

## Henri Michaux : de Chaplin à Plume et retour

Anne-Élisabeth HALPERN

Né juste en amont du siècle en 1899, homme de son temps, engagé volontaire dans la fronde avant-gardiste des années d'après-guerre, Henri Michaux prend le chemin de l'écriture tout en se maintenant aux lisières de la littérature : il écrira, mais autrement et « contre », comme il le martèle sa vie durant ; il peindra aussi, en strict autodidacte, libre de toute contrainte. Le cinéma lui fournit, comme à tous les poètes de sa génération en France ou en Belgique où il est né, des voies d'un art expérimental, de fulgurants tâtonnements qui l'encouragent dans ses « chemins cherchés, chemins perdus, transgressions », pour reprendre le titre de l'un de ses tout derniers livres (1981).

### « Notre frère Charlie »

Dès 1922, Michaux a le projet d'un « essai sur le rire » qu'il veut bientôt resserrer autour de Charlot<sup>1</sup>. Réduction encore presque un an après où il annonce finir « une monographie de Charlie Chapling [*sic*]<sup>2</sup> », pour aboutir à une étude de la taille d'un article, comme si le poète avait glissé du long-métrage au sketch. « Notre frère Charlie » paraît enfin dans le numéro spécial consacré par *Le Disque vert* à Charlot et coordonné par Michaux lui-même qui écrit les chapeaux introducteurs des différentes collaborations<sup>3</sup>. Cette « revue mensuelle de littérature, Paris-Bruxelles », internationaliste et accueillant tous les jeunes auteurs, fondée par Franz Hellens, a publié quelques numéros

---

1 Henri Michaux, *Sitôt lus, Lettres à Franz Hellens*, édition et préambule de Leonardo Clerici, Paris, Fayard, 1999, 11 déc. 1922, p. 38.

2 Henri Michaux, *ibid.*, 5 oct. 1923, p. 49.

3 2<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 4-5, 1924, 96 p. Ce texte reparaitra dans la revue *Trafic*, n<sup>o</sup> 4, automne 1992, p. 138-141.

spéciaux : Max Jacob, Charlie Chaplin, Sigmund Freud, Lautréamont, sujets résolument du parti moderne. Au sommaire de cette livraison se bouscule le beau monde de l'avant-garde littéraire et picturale<sup>4</sup> européenne.

Pour ses contemporains, explique Jean Epstein, Chaplin est

la première grande figure internationale de l'écran : première en date, en universalité, en vérité psychologique, en force et en qualité de pouvoir émouvant<sup>5</sup>.

Ce personnage inadapté à la vie est une référence pour toute une époque, qu'il s'agisse des spectateurs ordinaires qui trouvent en lui plus impuissant, plus misérable et plus livré aux autorités coercitives qu'eux-mêmes, ou écrivains qui voient dans ce marginal inventif et raté leur double, leur semblable, leur « frère Charlie », mentor et modèle<sup>6</sup>.

Or, cette fascination est paradoxale pour des écrivains, car « le véritable prodige de Charlot, dit Cendrars, c'est qu'il soit muet<sup>7</sup> ». L'un des intertextes de Michaux – qui fonctionnent à la façon des intertitres du cinéma muet –, est explicite :

Charlie est l'intelligence cyclique du geste. Il comprend par le geste, se fait comprendre par le geste<sup>8</sup>.

Il est ainsi le frère idéal d'un Michaux qui aspire à se détacher de la langue maternelle car « *on est né de trop de mères*<sup>9</sup> », en révolte et

---

4 Articles de Francis Ponge, Blaise Cendrars, Paul Fierens, René Crevel, Neel Doff, Ramon Gomez de La Serna, Max Jacob, Marcel Arland, Jean Cocteau, Fernand Divoire, Élie Faure, de Fels, Camille Goemans, Éric de Haulleville, Lucia Joyce & Valéry Larbaud, J. Murry Middleton, O. J. Périer, Philippe Soupault ; dessins de Fernand Léger, André Lhote, Léon Kochnitzky et Frans Masereel.

5 Jean Epstein, « Charlot débiteur », dans *Écrits sur le cinéma*, Paris, Seghers, 1974, t. 2, p. 117.

6 Voir l'excellent travail de Nadja Cohen, « Charlot, poète malgré lui », *Interférences littéraires / Littéraire interférenties*, n° 18, mai 2016, p. 203-214.

