoire des traits, des pré-gestes Michaux et Zürn montrent la présence des absents, possiblement la seule présence véritable si l'on en croit Bernard Noël : « Depuis des années, je cherche comment transformer la trace en empreinte, dans la pensée que la trace représente alors que l'empreinte est – oui, qu'elle est du corps. Tout cela procède bien sûr du désir *d'échapper à la représentation pour déposer hors de moi* une chose identique à moi : *une présence réelle...*⁶⁸. » Sous la plume et le pinceau le corps se fait trace de son absence. Traits fuyants qui disent que le corps, enfin, n'est qu'un composé de passages, de ses passages et ceux des autres êtres qu'avec lui entrent en relation. Ils ont essayé de le saisir par son anatomie, par ses états d'altération, dans son impossible représentation, dans sa difficile narration, dans ses maladresses, enfin, pour rejoindre ce corps d'avant toute naissance, corps de situation, dé-coïncidant avec toute possibilité d'identité. Un corps idéogramme, pré-corps qui se raconte par une langue secrète, peut-être universelle et vivante : « Ce qui, paraissant gribouillis, fut comparé à des passages d'insectes, à d'inconsistantes traces de pattes d'oiseaux dans le sable, continue de porter, inchangée, toujours lisible, compréhensible, efficace, la langue chinoise, la plus vieille langue vivante du monde⁶⁹. »

À l'image de l'idéogramme chinois, dans sa double nature d'image et de mot, ce corps ou plutôt signe-corps d'Unica Zürn et Henri Michaux se veut la manifestation d'une réagrégation entre animaux, plantes, bactéries, soit de tout un vivant grouillant, de tout un possible monde germinal, dont l'être avec son corps d'humain n'est, au fond, qu'une trace dans un territoire où « tout passé, tout ininterrompu, tout transformé, toute chose est autre chose [...] Rien de fixe, rien qui soit

⁶⁷ G. Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, op.cit., p. 18.

⁶⁸ Bernard Noël : « La trace et l'empreinte » in, *L'écrit, le signe. Autour de quelques dessins d'écrivains*, Catalogue pour l'exposition L'écrit, le signe, 23 octobre 1991 – 20 janvier 1992, Centre Georges Pompidou, Paris, BPI/Éditions du Centre Pompidou, 1991, p. 13. Je souligne.

⁶⁹ H. Michaux, *Idéogrammes en Chine*, op.cit., p. 816.

propriété⁷⁰. » Si le moi peut être « toutes choses » c'est qu'il se voit partout, dans une étrange familiarité avec le monde dont il en saisit les empreintes, il en appréhende les mouvements en créant avec lui, comme écrit Michaux, un « nouveau néant » à creuser, à questionner sans fin, sans en finir : « Signes, symboles, élans, chute, départs, rapports, discordances, tout y est pour rebondir, pour chercher, pour plus loin, pour autre chose. Entre eux l'auteur poussa sa vie⁷¹. »

Enfin, c'est un corps qui n'a pas fini et ne finira jamais de se dépasser infiniment, un corps qui parlera toujours avant lui, qui écrira de son *avant*, de son être « *pré* - », demeurant pour lui et en lui, au fond, un grand inconnu : « Ce que serait un corps seulement constitué des éléments de son passage⁷². » Il ne s'agirait alors pour Michaux que de trouver son propre idéogramme, le style de son empreinte et de se remettre à l' « [...] infinitisation par l'infime...je commence seulement⁷³. » Et de rejoindre ainsi Unica Zürn sur la *p(l)age* d'envol.

« Les immortels te saluent⁷⁴. »

⁷⁰ H. Michaux, « Postface » à *Plume*, op.cit., p. 664.

⁷¹ *Ibid.*, op.cit., p. 665.

⁷² J-L. Schefer, « Henri Michaux: histoires d'encre », in op.cit., p. 188.

⁷³ H. Michaux, « Faut-il vraiment une déclaration », op.cit., p. 1032.

⁷⁴ U. Zürn, « Un rêve : le poisson noir de l'étang poissé », in *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 189.

Conclusion

« Puis vient le 19 octobre :
Unica Zürn, 1970.
Henri Michaux, 1984¹. »

« Ce même jour », écrit Bernard Noël, Unica Zürn et Henri Michaux mouraient à quatorze années d'intervalle. Mais leur inquiétude nous parle encore à travers leurs œuvres dessinées et écrites. Une inquiétude, au sens d'un mouvement et d'une tension propres à une force ou à une puissance qui ont permis de déclencher cette circulation dans l'espace corporel, de contrer la langue des autres avec ses structures prédéfinies et ses codes, de se refuser à la représentation pour réinventer un corps à l'intérieur d'un texte écrit ou d'un dessin véritablement vivants, en exposant et en essayant d'écrire la vie même et ses multiples propositions. Plus précisément, il s'agit d'un sentiment qui s'est traduit peu à peu en posture de refus contre et envers ce qui se présentait comme établi, structuré, voire figé et modelé. Le « préfabriqué² » comme l'appelait Michaux, le dehors, l'excès de représentation, l'abus de parole. Les codes et les interdits qu'Unica Zürn a cherché de démembrer par sa pratique anagrammatique. Enfin, les corps corsetés dans l'organisation anatomique, immortalisés dans un portrait ou définis par un langage sclérosé : c'est à tout ceci, entre autres, que j'ai suivi et analysé dans les parcours littéraires et artistiques de Michaux et de Zürn qui ont proposé des réflexions créatives spécifiques, essayant des manières et des styles autre d'écrire et de peindre. Dans l'écriture et plus généralement dans le trait, ou geste de tracer, ils ont trouvé, pour reprendre une expression de Jean-Pierre Martin, « la formule d'un sujet expatrié³. » Je l'ai montré tout au long de ces chapitres d'analyse critique en m'arrêtant pour interroger cette insoumission envers tout ce qui se présentait comme une donnée, un « déjà là », se traduisant, chez eux, en fuite pour chercher une propre autonomie littéraire et artistique par rapport à « l'odieux compartimentage du monde⁴ » qui englobe dans ses structures la langue et le corps. Plus précisément, il a été question pour moi de saisir et d'interroger certaines des manières et des façons d'être un (des) corps auxquelles les deux auteurs ont accordé le plus d'importance et qui ressortent à la lecture de leurs textes et à l'observation de leurs dessins. Et d'associer – dans la même réflexion critique-analytique – à tous les corps naissants et changeants, une écriture propre, un récit verbal, ou plutôt scriptural, à chaque fois changeant. Autrement dit, au fond de ma réflexion, il s'agissait de questionner l'articulation de corps en formation avec l'espace littéraire, qui a impliqué, chez les deux auteurs, l'invention de nouveaux modes d'énonciation, de nouveaux styles, autant de questions et de réflexions qui ont

¹ B. Noël, « Le 19 Octobre », in *Vers Henri Michaux*, op.cit., p. 83.

² H. Michaux, *Émergences-résurgences*, p. 550.

³ Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux, écritures de soi expatriations*, Paris, Corti, 1994, p. 536. Je souligne.

⁴ H. Michaux, « L'insoumis » in *Plume*, op.cit., p. 589.

investi à la fois leur pratique littéraire et leur pratique artistique. Enfin, *comment* dire, écrire et peindre le mouvement, les situations et les différentes attitudes d'un corps ? À travers un "autrement" qui découle de la première position de fermeture et de rejet, peu à peu élaborée, déclinée et appliquée en tant que puissance de recreation d'un corps et d'un langage inédits. Par cet adverbe – "autrement" – se définit tout d'abord le choix de Michaux et Zürn d'exposer l'impossibilité, voire le refus, d'assembler leurs expériences autour de la notion d'identité, dans la mesure où l'idée et la notion de sujet, du « Je » lui-même en tant que référent personnel, ont perdus de valeur, de centralité et de signifiante. « Je crache sur ma vie. Je m'en désolidarise⁵ », écrivait autrefois Michaux dans *La vie dans les plis*. Ce à quoi Zürn semble répondre par « le Je est un gramme » (« dein Ich ist ein Gramm ») ou une collection d'éclats et de situations éparses de l'expérience. Lors d'un entretien avec Alain Jouffroy, Michaux assure à nouveau : « le "Je" n'est plus ce qui me préoccupe⁶. » À la prétendue unité, à l'idée d'un « Je » qui présiderait à la structure identitaire, s'oppose un « rien en soi qui est presque tout » qui, dit Michaux, c'est ce « à quoi il faut revenir⁷ » ; c'est-à-dire un « Je » abdiqué, retranché et qui, dans son extrême concentration, s'adresse à ce qu'il pourrait devenir, à ce qu'il est, n'est pas encore ou n'est plus.

Si l'on voulait encore s'en tenir à l'idée d'un sujet, il serait alors plus approprié de parler de positions d'équilibre d'un "moi" à la recherche de ses potentiels inassouvis, qui se déplace, se fléchit et se redresse, change de position et de forme, essayant de s'individuer ponctuellement dans d'autres vies, humaines et non-humaines, saisissant les récits spécifiques de chacune d'entre elles. Un « moi » plastique qui acquiert des manières au grès des rencontres ou collisions avec les altérités à l'extérieur et à l'intérieur de lui. Pour être encore plus précise, je qualifierais ce mouvement de *déplissement*, terme cher à Michaux. Un déplissement comme action d'ouverture du sujet, amené à devenir et découvrir au grès de ses déplacements, le potentiel de lui-même, sa puissance d'expérimentation. C'est ce que j'ai retrouvé, par exemple, chez Unica Zürn et en particulier dans ses poèmes anagrammatiques qui jouent précisément sur la variation et la multiplication pronominales. Un processus de création et d'exercice de variation qui découle toujours de ce sentiment d'inquiétude à l'égard de ce que Michaux appelait, dans une lettre à Alain Jouffroy datée du début de 1954, « l'homme un » : « Il me plaît que vous voyez que j'ai écrit pour *faire éclater la statue de l'homme "un"*. Fraternelle m'est votre phrase (dans *Combat*) "L'homme, et ce sera toujours la raison d'être de la poésie, n'est pas encore totalement découvert." *C'a été aussi mon combat*⁸. » Dans son processus créatif de déploiement et de recherche de potentialités, dans son devenir multiforme et polyphonique, j'ai analysé comment l'écriture des « moi » multiples – ou des façons d'être soi – chez Michaux et Zürn invente et trace sa ligne de délire ou de dérive ouvrant ses chemins et ses territoires pour les effacer aussitôt après, avant le figement tant redouté, et ainsi poursuivre, inlassablement, la création et l'exploration des puissances et dispositions de vie et du vivre. Gilles Deleuze, à la suite de Ferlinghetti, nommait ce sujet pluriel emporté et maintenu dans un processus continu de déplissement « la quatrième personne du singulier », qui ne se définit ni comme individuel ni comme personnel, mais plutôt comme une

⁵ H. Michaux, « La séance de sac », op.cit., p. 159.

⁶ A. Jouffroy, « Conversation avec Henri Michaux », in *Avec Henri Michaux*, op.cit., p. 29.

⁷ H. Michaux, « Les Rêves vigiles », in *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, op.cit., p. 520.

⁸ Lettre d'Henri Michaux à Alain Jouffroy, Début 1954, in A. Jouffroy, op.cit., p. 183-184. Je souligne.

émission de singularités ou « événements transcendants ». Le « Je » est événement, singularité toujours *en puissance* : « Loin que les singularités soient individuelles ou personnelles, elles *président à la genèse des individus et des personnes* ; elles se *répartissent dans un "potentiel"* qui ne comporte par lui-même ni Moi ni Je, mais qui les produit en s'actualisant, en s'effectuant, les figures de cette actualisation ne ressemblant pas du tout au potentiel effectué⁹. » Une recherche pour toucher le « for intérieur¹⁰ », pour saisir le mouvement du flux pensant et s'insérer entre les plis de la peau pour « connaître le maniement de soi-même¹¹ » ; et encore, pour enfin se diriger vers « cette couche molle qu'on a au fond de soi, indéterminée¹² », pour reprendre Michaux, ou vers cette partie qu'Unica Zürn définissait comme insaisissable et intouchable : « Quelque chose en moi *lutte constamment pour ne pas se laisser toucher*¹³. »

L'orientation de ma réflexion, qui a concerné à la fois l'analyse des spécificités individuelles des parcours et développements littéraires-artistiques d'Henri Michaux et d'Unica Zürn, ainsi que sur une approche plus comparative de leurs œuvres – en particulier de leurs dessins – a trouvé son point de départ, en particulier, dans la formule de Jean-Pierre Martin – relative au parcours de Michaux – d'« éthique de la dérive¹⁴ », qui m'a interrogée et accompagnée tout au long de ma recherche. Cette éthique de la dérive, ou comme je l'appellerais « une éthologie de la dérive », je l'ai comprise premièrement en lien avec la volonté commune de Michaux et Zürn, de transgresser les impositions, les codes et, plus généralement, de défier la contrainte, aussi bien linguistique que corporelle. Et de retracer ainsi la constitution d'un imaginaire « où l'on ne cesse de partir, d'expulser de soi le pays, de figurer la perte du Père, d'oublier l'origine, de déraciner, d'arracher l'ancre ou de transgresser la Loi¹⁵. » Plus précisément, cette posture d'insoumission est axée et orientée sur la notion d'appartenance : de la langue à la nation, du nom au portrait, de l'identité à la division sexuelle, jusqu'à l'idée et à la notion du corps lui-même, Michaux et Zürn n'ont eu de cesse de s'affranchir de toute tentative d'appartenance à quelque chose ou à quelqu'un dans le sens d'un "propre" ou d'un enracinement. « Conviant à sortir des limites de l'espace et du temps dans lesquelles le moi social, tributaire d'un *on*, est enfermé, elle [l'éthique de la dérive] est aussi une éthique du détachement, une tentative ininterrompue d'expatrier tout à la fois le sujet, le langage et la littérature¹⁶. » Opposition, dérive, insoumission : autant de termes qui accompagnent, expliquent et peut-être englobent tous ces préfixes « dé- » que j'avais repérés et soulignés et qui présentent clairement et ostensiblement la posture de contrariété adoptée par Michaux et Zürn. Mais pas seulement. Ce préfixe a désigné aussi une logique et une pratique de la soustraction, de l'effacement et du dérobage à l'œuvre dans l'écriture et la peinture : la perte des contours, les formes filiformes, la multiplication du sens, le retour à un langage préverbal et enfin, à la pure et immédiate gestuelle physique. Des

⁹ G. Deleuze, « Des singularités », in *Logique du sens*, op.cit., p. 125. Je souligne.

¹⁰ H. Michaux, « Recherche dans la poésie contemporaine », op.cit., p. 979.

¹¹ *Ibid.*, p. 980.

¹² H. Michaux, « Voyage en Grande Garabagne », in *Ailleurs*, op.cit., p. 36.

¹³ U. Zürn, « Notes d'une anémique », in *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 18. Je souligne.

¹⁴ J.-P. Martin, *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, op.cit., p. 20. Quelques lignes plus loin, Martin explique cette expression ainsi : « Une *éthique de la dérive* désigne à travers eux la dénégation de l'appartenance imposée, la destination utopique d'une patrie sans nom et sans Père. »

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

principes qui se traduisent et se révèlent non seulement dans l'approche herméneutique du corps ou par la qualité de ses réinventions écrites et dessinées, mais aussi dans la manière dont les deux auteurs interviennent directement sur le corps physique et linguistique : par écorchement, déliaison et reliaison, dérobage et défiguration, ils ont expérimenté les différentes manières d'être et de se faire un corps, en même temps que d'articuler son propre récit, inventer différents styles d'écriture et de peinture pour rendre compte des mouvements de l'être intérieur, de son espace fourmillant de vie, avec ses variations de rythme et de fréquence. En regroupant toutes ces manières et ces modes d'être un corps et du corps que j'ai exposé dans ce travail d'analyse critique, c'est finalement la notion même de corps, voire de naissance au (à un) corps, qui se trouve remise en question, avec toutes les façons de l'appréhender, l'observer et l'écrire.

