L'Herne

Henri Michaux



L'Herne

Les Cahiers de l'Herne
paraissent sous la direction de
CONSTANTIN TACOU

« Une forme de la vérité, non pas une vérité cohérente et centrale, mais bien latérale et divisée. » Thomas de QUINCEY

Il s'agit de la réédition du Cahier tel qu'il a été conçu en 1966. A une différence près : la bibliographie à laquelle on avait apporté un soin particulier a été entièrement remise à jour. Nous avons respecté en tout cela le vœu d'Henri Michaux.

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.
© Éditions de l'Herne, 1966
41, rue de Verneuil, 75007 Paris
2e édition : 1983

Henri Michaux

Ce Cahier a été dirigé
par Raymond Bellour

SOMMAIRE

7 Avant-propos

11 HENRI MICHAUX : *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence.*

TEXTES

19 Mounir HAFEZ : *Obstacle à Henri Michaux.*
21 Jacques MARITAIN : *Lettre.*
22 Jean PAULHAN : *H. M.*
23 Bernard COLLIN : *Hors d'ici avec mes phrases !*
26 A.-P. de MANDIARGUES : *H. M.*
29 Pierre BETTENCOURT : *L'homme, non l'œuvre.*
31 Karl FLINKER : *Fort comme un Turc.*
32 Paul CELAN : *Poème.*
33 Jacques PRÉVERT : *Rencontre.*
34 Carl SALOMON : *Michaux, un de mes prophètes.*
35 Allen GINSBERG : *Henri Michaux.*
39 Jean-Loup TRASSARD : « *A huit ans, je rêvais encore d'être agréé comme plante.* »
40 Olivier de MAGNY : *Où étaient les verrous est l'océan ouvert*
44 Jorge-Luis BORGES : *Sur Henri Michaux.*
45 Giuseppe UNGARETTI : *Réflexions sur le vide de la parole et sur l'univers rêvé par Michaux, et peut-être par moi.*

ÉTUDES

49 Raymond BELLOUR : *La passion de Narcisse.*
80 Maurice BLANCHOT : *L'infini et l'infini.*
89 Alain JOUFFROY : *Henri Michaux, l'écrivain.*
96 Stéphane LUPASCO : *Michaux et la folie.*
100 Olivier LORAS : *L'auto-analyse critique et la psilocybine.*
108 Delphine TODOROVA : *La structure linguistique du narrateur.*
115 Guy ROSOLATO : *Les voix.*
122 Delphine TODOROVA : *Les Cordobes.*
128 Philippe JACOTTET : *L'espace aux ombres.*
133 Michel BEAUJOUR : *Sens et Nonsense. Glu et gli, et le grand combat.*
143 René MICHA : *Plume et les anges.*
159 Jean LAUDE : *Voyages.*
166 Georges POULET : *Henri Michaux et le supplice des faibles.*
172 Robert ANDRÉ : *Un hérétique de la sensation.*
181 Robert BRÉCHON : *L'espace, le corps, la conscience.*
194 Gilbert AMY : *Il y a ce qu'on appelle musique.*
197 Claude MINIÈRE : *Lecture I : Henri Michaux, la vitesse et l'écho.*
205 Jean ROUDAUT : *Notes à propos d'un livre d'Henri Michaux.*
214 Gilbert LASCAULT : *Les monstres et l'Unheimliche.*
227 Claude LEFORT : « *Sur une colonne absente.* »

DE L'ÉTRANGER

ALLEMAGNE :
241 Max BENSE : *Textes.*
256 Petru DUMITRIU : *A propos d'une traduction allemande.*
260 Kurt LEONARD : *Pourquoi j'ai traduit Henri Michaux.*
266 Helmut HEISSENBÜTTEL : *Sur Henri Michaux.*
ÉTATS-UNIS :
272 Richard ELLMANN : *Aux antipodes avec Henri Michaux.*
274 Patrick GREGORY : *Henri Michaux et le gant déchiré : a personal reminiscence.*
278 Robin MAGOWAN : *Ecuador.*
283 John Kenneth SIMON : *Plume, sa vision.*
287 JAPON - Terutoshi HIRAI : *Un barbare au Japon.*
292 MEXIQUE - Ramon XIRAN : *Notes sur Michaux et le monde hispanique.*
295 POLOGNE - Artur MIEDZYRZECKI : *Michaux en Pologne.*
SUÈDE :
298 C.-G. BJURSTRÖM : *Michaux en Suède.*
302 Artur LUNDKVIST : *Henri Michaux.*