7 Blaise Cendrars, *Trop c'est trop* (1957), dans *Aujourd'hui, etc.*, édition de Claude Leroy, Paris, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », t. 11, 2005.

8 Henri Michaux, *Le Disque vert*, n° 4-5, 1924, p. 45.

insoumission, et qui fait de cette figure cinématographique l'icône de la liberté et de la modernité (les deux étant liées). Le vagabond l'aide à se détourner de la littérature de son époque en posant le filtre du cinéma sur les mots, ce qui l'autorise à écrire autrement, privilégiant l'image mobile sur le texte, la spontanéité du geste sur la pesanteur verbale.

Michaux, à partir de résumés plus ou moins fictifs des courts-métrages de Chaplin qu'il commente, réfléchit à ce que le cinéma nous dit de la modernité, notamment littéraire. « Notre frère Charlie » est ainsi formé de dix petits chapitres non numérotés, formulés du plus impersonnel (« on m'a dit ») au « nous » (« Nous n'avons plus d'émotions. [...] Charlie c'est nous », chap. 5 [je numérote]) pour finir avec l'adresse directe à Chaplin : « Pauvre Charlie, tu ne seras jamais que célibataire et vagabond » (chap. 7 et 10, formule qui est aussi la dernière phrase), valant presque comme une confession personnelle.

En amont, une ouverture générale sur l'âme moderne enchaîne sur une synthèse des hypothèses de travail :

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 primitif<sup>9</sup>.

Ensuite, abandonnant le conditionnel, il donne des formules en italiques qu'il explicite rapidement, comme s'il fournissait le plan des chapitres qu'il aurait développés dans son essai sur le Rire, demeuré à l'état embryonnaire : « *Charlie unanimiste* » et « *Charlie simple, primitif* » (chap. 2), « *Charlie, réaction contre le romantisme* » (chap. 5), « *Charlie insensible* » (chap. 6), « *Charlie, acteur du subconscient* » et « *Charlie est dadaïste* » (chap. 7). Les chapitres 3 à 8 décrivent des situations filmées par Chaplin, dont, bien

---

9 Henri Michaux, postface à *Plume* (1938), *Œuvres complètes*, édition de Raymond Bellour et Ysé Tran, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Noté OC suivi du numéro de tome. OC I (1998), p. 662.

10 « Notre frère Charlie », OC I, p. 43.

sûr, Michaux ne donne pas les titres, et apportent la preuve par l'exemple de ses conclusions théoriques et esthétiques. Le lecteur reconnaît aisément le chien caché dans le pantalon troué de *A Dog's Life* (1916) et qui sera aussi le titre d'un texte plus tardif de Michaux, le chauve et son cor d'harmonie sur le crâne duquel Chaplin frotte son allumette dans *A Night in the Show* (1915), le vagabond incapable de payer son addition de *The Immigrant* (1917). Le dixième et dernier chapitre, « *Charlie policeman* » semble simplement raconter un film dans lequel le protagoniste, agent de police à Chicago où il innove en matière de circulation alternée, finit par être renvoyé à son statut de vagabond, ce dont il se félicite : « C'est mieux que d'être policeman. » Or, rien de tel dans *Easy Street* (1917), ni dans *Police* (1916) où le vagabond est, momentanément et malgré lui, policier. L'histoire de l'embouteillage dû aux initiatives malheureuses de l'agent de circulation pourrait venir partiellement de *A Day's Pleasure* (1919) où Chaplin se trouve englué dans du goudron en compagnie de deux policiers lors d'une sortie familiale ratée. Le synopsis rapporté ici n'est donc vraisemblablement pas de Chaplin mais, sur la base des films burlesques de l'époque, Michaux les réinvente en mots. À moins qu'il ne s'agisse déjà de l'application du principe énoncé dans *Les Rêves et la Jambe* : « la fiction, la déformation seule intéresse littérature<sup>11</sup> », une recreation personnelle de ce qui deviendra le matériau de sa future œuvre littéraire. Michaux est en effet moins intéressé par la réalité des scènes filmées que par le mode opératoire de Chaplin (commun aux autres acteurs burlesques de l'époque : Keaton, Sennett, Lloyd, etc.) qui consiste en un télescopage accéléré de situations absurdes qui échappent au contrôle de la raison :

Entre nous et Charlie est une différence de vitesse. Il est un homme accéléré. Ses actes sont souvent très banals, mais il en fait quatre pour nous un. Une puce parmi les fourmis<sup>12</sup>.