Quel(s) corps, enfin ? Ou plutôt, quelles écritures et pour quels corps ? C'est la question sur laquelle c'est axée ma recherche et qui a présidé aux questionnements insistants et persistants d'Unica Zürn et Henri Michaux. Si le corps se présente comme un ensemble de moments, d'actes, d'attitudes et de variations, il ne peut plus être pensé en tant qu'unité structurée avec une anatomie figée. Il ne sera même plus question d'*un* corps, mais de "corps", au pluriel, un corps composé uniquement d'expériences, de relations et rencontres avec d'autres êtres, de postures variables, de dispositions anatomiques changeantes au grès des altérations physiques et psychiques ; enfin, un corps comme une collection de moment et de situations qui l'affectent, le composent ou le décomposent. Une sorte de cartographie alors, à tout moment changeante et sans fin. À l'instar d'un processus (*gestaltung*) créatif, Zürn et Michaux se sont intéressés à tous ces événements de mort et de renaissance qui constituent le corps, pris dans la tension de la création et de la décréation de lui-même, à jamais en finir. Une idée ou hypothèse qui, peut-être expliquerait mieux le titre que j'ai choisi de donner à mon travail : *Naître à la naissance*. Par cette expression j'ai appelé et défini le désir exprimé à la fois par Michaux et par Zürn de repenser et reconfigurer le corps, à travers et au sein même de leur pratique littéraire et artistique, comme un processus de naissance et de renaissance incessantes, en se situant à l'instant même de cet "en train de se faire et de se défaire" du corps, et en essayant, par là, de renouer avec le territoire archaïque du « pré- » ou d'avant corps ; afin de renaître à un espace corporel informe encore en germe et en suspension par rapport, par exemple, à ses divisions en espèces – humaines, non-humaines – identitaires et sexuelles. Michaux et Zürn repensent et recréent le corps dans la suspension de son propre devenir : non pas une forme, mais une *formation*, non pas un corps, mais un commencement réitéré de *devenir* corps, de naître au(x) corps. « En germe », « in fieri », « en devenir », « à rebours » : autant d'expressions que j'ai utilisées pour rendre compte de leur aspiration à s'inscrire désormais dans un monde vivant microscopique, autopoïétique, peut-être unicellulaire. D'où la nécessité d'inventer une écriture, ou un graphisme capables de montrer et d'exposer sur la page cette condition encore informe du corps, de l'être en naissance et demeurant indifférencié : « L'écriture désormais ne tend plus vers la vision mais vers la *modulation*. Loin de se situer aux frontières du dehors et de la pensée, elle ne fait plus que prononcer l'éclatement de ce dehors, la spatialisation de la pensée et *sa fusion avec les mouvements premiers de l'être*¹⁷ », écrit Gilles Quinsat. Le langage de ce corps est proprement un pré-langage, un babillage,

¹⁷ G. Quinsat, « L'invité », op.cit., p. 55. Je souligne.

dont le sens n'est jamais un, jamais immobile, jamais décidé, au contraire, pris et inséré dans la même dynamique corporelle – voire cellulaire – de mort et de renaissance du mot. Prise dans les mailles de la déliaison et de la reliaison, du démembrement et remembrement, dans une tension constante de déstructuration¹⁸ pour exposer un corps linguistique vivant, la langue s'essayerait, de ce fait, de donner forme et voix au « *penser* », en déployant la narration du “dedans du corps”, de cet “au-dessous” de la peau que Michaux et Zürn ont tant cherché de montrer et d'écrire. Mais enfin, lorsque le langage s'avère incapable de restituer fidèlement ces conditions variées et multiples du corps, ce sont les gestes qui interviennent, par des lignes, des traits et signes, en dégageant des formes-informes à peine esquissées : croquis de corps à *venir*. Prolongement du corps qui s'écrit et se dessine à même la page : c'est ce que Claude Fintz entend quand il parle de « corporalité coextensive à l'œuvre, au Réel et aux autres », ce « “corps-espace” impersonnel (voire transpersonnel) » qui requiert « des stratégies énonciatives qui appellent une performance imaginaire. » Et il continue ainsi à propos de Michaux : « Le texte de Michaux, cette organicité langagière, *fait transiter “du” corps vers d'autres corps*, si bien que l'œuvre devient le site imaginaire/imaginal de *mise en contact des corps, l'espace d'un “poiein”* qui est socialement agissant. Si l'on peut accéder à un espace communautaire par le “corps” écrit, inversement, semble dire Michaux, on doit pouvoir, grâce à l'œuvre, agir sur les représentations – voire sur les comportements¹⁹. » En suivant de près les opérations linguistiques, stylistiques et artistiques des deux auteurs, je me trouve en accord avec Jean-Pierre Martin lorsqu'il parle, pour Michaux (mais je pourrais le proposer pour Zürn aussi), d'une écriture qui « formule son propre malaise, déchiffrant dans le texte sa propre souffrance exorcisée. Sa lecture insulaire sera liée par une telle affinité à la solitude de l'écriture *qu'elle en mimera le geste*, qu'elle accompagnera l'insoumission de l'auteur à l'égard du quotidien et du social, les distinguant tous deux de ce que Sartre appela *sérialité* – soit un collectif inerte, totalisé par l'Autre [...]»²⁰. »

De l'exploration et de la recherche de Michaux et Zürn au-delà des limites du corps et de la langue, j'ai relevé et approfondi le fait que leur exploration s'opère au-delà des connaissances établies, j'ajouterais même dans un mouvement de rejet, s'adressant plutôt à ces territoires dans lesquels la raison n'a plus ou pas de prise, ces espaces du « ne plus savoir penser », véritablement au-dehors des savoirs institués, dans lesquels le corps échappe au contrôle et aux configurations imposés : « On a l'impression d'un retour merveilleux [...] retour à ce qui EST, virtuellement là depuis toujours. C'en est fini de la finitude, écrit Michaux, On est délivré. Le fini de l'habituelle vie était donc – dirait-on – quelque chose comme un des caractères héréditaires récessifs qui s'effacent s'ils se trouvent en présence d'un caractère dominant²¹. » Il me semble donc que Michaux et Zürn ont en quelque sorte mis au cœur même de leur pratique et processus d'écriture et de peinture cette pensée atomiste présocratique qui concevait la matière comme changeante, constamment forgée sur la tension inlassable entre l'agglomération et la séparation d'atomes,

¹⁸ J'ajouterais ludique à côté de la notion de déstructuration, dans le sens par exemple des anagrammes d'Unica Zürn, procédé d'écriture dont elle en tire un plaisir, plus ludique que descriptif ou interprétatif.

¹⁹ C. Fintz, *Henri Michaux, « homme-bombe »*, op.cit., p. 7.

²⁰ J.-P. Martin, *Henri Michaux. Ecritures de soi, expatriations*, op.cit., p. 10.

²¹ H. Michaux, « Ineffable Vide (L'aventure de la perte de l'avoir) », in *Addenda II, Misérable Miracle*, op.cit., p. 777.

traversée de vibrations et de flux d'énergie, pour « faire apparaître toutes les *discontinuités qui nous traversent*²² » et traversent la langue.

Je voudrais maintenant revenir sur ce sentiment d'inquiétude avec lequel j'ai ouvert mes notes conclusives, et que je me propose de développer en raison de la place centrale qu'il occupe dans la pratique artistico-littéraire de Michaux et de Zürn. « Inquiétude du cœur, du corps, du centre du corps, allant de gauche à droite et remontant aussi vers le haut, inquiétude de la tête qui n'est contente que couchée sur l'oreiller, les yeux fermés par le sommeil²³. » L'inquiétude comme la décrit Unica Zürn est l'état par lequel Michaux circule dans son corps, littéralement dans un état d'agitation, de tiraillement, de tremblement. Comme s'il était le déclencheur, quelque peu inconfortable, de leur posture subversive et en même temps l'élément qui leur permettait d'aiguiser leur attention et leur réflexion sur une autre manière d'écrire, de concevoir le corps et de le recréer au-delà de ses limites anatomiques et organiques. Et d'explorer les limites du langage aussi, en le déstabilisant. Une inquiétude alors, pour le dire mieux, que Michaux et Zürn ont exploitée et traduite, à ma lecture, dans une manière quasi-méthodologique de œuvrer et créer : par dépouillement, écorchement et dégageant ils cherchent à faire émerger cet « insaisissable » derrière l'apparence pour saisir, enfin, cet « univers impensé qui se défend²⁴ », lieu de transition, de l'intersection, entre l'informe et l'infini. Et de l'articuler dans une écriture elle-même animée par l'inquiétude. Écrire et peindre : deux méthodes ou styles « du “saisir” », deux interventions pour « saisir » et « être saisi²⁵ » afin de connaître et se relier à « l'exaltante, noble et grande aventure de l'élucidation de l'Univers en son ensemble²⁶. » Et d'élargir « le pensable » en forçant en soi « des niveaux d'ignorance²⁷ » pour se départir de cet « état habituel » qui, écrit Michaux, « est, en fait, la perte prolongée de l'Infini, de l'Immense, de l'Absolu. C'en est, on le voit à présent, l'abandon, incessamment renouvelé au cours de la vie²⁸. »

À partir du sentiment d'inquiétude ressenti et vécu par Henri Michaux lorsqu'il a dû sortir de sa boule pour s'exposer au monde, au désir inquiet d'Unica Zürn de retrouver, ou plutôt de recréer une dimension et une langue à elle propres, peut-être en souvenir de son enfance. Car, comme elle l'écrit dans *MistAKE*, « si on peut plus supporter la vie normale – on choisit “l'autre côté”²⁹. » Une phrase qui semble rejoindre le titre d'un poème de Michaux : « Quand le réel a perdu sa crédibilité³⁰ ». Et c'est précisément sur cette expression « de l'autre côté » que je voudrais me pencher pour proposer une réflexion conclusive. Une formule que je retrouve, en des termes voisins, dans un passage de Michaux : « Se dégageant de l'impermanence on retrouve, les uns plus, les autres moins, petit à petit, dans l'être calmé, progressivement réapprofondi, la Permanence, son rayonnement, *l'autre-vie, la contre-vie*³¹. » Quelle est enfin cette « autre-côté », à

²² M. Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », in *Dits et écrits, 1954-1975*, op.cit., p. 1022. Je souligne.

²³ Unica Zürn, « Notes d'une anémique », in *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 22.

²⁴ H. Michaux, « Notes au lieu d'actes », in *Passages*, op.cit., p. 386.

²⁵ H. Michaux, *Saisir*, op.cit., p. 951.

²⁶ *Ibid.*, p. 976.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ H. Michaux, « Ineffable Vide », *Addenda II, Misérable Miracle*, op.cit., p. 776-777.

²⁹ U. Zürn, *Mistake*, op.cit., p. 19. Erreur dans le texte.

³⁰ H. Michaux, « Quand le réel a perdu de sa crédibilité », in *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, op.cit., p. 1220-1224.

³¹ H. Michaux, « Survenue de la contemplation », in *Face à ce qui se dérobe*, op.cit., p. 900. Je souligne.

laquelle se sont tournés et retournés Michaux et Zürn ? Je proposerais d'envisager cette « autre côté » premièrement comme ce qui résulte de tous les processus de démembrement, de décomposition et d'écorchement, enfin d'expérimentation et recherche qui ont concerné tant le travail sur le corps que celui sur la langue. L'autre côté c'est la direction d'un certain regard qui ébranle les certitudes et désoriente peut-être, véritablement, une nouvelle manière de voir et appréhender à partir de cette « face du Monde » qui, écrit Michaux, « regarde le ravage de l'être³². » Ce serait peut-être cette direction lointaine, transversale, vers cet horizon « là-bas » vers la gauche d'Unica Zürn, ou le regard du fou, du malade, de l'enfant que Michaux emprunte ; en tout cas, une vision qui trace un chemin littéralement de travers, “délirant” au sens propre du terme, à partir de cette « autre partie » qui regrouperait en elle toutes les façons de l'être - « homme gauche », « bras cassé », maladroit, malade ou épuisé – que Michaux et Zürn ont traversé, dessiné et écrit. Des formes spontanées et non-domestiquées dans lesquelles le corps s'engage, décapité de ses structures raisonnantes et de son « Je » souverain : « Torse sans tête, adieu à la tête, cette comparse/ qui toujours interfère...³³. » C'est la « contre-vie » du corps que l'on croit faussement connaître et maîtriser et qui, au contraire déborde et se dérobe à toute emprise. « Mais n'a-t-on pas déjà décomposé tout le décomposable, secoué le secouable, les formes, la lumière, les couleurs ? se demande Michaux. Non. Il reste nombre d'éléments...et l'espace. On n'y touchera donc jamais ?³⁴. » C'est en ce sens que l'idée de « l'autre côté » permet d'élaborer une pratique, une méthode de recherche qui vise à capter ce qu'il reste insaisissable du corps, permettant d'aiguiser l'attention à tout ce qui se présente comme une altération de l'ordre ou un excès par rapport à la faculté raisonnante. C'est encore ce que Claude Fintz appelle le « corps inoui », ce corps à l'image des ombres et des Meidosems, fluide et métamorphique. Dans les mots de Michaux : « J'ai brisé la coquille/ simple je sors du carcel de mon corps³⁵. »

Et pourtant, je me dois d'apporter une précision. Cet « autre-côté » se présente, il est vrai, comme essentiellement invisible, mais pas vraiment au sens de “caché”, ce qui laisserait penser à une opposition et à une division entre le visible et l'invisible, entre l'apparent et le secret. Ce serait à comprendre et à penser plutôt comme cette partie qui reste invisible jusqu'à ce que l'on trouve le moyen de l'observer, de la saisir et de la raconter. Dit autrement, cette autre côté requiert, pour se rendre visible et saisissable, un changement de position, un bouleversement de repères, soit encore, un autre point de vue et surtout, pour en venir à mon deuxième point, un autre style de langage et une autre forme de narration. Cette “autre” partie du corps composée de micro-organismes, micro-maniements et perceptions, de toute une vie grouillante tel un marais, ne se laisse pas comprendre ni appréhender à moins d'inventer – et c'est bien ce que j'ai démontré dans les cas de Zürn et Michaux – d'autres modalités de penser, de se disposer et d'écrire. Je l'ai montré en particulier dans le chapitre dédié à la maladresse et à la gaucherie : à toutes les façons qu'a le corps de se disposer, de se décomposer pour se reconfigurer dans des formes différentes et multiples, voire d'extraire de ses altérations des forces de vie, correspondent autant d'histoires et propositions de dire et écrire autrement : c'est précisément l'ensemble des différents styles

³² Lettre d'Henri Michaux à Alain Jouffroy, 24 décembre 1956, in A. Jouffroy, *Avec Henri Michaux*, op.cit., p. 186.

³³ H. Michaux, « Situation-Torse », in « Où poser la tête ? », *Déplacement, dégagements*, op.cit., p. 1321.

³⁴ H. Michaux, « Combat contre l'espace », in *Passages*, op.cit., p. 310.

