Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 61 (2014)

Heft: 1: Fascicule français. Penser le hasard et la nécessité

Artikel: La préhension du hasard qui fait déclic dans Ecuador d'Henri Michaux

Autor: Tilea, Monica

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-658153

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

La préhension du hasard qui fait déclic dans *Ecuador* d'Henri Michaux

Introduction

Le 28 décembre 1927, Henri Michaux s'embarque au bord du *Boskoop* pour commencer un voyage, longuement attendu et prémédité[1], vers l'Équateur. Ce deuxième grand départ de sa vie[2] répond à ce qu'il appelle, dans une lettre de 1926, « la rage de déplacement, de fuite », qui, dit-il, le prend « de plus en plus »[3] et le fait préférer « le cercle du dehors » aux déambulations intérieures.

Une fois le voyage terminé, deux ans plus tard, en 1929, il publie *Ecuador*, un « anti-journal »[4] qui va contre tout ce qu'il y a de conventionnel dans un récit de voyage.

Henri Michaux présente son livre dans la *N.R.F.* en l'assimilant à ce que Jean-Pierre Martin appellera plus tard une « autoscopie » qui continue celle de *Qui je fus*[5] :

> *Ecuador* : Un départ pour la république de l'Équateur, un séjour de huit mois, un retour en pirogue par le Napo, et en bateau par l'Amazone.
> La plupart des voyageurs béent d'admiration quand ils croient qu'il convient de béer. Et les plus froids se fouettent pour écrire quelques mots sur les spectacles 'importants'.
> L'auteur de ce livre n'a pas fait cela.
> Il ne dit pas un mot du canal de Panama, et il lui arrive de parler d'une mouche.
> Il ne s'est jamais préoccupé d'être juste et impartial envers les choses, il s'est seulement préoccupé de l'être envers ses impressions[6].

---

[1] Voir Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2003, p. 168.
[2] Le premier grand départ de Michaux a eu lieu en 1920 lorsqu'il s'est embarqué en tant que matelot à Dunkerque. Voir Martin, *Henri Michaux*, *op. cit.*, pp. 60-72.
[3] Martin, *Henri Michaux*, *op. cit.*, p. 153.
[4] *ibid.*, p. 320.
[5] Voir Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, Paris, José Corti, 1994, p. 303.
[6] Il s'agit d'un « Vient de paraître » signé H.M. et publié le 1er août 1929 dans la N.R.F. que Raymond Bellour cite dans Henri Michaux, *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Raymond Bellour, avec Ysé Tran, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, I, p. 1085.

Monica Tilea, « La préhension du hasard qui fait déclic », *Versants* 61:1, fascicule français, 2014, pp. 27-41

Par cela, Michaux avertit ses lecteurs qu'il est un voyageur atypique qui refuse de béer devant le spectacle du dehors, qui ne s'intéresse qu'à ce qui l'émeut et l'impressionne: «Aucune contrée ne me plaît: voilà le voyageur que je suis»[7].

Martin surprend parfaitement le paradoxe de ce journal dont le dehors, quoique décrit avec minutie, reste le grand absent: «Jamais Michaux n'aura décrit et ne décrira, avec autant d'exactitude géopoétique, le spectacle de la nature»[8]. Et pourtant, ajoute-t-il, *Ecuador* est le livre d'une écriture «intime et mélancolique» et «dans l'ensemble, *Ecuador* sera le livre de Michaux le plus élégiaque»[9]. *Ecuador* s'écrit, en effet, loin du «cercle du dehors»et, même s'il est prémédité en tant qu'ouverture vers l'extériorité, le voyage finit par être ce que Raymond Bellour appelle «la condition qui donne à l'intérieur sa chance de pouvoir toucher des points toujours plus éloignés en soi»[10]. De plus, étant donné que, chez Michaux, le travail de soi va de pair avec le travail de l'œuvre[11], nous considérons, avec Martin, que le voyage en Équateur est détourné et vécu en tant qu'expérience créatrice et que ce qui en résulte est un laboratoire où l'expérimentateur est surpris sur le vif, au moment même où il mélange les potions magiques dont il a besoin pour *faire* son œuvre:

> Plus qu'une année de voyage, c'est une année d'*écritures* dont *Ecuador*, recueil autant que livre, témoigne. Dans ce creuset complexe s'élaborent des alchimies décisives pour la pratique à venir. [...] Propédeutique d'une pratique hétérodoxe de la poésie, *Ecuador* invite à des lectures croisées. *La nuit remue* et *Mes propriétés* s'y annoncent tout particulièrement – mieux, commencent à s'y écrire. Le premier livre de pérégrination est un laboratoire inattendu de l'autographie. Car déjà le 'journal' ébauche un 'nocturnal'. Dans ce livre d'un voyage aveugle au dehors, s'inscrit le projet d'une écriture de la nuit attentive au 'moi du moi' et aux 'larves et fantômes fidèles'. Certains de ses fragments seront réécrits, développés dans les textes d'un autre voyage – lisible cette fois sur les murs d'une chambre[12].

---

[7] Michaux, *Ecuador (1929)*, in *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 158.
[8] Martin, *Henri Michaux*, *op. cit.*, p. 178.
[9] *ibid.*, p. 178.
[10] Bellour, in Michaux, *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 1083.
[11] Voir Monica Tilea, *Henri Michaux: déplacements et interventions poïétiques*, Craiova, Universitaria, 2008.
[12] Martin, *Henri Michaux*, *op. cit.*, p. 305.

Mais si *Ecuador* est un nocturnal centré plutôt sur les alchimies de la création que sur les décors mornes et dépourvus d'intérêt qui jalonnent l'extériorité, notre intérêt de recherche vise les expériences qui produisent le déclic attendu par Michaux et dont il avait déjà reconnu l'importance dans ses *Premiers écrits* : « Mais une expérience fait déclic. On mêle de petites saletés dans un tube de verre, et il se fait plus tard que cela guérit cent mille personnes de la rage. C'est instructif »[13]. Notre hypothèse est que, lors d'un voyage qui ne répond pas aux attentes de Michaux, la monotonie et le manque de surprise des paysages sont court-circuités par des expériences survenues par hasard et que ce sont elles qui surprennent et qui impressionnent, en produisant le déclic retenu, par la suite, dans l'athanor de la création.

Pour vérifier cette hypothèse, nous envisageons d'approcher le journal de Michaux dans une perspective poïétique complétée et soutenue par une oscillation entre la lecture plastique et la lecture textuelle. Nous considérons que ce deuxième type de lecture[14] est justifié, d'abord, par le fait que Michaux écrit et peint pour rendre visibles les rythmes, les mouvements énergétiques cachés dans le dedans ainsi que dans le dehors : « Je peins comme j'écris [...]. Pour rendre, non les êtres, même fictifs, non leurs formes, même insolites, mais leurs lignes de force, leurs élans »[15]. Il y a, ensuite, dans toute son œuvre, comme le remarque à juste titre Estelle Jacoby, un dialogue permanent entre le texte et l'image, dialogue auquel Michaux invite son lecteur à participer :

> Michaux nous invite à notre tour à vivre son œuvre et les liens qu'elle tisse entre textes et images selon les lances et les failles de la mémoire, de la pensée et de l'imagination – jusqu'à la fausse reconstitution, pourquoi pas – en traçant chacun nos propres parcours dans cette œuvre gigantesque qui met en péril tout principe d'unité, redistribuant ce qui un temps seulement était ou semblait un[16].

---

[13] Michaux, « Les expériences et les œufs », *Premiers écrits*, in *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 60.

[14] Pour une description de l'approche intermédiale du texte/image, voir Liliane Louvel, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

[15] Michaux, « Sur ma peinture », *Critiques, hommages, déclarations* (1948-1959), in *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Raymond Bellour, avec Ysé Tran, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, II, p. 1026.

[16] Estelle Jacoby, « 'Désobéir à la forme'. Quand textes et images jouent à se ressembler », *Penser par les images : autour des travaux de Didi-Huberman*, éd. par Laurent Zimmerman, Nantes, Éditions Cécile Defaut, p. 111, *apud* Louvel, *Le Tiers pictural*, *op. cit.*, p. 255.

Pour répondre à cette invitation et afin de réactualiser les lignes de forces capturées par Michaux dans *Ecuador*, nous ferons appel à des outils critiques picturaux et scripturaux qui seront principalement fournis par les poïeticiens et par les écrits deleuziens. Nous allons présenter, dans un premier temps, l'acception poïétique du hasard, pour nous concentrer ensuite sur la description des conditions dans lesquelles celui-ci survient. Nous continuerons avec l'analyse des expériences à valeur poïétique déclenchées par le hasard et intégrées par Michaux dans l'alchimie de sa création.