---

11 Henri Michaux, *Les Rêves et la Jambe* (1923), *OC I, op. cit.*, p. 25.

12 Henri Michaux, *Le Disque vert, op. cit.*, p. 62.

Pour rendre compte de cette différence de nature, et du changement de vitesse phénoménal auquel contraint le cinéma, la langue doit s'adapter... ou céder la place. Rapportant, au début de son article, un lieu commun de l'époque, « L'âme moderne ne se peut exprimer », Michaux constate que certains ont une âme moderne (« Picasso, Tzara, Freud, Gomez de la Serna, Chesterton, Satie »), mais si l'on fait agir une âme moderne, sans la médiation de l'*expression* traditionnelle, nous obtenons Charlie qui « est une âme moderne<sup>13</sup> ». Agir au lieu d'exprimer ou de dissertar, l'opposition revient peu après :

Proust, Freud, sont des dissertateurs du subconscient

*Charlie, acteur du subconscient*<sup>14</sup>.

Chaplin projette sur l'écran des éléments de la vie extérieure, mais surtout des désirs inavoués ordinairement, des pulsions non assouvies, leur « projection » valant comme autant d'« exorcismes » dont Michaux fera le mode opératoire idéal de sa poésie et de sa peinture. Face aux littérateurs et aux psychiatres, Charlie manifeste une puissance libératrice infinie.

Dans la mesure où l'apprenti écrivain refuse d'être un « dissertateur », il expérimente ici un style d'écriture où la brièveté des phrases et la saccade des propos s'offrent comme une transposition verbale des changements de plans rapides propres au cinéma burlesque des années 1910 et 1920. Le texte suscite une image au lieu de produire un discours. En un minimum de mots, Michaux provoque un maximum d'images, se dispensant des chevilles de la rhétorique. Ce style « coq à l'âne<sup>15</sup> » célébré en Chaplin est celui dont le poète rêve pour lui-même et, toujours, il s'enjoindra de lutter « contre le bourgeonnement » et d'« écrire plutôt pour court-circuiter<sup>16</sup> », épris

---

13 Henri Michaux, « Notre frère Charlie », *OC I, op. cit.*, p. 43. Je souligne.

14 *Ibid.*, p. 45. Les italiques sont de Michaux.

15 *Ibid.*, p. 45.

16 Henri Michaux, *Tranches de savoir*, dans *Face aux verrous* (1954), *OC II* (2001), *op. cit.*,

qu'il est de ces incongruités, ruptures, turbulences et invraisemblances en toute liberté qu'a portées ce cinéma comique des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle.

La démarche mécanique de Charlot, son corps claudicant et ses gestes maladroits comme actionnés par un marionnettiste, sa façon de s'attifer donnent l'impression d'un collage de composants disparates, fondant le style « morceau d'homme<sup>17</sup> » prisé par Michaux et que Jérôme Roger qualifie de « poétique du montage<sup>18</sup> ». Ensuite Chaplin est toujours détourné de ses projets par les circonstances extérieures, vers des infractions au savoir-vivre bourgeois. Ces irrépressibles bifurcations relèvent d'un art de la tangente, de la fuite où excelle le personnage, toujours en déplacement, cinématique au sens propre. Michaux, lui aussi un être de l'esquive, refusant de se laisser enfermer dans des codes, des genres et quelque modalité de création que ce soit, découvre avec Chaplin les potentialités infinies de cette posture esthétique et morale. La vie même de Charlie est « coq à l'âne. Ni milieu, ni commencement, ni fin, ni lieu<sup>19</sup> » :

Charlie est un cours d'art moderne. Il est soudain. Ni périphrase, ni introduction. Il est immédiat<sup>20</sup>.

Effigie de la modernité radicale, il agirait en fonction d'une pure actualité dont Michaux traduit par des verbes d'actions au présent, comme pour nier les enchaînements temporels de cause à effet. Cette esthétique du télescopage, du refus de la vraisemblance et de la logique, du goût pour la provocation est celle du dadaïsme qui se termine à ce moment-là. En faisant de Charlot un dadaïste (« L'esprit, naturellement, est dadaïste<sup>21</sup> »), l'apprenti essayiste marque sa distance à l'égard des surréalistes qui œuvraient en ce temps-là à la mise

---

p. 454.