³⁵ H. Michaux, *Paix dans les brisements*, op.cit., p. 1008.

employés et créés dans l'écriture et la peinture par Michaux et Zürn que j'ai présenté dans cette thèse. Suivant cette idée, l'autre côté, s'est révélé comme l'espace d'une écriture qui semble s'écrire contre elle-même ; soit, le laboratoire linguistique où se développe l'écriture du "contre", qui s'oppose à l'ordre du discours, aux structures logiques, ainsi qu'à l'unité du sens. Et encore, c'est l'espace de la langue lorsqu'elle se voit décomposée et démembrée en ses parties élémentaires, la renvoyant à sa propre impossibilité foncière de dire, montrant la tromperie du mot en tant que signifiant contenant un sens déterminé, voire fini. Une langue, plutôt une écriture inclassifiable et qui ne participe plus de cet « entassement³⁶ » figé du "savoir". Et pour approfondir la réflexion, je dirai que l'autre-côté de la langue, peut être comprise aussi au sens d'un au-delà, un espace hors d'elle qui la dépasse. Espace du préverbal, du graphème, de la trace ou du geste, seul capable d'informer et de saisir le mouvement de la contre-vie du corps, du *continuum* du penser. « La pensée est votre identité. Surtout quand il...donne des coups *contre la porte blindée*, l'homme qui ne s'entend plus, ne peut changer d'homme³⁷. » C'est l'anti-vie du corps qui "frappe" et lance des appels pour être saisie et qui se manifeste, de temps à autre, par une fracture du bras ou une maladie des yeux, dans la fatigue et le délire hallucinatoire, c'est-à-dire dans tous ces moments où la raison et la conscience perdent leur capacité de contrôle, se désorientent et laissent apparaître précisément l'autre côté du corps, l'ignorant, le maladroit, le gauche. Le style « bras cassé », « homme gauche », « écorché », les « Mistabes », l'« anatogramme », les traits et les gestes et tous les autres styles que j'ai suivis au fil de ces pages découlent du même besoin de construire et de proposer de nouveaux langages, de nouvelles façons de rendre visible, scriptible et pensable ce qui auparavant ne l'était pas. « Habiter parmi les secondes, autre monde /si près de soi /du cœur/ du souffle [...]»³⁸, écrit Michaux. Ici, tous ces styles exposés et travaillés participent peut-être du désir commun à Michaux et à Zürn d'adhérer ou de se positionner au plus près des mouvements de l'être et d'apprendre des nouvelles façons de circuler dans l'espace corporel et graphique.

« *Enlevé à l'ordinaire*, au commun/ traversé/ traversé/ et le monde entier traversé d'une grande aile [...] Disposé/ autrement disposé/ *La géographie de l'être a changé* [...] MUE/ *mue tant attendue*/ Est-ce la vraie ?³⁹ ». En dernier, je relève ce terme de mue, utilisé par Michaux et qui a interrogé mon raisonnement. De la définition scientifique, la mue est le changement partiel ou total qui affecte la carapace, les cornes, la peau, le plumage, le poil etc. de certains animaux, en certaines saisons où à des époques déterminées de leur existence⁴⁰. Et encore, la mue est la dépouille d'un animal qui s'est transformé, soit le reste du tégument après sa transformation. Or, dès cette première définition, les correspondances et les résonances avec les thèmes analysés jusqu'ici autour du corps observé, pensé, écrit et dessiné par Michaux et Zürn, me paraissent évidentes. C'est à partir de cette notion, ou plutôt de ce processus spécifique et transformatif touchant certains êtres vivants, que je tâcherai de développer la réflexion finale de cette traversée

³⁶ H. Michaux, « Idées de traverse », in *Passages*, op.cit., p. 289.

³⁷ Lettre d'Henri Michaux à Alain Jouffroy, Hiver 1949-1950, in A. Jouffroy, *Avec Henri Michaux*, op.cit., p. 179. Je souligne.

³⁸ H. Michaux, *Poteaux d'angle*, op.cit., p. 1084. Je souligne.

³⁹ H. Michaux, « Quand le réel a perdu sa crédibilité », in « Jours de silence », *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, op.cit., p. 1220-1223. Je souligne.

⁴⁰ Définition tirée du dictionnaire *Petit Robert* de la langue française, 2021.

parsemée de variations et de mutations dans l'œuvre littéraire et picturale, voire proprement "corporelle", d'Henri Michaux et d'Unica Zürn. Une "mue" en tant que processus qui, à mon sens, se manifeste aussi bien dans la manière d'aborder l'écriture que dans la manière de voir et saisir le corps. Mais plus encore, le mue devient peut-être le principe même, voire une méthodologie à suivre dans la création de styles d'écriture, dans la manière de traiter le langage et de s'approcher, saisir et repenser le corps et ses dispositions.

D'une certaine manière, toute l'expérience littéraire et artistique de Michaux et de Zürn est fondée, à mon sens, sur la volonté et le besoin de changer de peau, littéralement de muter. Procéder à une mue du corps et du langage par un travail précis de fouille, d'écorchement et de reconfiguration, en le montrant dans la création du tissu graphique, linguistique et pictural. Toutes les manières explorées d'être corps et de changer de corps participent de cette idée de mue, de se mettre dans la peau d'autres êtres, vivants ou imaginaires. Métaphoriquement abandonnés, ou plutôt dépouillés, Michaux et Zürn ont retourné leur peau comme un gant pour s'exposer en toute nudité au monde extérieur, créant un nouvel épiderme représenté par le tissu scriptural qui se déploie et change inlassablement. Ils ont opéré aussi une mue du langage. Par cette expression, j'entends le bouleversement linguistique opéré par la pratique anagrammatique d'Unica Zürn qui, comme l'analyse Michel Pierssens, c'est un « procès où la langue se pulvérise, où le sujet et sa raison se perdent, où l'histoire se refait⁴¹. » Un procédé linguistique ou « création vive⁴² » qui permet de nouer des significations inédites, de déclencher l'infini du sens. Je poursuis avec le raisonnement de Pierssens :

Corrodés de toutes parts, le langage et les langues livrent enfin leur secret : l'« arbitraire » du signe, le néant qui l'articule, l'infinité combinatoire qui gît au cœur de ce néant grouillant de récits. La langue est un chaos d'atomes où le désir-clinamen fait surgir les figures du Monde, le sens d'un univers pour un Sujet. Infinité du sens, que dès lors le désir pourra poursuivre comme un leurre qu'il se tend à lui-même tout au long d'un texte interminable qu'il invente pour tenter de se rejoindre, mais sans pouvoir jamais s'atteindre. Car le sens dernier n'est jamais dit, le dernier parcours jamais trouvé [...]⁴³.

C'est en suivant cette idée qu'il faudrait peut-être, comme le dit Mireille-Calle Gruber, se rendre conscients que lire Unica Zürn c'est faire « le deuil de la compréhension et de l'explication⁴⁴. » À la position de refus contre un trop « savoir-penser » de Michaux, Zürn ajoute un contre le « "savoir-vivre" de nos comportements » pour y substituer « un pouvoir-se-sentir-autrement-vivante. Et voyante⁴⁵. » Calle-Gruber continue ainsi : « Tel est l'art qu'atteint Zürn : toucher. Faire toucher la poussée, à peine supportable, du mouvement d'extension qui dépasse les bornes de

⁴¹ M. Pierssens, *Le tour de Babil*, op.cit., p. 156.

⁴² *Ibid.*, p. 158.

⁴³ *Ibid.*, p. 157. Je souligne.

⁴⁴ Mireille Calle-Gruber, « Claire voyance d'Unica Zürn », in M. Calle-Gruber, S.-A. Crevier Goulet, A. Oberhuber et M. Peñalver Vicea, *Les folles littéraires, des folies lucides*. Les états *borderline* du genre et ses créations, Montréal, Nota bene, 2019, p. 55.

⁴⁵ M. Calle-Gruber, « Claire voyance d'Unica Zürn », op.cit., p. 59.

l'humain : extériorisation viscérale, configuration cosmologique des organes planètes (qui sont errantes) et coexistence avec les fantômes, monstres, anges et démons, telles sont les puissances de l'inhumain constitutives du vivant, que les récits et les dessins de la folie lucide *dé-couvrent*⁴⁶. »

En résonance avec cette idée de la mue du langage, résonne la dédicace de Michaux à Zürn, en particulier l'expression : «...s'étendre à l'écart et revivre. » Quel écart ? Celui entre la parole et ses possibles significations, entre l'acquis et l'inconnu. Celui entre le corps et son impossible saisissabilité par les mots, « ces blocs-là⁴⁷. » Il y a un travail amené par Michaux précisément sur l'écart, entendu dans son sens premier de dispersion, de déviation par rapport à une trajectoire et de variation d'une donnée. Gilles Quinsat dans son article « L'invité », définissait Michaux comme un écrivain « chez qui la métamorphose n'est pas seulement un effet de style mais bien une loi interne à l'œuvre. À travers elle, le langage trouve à modifier ses points d'ancrage au réel [...]. » Et de continuer ainsi :

Dans cette obstination à multiplier les angles d'attaque, à bouleverser les perspectives, à confronter sans cesse le langage à ce qu'il ne pourrait dire ou qu'il ne dira qu'à son corps défendant, dans ce persistant travail de sape, on reconnaîtra un vœu irréductible : faire en sorte que le langage *ne soit plus cet instrument qui instaure une limite, qui n'identifie – ne nomme – qu'en séparant*. Ou encore, à la limite et aux dualismes qu'une telle limite instaure [...] *opposer l'obstination du franchissement, la loi du passage qui ne paraît explorer un territoire qu'afin de le mieux traverser*⁴⁸.

Il s'agirait alors de relater la mue du corps dans un langage qui est lui-même amené à une mue constante, à une variation de style, jusqu'à ce qu'il se heurte à ses limites, épuisant ses possibilités. Le langage retient trop, il codifie encore trop. Dans « Musique en déroute », Michaux écrit : « Pas de discours. Pas d'enchaînement. Seulement dénégation sur dénégation. *Un unique son rébarbatif*. Il suffisait. Rien pour chanter, tout pour maltraiter chant et enchantement⁴⁹. » Une autre mue, alors, qui le conduit du langage verbal à un langage plus physique, au graphēin, qui se traduit par le geste, l'action immédiate et “au plus près du corps”.

Mais de toutes ces mues, quels corps enfin et quelles écritures émergent ?

Je dirais, enfin, *corps-naissain* et *écritures-empreintes*. Car, ce processus transformatif que Zürn et Michaux ont poursuivi c'est fait d'une manière “anti-horaire”, à rebours. Une mue à travers laquelle ils tentent d'atteindre cette première peau et cette première condition de l'être qui n'en est pas encore un, du *naissain*, mollusque au stade larvaire et embryonnaire : le naissain comme celui qui n'est pas encore né, mais qui est en train de naître. Michaux et Zürn ont choisi leur camps : le territoire du germinal, de ce qui est encore littéralement en devenir. Et l'écriture, quant à elle, n'est pas seulement le moyen ou le témoin de cette recherche d'écrire et d'atteindre la narration et le style du corps à rebours, mais aussi le sujet qui se voit travaillé façonné et ramené à

⁴⁶ M. Calle-Gruber, « Claire voyance d'Unica Zürn », op.cit., p. 61. Souligné dans le texte.

⁴⁷ Lettre d'Henri Michaux à Alain Jouffroy, 22.01.1976, op.cit., p. 194.

⁴⁸ G. Quinsat, « L'invité », in *La Nouvelle Revue Française*, 1 octobre 1985, n°393, p. 51.

⁴⁹ H. Michaux, « Musique en déroute », in *Déplacements, dégagements*, op.cit., p. 1316. Je souligne.

son stade antérieur d'avant-langue : gestes, traits, signes. Surgissements premiers et instantanés qui se font empreinte de tous les passages, les sensations, les forces qui traversent et se composent avec le corps. De la mue ne naissent ni un être achevé et accompli, ni un langage définitif et structuré. Au contraire, il y aura autant de naissance à des corps informes, précaires dans leurs anatomies maladroites, que de langues et styles d'écriture toujours en train de dépasser leur cadres, en déprise et reprise, qui essayent et explorent les différentes manières d'articuler et désarticuler les mots. Pour terminer sur un parcours qui s'adresse aux prémices de la création littéraire et artistiques et aux formations premières des corps, et se situe précisément dans cet espace momentanée et fragile de l'instant premier d'un surgissement : d'une idée, d'une présence, d'une ligne. Zürn et Michaux me semblent alors établir une alliance avec cet espace du « pré- », de l'« avant » ou encore de « l'autre côté » qui s'expose à même leurs écritures et dessins.

S'il se pouvait ainsi que je demeure.

Le naissain arrive, le naissain se dépose [...]

Le souvenir des mots communs, en commun

Assez ! assez !

Je ne suis plus avec leurs paroles,

paroles qui éparpillent [...]

Appels

Appels à renversement

appels à renversement total

Appels à embrassement

ah ! vous aussi...⁵⁰

Dans le dialogue entre peinture et poésie se confrontant et se heurtant littéralement à un langage qui ne leur convenait pas et qu'il fallait donc réinventer, Zürn et Michaux ont entrepris un voyage exploratoire, voire cognitif et créatif à l'intérieur de leur propre corps : « Le poète se cherche, il ne se connaît pas, il va au danger, au risque suprême, au sacrifice dans la solitude de l'inutilité, où les autres ne constituent que d'affreux obstacles. *Il se creuse et ne se découvre pas [...]* Il ne règne même pas dans le désert des mots car *il est mangé par eux comme une charogne sous le soleil noir*⁵¹. » Le corps enfin, est une empreinte, ou plutôt un composé d'empreintes, souvenir ou trace de ses différentes façons « qu'il s'est mis à être ». Les dessins et les écritures d'Unica Zürn et Henri Michaux se présentent tels des signes interposés d'une rencontre avec des empreintes négatives à même leur corps issues de tous les passages des êtres, de toutes ces formes métamorphiques dans lequel le corps s'est engagé, et encore de tous ces mouvements remontants aux premières années de la vie, surgissant de cet « univers impensé » qui « se défend » et expose sa présence. D'un corps décapité se lève un chant d'adieu à un « Je » faussement souverain et qui

⁵⁰ H. Michaux, « Détachements », in « Jours de silence », *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, op.cit., p. 1215-1216. Je souligne.

⁵¹ *Ibid.*, p. 198, lors d'une conversation avec le poète Eugène Evtouchenko. Je souligne.

n'est plus « maître chez lui⁵² » : « Torse sans tête, adieu à la tête, cette comparse/ qui toujours interfère...⁵³. » La peinture et l'écriture d'Unica Zürn et d'Henri Michaux se présentent comme la possibilité de reconstituer un corps vivant sous le signe de la métamorphose, sur l'empreinte de ce corps archaïque dont j'ai longuement parlé. Et ce sont finalement des empreintes que l'on retrouve surtout dans leurs dessins, des empreintes comme traces de passages, de formes, témoignant de tous ces modes, styles et manières qu'ils ont expérimentés et vécus dans leur propre corps. Le corps sur lequel ils reviennent sans cesse pour s'en détacher relève du paradoxe : dans sa présence physique, il reste pourtant le grand absent dans l'unité qui manque, dans l'identité dérobée et substituée par la présence de multiples "moi".

Enfin, je dirais, que le corps se constitue comme l'empreinte de lui-même. « Depuis longtemps quelqu'un que rien n'appelle à cela désirerait labourer. Et avec un araire des plus simples, des plus rustiques, des plus primitifs. À cause je suppose des traces de passage qui, là, dans la terre se maintiennent mieux qu'ailleurs, admirables sillons qui parlent au cœur des hommes⁵⁴. » L'empreinte est la survivance anachronique, le mémorial d'une rencontre ou d'un contact entre deux corps ou entre deux éléments dont elle ne conserve que la trace de son passage. Dans sa présence, l'empreinte incarne l'absence de ce qui l'a engendrée ; jamais prévisible dans sa forme, elle naît au cœur de l'inattendu, de l'impensable – littéralement de ce qui ne peut pas être pensé d'avant. Le corps d'Henri Michaux et d'Unica Zürn recueille en lui tous les passages impermanents dont il est devenu l'interprète et le palimpseste. Et ils le parcourent comme une empreinte, au sens où il est un mode d'existence en perpétuelle formation et déformation, constamment affecté par d'autres propositions de vie et manières de naître au corps. Ici résonne l'appel de Michaux : « Cependant n'oublie pas que c'est au monde, au monde entier que tu es né, que tu dois naître, à sa vastitude. À l'infini ton immense, dure, indifférente parenté⁵⁵. » Que ce soit dans la terre ou dans l'espace du dedans, la volonté est la même : pister les empreintes, les corps-empreintes, saisir leur puissance, l'exposer à même la page. Ce qui revient à Unica Zürn et sa collection d'éclats pour former la mosaïque de son existence : « J'attends, donc. J'ai toujours attendu ainsi. Comme si, tout de même, un jour viendra la preuve du ravissement. Je n'ai aucune envie de le décrire plus précisément. Cela vous réduit au silence, c'est tout. Cela arrive ou cela n'arrive pas. C'est pourquoi je l'appelle le miracle⁵⁶. » Même miracle peut-être pour Michaux aussi quand il s'exclamait : « L'insaisissable m'a saisi/ qui tout traverse⁵⁷. »

Un dernier mot pour Unica Zürn.