TEXTES D'HENRI MICHAUX

309 *Lieux sur une planète petite.*
316 *Le Rideau des rêves.*
326 *La Lettre du voyageur.*
329 *Notre pauvre reine.*
330 *La page blanche.*
331 *Tu vas être père.*
334 *Portrait d'homme.*
340 *Absence.*
343 *Hommage.*
345 *Mil neuf cent trente* (*Supervielle*).
347 *Pierre Bettencourt : Hauts reliefs.*
349 *Les taches.* (*Sur la peinture.*)

PEINTURE

353 René MAGRITTE : *Portrait.*
354 André MASSON : *Lettre.*
355 Jean STAROBINSKY : *Témoignage, combat et rituel.*
359 René BERTELÉ : *Notes pour un itinéraire de l'œuvre plastique d'Henri Michaux.*
370 Geneviève BONNEFOI : *Entretiens et témoignages sur l'œuvre peint d'Henri Michaux.*
Pierre Degottex - Claude George - Simon Hantai - Joseph Sima - Claude Viseux - Zao Wou Ki - Giuseppe Capogrossi.
389 Luc SIMON : *L'enchanteur caché.*
391 Julien ALVARD : *Henri Michaux, peintre.*
396 René PASSERON : *Conscience et peinture.*
399 Asger JORN : *Ni abstrait, ni symbolique.*
403 Alain JOUFFROY et MATTA : *En quoi Michaux est-il révolutionnaire* (*entretien*).

DOCUMENTS

411 ANTHOLOGIE
Marcel Arland - André Gaillard - Franz Hellens - Paul Nizan - Jean de Bosschère - Pierre Leyris - André Gide - H.-P. Roché - Georges Perros - Jules Supervielle.
417 Dora Rigo BIENAIMÉ : *Des textes avant-coureurs.*
424 Alain BOUSQUET : *Le premier livre d'Henri Michaux.*
427 Les Variantes.
430 Bibliographie.
460 Iconographie.

Ce livre collectif a pour unique objet de faire la plus grande vérité possible sur l'un des seuls écrivains de ce temps qui se trouve parler au nom du vrai. L'hommage, s'il en est, est rendu à celui seul qui écrivit : Savoir, autre savoir ici, pas Savoir pour renseignements, Savoir pour devenir musicienne de la vérité. *Ce serait trop que d'en venir ici à parler de musique, mais au moins avons-nous essayé que ce cahier critique puisse toujours être à la fois objet d'étude, objet de sympathie.*

Nous avons rassemblé dans un premier ensemble tous les textes, français ou étrangers, qui nous ont paru à la fois trop libres ou trop brefs pour relever vraiment de l'étude critique, les visions, les témoignages, les échos, ces éclairs indispensables dont la diversité dessine la géologie vibrante d'une sensibilité et d'un génie. Le hasard, ici, le bonheur de la rencontre, nous ont paru la plus heureuse des justifications.

Inversement, nous avons tenté d'ordonner la double partie critique, française et étrangère, aussi strictement que nous l'avons pu. La première rassemble une suite d'études et quelques commentaires de textes : nous aurions voulu que dans cette entreprise collective aucun des articles ne risquât de trop venir empiéter sur tel ou tel autre, et que l'ensemble des textes ne vint pas à manquer de répondre à la totalité des questions soulevées par l'œuvre de Michaux. Nous avons, je pense, presque évité le premier risque, mais il a comme de lui-même engendré le second : quand certains textes souhaités sont venus à nous faire défaut pour les raisons les plus diverses, nous nous sommes trouvés démunis, avec le sentiment qu'un chapitre soudain venait manquer à notre livre de lui-même déjà si imparfait : nous regrettons ainsi particulièrement de n'avoir que trop peu d'éléments sur l'ensemble des aspects cliniques que l'expérience mescalienne oblige à prendre en considération (nous remercions d'autant plus vivement les deux médecins qui ont bien voulu nous apporter leur collaboration), de n'avoir d'autre part aucune étude qui témoigne de la proximité de Michaux avec les différents domaines de l'expérience spirituelle.

Le dessein de la partie étrangère était sensiblement différent. Nous avons tenu, bien sûr, pour les ensembles les plus importants, l'allemand surtout, et l'américain, à conserver ce même souci d'élaboration intellectuelle. Mais il nous a semblé du plus grand intérêt de recueillir des témoignages issus de pays très divers et de publier certains textes dont la fraîcheur et la sympathie, augmentées d'une information précieuse, compensent largement le manque de souci critique ; ils témoignent à eux seuls de l'influence chaque jour plus profonde que Michaux ne cesse d'exercer dans les recherches expressives et la pensée des littératures étrangères. Nous regrettons vivement les participations anglaise, catalane et russe, trop tard demandées ou venues.