Du *primum movens* au *faire* de l'œuvre

L'acte d'instauration d'une œuvre d'art ne peut pas être envisagé en dehors du hasard qui y joue un rôle plus ou moins important, en s'insinuant à des niveaux variés du *faire* et qui influence, d'une certaine manière, le processus de création. C'est pour cela que le rôle du hasard dans le travail instaurateur d'une œuvre constitue l'un des objets d'étude de la poïétique, puisque celle-ci, dans le sens que Valéry lui donne[17], vise l'identification des constantes du comportement auctorial, à partir soit de documents poïétiques proprement dits (lettres, journaux, confessions, etc.) qui constituent un *dire* explicite sur le *faire*, soit de l'œuvre qui peut enregistrer, dans sa forme finale, la présence d'un *dire* implicite sur le même *faire*.

Lorsque, dans son *Discours sur l'esthétique*, Valéry aborde le rôle de la raison dans le travail de l'artiste, il y introduit aussi le hasard en tant que présence implicite et inhérente à tout processus créateur :

> Mais le travail de l'artiste, même dans la partie toute mentale de ce travail, ne peut se réduire à des opérations de pensée directrice. D'une part, la matière, les moyens, le moment même, et une foule d'accidents (lesquels caractérisent le réel, au moins pour le non-philosophe) introduisent dans la fabrication de l'ouvrage une

[17] Assimilée souvent à d'autres méthodes critiques d'analyse (poétique, psychocritique, critique génétique, etc.), la poïétique est très peu énoncée comme telle dans les études littéraires, qui usent pourtant de ses méthodes spécifiques. Esquissée étymologiquement par Paul Valéry dans son *Introduction à la poétique*, la poïétique acquiert un statut autonome évident dans les travaux de René Passeron (en France) et d'Irina Mavrodin (en Roumanie) qui font d'elle l'une des trois voies d'approche d'une œuvre artistique, à côté de la poétique et de l'esthétique.

> quantité de conditions qui, non seulement, importent de l'imprévu et de l'indéterminé dans le drame de la création, mais encore concourent à le rendre rationnellement inconcevable, car elles l'engagent dans le domaine des choses, où il se fait *chose*; et de pensable, devient sensible.
> D'autre part, qu'il le veuille ou non, l'artiste ne peut absolument pas se détacher du sentiment de l'arbitraire. Il procède de l'arbitraire vers une certaine nécessité, et d'un certain désordre vers un certain ordre; et il ne peut se passer de la sensation constante de cet arbitraire et de ce désordre, quis'opposent à ce qui naît sous ses mains et qui lui apparaît nécessaire et ordonné. C'est ce contraste qui lui fait ressentir qu'il crée, puisqu'il ne peut déduire ce qui lui vient de ce qu'il a[18].

Mais le hasard, ajoute Valery, peut être fructueux pour la création seulement si l'esprit producteur le met sous le contrôle de la nécessité qui est celle de l'œuvre en train de se faire:

> Quelque grande que soit la puissance du feu, elle ne devient utile et motrice que par les machines où l'art l'engage; il faut que des gênes bien placées fassent obstacle à sa dissipation totale, et qu'un retard adroitement opposé au retour invincible de l'équilibre permette de soustraire quelque chose à la chute infructueuse de l'ardeur[19].

À son tour, la poïéticienne roumaine Irina Mavrodin étudie la relation entre le hasard et la littérature et met l'instauration de l'œuvre d'art sous le signe d'une double détermination: celle du hasard et celle de la nécessité: «L'ordre du nécessaire sous le signe duquel s'instaure l'œuvre d'art est toujours induit par un hasard»[20]. Le rêve des créateurs est de provoquer le hasard, de l'utiliser et de le vaincre, de l'abolir à l'intérieur de l'œuvre où les hasards multiples, dispersés se réunissent «dans le nœud unique de la Nécessité»[21].

À l'instar de Valéry, Mavrodin note aussi: «seule une conscience artistique peut saisir le hasard en tant que don et source inépuisable et novatrice de l'œuvre, le hasard en soi n'ayant évidemment aucune qualité artistique»[22].