« Certains naissent posthumes⁵⁸ », disait Nietzsche. Une phrase qui semble bien définir le statut d'auteur de l'écrivaine, dont la résonance et la présence dans le débat artistique et littéraire peinent encore à émerger. Un héritage ou une perpétuation des obstacles à la reconnaissance déjà

⁵² H. Michaux, « L'Avenir de la poésie », in *Critiques, hommages, conférences*, op.cit., p. 968.

⁵³ H. Michaux, « Situation-Torse », in « Où poser la tête ? », *Déplacement, dégagements*, op.cit., p. 1321.

⁵⁴ H. Michaux, *Poteaux d'angle*, op.cit., p. 35.

⁵⁵ H. Michaux, *Poteaux d'angle*, op.cit., p. 1051.

⁵⁶ U. Zürn, « Notes d'une anémie », in *Vacances à Maison Blanche*, op.cit., p. 18.

⁵⁷ H. Michaux, « Jours de silence », in *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, op.cit., p. 1213.

⁵⁸ F. Nietzsche, « Avant-propos », à *L'Antéchrist. Imprécation contre le christianisme*, suivie de *Ecce Homo*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », [1888], 1990, p. 13.

rencontrés par Zürn elle-même au cours de sa période de travail. Mais qui aujourd'hui, en particulier avec les nouvelles études relatives aux écrits et aux rôles des femmes dans le paysage littéraire et artistique, peut acquérir sa place et sa propre voix indépendante et autonome. Avec ce travail de recherche, j'ai tenté entre autres, de restituer précisément la singularité de la personnalité artistique et littéraire de Zürn, contribuant peut-être ainsi à sa naissance posthume. Une problématique qui n'a pas concerné la personnalité et l'œuvre de Michaux, à laquelle la critique a réservé une place et un rôle prépondérants. Ce faisant, je n'ai pas cherché à mettre sur le même plan intellectuel et littéraire-artistique deux figures qui, pour les raisons exposées au long de ces pages, ne sont pas superposables. Il a été question, au contraire, de les faire dialoguer à travers leurs œuvres respectives, en faisant ressortir les divergences et les similitudes. Mon ambition, bien que modeste, a été de redécouvrir et de réévaluer le rôle de Zürn et de son œuvre au sein de cette constellation d'intellectuels, d'écrivains et d'artistes considérés, trop rapidement et avec un fort accent de préjugé, comme "mineurs". Et de la dégager ensuite de cette catégorie, pour restituer le parcours d'une femme, écrivaine et artiste qui a participé avec son œuvre et son expérience, à la proposition d'une pensée et d'une manière d'envisager la création, en contribuant et se plaçant dans cette constellation de diversité et de variété qu'a été le XX^e siècle littéraire et artistique. « Paranoïaques ? Schizophrènes ? », se demande Michel Pierssens. « Ne nous aventurons pas à ces classements trop hâtifs, qui ne nous apprennent réellement rien. Il y a là tout un Peuple de la Parole – sujets et souverains tour à tour ou tout à la fois – où ne se comptent plus les grands réformateurs des sciences du langage, les scripteurs inlassables de *textes* régulièrement atypiques – mais sans aucun souci de mode, impénétrables aux influences, libres d'ancrages aux paradigmes d'une époque qu'ils traversent en ne lui empruntant que des lambeaux de ses discours⁵⁹. »

⁵⁹ M. Pierssens, *La tour de Babil*, op.cit., p. 8. Souligné dans le texte.

Et je me trouve peut-être dans la situation impossible de devoir conclure sur l'inachevé, de remplir la tâche incommode de donner forme à l'informe, de forcer à un point de conclusion deux voies de réflexion littéraire et artistique qui se sont toujours défendues de la fin, du dernier terme. À mon tour alors, de suivre leurs traces et leurs chemins, en pensant à ce point conclusif comme à une suspension parmi d'autres, comme à une empreinte sur laquelle, inlassablement, retourner pour se détacher. En 1964, sur l'un des murs de la clinique psychiatrique Lafond La Rochelle – démolie en 1988 – Unica Zürn avait dessiné une fleur et, à côté de sa signature, avait gravé un appel lapidaire plein d'espoir : « Ne m'oubliez pas⁶⁰. » Henri Michaux, dans son journal *Ecuador*, lançait un même cri : « Ne me laissez pas pour mort, parce que les journaux auront annoncé que je n'y suis plus. Je me ferai plus humble que je ne suis maintenant. Il le faudra bien. Je compte sur toi, lecteur, sur toi qui me va lire, quelque jour, sur toi lectrice. Ne me laisse pas seul avec les morts comme un soldat sur le front qui ne reçoit pas de lettres. Choisis-moi parmi eux, pour ma grande anxiété et mon grand désir. Parle-moi alors, je t'en prie, j'y compte⁶¹. » Avec ce travail, j'aurais donc choisi de suivre leurs empreintes, en répondant à cet appel qui se dégage silencieusement en filigrane de leurs phrases, entre les plis de leurs corps en naissance.

Et toujours :

« Près de l'étrangère inerte / devenue secourable / on vient chercher la VIE⁶². »

⁶⁰ U. Zürn, *GA*, 4.3, p. 6.

⁶¹ H. Michaux, *Ecuador*, op.cit., p. 179.

⁶² H. Michaux, *Fille de la montagne*, OC. III, p. 1293.

Bibliographie

Corpus primaire

MICHAUX, Henri. *Œuvres complètes, I, II, III*, édition établie par BELLOUR, Raymond avec TRAN, Ysé, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, 2001, 2004.

ZÜRN, Unica. *Gesamtausgabe in 8 Bänden*, édition établie par BOSE, Günter et BRINKMANN, Erich Berlin, Brinkmann und Bose, 1988, 1989, 1991, 1998, 1999, 2001.

—, *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, traduit de l'allemand par HENRY, Ruth et VALANÇAY, Robert, préface de MANDIARGUES, André Peyre de, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », [1970 et 1971 pour la traduction française], 2018.

—, *Mistake & autres écrits français*, Paris, Ypsilon Éditeur, 2008.

—, *Sombre Printemps*, traduit de l'allemand par HENRY, Ruth, VALANÇAY, Robert, postface de HENRY, Ruth, Paris, Ed. Écriture, 1997.

—, *Vacances à Maison Blanche : derniers écrits et autres inédits*, présentés et traduits de l'allemand par HENRY, Ruth, Paris, Joëlle Losfeld, 2000.

—, *The trumpets of Jericho*, traduit de l'allemand par SVENDSEN, Christina Cambridge, Massachusetts, Wakefield Press, 2015.

ZÜRN, Unica, BELLMER, Hans, *Oracles et spectacles : quatorze poèmes-anagrammes et huit eaux-fortes*, Paris, G. Visat, 1967.

Ouvrages critiques, thèses et articles sur Henri Michaux

AELBERTS, Alain-Valéry. *Henri Michaux: Verbe stratifié, visage ascendant*, Liège, Éditions Dynamo, 1967.

ALEXANDRE, Didier. « Je suis foule: l'énonciation plurielle chez Michaux », in *Henri Michaux. Plis et cris du lyrisme*, textes réunis et présentés par MAYAUX, Catherine, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1997, p. 29-49.

BAATSCH, Henri-Alexis. *Henri Michaux, peinture et poésie*, Paris, Hazan, 1993.

BEAUJOUR, Michel. « Sens et nonsense : “Glu et gli” et “Le Grand Combat” », in *L'Herne*, « Henri Michaux », BELLOUR, Raymond (dir.), Paris, Les Cahiers de L'Herne, 1966, p. 133-142.

- BEGUIN, Albert. « Henri Michaux, poète de la cruauté », *Gazette de Lausanne*, n°257, 30-31 octobre 1949, p. 8.
- BELLOUR, Raymond. (dir), *Henri Michaux*, Paris, Éditions de l'Herne, coll. « Les Cahiers de l'Herne », 1966.
- , « Michaux, Deleuze », in *Gilles Deleuze : une vie philosophique*, Rencontres internationales Rio de Janeiro – Sao Paulo, 10-14 juin 1996, ALLIEZ, Éric (dir.), Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 1998, p. 537-544.
- , « La Double Énigme », in *Les Temps modernes*, n° 227, avril 1965, p. 1903-1912.
- , *Lire Michaux*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2011.
- , *Henri Michaux ou une mesure de l'être*, Paris, Gallimard, 1965.
- BENSE, Max. « Esthétique et métaphysique d'une prose » [« fortgeschrittenes Bewusstsein »], préface à l'édition allemande de *Passages*, 1956, *L'Herne* « Henri Michaux », Paris, Les Cahiers de L'Herne, 1966, p. 241-250.
- BERTELE, René. *Henri Michaux*, « Poètes d'aujourd'hui », Paris, Seghers, 1946 et 1965.
- , « Notes pour un itinéraire de l'œuvre plastique d'Henri Michaux », *L'Herne*, 1966, p. 359-369.
- BERTHO, Sophie. « Le Moi et la Bête : le bestiaire d'Henri Michaux », *Cahiers de recherches des Instituts néerlandais de langue et littérature françaises* (Groningen), n°19, « L'Homme et l'Animal », 1988, p. 120-125.
- BLANCHOT, Maurice. « L'Ange du bizarre », *Le Journal des débats*, 7 octobre 1941, p. 3. Repris dans *Faux-Pas*, Paris, Gallimard, 1947, p. 262-267.
- , *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Tours, Farrago, 1999.
- BONNEFIS, Philippe. *Le cabinet du docteur Michaux*, Paris, Galilée, 2003.
- , « Visage se dit », in *Faire Visage*, textes réunis par BONNEFIS, Philippe, DJIDZEK-LYOTARD, Dolores, WALD LASOWSKI, Patrick, *Revue des Sciences Humaines*, Lille, 1996, n°243.
- BOUNOURE, Gabriel. *Le Darçana d'Henri Michaux*, Montpellier, Fata Morgana, 1985.
- BOSQUET, Alain. « Henri Michaux ou l'Impossibilité d'être », *La Table ronde*, n°80, août 1954, p. 155-159.
- , « Henri Michaux ou le refus de naître », in *Verbe et vertige. Situations de la poésie*, Paris, Librairie Hachette, 1961, p. 149-164.
- , « Henri Michaux », in *La Mémoire ou l'Oubli*, Paris, Grasset, 1990.
- BRECHON, Robert. « Parcours d'Henri Michaux », *Critique*, n°125, octobre 1957, p. 819-828.
- , « La Poésie d'Henri Michaux », *Pour l'art*, Lausanne, janvier-février 1962, p. 7-11.

- , « L'Espace, le corps, la conscience », *L'Herne*, 1966, p. 181-193.
- , « Vers la sérénité », *Europe*, 1987, p. 26-31.
- , « La Sagesse et le Grand Âge », dans *Le Corps de la pensée*, textes réunis et présentés par GROSSMAN, Evelyne, HALPERN, Anne-Elisabeth, VILAR, Pierre, Tours, Farrago Léo Scheer, 2001, p. 177-182.
- , *Michaux*, Paris, Gallimard NRF, coll. « La Bibliothèque idéale », 1959.
- BRUN, Anne. *Henri Michaux ou le corps halluciné*, Paris, Institut d'édition Sanofi-Synthelabo, Les Empêcheurs de penser en rond, 1999.
- , *Aux origines du processus créateur*, Toulouse, Éditions érès, coll. « Thémapsy », MISSONNIER, Manuelle (dir.), 2018.
- BUTOR, Michel. *Le sismographe aventureux : improvisations sur Henri Michaux*, Paris, Éditions de la Différence, 1999.
- , « Le Rêve d'une langue universelle », entretien sur Henri Michaux, avec DE BIASI, Pierre-Marc, *Magazine littéraire*, n°364, avril 1998, p. 28-33.
- CAZIER, Jean-Philippe. « Notes pour Henri Michaux », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n°17 « Sauve qui peut », automne 1992, p. 171-188.
- CIORAN, Emile. « Michaux. La passion de l'exhaustif », in *Exercices d'admiration*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1986, p. 141-149.
- COLLOT, Michel. « Poétique de la misère » in MATHIEU, Jean-Claude et COLLOT Michel, (dir.), *Passages et langages de Henri Michaux*, Paris, José Corti, 1987, p. 45-56.
- , « Exorcisme et répétition », in *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 160-185.
- DADOUN, Roger. « Poétique du peu ou la puissance des faibles, des petits et des maigres » in *Ruptures sur Henri Michaux*, DADOUN, Roger (dir.), Paris, Payot, coll. « Traces », 1976, p. 9-27.
- DANOU, Gérard., NOORBERGEN, Christian., (dir.), *Henri Michaux est-il seul ? Colloque de Cerisy*, Troyes, Librairie bleue, coll. « Cahiers Bleus », vol. 13, 2000.
- DESSONS, Gérard. « La Manière d'Henry: prolégomènes à un traité du trait », in *Méthodes et savoirs chez Henri Michaux*, DESSONS, Gérard (dir.), Poitiers, *La Licorne*, n°25, 1993, p. 63-81.
- , « Lire la peinture », *Littérature*, 1999, p. 48-54.
- , « À bas les mots », *Cahiers bleus*, 2000, p. 49-52.

- DUMENIL, Lorraine, « Un exorcisme corporel : l'expérience de Poésie pour pouvoir d'Henri Michaux », in *Le livre au corps* [en ligne], Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, p. 257-281. <http://books.openedition.org/pupo/4299>
- FINTZ, Claude. *Expérience esthétique et spirituelle chez Henri Michaux*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- , *Henri Michaux « homme bombe ». L'œuvre du corps : théorie et pratique*, Grenoble, Ellug, 2004.
- , « La Voie de Michaux: posture intérieure et pratique esthétique », in *Les Ailleurs d'Henri Michaux*, BROGNIET, Éric, actes du colloque de Namur, 20-22 octobre 1995, *Sources* (Namur), n° 17, octobre 1996, p. 210-219.
- , « Michaux, transgresseur et initiateur », dans *Henri Michaux : Plis et cris du lyrisme*, 1997, p. 121-140.
- , « Corps, écriture et spiritualité chez Michaux: quelques notes sur les derniers avant-textes d'une fin d'œuvre », *Littératures*, Toulouse, n° 38, printemps 1998, p. 115-127.
- , « Michaux, cette espèce de poète. Quelques notes sur l'activité générique / génétique de l'œuvre », *Littératures*, Toulouse, n° 46, printemps 2002, p. 173-192.
- FONDO-VALETTE, Madeleine. « L'Énigme du visage: Michaux et Lévinas », in *Michaux : Corps et savoir*, textes réunis par GROUX, Pierre et MAULPOIX, Jean-Michel, Fontenay, Saint-Cloud, ENS éd., 1998, p. 253-274.
- FOUNAU, Pierre-Jean. « Henri Michaux: expérience et poésie », *La Nouvelle Revue française*, n° 291, mars 1977, p. 100-104.
- GASPAR, Lorand. « "Face à ce qui se dérobe" », *Apprentissage*, Paris, Deyrolle éditeur, 1994, p. 81-87.
- GIDE, André. *Découvrons Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 1941.
- GILLAIN, Nathalie. « Charlot, une source d'inspiration pour Henri Michaux : de la figuration de mouvements à la subversion des genres littéraires », *Études françaises* 55, n° 2, 2019, p. 95-113. <https://doi.org/10.7202/1061908ar>.
- GIUSTO, Jean-Pierre. « Quelques remarques sur l'idéogramme, le mot et la ligne chez Henri Michaux », in *Cent ans de littérature française 1850-1950*, Paris, Sedes, 1987, p. 289-296.
- GROSSMAN, Évelyne. « Le clinamen d'Henri Michaux » in *Henri Michaux, le corps de la pensée*, GROSSMAN Évelyne, HALPERN Anne-Élisabeth, VILAR Pierre (dir.), Tours, Farrago Léo Scheer, 2001, p. 41-53.
- , « L'écriture insectueuse d'Henri Michaux », in *La Défiguration. Artaud – Beckett – Michaux*, Paris, Ed. de Minuit, 2004.