17 Henri Michaux, *Les Rêves et la Jambe* (1923), OC I, p. 19 et *passim*.

18 Jérôme Roger, « L'essai ou le style "morceau d'homme" », dans Gérard Dessons (dir.), *Méthodes et savoirs chez Henri Michaux, La Licorne*, n° 25, 1993, p. 11.

19 Henri Michaux, « Notre frère Charlie », OC I, *op. cit.*, p. 45.

20 Henri Michaux, *Le Disque vert*, *op. cit.*, p. 73.

21 Henri Michaux, *Qui je fus* (1927), OC I, *op. cit.*, p. 78.

à mort du dadaïsme historique. L'éloge du primitivisme de Chaplin – souligné par ses contemporains et revendiqué par le dadaïsme – sous-tend l'essai et prend la forme de la juxtaposition syntaxique qui fonctionne alors comme un script cinématographique.

### Un certain Charlot, un certain Plume

Dans ce même numéro du *Disque vert*, Ramon Gomez de la Serna prédit l'empreinte durable que laissera Chaplin sur ses contemporains :

le charlotisme [...] poursuivra son œuvre dans les tableaux de quelque nouveau peintre, dans les livres de quelque auteur moins abruti que tous ceux qui nous entourent, dans les pantomimes de quelque troupe encore inédite<sup>22</sup>.

Chaplin, qualifié de « poète » par toute l'avant-garde littéraire, est naturellement à l'arrière-plan de la création de Plume, seul personnage de Michaux qui apparaisse dans une série d'épisodes construits comme un semblant de récit ou comme des courts-métrages chaplinesques ou keatoniens, Plume étant d'un sérieux imperturbable, à la manière de Buster Keaton.

Lorsqu'il renonce à son essai sur le rire, Michaux annonce en effet à Hellens en 1923 l'intention de créer un autre personnage qui fera sourire lui aussi. Ce « type nouveau<sup>23</sup> » de héros des « temps modernes », c'est « Un certain Plume », affublé d'un sobriquet qui souligne sa fragilité autant que sa fonction d'outil d'écriture, sans identité complète comme Charlot, décalé, condamné à mort dès le premier épisode, qui voyage et est régulièrement victime de la police, lorsqu'il va au restaurant, par exemple comme dans *The Immigrant* de Chaplin. Lorsqu'il subit en victime mutique les avances de la reine (« Dans les appartements de la reine ») avant de tomber sous les foudres du roi, ou qu'il est malmené par les prostituées (« Une

---

22 Ramon Gomez de la Serna, « Le Charlotisme », *Le Disque vert*, *op. cit.*, p. 54.

23 Henri Michaux, *Sitôt lus*, *op. cit.*, 8 oct. 1923, p. 53.

mère de neuf enfants ») ou par sa propre épouse (« Plume avait mal au doigt »), le caractère sexuel (et franchement misogyne) de ces épisodes n'a rien à envier aux manœuvres avortées du vagabond. Même marié à une femme qui le hait, Plume tel Charlot « ne [sera] jamais que célibataire et vagabond ». Né lors d'un voyage en Turquie où Michaux s'est senti oppressé, Plume est un personnage-exorcisme, d'« expatriation » :

1929 : Mort de son père. Dix jours plus tard, mort de sa mère.

Voyages en Turquie, Italie, Afrique du Nord...

Il voyage contre<sup>24</sup>.

Dès l'ouverture, le personnage semble pris dans un scénario à la Chaplin, empilant les catastrophes : il se réveille et se rendort alternativement, et lors de chaque retour à la conscience, le monde autour de lui s'altère puisque les fourmis mangent le mur de sa chambre, le toit de sa maison disparaît, un train roule vers lui déchiquetant sa femme, il est jugé pour non-assistance voire assassinat, et condamné à mort. Le tout est très visuel, l'œil de Plume s'ouvrant et se fermant au gré de ses réveils et de ses endormissements, comme un objectif de caméra. La séquence des événements s'apparente au montage de micro-scènes d'un court-métrage.