---

[18] Paul Valéry, *Discours sur l'esthétique (1937)*, in *Œuvres complètes*, éd. par Jean Hytier, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1957, I, p. 1307.
[19] Valéry, *Note et digression*, in *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 1205.
[20] Irina Mavrodin, *Mâna care scrie*, Bucureşti, Eminescu, 1994, p. 9.
[21] *ibid.*, p. 22.
[22] Mavrodin, *Poietică şiPoetică*, 2e éd., Craiova, Scrisul Românesc, 1998, p. 195.

On voit que les poïéticiens s'accordent tous sur l'idée qu'il est essentiel pour le créateur de surprendre le hasard heureux qui puisse déclencher les mécanismes de la création. Mais, ajoutent-ils, comme le créateur vit, en même temps, dans l'attente de son propre œuvre, il doit savoir manœuvrer l'imprévu pour qu'il réponde aux nécessités de son *poiein*, pour qu'il trouve sa place dans l'espace créé.

Un aperçu de l'attente, état pré-créatif manqué dans *Ecuador*, s'impose à ce point de notre analyse pour crayonner le contexte poïétique dans lequel a lieu le déclic instaurateur provoqué par le hasard.

Écrire dans la cadence de *enfin... rien*

Michaux part en Équateur à la découverte d'un spectacle exotique qui puisse l'impressionner. Il voyage en « bonne pompe »[23] et se déclare être dans un état de disponibilité totale parce qu'il a « cette sensation d'inemploi, qu'on appelle encore disponibilité... »[24].

Mais la réalité est, pour la plupart du temps, pauvre et ne répond nullement aux attentes d'un explorateur qui avait déjà bien rêvé, avant son départ, au spectacle d'un volcan ou à celui de l'Amazone :

> D'étroits et nombreux passages de un à deux kilomètres de largeur, voilà tout. Mais où est donc l'Amazone ? se demande-t-on, et jamais on n'en voit davantage. Il faut monter. Il faut l'avion. Je n'ai donc pas vu l'Amazone. Je n'en parlerai donc pas[25].

Malheureusement, ce spectacle s'avère décevant même lorsqu'il s'agit, par exemple, au moment de l'arrivée à Quito, du cratère d'Atacatzho car celui-ci ne surprend pas un voyageur qui « est venu chercher du volcan » et y trouve « du printemps »[26] :

> Ah ! Ah !
> Cratère ? Ah !
> On s'attendait à un peu plus de sérieux.....

[23] Michaux, *Ecuador*, in *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 174.
[24] *ibid.*, p. 207.
[25] *ibid.*, pp. 232-233.
[26] *ibid.*, p. 202.

> Ah!.....
> Nous rencontrerions volontiers un peu plus de sérieux.....
> Cratère?.....Vraiment? Ah!.....
> Nous avons coutume d'exiger un peu plus de sérieux[27].

Nous remarquons, dans le texte, une cadence d'exclamations de soulagement donnant l'espoir que l'attente sera terminée: « enfin un volcan »[28], « enfin les péons! »[29] et à laquelle répond, en écho, une déception écrasante:

> [...]... en un mot: rien! rien![30]
> [...] mais rien[31]
> Saturé de quinine, de chaleur, de balancement de pirogue, de l'épais foliacé infini de la forêt amazonienne, de l'immense nappe derrière et devant nous, devant nous surtout de paludisme, ce n'est rien, mais de fièvre jaune, et il faut continuer et avancer encore là-dedans treize jours, la tête caverneuse, le cœur collant et l'estomac, les poumons plats[32].
> Rien dans l'espace du voyage, rien dans sa durée non plus:
> Dans quelques deux ou trois ans, je pourrai faire un roman. Je commence grâce à ce journal à savoir ce qu'il y a dans une journée, dans une semaine, dans plusieurs mois.
> C'est horrible, du reste, comme il n'y a rien. On a beau le savoir.
> De le voir sur papier, c'est comme un arrêt[33].

Ecuador renferme, effectivement, le bouillonnement magmatique de toute une galerie de déceptions, d'échecs et de manques vécus dans une extériorité décrite avec exactitude, mais sans intérêt et sans admiration, dont Michaux essaie continuellement de s'éloigner: « Ici comme partout, 999 999 spectacles mal foutus sur 1 000 000 et que je ne sais comment prendre. Non, je ne peux accepter. Il faut que je m'en aille plus loin »[34].