GROUX, Pierre, MAULPOIX, Jean-Michel (dir.), *Michaux : corps et savoir*, Fontenay, Saint-Cloud, ENS Editions, 1998.

HACHETTE, Pauline. *Sous le signe de la colère : Henri Michaux et Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », 2022.

HALPERN, Anne-Élisabeth. *Henri Michaux. Le Laboratoire du poète*, Paris, Seli Arslan, 1998.

—, « Ne pas être imbécile trop tôt », in *Les Ailleurs d'Henri Michaux*, BROGNIET, Éric (dir.), Namur, Sources, 1996, p. 143-157.

—, « Le Stéthoscope et le microscope: figures et défigurations de l'homme de science dans l'œuvre de Michaux », in *Henri Michaux : Plis et cris du lyrisme*, textes réunis et présentés par MAYAUX, Catherine, Paris, l'Harmattan, 1997, p. 105-120.

—, « Michaux, Artaud : visages, ravages ou les mirages de l'autoportrait », in *Michaux : Corps et savoir*, textes réunis par GROUX, Pierre, MAULPOIX, Jean-Michel, Fontenay, Saint-Cloud, ENS Editions, 1998, p. 233-251.

HELLENS, Franz. *Documents secrets*, Paris, Albin Michel, 1958.

HOUEBINE, Jean-Louis. « Description d'un portrait », *Promesse*, numéro spécial *Henri Michaux*, 19-20, Automne-Hiver, 1967, p. 8-36.

—, « Note sur l'aspect proprement "scriptural" des écrits sur la drogue », *Promesse*, numéro spécial *Henri Michaux*, 19-20, Automne-Hiver, 1967, p. 65-79.

JACCOTTET, Philippe. « L'Espace aux ombres », *L'Herne « Henri Michaux »*, Les Cahiers de L'Herne, 1966, p. 128-132

JAEGGI François et AJURIAGUERRA Julian De. *Le poète Henri Michaux et les drogues hallucinogènes. Contribution à la connaissance des psychoses toxiques. Expériences et découvertes du poète Henri Michaux*, Bâle, Sandoz S. A., 1959.

JENNY, Laurent. « Voir le paradis? », in MATHIEU, Jean-Claude et COLLOT, Michel, (dir.). *Passages et langages de Henri Michaux*, Paris, José Corti, 1987, p. 271-281.

—, « Parole et "chair" de Merleau-Ponty à Michaux », *Poésie*, n° 76, 1996, p. 104-111.

—, *L'Expérience de la chute. De Montaigne à Michaux*, P.U.F., coll. « Écriture », 1997, p. 184-207.

—, « Fictions du moi et figurations du moi », dans *Figures du sujet lyrique*, RABATE, Dominique (éd.), P.U.F., 1997, p. 99-111.

—, « Récit d'expérience et figuration », *Revue Française de psychanalyse*, vol. 62, n°3, 1998, p. 937-946.

—, « Styles d'être et individuation chez Henri Michaux », *Fabula-LbT*, n°9, « Après le bovarysme », mars 2012, <http://www.fabula.org/lht/9/jenny.html>

JOUFFROY, Alain. *Avec Henri Michaux*, Monaco, Le Rocher, 1992.

- , « Henri Michaux, précurseur », *L'Œil*, n°120, décembre 1964, p. 28-35.
- KAËS, Emmanuelle. « Le graphisme comme poétique : *Par des traits* de Henri Michaux » in DUBORGEL Bruno, *Figures du grapheïn : arts plastiques, littérature, musique*, Saint Etienne, Université de Saint Etienne, 2000, p. 223-252.
- KÜRTÖS, Karl. *Henri Michaux et le visuel : ekphrasis, mimésis, énergie*, Bern, Peter Lang, 2009.
- LEFORT, Claude. «... Sur une colonne absente», *L'Herne* « Henri Michaux », *Les Cahiers de l'Herne*, 1966, p. 227-238
- LEIBOVICI, Franck. *Henri Michaux : Voir, une enquête*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2014.
- LORAS, Olivier. *Rencontre avec Henri Michaux. Au plus profond des gouffres*, Chassieu, J. et S. Bleyon, coll. « Connaissance de l'être », 1967.
- LOREAU, Max. « La Poésie, la peinture et le fondement du langage (Henri Michaux) » in *La Peinture à l'œuvre et l'énigme du corps*, Paris, Gallimard-NRF, « Les Essais », 1980, p. 9-58.
- LUPASCO, Stéphane. « Le point de vue d'un homme de science : une poésie infraréaliste », in BRECHON, Robert, *Michaux*, Paris, Gallimard, 1959, p. 217-220.
- LE BOUTEILLER, Anne. *Michaux : les voix de l'être exilé*, Paris, l'Harmattan, 1997.
- MANDIARGUES, Pieyre, André de. *Aimer Michaux*, Saint Clément, Editions Fata Morgana, 2018.
- , « Henri Michaux », *L'Herne*, 1966, p. 26-28. Repris in *Troisième belvédère*, Gallimard, 1971, p. 284-287.
- , « Michaux », *La Quinzaine littéraire*, 1973, p. 16.
- MARTIN, Jean-Pierre. *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, Paris, José Corti, 1994.
- , *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, coll. « nrf Biographies », 2003.
- , « L'«Homme d'os» », dans *Méthodes et savoirs*, 1993, p. 29-41.
- , « Les nés-fatigués me comprendront », *Littérature*, 1999, p. 3-13.
- , « Henri Michaux : « moi je veux voir et vivre » », in *Les Temps Modernes*, Gallimard, 2003/3, n°624, p. 1-34.
- MATHIEU, Jean-Claude. « Légère lecture de *Plume* », in *Ruptures sur Henri Michaux*, 1976, p. 101-158.
- , « Avaler la langue, dilater la pupille », in *Passages et langages de Henri Michaux*, textes réunis par MATHIEU, Jean-Claude et COLLOT, Michel, Paris, J. Corti, 1987, p. 133-146.

- , « Le Nom de l'Autre », *Europe*, 1987, p. 89-100.
- , « Des fourmis et des mots », in *Henri Michaux : Plis et cris du lyrisme*, textes réunis et présentés par MAYAUX, Catherine, Paris, l'Harmattan, 1997, p. 11-27.
- , « Portrait des Meidosems », *Littérature*, 1999, vol. 115, n° 3, p. 14-30.
- , *Passages et langages de Henri Michaux*, textes réunis par MATHIEU, Jean-Claude, COLLOT, Michel Paris, José Corti, 1987.
- MAULPOIX, Jean-Michel. *Henri Michaux, passager clandestin*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 1984.
- , « Michaux face aux énigmes du monde », *Magazine littéraire*, n°247, novembre 1987, p. 41-42.
- , « Se déplacer, se dégager... », in *Passages et langages de Henri Michaux*, textes réunis par MATHIEU, Jean-Claude, COLLOT, Michel Paris, José Corti, 1987, p. 85-92.
- MAYAUX, Catherine. (dir.), *Henri Michaux. Plis et cris du lyrisme*, préface de MATHIEU, Jean-Claude, Actes du colloque de Besançon (Novembre 1995), Paris, l'Harmattan, 1997.
- MILNER, Max. *L'imaginaire des drogues : de Thomas De Quincey à Henri Michaux*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 2000.
- MOURIER, Maurice. « Michaux sage / mage », in *Ruptures sur Henri Michaux*, DADOUN, Roger, KUENTZ, Pierre, MATHIEU, Jean-Claude, MOUCHARD, Claude, MOURIER, Maurice, Paris, Payot, 1976, p. 209-257.
- , « Sur la passerelle du moi », in *Sur Henri Michaux*, GIUSTO, Jean-Pierre, MOURIER, Maurice, PAUL, Jean-Jacques, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 1988, p. 57-105.
- MURAT, Napoléon. *Henri Michaux*, Paris, Éd. Universitaires, coll. « Classiques du XXe siècle », 1967.
- NADEAU, Maurice. « Connaissons Henri Michaux », *Combat*, 25 janvier 1951, p. 4.
- , « Michaux: l'aventure d'être en vie », *L'Express*, n° 657, 16 janvier 1964, p. 27-29.
- NOËL, Bernard. *Vers Henri Michaux*, préface de VILAR, Pierre, Draguignan, Éditions Unes, 1998.
- OUVRY-VIAL, Brigitte. *Henri Michaux. Qui êtes-vous ?* Lyon, La Manufacture, 1989.
- , « De l'exorcisme », in *Méthodes et savoirs chez Henri Michaux*, La Licorne, Poitiers, 1993, p. 101-113.
- , « Essai de grammaire du geste d'écriture », in *Henri Michaux. Plis et cris du lyrisme*, MAYAUX, Catherine. (dir.), Paris, l'Harmattan, 1997, p. 169-183.
- , « "Le Vieux Jumelage de la pensée et de la parole": approche clinique et théorique des récits d'expérience de drogue », in *Henri Michaux, le corps de la pensée*, textes réunis et présentés par

- GROSSMAN, Evelyne, HALPERN, Anne-Élisabeth, VILAR, Pierre, Paris, Farrago Léo Scheer, 2001, p. 161-175.
- PACHET, Pierre. *Un à un, De l'individualisme en littérature*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1993.
- PARISH, Nina. *Henri Michaux, Experimentation with Signs*, Amsterdam, New-York (N.-Y.), Rodopi, coll. « Faux titre », 2007.
- PAZ, Octavio. « Le Prince : le clown », in *Henri Michaux*, catalogue de l'exposition du centre Georges-Pompidou, 15 mars – 14 juin 1978, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 1978, p. 16-22.
- PEYRE, Yves. *En appel de visages*, Paris, Verdier, 1983.
- , *Henri Michaux. Permanence de l'ailleurs*, Paris, José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 1999.
- , « Rupture d'espace », in *Henri Michaux. Œuvres récentes 1980-1982*, Peyré, Yves (dir.), catalogue de l'exposition au Point Cardinal, Paris, Ed. Le Point Cardinal, 1982, n.p.
- PIC, Muriel (éd.). *Édith Boissonnas, Henri Michaux, Jean Paulhan. Mescaline 55*, édition établie, annotée et préfacée avec la participation de MIAZ, Simon, Paris, éditions Claire Paulhan, coll. « Tiré à part », 2014.
- POULET, Georges. « Henri Michaux et le supplice des faibles », *L'Herne « Henri Michaux »*, Paris, Ed. Les Cahiers de l'Herne, 1966, p. 166-171.
- , « Henri Michaux », in *Entre moi et moi*, Paris, José Corti, 1977, p. 225-253.
- , « Henri Michaux », in *La Pensée indéterminée. III. De Bergson à nos jours*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1990, p. 175-179.
- QUINSAT, Gilles. « L'invité », in *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} Octobre 1985, n°393, p. 51-56.
- RAYBAUD, Antoine. « Le désassemblage », in *Passages et langages de Henri Michaux*, MATHIEU, Jean-Claude, COLLOT, Michel, Paris, José Corti, 1987, p. 171-183.
- REY, Jean-Dominique. « L'Expérience des signes », in *Henri Michaux. Œuvres choisies 1927-1984*, Catalogue de Marseille, Marseille, Musées de Marseille ; Paris, Réunion des musées nationaux, Laffont, 1993, p. 210-213.
- , « L'avenir est au peintre », préface au catalogue de l'exposition *Œuvres nouvelles*, 26 novembre 1974 à fin janvier 1975, Paris, Le Point Cardinal, 1975, n. p.
- ROGER, Jérôme. *Henri Michaux : poésie pour savoir*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.

- , « L'Essai ou "le style morceau d'homme" », in *Méthodes et savoirs chez Henri Michaux*, Dessons, Gérard (dir.), Poitiers, La Licorne, 1993, p. 9-28.
- , « L'Idéogramme dans la phrase », in *Quelques Oriens d'Henri Michaux*, textes réunis par HALPERN, Anne-Elisabeth, MIKAILOVICH-DICKMAN, Véra, Sully la Tour, éditions Findakly, 1996, p. 191-228.
- , « Une voix sans nombre: Henri Michaux aujourd'hui », *La Licorne*, n° 41: « Penser la voix », 1997, p. 107-127.
- , « Les grandes épreuves de la phrase », in *Henri Michaux : Plis et cris du lyrisme*, textes réunis par Mayaux, Catherine, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 185-203.
- , « La Traversée des formes », *Magazine littéraire*, 1998, p. 48-50.
- , « Henri Michaux, malaise dans la pensée », in *Henri Michaux, le corps de la pensée*, textes réunis et présentés par GROSSMAN, Évelyne, HALPERN, Anne-Élisabeth et VILAR Pierre, Tours, farrago Léo Scheer, 2001, p. 55-69.
- , « Enfance des écritures et contre-écritures » in *Poésie Peinture : Paroles aux confins*, POPELARD, Marie-Hélène (dir.), Mont-de-Marsan, L'Atelier des Brisants, 2001, p. 51-72.
- , « Ici, Poddema, d'Henri Michaux : l'allégorie comme exorcisme », in *Déclins de l'allégorie ?* textes réunis et présentés par VOUILLOUX, Bernard, *Modernités* n°22, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 155.
- , « Henri Michaux et l'invention verbale », in *La langue française : de rencontres en partages : Quatrièmes Lyriades de la langue française*, ARGOD-DUTARD, Françoise (éd.), *Interférences*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 215-226. <https://doi.org/10.4000/books.pur.32818>.
- ROYERE, Anne-Christine. *Henri Michaux : Voix et imaginaires des signes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.
- SAUVANET, Pierre. « Michaux musicien », in *Michaux : Corps et savoir*, GROUX, Pierre, MAULPOIX, Jean-Michel, Fontenay, ENS éd., 1998, p. 197-212.
- , « Henri Michaux en mouvement » in *Le Rythme et la Raison. Vol. II Rythmanalyses*, Paris, Kimé, 2000, p. 56-71.
- SEGARRA [ou SEGARRA MONTANER], Marta. « Henri Michaux entre le "complexe de Lautréamont" et l'angoisse de la métamorphose », *Iris*, Grenoble, n°10, 1990, p. 71-83.
- SCHEFER, Jean Louis. « Sur les dessins d'Henri Michaux », in *Figures de différents caractères*, Paris, P.O.L., 2005, p. 29-39.
- , « Michaux : histoires d'encre », in *Figures de différents caractères*, p. 183-190.
- SMADJA, Robert. *Poétique du corps. L'Image du corps chez Baudelaire et Henri Michaux*, Berne, Peter Lang, Publications universitaires européennes, série XIII, coll. « Langue et littérature françaises », vol. 129, 1987.