Plume est enfant de Charlot, comique sans susciter de rire franc, double du poète, poète lui-même quoique sans mots ni discours dont il n'a nul besoin car son existence même est poétique. Cinétique, Plume l'est assurément : il « voyage continuellement », marche jour et nuit à Rome, prend le train vers Berlin, ou en compagnie de Bulgares qui finissent jetés par la fenêtre, dans la soute d'un paquebot, et finalement dans une chaise à porteur en compagnie des culs-de-jatte qu'on monte dans les arbres. Ce mouvement perpétuel est l'essence du cinéma et en particulier des films de Charlot.

---

24 Henri Michaux, *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, OC I, *op. cit.*, p. cxxxiii.



Piétiné et moqué comme Chaplin dans nombre de ses courts-métrages, le personnage subit les sévices des gens normés et élabore aussi une stratégie du regard : ce qui se voit au restaurant n'est pas ce qui se mange, il doit arracher des têtes avec un complice sous le regard d'une sorte de divinité muette, un regard « objectif » qui suit les piètres assassins, tout comme c'est de nuit, dans le noir que Plume, Pon et un troisième comparse passent malencontreusement sept Bulgares par la fenêtre du train. Le dernier texte est même une manière d'adieu au cinéma :

Comme elle est encore tendre ici la création ! Mais quelle responsabilité pour chacun de nous ! Il faudra que j'aile dans un pays où les visages soient plus définitivement fixés, où l'on puisse fixer et détacher ses regards sans catastrophe<sup>25</sup>.

Le modèle chaplinesque, sortant Michaux du carcan de l'écriture qui fige, lui ouvre paradoxalement la voie de la confiance dans la littérature :

Avec Plume, je commence à écrire en faisant autre chose que de décrire mon malaise. Un personnage me vient. Je m'amuse de mon mal sur lui. Je n'ai sans doute jamais été aussi près d'être un écrivain. Mais ça n'a pas duré. Il est mort à mon retour de Turquie, aussitôt à Paris. À Paris, je redeviens moi-même et prends à nouveau l'écriture en suspicion<sup>26</sup>.

Le cinéma de Chaplin ne lui a jamais donné ce sentiment de ratage et, jusqu'à la fin, il est possédé de cette exigence de mobilité :

Signes

[...]

non d'archives et de dictionnaire du savoir

---

25 Henri Michaux, *Un certain Plume*, OC I, *op. cit.*, p. 641.

26 Henri Michaux, lettre à Robert Bréchon, notice de *Plume*, OC I, *op. cit.*, p. 1247.

mais de torsion, de violence, de bousculement

mais d'envie cinétique<sup>27</sup>

Charlie accompagne donc Michaux tout au long de son œuvre, frère en agressivité impuissante de celui qui exerce sa vengeance mentale – selon une sorte de cinéma intérieur –, dans la section « Liberté d'action<sup>28</sup> » de *La Vie dans les plis* : « La mitrailleuse à gifles », « La cave à saucissons » ou « La fronde à hommes » s'apparentent aux gags des films burlesques des années d'apprentissage de Michaux.

La capacité de présence radicale de l'image cinématographique, ou la « photogénie » comme on l'a appelée dans les années 1910-1920, est certes un mot « cucu-praline-rhododendron », ironise Blaise Cendrars, « mais c'est un grand mystère », reconnaît-il<sup>29</sup>. C'est justement ce mystère de la relation qui s'établit entre la création capturée dans le filet de l'écran bidimensionnel et la présence tridimensionnelle du spectateur et du lecteur, que scrute Michaux.

Le cinéma selon Chaplin conduit à Plume, personnage de papier qui lui-même ne se départit jamais ni du visuel, ni du cinétique. Chaplin fait donc retour dans les mots qui privilégient l'image, et la littérature imprime, à son tour, le mouvement de la vie cinématographique aux capacités d'imagination du créateur comme du lecteur. La « liberté d'action » gagnée par l'art cinétique du cinéma contamine la poésie et la pousse dans sa propension à la fluidité des chemins de traverse, à sa vocation de bouleversement général : Plume, condamné à la fin du premier épisode, n'en poursuit pas moins ses aventures, voltigeant, éternellement vivant, parce qu'il est cinématique et parce qu'il est poétique.

---

27 Henri Michaux, *Mouvements*, dans *Face aux verrous*, *op. cit.*, p. 440.

28 Paru en 1945, avant de constituer la première section de *La Vie dans les plis* (1949).

29 Cité par Jean Epstein, *Mémoires inachevés, Écrits sur le cinéma*, t. 1, *op. cit.*, p. 32.