---

[27] *ibid.*, p. 201.
[28] *ibid.*, p. 161.
[29] *ibid.*, p. 168.
[30] *ibid.*, p. 145.
[31] *ibid.*, p. 147.
[32] *ibid.*, p. 220.
[33] *ibid.*, p. 163.
[34] *ibid.*, p. 161.

À part la description des aléas d'une absence qui pourrait figer le geste instaurateur, la lecture d'*Ecuador* révèle également une présence qui surprend et dynamise le *faire* car, même si l'attente de Michaux se heurte aux manques des paysages réels et le fait penser que « ce voyage est une gaffe »[35], la monotonie de l'extériorité est interrompue par des phénomènes imprévus qui déstabilisent et secouent celui qui a besoin d'instabilité et de surprise pour créer.

Mais comment Michaux s'approprie-t-il le hasard, comment arrive-t-il à l'inclure parmi les substances alchimiques de la création ?

Le hasard qui fait déclic

Le hasard peut déclencher, au moment de son apparition, des états créatifs ou il peut même se retrouver intégré dans la forme finale de l'œuvre. Mais, dans la cadence de « enfin »... « rien » qui constitue la seule réponse que Michaux reçoit à son questionnement obstiné du dehors, le hasard joue aussi, selon nous, un autre rôle qui est celui d'in-former le créateur, de lui faire découvrir le *comment* de son *faire*. Michaux ne fait pas encore du hasard un matériau de son œuvre, comme il le fera, de manière explicite, dans ses peintures. Lors de l'écriture d'*Ecuador*, le hasard est vécu en tant que source d'orientation du travail créateur.

En effet, si le hasard n'a pas de qualité artistique en soi-même, il représente une expérience qui peut faire déclic, qui peut donner naissance à des événements. Mais dans quelles conditions ? Mavrodin cite les mathématiciens qui définissent l'événement en tant que « résultat d'une expérience aléatoire »[36]. Ou, autrement dit, il y a toujours un événement tant qu'il y a des expériences aléatoires. Dans la perspective poïétique, cette définition ne convient évidemment pas parce que ces expériences aléatoires, voire les événements qu'elles provoquent, peuvent avoir lieu en dehors de toute présence humaine.

Deleuze donne une autre interprétation du hasard en analysant le coup de dés mallarméen et cette interprétation convient davantage à

[35] *ibid.*, p. 204.
[36] Mavrodin, *Mâna care scrie*, *op. cit.*, p. 31.

l'approche poïétique de notre étude parce qu'elle récupère la présence de l'individu qui, au moment même où il lance les dés, affirme et pense le hasard : « le coup de dés est la puissance d'affirmer le hasard, de penser tout le hasard, qui n'est surtout pas un principe, mais l'absence de tout principe »[37].

De plus, Deleuze synthétise, à la suite de Leibniz et de Whitehead, les trois composantes ou conditions de l'événement. D'abord, il s'agit de *l'extension*, à savoir de la capacité d'un élément de s'étendre « sur les suivants, de telle manière qu'il est un tout, et les suivants, ses parties »[38]. Viennent ensuite les *intensités* qui donnent à la matière sa texture : « les séries extensives ont des propriétés intrinsèques (...) qui entrent pour leur compte dans de nouvelles séries infinies »[39]. Les deux dernières composantes de l'événement sont, selon Whitehead, *l'individu* et, finalement, « les objets éternels ou 'ingressions' », la permanence incarnée dans le flux des événements, ce qui « demeure le même à travers les moments »[40] :

> Tandis que les préhensions sont toujours des actuels (une préhension n'est un potentiel que par rapport à une autre préhension actuelle), les objets éternels sont de pures Possibilités qui se réalisent dans les flux, mais aussi de pures Virtualités qui s'actualisent dans les préhensions[41].