- , « Henri Michaux, poète et peintre », in *Iconotextes*, MONTANDON Alain (éd.), Gap, C.R.C.D., et Paris, Ophrys, 1990, p. 125-137.
- STAROBINSKI, Jean. « Témoignage, combat, rituel », in *L'Herne* « Henri Michaux », Paris, Les Cahiers de l'Herne, 1966, p. 355-358.
- , « Le Monde physiognomique », in Catalogue de l'exposition du centre Georges-Pompidou, 1978, p. 65-67.
- , « La Métamorphose, le calme », in Catalogue de l'exposition du Centre genevois de gravure contemporaine, 1989, p. 9.
- STEINMETZ, Jean Luc. « La poésie d'Henri Michaux », *Promesse*, numéro spécial *Henri Michaux* 19-20, automne-hiver 1967, HOUDEBINE, Jean-Louis (dir.), p. 80-96.
- SUPERVIELLE, Jules. « Henri Michaux », *L'Herne* « Henri Michaux », Paris, Les Cahiers de l'Herne, 1966, p. 416.
- , « Présentation de Henri Michaux à l'occasion d'une conférence », in *Méthodes et Savoirs chez Henri Michaux*, Poitiers, La Licorne, 1993, p. 91-99.
- TERRAY, Marie-Louise. *Dans l'atelier de Henry Michaux*, préface de HALPERN, Anne-Elisabeth, Saint-Jean des Mauvrets, Éditions du Petit Pavé, 2010.
- TRAN VAN KHAI, Michelle. « Mouvements, passages, transgressions: de l'onomatopée à la mythologie », in *Passages et langages de Henri Michaux*, MATHIEU, Jean-Claude, COLLOT, Michel, Paris, José Corti, 1987, p. 147-164.
- TROTET, François. *Henri Michaux ou la sagesse du vide*, Albin Michel, 1992.
- VALETTE-FONDO, Madeleine. « Paulhan, Michaux: mythologies et poétiques d'écrivains », in *Mythologies de l'écriture. Champs critiques*, BESSIERE, Jean (éd.), P.U.F., 1990, p. 135-146.
- VENET, Emmanuel. « Henri Michaux, explorateur de lui-même », in *La Figure du Poète-Médecin. XXe-XXIe siècles*, WENGER, Alexandre, KNEBUSCH Julien, DIAZ Martina, AUGAIS Thomas (dir.), Chêne-Bourg, éd. Georg, 2018.
- VENTRESQUE, Renée. « Henri Michaux : *La Ralentie* ou l'être défait » in *Henri Michaux. Plis et Cris du lyrisme*, textes réunis et présentés par MAYAUX, Catherine, préface de MATHIEU Jean-Claude, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 79-89.
- VERGER, Romain. *Onirocosmos : Henri Michaux et le rêve*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004.

Catalogues d'exposition (ou catalogues raisonnés) sur Henri Michaux

MAULPOIX, Jean-Michel, DE LUSSY, Florence. *Henri Michaux : peindre, composer, écrire*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999.

PACQUEMENT, Alfred. *Henri Michaux : peintures*, avec un essai de BELLOUR, Raymond, Paris, Gallimard, 1993.

VOUILLOUX Bernard (dir.), *Henri Michaux & Zao Wou-Ki dans l'empire des signes*, [exposition Cologny, Fondation Martin Bodmer, du 5 décembre 2015 au 11 avril 2016], Cologny (Suisse), Paris, Fondation Bodmer, Flammarion, 2015.

Henri Michaux, Catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 15 mars-14 juin 1978, ANGLIVIEL DE LA BEAUMELLE, Agnès et PACQUEMENT Alfred, commissaires de l'exposition, 1978.

Correspondances avec et de Henri Michaux

MICHAUX, Henri. *À la minute que j'éclate : quarante-trois lettres à Herman Closson*, présentées et annotées par CARION, Jacques, postface de BUSSY, Christian, Bruxelles, Didier Devillez Editeur, 1999.

—, *Donc c'est non*. Lettres réunies, présentées et annotées par OUTERS, Jean-Luc, Paris, Gallimard, 2016.

—, *Sitôt lus : lettres à Franz Hellens, 1922-1952*, édition et préambule établis par CLERICI, Leonardo Paris, Fayard, 1999.

MONNIER, Adrienne, MICHAUX, Henri. *Correspondance Adrienne Monnier & Henry Michaux : 1939 - 1955*, IMBERT, Maurice (ed.), Paris, La Hune, 1995.

Ouvrages critiques, thèses et articles sur Unica Zürn

- ALLMER, Patricia. « Outside-in : translating Unica Zürn », in *Surrealist women's writing. A critical exploration*, WATZ, Anna (ed.), Manchester, Manchester University Press, 2020, p. 142-155.
- APPELBE, Victoria. « *Du wirst dein Geheimnis sagen* : l'anagramme dans l'œuvre d'Unica Zürn », traduit de l'anglais par CARDINAL, Roger, in Catalogue pour l'exposition *Unica Zürn* à la Halle Saint-Pierre, Paris, Ed. Panama, 2006, p. 23-34.
- BAUMGÄRTEL, Ute. « ...*dein Ich ist ein Gramm Dichtang ...* » : *die Anagramme Unica Zürns*, Wien, Passagen Verl, coll. « Literaturtheorie », 2000.
- BELLMER, Hans. « Post-scriptum à *Oracles et Spectacles* de Unica Zürn », *Obliques*, numéro spécial *Hans Bellmer*, 1975, p. 109-111.
- BRINKMANN, Erich, FELKA, Rike. « Unica Zürn (6 juillet 1916 – 19 octobre 1970) : repères biographiques », in Catalogue pour l'exposition *Unica Zürn* à la Halle Saint-Pierre, Paris, Ed. Panama, 2006, p. 81-99.
- BUISSON, Françoise. « Portrait d'Unica Zürn », *Le nouveau commerce*, n°38, 1977.
- CALLE-GRUBER, Mireille. « Claire Voyance d'Unica Zürn », in *Les folles littéraires, des folies lucides. Les états borderline du genre et ses créations*, CALLE-GRUBER, Mireille, CREVIER GOULET, Sarah-Anaïs, OBERHUBER, Andrea, PEÑALVER VICEA, Maribel (dir.), Montréal, Nota bene, 2019, p. 49-62.
- CARDINAL, Roger. « Unica Zürn : desseins si denses », in Catalogue pour l'exposition *Unica Zürn* à la Halle Saint-Pierre, Paris, Ed. Panama, 2006, p. 11-16.
- FELKA, Rike. « Die träumende Hand. Unicas Zeichnungen », in *Unica Zürn : Alben, Bücher und Zeichenhefte*, Berlin, Brinkmann & Bose, 2009, p. 320-325.
- FONFREIDE, Marcelle. « Approche d'Unica Zürn », *Le nouveau commerce*, supplément au n°49, 1981.
- HENRY, Ruth. « Rencontre avec Unica », postface à ZÜRNL, Unica, *Sombre printemps*, Paris, Écriture, 1997, p. 101-120.
- IRIGARAY, Luce. « Une lacune natale », *Le Nouveau Commerce*, n°62-63, Paris, Automne 1985, p. 41-47.

- LUTZ, Helga. *Schriftbilder und Bilderschriften. Zum Verhältnis von Text, Zeichnung und Schrift bei Unica Zürn*. Stuttgart, Springer-Verlag, 2003.
- MARCEAU, Jean-Claude. *Unica Zürn et l'homme jasmin : le dit-schizophrène*. Paris, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 2005.
- OBERHUBER, Andrea. *Corps de papier. Résonances*, Montréal, Nota bene, 2012.
- , « La consignation de poèmes-anagrammes dans *Oracles et spectacles* d'Unica Zürn », <https://lisaf.org/project/zurn-unica-oracles-spectacles/>.
- PLUMER, Esra. *Unica Zürn – Art, Writing, and Postwar Surrealism*, London, I.B. Tauris, 2016.
- RABAIN, Jean-François. « Le sexe et son double », *Obliques*, numéro spécial, *Hans Bellmer*, 1975, p. 22-28.
- , « Les anagrammes d'Unica Zürn », in *Obliques*, « La femme surréaliste », n°14-15, 1977, p. 261-264.
- , « Sublimation et identifications croisées : les “jeux à deux” de Hans Bellmer et d'Unica Zürn », *Revue française de psychanalyse*, n°4, janvier 1998, p. 1247-1264.
- , « Quelques roses pour Unica Zürn », in *La femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme* actes du colloque de Cerisy-la-Salle, août 1997, textes réunis par COLVILLE, Georgiana M.M., et CONLEY Katharine, Paris, Lachenal & Ritter, 1998, p. 233-251.
- , « De l'autoreprésentation aux anagrammes. L'écriture du corps chez Unica Zürn », in *Métamorphoses allemandes et avant-gardes au XXe siècle. Hommage à Georges Bloess*, PY, Françoise (dir.), Paris, L'Harmattan, 2015, p. 191-207.
- RIESE HUBERT, Renée. « Unica Zürn and Hans Bellmer », *Sulfur*, n°29, 1991.
- RUPPRECHT, Caroline. « The violence of merging : Unica Zürn's writing (on) the body », *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Vol. 27, n°2, 2003, p. 371-392.
- SCHOLL, Sabine. *Fehler, Fallen, Kunst : zur Wahrnehmung und Re-Produktion bei Unica Zürn*, Frankfurt am Main, A. Hain, coll. « Athenäums Monografien », 1990.
- SCHWAKOPF, Nadine. « Sur la *borderline* esthétique : les pratiques anagrammatiques d'Unica Zürn », *Dalhousie French Studies*, Winter 2009, Vol. 89, « Voir le texte, lire l'image », Dalhousie University, p. 87-99.
- WALDBERG, Patrick. « Unica Zürn. L'alerte écarlate », in *Les demeures d'Hypnos*, Paris, La Différence, 1976, p. 356-357.

WEIGEL, Sigrid. « Hans Bellmer Unica Zürn : “Auch der Satz ist wie ein Körper ...” ? Junggesellenmaschinen und die Magie des Imaginären », *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Reinbek/Hamburg, Rowohlt Verlag, 1990, p. 67-113.

Correspondances avec et de Unica Zürn

BELLMER, Hans, ZÜRN, Unica. *Lettres au docteur Ferdière*, édition établie et annotée par CHEVRIER, Alain, Paris, Séguier, 1994.

—, *Pour Unica Zürn : lettres de Hans Bellmer à Henri Michaux & autres documents*, Paris, Ypsilon éditeur, 2009.

Catalogues d'expositions (ou catalogues raisonnés) sur Unica Zürn

ROLLET, Philippe (dir.), *Unica Zürn*, Catalogue de l'exposition à la Halle Saint-Pierre, 25 septembre 2006 – 4 mars 2007, Paris, Panama musées/Halle Saint-Pierre éditeurs, 2006.

DUBOIS, Anne-Marie (dir.), *Unica Zürn*, Catalogue de l'exposition au Musée d'art et d'histoire de l'hôpital Sainte-Anne (MAHSA), 31 janvier – 31 mai 2020, Paris, In Fine éditions d'art/MAHSA, 2020.

Unica Zürn. Bilder 1953-1970, Katalog zur Ausstellung in der NGBK vom 17. Oktober bis 22. November 1998, „Neue Gesellschaft für Bildende Kunst“, Berlin, Verlag Brinkmann & Bose, 1998.

BRINKMANN, Erich (dir.), *Unica Zürn. Alben, Bücher und Zeichenhefte*, Berlin, Verlag Brinkmann & Bose, 2009.

—, *Unica Zürn. Bilder 1953 – 1970*, Berlin, Verlag Brinkmann und Bose, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1998.

Corpus Théorique

Théorie et critique littéraire

- AGOSTI, Stefano. *Modelli psicanalitici e teoria del testo*, Milano, Feltrinelli, coll. « Campi del sapere », 1987.
- AQUIEN, Michèle. *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le livre de poche, 2019.
- BARTHES, Roland. *Œuvres complètes, I, II, III*, édition établie et présentée par MARTY, Éric, Paris, Seuil, 1993, 1994, 1995.
- , « La Rature », postface à CAYROL, Jean, *Les corps étrangers*, Paris, Seuil, 1964, p. 231-247.
- BECCARIA, Gian Luigi. *L'autonomia del significante : figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, coll. « Nuova biblioteca scientifica », 1975.
- BENSE, Max. « l'Essai et sa Prose », *Trafic*, n°20, automne-hiver 1996.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale, I, II*, Paris, Gallimard, coll. « tel », [1966, 1974], 2012, 1992.
- BLANCHOT, Maurice. *La part du feu*, Paris, Gallimard, [1949], 2018.
- , *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », [1955] 1988.
- , *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », [1959], 1986.
- BOLENS, Guillemette. *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, préface BERTHOZ, Alain, Lausanne, BHMS éditions, 2008.
- BOSCO, Lorella, GILLEIR, Anke (éd.). *Schmerz, Lust : Künstlerinnen und Autorinnen der deutschen Avantgarde*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, coll. « Moderne-Studien », 2015.
- BOSQUET, Alain. *La mémoire et l'oubli*, Paris, Grasset, 1990.
- COHEN, Nadja. « Charlot, poète malgré lui », *Interférences Littéraires : Multilingue e-Journal for Littéral Studies*, 2016.
- DUCROT, Oswald. *Les mots du discours*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1980.
- ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par ROUX DE BEZIEUX, Chantal, avec le concours de BOUCOURECHLIEV, André, Paris, Seuil, 1979.

- GAMBAROTA, Paola. *Surrealismo in Germania. Risposte e contributo dei contemporanei tedeschi*, Prato, Campanotto Editore, 1997.
- GENETTE, Gérard. *Des genres et des œuvres*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2012.
 —, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1992.
 —, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, [1994, 1997], 2010.
 —, *Esthétique et poétique*, textes réunis et présentés par GENETTE, Gérard, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1992.
- GIGANDET, Cyrille, BORIE, Jean, (éd.). *Hommage à Edith et à Charles Boissonnas : autour de la NRF, de Jean Paulhan et du Collège de Sociologie, extraits du « Journal pour moi seule » d'Edith Boissonnas et de sa Correspondance avec Jean Paulhan, 20 juin 1938-17 septembre 1940*. Recueil de travaux publiés par la Faculté des lettres et sciences humaines 45, Neuchâtel: Université de Neuchâtel, 1998.
- GROSSMAN, Evelyne. *La Défiguration. Artaud – Beckett – Michaux*, Paris, Minuit, 2004.
 —, *L'angoisse de penser*, Paris, Minuit, 2008.
 —, *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Minuit, 2017.
 —, *Artaud, l'aliéné authentique*, Paris, Farrago-Léo Scheer, 2001.
 —, *La créativité de la crise*, Paris, Minuit, 2020.
 —, *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1996.
- HESBOIS, Laure. *Les Jeux de langage*. Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986.
- JENNY, Laurent. *La vie esthétique. Stases et flux*, Lagrasse, Verdier, 2013
 —, (éd.), *Le style en acte. Vers une pragmatique du style*, Genève, MetisPresses, coll. « Voltiges », 2011.
- JOLY, Frédéric. *La langue confisquée. Lire Victor Klemperer aujourd'hui*, Paris, Premier Parallèle, 2019.
- KLEMPERER, Victor. *LTI. La langue du III^e Reich. Carnet d'un philologue*, traduit de l'allemand et annoté par GUILLOT, Elisabeth, présenté par COMBE, Sonia et BROSSAT Alain, Paris, Albin Michel, coll. « Agora », [1975] 1998.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », [1974], 2018.
 —, *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981.
 —, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, [1969] 2017.
- LENK, Elisabeth, (éd.). *Die Badewanne : ein Künstlerkabarett der frühen Nachkriegszeit*, mit einem Nachwort von KLÜNNER, Lothar, Dokumentiert und kommentiert von HENGST, Jochen, LEWINSKI, Heinrich, PRIEWE, Angela unter Mitarbeit von KLÜNNER, Lopi, Berlin, Ed.

- Hentrich, coll. « Reihe deutsche Vergangenheit », 1991.
- MACE, Marielle. *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 2016.
—, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 2011.
- MAILLARD-CHARY, Claude. *Le bestiaire des surréalistes*. Collection des thèses de Paris III, Sorbonne nouvelle 2. Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994.
- MARTIN, Jean-Pierre, *La honte. Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », [2006], 2017.
- MATHIEU, Jean-Claude. *Écrire, inscrire. Images d'inscriptions, mirages d'écritures*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2010.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. *La Tradizione del Novecento: da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, coll. « Critica e filologia », 1975.
- MUSIL, Robert. « [de l'essai] » dans *Essais. Conférences - critique, aphorismes et réflexions*, textes choisis, traduits et présentés par JACCOTTET, Philippe d'après l'édition de FRISE, Adolph, Paris, Seuil, 1978.
- NADEAU, Maurice. *Histoire du Surréalisme*, Paris, Club des éditeurs, 1958.
- OSSOLA Carlo, *Le continent intérieur*, traduit de l'italien par LE LIRZIN, Nadine, Paris, Le félin, 2013.
—, *Autunno del Rinascimento. "Idea del Tempo" dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971.
- O'SULLIVAN, Maria. « « Roland Barthes : genèse d'un séminaire inédit » », *Genesis*, n° 39, 2014.
- PACHET, Pierre. *Un à Un. De l'individualisme en littérature (Michaux, Naïpaul, Rushdie)*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1993.
- PIERSSENS, Michel. *La tour de babil. La fiction du signe*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1976.
—, *Savoirs à l'œuvre : essais d'épistémocritique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.
- PIGEAUD, Jackie. *L'art et le vivant*, Paris, Gallimard, « nrf essais », 1995.
—, *Poétiques du corps : aux origines de la médecine*, Paris, L'âne d'or, Les Belles lettres, 2008.
—, *Poésie du corps*, Paris, Payot & Rivages poche, coll. « Petite Bibliothèque », [1999], 2009.
- POULET, Georges. *Entre Moi et Moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, Paris, José Corti, 1977.