Cette définition de l'événement confirme l'idée soulignée par la poïétique selon laquelle le hasard en soi ne peut produire un événement que si l'individu se l'approprie, y intervient, le détourne en faveur de son *faire*. Mais le texte deleuzien va plus loin avec l'analyse et décompose, dans un effort d'élucidation, l'acte par lequel un *datum* extérieur (tel celui survenu par hasard, ajoutons-nous)est effectivement appréhendé par une subjectivité (comme celle du créateur en train de faire son œuvre). Nous allons suivre ses propos pour déceler, dans la logique de notre étude, l'événement qui naît grâce au hasard (et non pas par hasard) pendant le voyage de Michaux en Équateur.

---

[37] Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Les Editions de Minuit, 1988, p. 90.
[38] *ibid.*, p. 105.
[39] *ibid.* Les exemples de propriétés intrinsèques donnés par Deleuze sont : « hauteur, intensité, timbre d'un son, ou teinte, valeur, saturation de la couleur ».
[40] *ibid.*, p. 106.
[41] *ibid.*, p. 108.

La préhension du hasard

Nous venons de voir qu'une condition nécessaire pour l'existence d'un événement, tel qu'il est défini par Whitehead, est la présence d'un individu que Deleuze assimile à la «préhension»[42], acte par lequel celui-ci entre en contact avec le monde et ses éléments:

> L'individu est une «concrescence» d'éléments. C'est autre chose qu'une connexion ou une conjonction, c'est une *préhension*: un élément est le donné, le «datum» d'un autre élément qui le préhende. La préhension est l'unité individuelle[43].

L'individu est le seul qui puisse intervenir sur le monde pour produire du Nouveau, car il est «créativité, formation d'un Nouveau»[44]. Il préhende et subjectivise ce qui se donne de manière objective dans le monde. L'événement se produit dans et par les perceptions actives du sujet, lors de l'acte subjectif de l'individu qui agit sur un *datum*, en le transformant dans un autre élément qui à son tour préhende car, dit Deleuze: «l'événement est plus que cela, il est un «nexus de préhensions»[45] ou, encore: «les événements sont des flux»[46] où «toute chose préhende ses antécédents et ses concomitants et, de proche en proche, préhende un monde»[47]. Si la préhension est positive, sa visée subjective ouvre le passage du préhendé vers un autre *datum* qui peut devenir l'objet d'une nouvelle préhension ou d'une préhension à une autre, dans un devenir qui peut être celui de l'individu, de la création ou des deux à la fois.

Une lecture deleuzienne d'*Ecuador* permet d'observer que ce journal/nocturnal met en abyme, d'une part, les préhensions par lesquelles Michaux se libère des emprises du monde. Il s'agit des spectacles extérieurs, antérieurement imaginés, qui sont exclus de la concrescence du sujet à la suite d'une préhension négative qui fait qu'il

---

[42] *ibid.*, p. 105.
[43] *ibid.*
[44] *ibid.*
[45] *ibid.*, p. 106.
[46] *ibid.*, p. 108.
[47] *ibid.*, p. 106.

ne retient que «la forme subjective de cette exclusion»[48], également importante dans le *poiein* de Michaux, mais qui ne fait pas l'objet de la présente étude[49]. D'autre part, nous trouvons que, dans *Ecuador*, il y a aussi des préhensions positives lors desquelles le *datum* est subjectivement exprimé dans le sujet. Il s'agit, selon nous, de ce *datum* qui surprend le créateur, qui a donc une valeur poïétique et dont l'apparition est imprévue et nullement imaginée par Michaux avant son voyage.

Le hasard, nous dit la poïétique, n'a de valeur que s'il est ultérieurement rectifié ou intégré au processus créateur, ou, pour citer le point de vue de Francis Bacon reformulé par Deleuze, il «n'y a pas de hasard que 'manipulé', d'accident, qu'utilisé»[50]. Mais *Ecuador* va au-delà de cela, en présentant ce que nous considérons être une radiographie de la préhension du hasard, de l'acte par lequel un *datum* aléatoire se subjectivise et devient *datum* pour d'autres préhensions en s'intégrant dans le devenir qui est celui de l'œuvre en train de se faire.

Les traces du crible

Pour Deleuze, l'événement est un effet possible du hasard et il a lieu dans certaines conditions, avec l'implication, comme nous venons de le montrer, de l'individu qui seul peut faire sortir quelque chose du chaos à condition qu'il détienne le bon crible et qu'il sache le manœuvrer: «L'événement se produit dans un chaos, dans une multiplicité chaotique, à condition qu'une sorte de crible intervienne»[51].

Nous constatons que, paradoxalement, c'est toujours le hasard qui fournit à Michaux un tel crible dont il se sert pour produire du Nouveau au moment même de la préhension du hasard. Le créateur s'expose continuellement et volontairement au dehors: «J'ai toujours les yeux grands ouverts comme les nourrissons et ne les tourne que quand ça bouge,

---

[48] *ibid.*

[49] Un exemple en est le sens du manque qui a, lui aussi, une valeur poïétique (voir Tilea, *Henri Michaux*, *op. cit.*, p. 284).

[50] Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation,* (La Vue le Texte I), Paris, Éd. de la Différence, 1981, p. 61.

[51] Deleuze, *Le pli*, *op. cit.*, p. 103.

comme les nourrissons »[52] et il préhende subjectivement le visible en inventant ce que nous considérons être des *filtres*[53] *poïétiques* qui perturbent la vue et qui transforment le *datum*. C'est le cas, par exemple, du *brouillard*, phénomène météorologique qui arrive par hasard et qui met en scène un jeu dont Michaux a besoin pour nourrir une subjectivité bloquée par les « endroits toxiques »[54] de l'Équateur :

> Voici le jeu du brouillard : il prend un arbre ici, là une montagne, un autre dans la vallée prend un mouton brun, il le fait avec grâce, lui laisse sa forme, seule la laine paraît perdue, un autre plus loin prend trois eucalyptus, mais très peu après, tchip !... on les revoit, on les retrouve, les revoilà, le troisième déjà presque entier, et au-delà à droite, un qui va être pris, un autre derrière qui en revient à l'instant, qu'on regarde tout ému[55].

Une autre apparition imprévue qui surprend Michaux et dont il décrit la préhension est *l'ombre*. Son installation rend possible l'atrophie de la vue, voire l'exercice de la subjectivité :

> À 5 et à 6 heures du matin seulement, le soleil étant bas sur l'horizon, il y a de l'ombre, seul moment où l'Équateur perd sa dureté.
> L'obscurité se couche dans les ravins comme chez nous, la montagne adoucit la plaine, les hommes qui marchent traînent derrière eux des morceaux plus paresseux d'eux-mêmes, même les wagons prennent des airs amollis, penchés, distraits : c'est l'Ombre, l'Ombre[56].

La préhension active de Michaux interpose entre lui et une terre « rincée de son exotisme »[57] des images perturbatrices, le créateur manœuvrant l'accidentel pour déformer, selon sa subjectivité, les espaces sur lesquels son regard se pose et qu'il arrive à désintégrer et à recomposer de

---

[52] Michaux, *Ecuador*, in *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 229.

[53] En analysant le rôle du « regard filtré » dans la représentation artistique, Victor Ieronim Stoichiţă remarque l'importance de la présence des *filtres* optiques chez un peintre comme Manet, dont les tableaux se caractérisent par l'absence de l'implication du sujet dans l'interprétation de la nature et font des filtres le thème même de la toile. Au centre d'un tel tableau (et Stoichiţă donne l'exemple des toiles de Manet, mais aussi de celles de Berthe Morisot et de Gustave Caillebotte) se trouve l'impossibilité de *voir* dont la toile ne fait que *dire* les causes (Victor Ieronim Stoichiţă, *Efectul Don Quijote*, Bucureşti, Humanitas, 1995, pp. 252-277).

[54] Michaux, *Ecuador*, in *Œuvres I*, p. 151.

[55] *ibid.*, p. 167.

[56] *ibid.*, p. 187.

[57] *ibid.*, p. 155.

sorte qu'ils reflètent l'image attendue. Si la création de ces filtres[58] survient au moment même de la préhension du hasard, donc grâce au hasard, leur manipulation est volontaire parce qu'elle est déclenchée par le désir et par la nécessité de *faire* qui orientent la perception du sujet.

Ce système de filtres ou de cribles, pour utiliser la terminologie deleuzienne, se construit dans et par l'écriture, obscurcit la vue et représente, selon nous, un moteur poïétique pour une écriture qui se transforme, de la sorte, dans ce que Martin appelle une « *écriture de la nuit* »[59]. Cet événement poïétique déclenché, nous tenons à le souligner, par le hasard au moment même de sa préhension et intégré dans l'espace scriptural d'*Ecuador*, rapproche Michaux du fameux crédo artistique de Paul Klee, résumé et expliqué par Deleuze :

> En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. C'est même par là qu'aucun art n'est figuratif. La célèbre formule de Klee 'non pas rendre le visible, mais rendre visible' ne signifie pas autre chose. La tâche de la peinture est de rendre visibles des forces qui ne le sont pas[60].