- PUNDAY, Daniel. *Narrative Bodies : Toward a Corporeal Narratology*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.
- RABATE, Dominique. *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.
—, *Gestes Lyriques*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2013.
- RICHARD, Jean-Pierre. *Microlectures*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979.
- SASSO, Gianpaolo. *La mente intralinguistica. L'instabilità del segno : anagrammi e parole dentro le parole*, Genova, Marietti, 1993.
—, *Le strutture anagrammatiche della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Anagrammes homériques*, TESTENOIRE, Pierre-Yves (éd.), Limoges, Lambert-Lucas, 2013.
—, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, publié par BALLY Charles, SECHEHAYE, Albert avec la collaboration de RIEDLINGER, Albert, édition critique préparée par MAURO, Tullio de, postface de CALVET, Louis-Jean, 2016.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.
- STAROBINSKI, Jean. « L'essai et son éthique », propos recueillis par GROSRICHARD, Alain, MILLER, Judith, *La Cause du désir*, <https://www.cairn.info/revue-la-cause-du-desir-2019-2-page-21.htm>.
—, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », [1971], 2009.
- STEINER, Georges. *La poésie de la pensée*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 2011.
- TESTENOIRE, Pierre-Yves. « Ferdinand de Saussure à la recherche des anagrammes ». Lambert-Lucas, 2013.
—, *Les anagrammes*, Paris, Que sais-je ? Humensis, 2021.
—, « L'ombre du cours (1960-1980) », *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, Vol. 34, numéro 1-2-3, 2014, p. 209–227.
- TODOROV, Tzvetan. *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, [1987], 2016.
- WATZ, Anna, (ed.), *Surrealist Women's Writing : A Critical Exploration*, Manchester, Manchester university press, 2020.
- ZIMA, Pierre V., *Essai et Essayisme. Le potentiel théorique de l'essai : de Montaigne jusqu'à la postmodernité*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Confluences », 2018.

Théorie de l'art, écrits sur l'art, esthétique

- AFEISSA, Hicham–Stéphane. *Esthétique de la charogne*, Bellevaux, Editions Dehors, 2018.
- ARASSE, Daniel, TÖNNESMANN, Andreas. *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, coll. « L'univers des formes », 1997.
- BELLMER, Hans. *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, Paris, Ed. Allia, [1957], 2016.
- BERGE, Christine. *L'écorchement : limite et transgression*, Neuilly-lès-Dijon, le Murmure, coll. « Borderline », 2016.
- CHASTEL, André, *Fables, Formes, Figures*, vol. I, II, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1978.
- CHEFDOR, Monique, DALTON Krauss, (éd.), *Regard d'écrivain, parole de peintre : études franco-américaines sur le dialogue écriture-peinture aujourd'hui*, colloque tenu en juin 1991, au château de la Bretesche, Nantes, Joca Seria, 1994.
- CHENG, François. *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991.
- CHRISTIN, Anne-Marie. *L'invention de la figure*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2011.
—, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2009.
- CLAY, Jean. *Le Romantisme*, Paris, Hachette, coll. « Réalités », 1980.
- DAGEN, Philippe. *Le peintre, le poète, le sauvage : les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, 1998.
—, *Primitivismes, 2 : Une guerre moderne*, Paris, Gallimard, 2021.
- DAMISCH, Hubert. *Théorie du nuage : pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, [1981], 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.
—, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible, 1979-2004*, Paris, Ed. de La Différence, coll. « Essais », 2013.
—, *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, avec THEVENIN, Paule, Munich, Schirmer/Mosel, 2019.

- DIDEROT, Denis. *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, édité par MAY, Gita et CHOUILLET Jacques, nouvelle édition augmentée et corrigée, Paris, Hermann, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire* (vol.1), Paris, Minuit, 2009.
- , *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008.
- DOURTHE, Pierre. *Bellmer. Le principe de perversion*, Paris, Jean Pierre Faur éditeur, 1999.
- DUBUFFET, Jean. *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973.
- DUMAS, Stéphane. *Les peaux créatrices : esthétique de la sécrétion*, Paris, Klincksieck, collection d'esthétique, 2014.
- EHRENZWEIG, Anton. *L'ordre caché de l'art*, traduit de l'anglais par LACOUÉ-LABARTHE, Francine, et NANCY, Claire, préface de LYOTARD, Jean-Luc, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982.
- FOCILLON, Henri. *Vie des formes*, Paris, PUF, coll. « Quadrillage », 2013.
- GAMBONI, Dario. *Images potentielles : ambiguïté et indétermination en art moderne*, Dijon, Le presses du réel, coll. « Œuvres en sociétés », 2016.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1986.
- , « Conseils de Léonard sur les esquisses des tableaux », *Etudes d'art*, n°8-9-10, Paris-Alger, 1953-54.
- GOETZ, Benoît. *Théorie des maisons : l'habitation, la surprise*, Paris, Verdier, coll. « Art et architecture », 2011.
- GOWING, Lawrence. *Turner : peindre le rien*, traduit par MOREL, Ginette, Paris, Macula, coll. « La littérature artistique », 1994.
- HEMSTERHUIS, François. *Lettre sur la sculpture précédée de Lettre sur une pierre antique*, traduit par RABAU, Sophie, Paris, ENSB-A, coll. « Beaux-arts histoire », 1992.
- JANCOVICI, Harry. *Bellmer : dessins et sculptures*, Paris, Ed. de la Différence, coll. « L'Autre musée », 1983.
- JELENSKI, Constantin. « Hans Bellmer ou la douleur déplacée », préface à *Les dessins de Hans Bellmer*, Paris, Denoël, 1973.

- JULLIEN, François, *La grande image n'a pas de forme. À partir des Arts de peindre de la Chine ancienne*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », [2003], 2009.
- , *Dé-coïncidence. D'où viennent l'art et l'existence*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », [2017], 2022.
- KLEE, Paul. *Écrits sur l'art*, t.1, « La pensée créatrice », textes recueillis et annotés par SPILLER, Jürg, traduction de l'allemand par GIRARD, Sylvie, Paris, Dessain et Tolra, 1973.
- , *Théorie de l'art moderne*, édition et traduction établies par GONTHIER, Pierre-Henri, Paris, Denoël, coll. « Folio essais », 2017.
- , *Cours du Bauhaus, Weimar 1921-1922. Contributions à la théorie de la forme picturale*, présenté par WICK, Rainer K., traduit de l'allemand par RIEHL, Claude, Strasbourg, Ed. de Strasbourg, Paris, Hazan, 2004.
- LOREAU, Max. *La Peinture à l'œuvre et l'énigme du corps*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1980.
- LOUVEL, Liliane. *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.
- MALDINEY, Henri. *Regard, parole, espace*, CHAPUT Christian, GROSOS Philippe, VILLELA-PETIT Maria (ed.), Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Œuvres philosophiques », 2012.
- MASSON, Céline. *La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer. Le « faire-œuvre perversif », une étude clinique de l'objet*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2000.
- MASSONET, Stéphane, (éd.), *Hans Bellmer. Le corps et l'anagramme*, préface de NOËL, Bernard, Paris, Deyrolle éditeur, L'Atelier Contemporain, 2023.
- NOËL, Bernard. « La trace et l'empreinte » in, *L'écrit, le signe. Autour de quelques dessins d'écrivains*, Catalogue pour l'exposition « L'écrit, le signe », 23 octobre 1991 – 20 janvier 1992, préface de MELOT, Michel, Centre Georges Pompidou, Paris, BPI/Éditions du Centre Pompidou, 1991, p. 13-16.
- , « La langue du corps », in *Hans Bellmer. Le corps et l'anagramme*, MASSONET Stéphane (éd.), Paris, L'Atelier contemporain, 2023.
- PEYRE, Yves, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.
- PICARD, Max. *Le visage humain*, traduit par ANSTETT, Jean-Jacques, Paris, Buchet-Chastel, 1962.
- PICASSO, Pablo. *Propos sur l'art*, BERNADAC, Marie-Laure et ANDROULA, Michaël (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 1998.

- PRINZHORN, Hans. *Expressions de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile*, WEBER Marielène (éd.), traduit par BROUSSE, Alain, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1984.
- REJA, Marcel. *L'art chez les fous, le dessin, la prose, la poésie...*, Paris, Mercure de France, 1907.
- REYNOLDS, Joshua. *Discours sur la peinture*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, coll. « Beaux-arts histoire », 1991.
- RIBOT, Théodule. *Les Maladies de la personnalité*, Paris, Alcan, 1921.
- SCHELLING, F. W. J., *Textes esthétiques*, textes traduits de l'allemand par PERNET, Alain, Paris, Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 2005.
- SCHLEGEL, August Wilhelm., *La doctrine de l'art*. Conférences sur les belles lettres et l'art, traduit de l'allemand par GERAUD, Marc et JIMENEZ, Marc, préface de NANCY, Jean-Luc, Paris, Klincksieck, collection d'esthétique, 2009.
- SERETTI, Marina. « Esquisser un monde : l'exercice de la rêverie selon Léonard de Vinci ». *Methodos. Savoirs et textes*, n° 21, 4 janvier 2021, <https://doi.org/10.4000/methodos.7912>.
- STAROBINSKI, Jean, *L'invention de la liberté 1700-1789* suivi de *1789 Les emblèmes de la raison*, Paris, Gallimard, 2006.
- SYLVESTER, David. *Entretiens avec Francis Bacon*, traduits de l'anglais par LEIRIS, Michel, PEPPIAT, Michael, GAILLARD, Françoise, SYLVESTER, Pamela, Paris, Flammarion, 2019.
- TORDELLA, Piera Giovanna. *Filosofia del disegno : nodi critici e luoghi letterari nel primo Ottocento europeo (Germania, Inghilterra, Francia)*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra editore, coll. « Quaderni di Letteratura et arte », 2020.
- , *Il Disegno Nell'Europa Del Settecento : Regioni Teoriche, Ragioni Critiche*, Firenze, Biblioteca Dell'Archivum Romanicum, L. S. Olschki, 2012.
- VALERY, Paul. *Degas, danse, dessin*, Paris, Gallimard, coll. « Idées-Arts », 1965.
- VINCI, Léonard de. *La peinture*, textes réunis, traduits et annotés par CHASTEL, André, avec la collaboration de KLEIN, Robert, Paris, Hermann, [1964], 2004.
- VOUILLOUX, Bernard. *L'interstice figural : discours, histoire, peinture*, Grenoble, Le Griffon d'argile PUG, coll. « Trait d'union. Sainte-Foy (Québec) », 1994.
- , *L'œuvre en souffrance : entre poétique et esthétique*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2004.

- , *La peinture dans le texte : XVIIIe-XXe siècles*, Paris, CNRS éd, coll. « CNRS langage, 1995.
- , « Se parcourir : l'éthos du peintre », colloque *Éthiques de Michaux*, 12 décembre 2016, disponible sur le site du CRAL, <https://www.youtube.com/@cralehesscnrs>.

WALDBERG, Patrick. *Les demeures d'Hypnos*, préface de KLOSSOWSKI, Pierre, Paris, La Différence, 1976.

WEBB, Peter, et SHORT, Robert. *Hans Bellmer*, London/Melbourne/New York, Quartet books, 1985.

WITTKOWER, Rudolf et Margot, *Les enfants de Saturne : psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, traduit par ARASSE, Daniel, Paris, Macula, coll. « Histoire de l'art », 1991.

Philosophie

ABRAM, David. *Comment la terre s'est tue : pour une écologie des sens*, traduit de l'anglais par DEMORCY, Didier et STENGERS, Isabelle, Paris, La Découverte-poche, 2021.

AGAMBEN, Giorgio. *Le feu et le récit*, traduit de l'italien par RUEFF, Martin, Paris, Payot & Rivages, 2018.

ARENDT, Hannah. *La condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 2018.

—, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1961.

BACHELARD, Gaston. *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophique », 1993.

—, *La poétique de l'espace*, édition établie par HIERONIMUS, Gilles, Paris, PUF, 2020.

BAUDRILLARD, Jean. *Mots de passe*, Paris, Pauvert, 2000.

—, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, coll. « tel », [1976], 2016.

BRUN, Jean. *La nudité humaine*, Paris, Fayard, 1973.

CANGUILHEM, Georges. *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », [1966], 2013.

—, *Études d'histoire de la philosophie des sciences*, Vrin, Paris, [1983], 1994.

DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*, Paris, Minuit, [1993], 2017.

—, *Différence et répétition*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée, essais philosophique », [1968], 2021.

—, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, [1988], 2019.

- , *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- , *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit, éd. modifiée et augmentée, [1970], 2003.
- , *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, LAPOUJADE, David (éd.), Paris, Minuit, 2002.
- , *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », [1962], 2010.
- , *Pourparlers, 1972-1990*, Paris, Minuit, 1990.

- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix. *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie 1*, Paris, Minuit, [1972/1973], 2018.
- , *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, [1980], 2020.
 - , *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, [1975], 2016.

- DELEUZE Gilles, PARNET Claire. *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », [1996], 2008.

- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*, Paris, Minuit, [1967], 2020.
- , *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », [1967] 2014.
 - , *La dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », [1972], 1993.
 - , *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, [1972], 2021.
 - , *Positions*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972.
 - , *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.
 - , *Éperons : les styles de Nietzsche*, Flammarion, Paris, 1978.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Le témoin jusqu'au bout. Une lecture de Victor Klemperer*, Paris, Minuit, 2022.

- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [1966], 2019.
- , *Dits et Ecrits I, 1954-1975*, Paris, Quarto Gallimard, DEFERT, Daniel, EWALD, François (dir.), avec la collaboration de LAGRANGE, Jacques, 2016.
 - , *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « tel », [1969], 2022.
 - , *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », [1963], 2021.

- GUERIN, Michel. *Philosophie du geste : essai*, Arles, Actes Sud, 2011.

- LEVINAS, Emmanuel. *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, 1993.
- , *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, Kluwer Academic, 1974.

- LISSE, Michel. *L'expérience de la lecture, I : La soumission ; L'expérience de la lecture, II : Le glissement*. Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1998, 2001.

NANCY, Jean-Luc. *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.
—, *Corpus*, suivi de *58 indices sur le corps*, Paris, Métailié, 2006.
—, *La peau fragile du monde*, Paris, Galilée,
—, *Le plaisir au dessin. Écritures, figures*, Paris, Galilée, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *Fragments posthumes, Automne 1884 – Automne 1885*, Textes et variantes établis par COLLI, Giorgio, et MONTINARI, Mazzino, traduits de l'allemand par HAAR Michel et LAUNAY, Marc B. de, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1982.
—, *Le Gai Savoir*, Fragments Posthumes (1881-1882), Textes et variantes par COLLI, G. et MONTINARI, M., traduits de l'allemand par KLOSSOWSKI, Pierre, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1967.
—, *L'Antéchrist* suivi de *Ecce Homo*, textes et variantes établis par COLLI, Giorgio et MONTINARI, Mazzino, traduit de l'allemand par HEMERY, Jean-Claude, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990.

PASCAL, Blaise. *Pensées*, édition présentée, établie et annotée par LE GUERN Michel, Paris, Gallimard, 2004.

PLINE L'ANCIEN. *Histoire naturelle*, SCHMITT, Stéphane (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013.

SFEZ, Gérald. *La langue cherchée*, Paris, Hermann, coll. « Hermann philosophie », 2011.