Certes, le travail pictural muni de cette valeur téléologique par l'art moderne se sert du hasard qui lui fournit « des données probabilitaires visuelles [...] *prépicturales* »[61]. Mais le peintre doit aller contre cette présence prépicturale, contre les clichés et les probabilités qui sont déjà sur la toile, en intervenant par des « marques manuelles qui vont réorienter l'ensemble visuel et *extraire la Figure improbable de l'ensemble des probabilités figuratives* »[62]. Et Deleuze conclut : « c'est dans la réaction des marques manuelles sur l'ensemble visuel que le hasard devient pictural ou s'intègre à l'acte de peindre »[63].

Une extrapolation de ce point de vue deleuzien au texte/image d'*Ecuador* aide le lecteur à voir ce que Michaux rend, volontairement,

---

[58] Pour une description plus détaillée des systèmes des filtres poïétiques inventés par Michaux (accidents de santé, variations climatiques, consommation de drogues, etc.), voir Tilea, chapitre « Le regard nocturne », *Henri Michaux*, *op. cit.*, pp. 108-119.
[59] Martin, *Écritures de soi*, *op. cit.*, p. 305.
[60] Deleuze, *Francis Bacon*, *op. cit.*, p. 39.
[61] *ibid.*, p. 61.
[62] *ibid.*
[63] *ibid.*

visible : l'acte même par lequel il préhende le hasard et l'événement que le hasard produit, à savoir l'apparition des filtres poïétiques, antidotes que le créateur inventera et dont il se servira, dans toute sa création, pour dépasser l'étouffement et les limitations du cercle du dehors. C'est pour cette raison que nous considérons qu'*Ecuador* fonctionne, par rapport à l'œuvre de Michaux, en tant que lieu de passage du pré-scriptural au scriptural où a lieu l'irruption de ce que Deleuze appelle le diagramme de l'œuvre comprise comme possibilité de celle-ci[64]. Ce diagramme agit, chez Michaux, comme un modulateur poïétique *et* poétique où sont définies les possibilités de l'œuvre[65] mais, également, comme nous venons de le voir, de son *poiein*. Il naît de la mobilité fuyante des préhensions non-visuelles du hasard que le travail de l'écrivain/peintre rend visibles, en les transformant, par des hachures parfois nerveuses, parfois élancées, dans un texte/image où seules les forces poïétiques et leur agencement, tantôt heureux, tantôt échoué, comptent.

Conclusion

Le regard que Michaux pose sur le monde est le regard généreux d'un inventeur : de même que les malades qui découvrent dans la plus banale tapisserie « d'infernales personnes, là où il n'y a que petits incidents de lumière, de lignes, une tâche, une déchirure »[66], il intervient sur le cercle du dehors et fait de l'acte par lequel il préhende le hasard lors de son voyage en Équateur la matière même de son écriture. Considérée par Jean-Pierre Martin comme l'une des orientations majeures de la poétique de Michaux à côté de l'exorcisme et du refus[67], l'intervention constitue aussi, selon nous, une constante du comportement auctorial de Michaux. En Équateur, elle prend la forme des filtres poïétiques que Michaux découvre grâce au hasard, à la suite d'un travail d'extrême subjectivisation par lequel il capte des forces poïétiques qui contribueront à l'alchimie de sa création ultérieure.

---

[64] *ibid.*, p. 66.
[65] *ibid.*, p. 78.
[66] Michaux, *Ecuador*, in *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 155.
[67] Voir Martin, *Écritures de soi*, *op. cit.*, p. 150.

Ecuador, histoire d'un voyage échoué, devient ainsi l'histoire de la traversée d'un espace qui n'est ni lisse ni strié, mais les deux à la fois, par un être troué qui interagit avec le monde et, en même temps, avec l'espace de son œuvre, toujours faisable, par plis et replis, par contagions, par réverbérations, mais jamais par hasard.

Monica TILEA
Université de Craiova
mtilea2000@yahoo.com