SIMONDON, Gilbert. *L'individuation à la lumière des notions de formes et d'information*, Grenoble, Jérôme Million, 2005.

SOURIAU, Étienne. *Les différentes modes d'existence*, Paris, PUF, coll. « MétaphysiqueS », 2014.

SZENDY, Peter. *À coups de points : la ponctuation comme expérience*, Paris, Minuit, 2013.

Psychanalyse

ANZIEU, Didier. *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, coll. « psychismes », [1985], 2006.

DUBOIS, Anne-Marie. *Rien à voir : quand la création échappe au symptôme. La Collection Sainte-Anne*, exposition, Paris, MAHSA, Musée d'art et d'histoire de l'hôpital Sainte-Anne, 13 septembre-22 décembre 2019, Paris, In fine, 2019.

FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par CAMBON, Fernand, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », [1985], 2020.

- GREEN, André. *La déliaison. Psychanalyse, anthropologie et littérature*, Paris, Les Belles lettres, 1992.
- IRIGARAY, Luce. *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Minuit, 1985.
- JASPERS, Karl. *Strindberg et Van Gogh. Swedenborg – Hölderlin*, traduit de l'allemand par NAEF, Hélène, préface de BLANCHOT, Maurice, Paris, Minuit, coll. « Arguments », [1953], 2014.
- LACAN, Jacques. *Écrits I*. Paris, Seuil, 1999.
- OURY, Jean. *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée, 1989.
- RIBOT, Théodule. *Les Maladies de la personnalité*, Paris, Alcan, 1921.
- SEARLES, Harold, *L'environnement non humain*, traduit de l'anglais par BLANCHARD, Daniel, Paris, Gallimard, coll. « tel », [1986 pour la traduction française], 2014.
- STAROBINSKI, Jean. « Brève histoire de la conscience du corps », Colloque de Deauville 19-20 avril 1980, Revue de psychanalyse, 1981
- SCHILDER, Paul. *L'image du corps : étude des forces constructives de la psyché*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1968.
- TAUSK, Victor. *Œuvres psychanalytiques*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Science de l'homme », 2000.
- VOLMAT, Robert. *L'Art psychopathologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.
- WINNICOTT, Donald Woods. *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, traduit de l'anglais par MONOD, Claude et PONTALIS, Jean-Bertrand, Paris, Gallimard, [1971], 1975.
- WIART, Claude. *Expression picturale et psychopathologie, essai d'analyse et d'automatique documentaires, principes, méthodes, codification*, Préface du Prof. VOLMAT, Robert, Paris, Doin, Deren et Cie, 1967.

Ouvrages variés

- ANDRIEU, Bernard. *Malade encore vivant*, Dijon, le murmure, 2015.
- ANTELME, Robert. *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1978.
- ARTAUD, Antonin. *Œuvres Complètes*, édition établie, présentée et annotée par GROSSMAN,

- Évelyne, Paris, Quarto Gallimard, 2004.
- BAILLY, Jean-Christophe *Le parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2013.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal* in *Œuvres Complètes*, texte établi, présenté et annoté par PICHOS, Claude, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.
- BECKETT, Samuel. *Malone meurt*, Paris, Minuit, 2018.
- BINET, Jacques-Louis, DESCARGUES, Pierre, *Dessins et traités d'anatomie*, Paris, Chêne, 1980.
- BLANCHOT, Maurice. *Thomas l'obscur*, Paris, Gallimard, [1950], nouvelle édition 1989.
- BOURGEOIS, Louise. Catalogue de l'exposition « Louise Bourgeois », organisée par le Centre Pompidou 5 mars 2008-2 juin 2008, BERNADAC, Marie-Laure et STORSVE, Jonas (dir.), Paris, Ed. Centre Pompidou, 2008.
- COURTINE, Jean-Jacques (dir.), *Histoire du corps, III « Les mutations du regard. Le XX^e siècle »*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », [2006], 2015.
- DARWIN, Charles. *De la variation des animaux et des plantes sous l'action de la domestication*, vol. 2, traduit de l'anglais par MOULINIE, Jean-Jacques, Paris, C. Reinwald, 1868.
- DELANGE, Yves. *Fabre. L'homme qui aimait les insectes*, Paris, Acte du Sud, 1999.
- FABRE, Jean-Henri. *Souvenirs entomologiques*, Delange, Yves (éd.), dessins de Fabre, Jean-Henri Paris, Robert Laffont, 1989.
- GUIRAUD, Pierre. *Le langage du corps*, Paris, PUF coll. « Que sais-je ? », 1980.
- HAECKEL, Ernst. *Les énigmes de l'univers*, Paris, Schleicher, 1902.
—, *L'origine de l'homme*, Paris, Schleicher, 1900.
—, *Kunstformen der Natur*, München, Prestel, 2016.
- HELLO, Ernest. *Physionomies de saints*, Paris, Perrin, 1927.
- INGOLD, Tim. *Une brève histoire des lignes*, traduit de l'anglais par RENAUT, Sophie, Paris, Zones sensibles (Z/S), [2011], 2013.
- KAFKA, Franz. *Journaux*, Paris, Nous, 2020.

- KHATIBI, Abdelkébir. *Essais III*, Paris, Ed. de la Différence, 2008.
- LAUTREAMONT, *Les Chants de Maldoror*, in *Œuvres Complètes*, ed. établie, présentée et annotée par STEINMETZ, Jean-Luc Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
- LEIRIS, Michel. *Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », [1969], 1998.
- MANDRESSI, Rafael. *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, 2003.
- MARGULIS, Lynn, SAGAN Dorion. *Microcosmos. 4 milliards d'années de symbiose terrestre*, Paris, Wildproject, 2022.
- MICHELET, Jules. *L'Insecte*, Paris, Ed. Des équateurs, 2011.
- PINGAUD, Bernard. « Encore un moment... », in *Cahier Louis-René des Forêts*, éd. par PUECH, Jean-Benoît et RABATE, Dominique Le temps qu'il faut, Cognac, 1991.
- POUCHELLE, Marie-Christine. *Corps et chirurgie à l'apogée du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1983.
- VE NE, Magali. *Écorchés. L'exploration du corps XIV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2001.
- WOLF, Christa. *Trame d'enfance*, Paris, Gallimard, traduction de RICCARDI, Ghislain, 1991.
- WOOLF, Virginia. *The Essay of Virginia Woolf*, Volume IV, 1925-1928, MCNEILLIE, Andrew (eds.), London, The Hogarth Press, 1994.

Table des illustrations

1. Unica Zürn, <i>Frühe Zeichnung</i> (premier dessin) 14-11-1950, reproduit in <i>Gesamtausgabe 4.3</i>	162
2. Unica Zürn, <i>Die verzauberte Prinzessin</i> , vers 1949-1950, Berlin, Aquarelle sur papier, 37x 26 cm, collection Karin et Dr. Gerhard Damman, Suisse	162
3. Henri Michaux, <i>Pour Unica</i> (dédicace), cahier de dessin, dans un carton de couverture gris-brun, encre de Chine/bille, 315 x 242 mm, 16 pages avec table de cahier, non paginé, 13 dessins, <i>Album Sainte-Anne</i> , Paris 1961	169
4. Max Ernst, Préface calligraphiée pour le catalogue d'exposition Unica Zürn. <i>Dessins et gouaches</i> , Janvier 1962, Le Point cardinal, Paris, dépliant In-quattro, avec un frontispice original d'Unica Zürn, <i>Den Reizgäschenbürsch</i> (<i>Le voyage du cerf de poche</i>), et une mise en page de Hans Bellmer, tiré à 60 exemplaire, Musée d'Art et d'Histoire de l'hôpital Sainte-Anne.....	170
5. Hans Bellmer, <i>Céphalopode à deux - Autoportrait avec unica Zürn</i> , huile et collage avec dentelles, Paris, 1955	180
6. Hans Bellmer, <i>Rose ouverte la nuit</i> , 1934, crayon et gouache blanche sur papier, 30 x 25 cm.....	180
7. Unica Zürn, <i>Blätter aus dem "Eisenbahnheft"</i> (feuilles du carnet de notes), 1960-1970.....	184
8. Unica Zürn, étoile rouge collée avec du fil à coudre blanc, <i>Orakel und Spektakel, IV. Buch, Anagramme und Zeichnungen</i> , Palavas-les-flots/Paris, 1960, collection Daniel Filipacchi.....	214
9. Unica Zürn, <i>Werde ich Dir einmal begegnen?</i> Dessin et anagramme.....	222
10. Unica Zürn, <i>Plan des Hauses der Krankheiten</i> , texte et dessin, <i>Das Haus der Krankheiten</i> , 1958...281	281
11. Unica Zürn, <i>Sonnabend. Die neue Blickrichtung...Ja so war es und ich konnte nichts dagegen tun...</i> , texte et dessin, <i>Das Haus der Krankheiten</i>	287
12. Unica Zürn, <i>Zweites Porträt</i> , texte et dessin, <i>Das Haus der Krankheiten</i>	288
13. Unica Zürn, <i>Das ist er-mein Todfeind</i> , texte et dessin, <i>Das Haus der Krankheiten</i>	288
14. Unica Zürn, <i>Der Schlüsselloch</i> , texte et dessin, <i>Das Haus der Krankheiten</i>	290
15. Henri Michaux, <i>Alphabet</i> , 1927 (recto), encre de Chine sur papier, 36 x 26 cm, collection particulière	313
16. Henri Michaux, <i>Alphabet</i> , 1927 (verso), encre de Chine sur papier, 36 x 26 cm, collection particulière	313
17. Henri Michaux, page du premier manuscrit de <i>Misérable Miracle</i>	325
18. Henri Michaux, encre de Chine sur papier, 1957, 75 x 105 cm	326
19. Unica Zürn, <i>Die Roggenmuhme knisterte</i> , dessin et anagramme, technique miste, encre de Chine, encre, blanc couvrant, crayon, 326 x 248 mm, Île de Ré, printemps 1964, <i>Orakel und Spektakel, V Buch</i> , 1963/64, succession U. Zürn, Berlin	343
20. Unica Zürn, <i>Ruth Zuern, Berlin-Grunewald, Dunckerstrasse zwei</i> (Adresse meiner Kindheit), dessin et anagramme, technique miste, encre de Chine, encre, blanc couvrant, crayon, 326 x 248 mm, Île de Ré, printemps 1964, <i>Orakel und Spektakel, V Buch</i> , 1963/64, succession U. Zürn, Berlin	343
21. Unica Zürn, <i>Das Geheimnis findest Du in einer jungen Stadt</i> , dessin et anagramme, technique miste, encre de Chine, encre, blanc couvrant, crayon, 326 x 248 mm, Île de Ré, Printemps 1964, <i>Orakel und Spektakel, V Buch</i> , 1963/64, succession U. Zürn, Berlin.....	344

22. Unica Zürn, <i>Der Geist aus der Flasche</i> , dessin et anagramme, technique miste, encre de Chine, collage, crayon, 329 x 252 mm, Palavas-les-flots/ Paris, août 1960, <i>Orakel und Spektakel</i> , IV Buch, 1960, collection Daniel Filipacchi.....	353
23. Unica Zürn, <i>Nun machst Du Dich entbehrlich</i> , dessin et anagramme, technique miste, encre de Chine, collage, crayon, 329 x 259 mm, Palavas-les-flots/ Paris, août 1960, <i>Orakel Spektakel</i> , IV Buch, collection Daniel Filipacchi	353
24. Unica Zürn, <i>Das ist ein Anagrammgedicht</i> , dessin et anagramme, technique miste, encre de Chine, collage, crayon, 329 x 259 mm, Palavas-les-flots/ Paris, août 1960, <i>Orakel und Spektakel</i> , IV Buch, collection Daniel Filipacchi	356
25. Unica Zürn, <i>L'Homme-chapeau</i> , dessin sur partition musicale (Robert Schumann <i>Œuvres pour piano</i>), technique miste, collage, encre noir et colorée, 29, rue Jacob Paris, octobre 1964, <i>Album III</i> , Sainte-Anne, Paris 1962/1964, succession U. Zürn, Berlin	364
26. Unica Zürn, Feuille préencollée, (recto), dessin, technique miste, <i>Album III</i> , Paris 1962/1964, succession U. Zürn, Berlin.....	373
27. Unica Zürn, dessin sur papier musique, octobre 1964, <i>Album III</i> , Paris 1962/1964, succession U. Zürn, Berlin	373
28. Henri Michaux, encre de Chine sur toile, 1962, 35,5 x 54,5 cm,	379
29. Unica Zürn, dessin 5 mai 1961, cahier de dessin, technique mixte, crayon de couleur, encre de couleur, stylo à bille, 180 x 277 mm, avec table d'agrafage, couverture en carton gris, Paris 1961, collection Bihl-Bellmer	379
30. Henri Michaux, gouache sur papier, 1950, 48 x 62 cm	379
31. Unica Zürn, dessin 7 avril 1961, cahier de dessin, technique mixte, crayon de couleur, encre de couleur, stylo à bille, 180 x 277 mm, avec table d'agrafage, couverture en carton gris, Paris 1961, collection Bihl-Bellmer	379
32. Unica Zürn, dessin à la plume, encre de Chine, 1977, 498 x 322, succession U. Zürn ; Galerie Kaufmann, Basel	384
33. Henri Michaux, encre de Chine sur papier, 1944, 32 x 24 cm	384
34. Unica Zürn, dessin à la plume, encre de couleur, 315 x 237 mm, Unica Zürn St. Anne, décembre 1961, albums de St. Anne, collection B. u. U. Seinsoth, Bremen	386
35. Unica Zürn, dessin à la plume, encre de Chine, blanc couvrant, 650 x 500 mm, 1965, fonds U. Zürn.....	390
36. Henri Michaux, <i>Une tête sort du mur</i> , aquarelle, 1936, reproduit in <i>Peintures et dessins, OC., I</i> ...	390
37. Unica Zürn, <i>Sans titre</i> , 1965, encre de Chine, aquarelle sur papier, 65 x 50 cm, collection Bihl-Bellmer.....	397
38. Unica Zürn, <i>Sans titre</i> , vers 1960, encre, gouache et aquarelle sur papier, 49,5 x 64,8 cm, collection Antoine de Galbert, Paris	397
39. Henri Michaux, aquarelle, crayons de couleur et encre sur papier, 1970, 38 x 27 cm	398
40. Henri Michaux, gouache et aquarelle sur papier, 1952, 37 x 58 cm	398
41. Unica Zürn, technique mixte, 310 x 240 mm, 1955, à <i>Bona et André</i> , Bona Pieyre de Mandiargues, Paris	399
42. Henri Michaux, aquarelle sur papier, 1981, 36,7 x 27 cm	399

43. Unica Zürn, texte sur partition musicale, <i>Album III</i> , Paris 1962/1964, fonds Unica Zürn, Berlin	402
44. Unica Zürn, texte sur partition musicale, <i>Album III</i> , Paris 1962/1964, fonds Unica Zürn, Berlin	404
45. Henri Michaux, dessin de <i>Par des traits</i> , reproduit in <i>OC., III</i>	406
46. Henri Michaux, dessin de <i>Par des traits</i> , reproduit in <i>OC., III</i>	406
47. Unica Zürn, huile sur toile, 39 x 57 cm, 1956, collection Ruth Henri, Paris	412
48. Unica Zürn, dessin à plume, encre de couleur, aquarelle, blanc couvrant, 65 x 50 cm, 1965, collection privée.....	412
49. Unica Zürn, huile sur panneau, 505 x 510 mm, 1956, Paris, collection privée.....	414
50. Unica Zürn, huile sur contreplaqué, 695 x 345 mm, 1956, Galerie Patrice Trigano, Paris.....	414
51. Unica Zürn, <i>Sans titre</i> , encre de Chine et aquarelle sur papier, 50 x 60 cm, vers 1965, collection privée, Paris	417
52. Unica Zürn, <i>Sans titre</i> , encre et gouache blanche sur papier, 49,4 x 32,1 cm, collection abcd/Bruno Decharme.....	417