Les textes consacrés à la peinture, études, témoignages, entretiens ont été rassemblés sous une seule rubrique, pour marquer à la fois la singularité de

cette expérience dans l'œuvre de Michaux et sa relative autonomie dans un volume consacré surtout à la littérature. Les « Documents », enfin, comptent aussi bien une rubrique « Anthologie » qui rassemble des échos, des opinions, des critiques diverses, signes dispersés et déjà publiés qui viennent comme donner une réponse aux textes inédits groupés en tête du cahier, qu'un article sur les premières plaquettes de Michaux et des bibliographies : ils ne se veulent rien d'autre qu'un ensemble de références et un instrument de travail que nous aurions voulu aussi pratique et complet que possible. Nous avons malheureusement été contraints, par manque de place, d'éliminer certains éléments : une double bibliographie étrangère, l'une des œuvres de Michaux, l'autre critique, un index général des titres des textes de Michaux et un index des noms. C'est pourquoi la participation italienne fait défaut dans la partie étrangère : son caractère résolument bibliographique nous avait incité à l'inclure parmi ces éléments que nous espérons publier lors d'une prochaine édition. C'est également le seul manque de place qui nous a empêchés de reprendre un des plus beaux textes consacrés à Michaux, qu'un simple extrait n'aurait pu que trahir : « La Darçana d'Henri Michaux », de Gabriel Bounoure.

Nous avons utilisé le code suivant :

— *A l'exception des titres d'ouvrages pour lesquels nous avons conservé la typographie habituelle en italique et qui nous semblent aisément reconnaissables, la totalité de ce qui figure en italique dans le corps des articles représente le texte de Michaux, citations aussi bien que références de livres. Nous avons fait une double exception : à l'occasion d'un texte cité en entier au début du commentaire qui le suit et dans les longs exemples de variantes ; et naturellement dans les bibliographies ;*

— *Les petites capitales remplacent l'italique pour les mots soulignés par les auteurs dans leur texte ;*

— *Pour plus de commodité les trois livres consacrés à Michaux par René Bertelé, Robert Bréchon et Raymond Bellour sont, en général, cités sans référence.*

Je remercie tous ceux qui ont contribué à la réalisation de ce cahier :

Henri Michaux, le premier, qui nous a autorisés à rééditer certains de ses anciens textes jamais repris depuis leur parution et qui, dans la distance qui lui est coutumière envers tout ce qui vient de la littérature, a suivi ce travail avec une attention précise et amicale ;

Les Editions Gallimard qui nous ont toujours consenti les plus grandes facilités ;

René Bertelé, Geneviève Bonnefoi, René Micha, Marie-Hélène de Roux, Dominique de Roux, François d'Argent, Véronique Boyer ;

Nos collaborateurs étrangers qui ont accompli un travail de prospection qui nous était impossible, Petru Dumitriu en Allemagne, Dora Rigo Bienaimé en Italie, C.G. Bjurström en Suède, Richard Ellmann aux U.S.A. ;

Les auteurs qui nous ont aimablement autorisés à reproduire tout ou partie de leur texte, Marcel Arland, Georges Perros, Pierre Leyris, Stéphane Lupasco, Maurice Blanchot, enfin, à qui l'on doit cette pensée de l'imagination et cette imagination de la pensée qu'il ne partage avec personne, mais que chacun ne peut manquer désormais de partager avec lui, et à qui ce livre, par nature, appartient.

Raymond Bellour.

Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence *

1899
24/5
Namur

Naissance dans une famille bourgeoise.
Père ardennais.
Mère wallonne.
Un des grands-parents, qu'il n'a pas connu, d'origine allemande.
Un frère, son aîné, de trois ans.
Lointaine ascendance espagnole.

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.

Rêves, sans images, sans mots, immobile.
Il rêve à la permanence,
à une perpétuité sans changement.
Sa façon d'exister en marge, sa nature de gréviste fait peur ou exaspère.
On l'envoie à la campagne.

* Ce texte a paru pour la première fois, en tête du livre de Robert Bréchon sur Michaux. Il nous a paru indispensable d'en conserver à la fois l'intention et la portée en le publiant également au début de ce cahier.

Putte-Grasheide 1906 à 1910

Hameau situé dans la Campine.
Cinq ans en pension.
Pensionnat pauvre, dur, froid.
Etudes en flamand.
Ses condisciples sont fils et filles de petits paysans.

Secret.
Retranché.
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 présent.
Il continue à avoir le dégoût des aliments, les fourre enveloppés de papier dans ses poches et, une fois dehors, les enterre.

1911 à 1914 Bruxelles

Retour à Bruxelles. Sauvé ! Il préfère donc une réalité à une autre.
Les préférences commencent. Attention, tôt ou tard, l'appartenance au monde se fera. Il a douze ans.
Combats de fourmis dans le jardin.
Découverte du dictionnaire, des mots qui n'appartiennent pas encore à des phrases, pas encore à des phraseurs, des mots et en quantité, et dont on pourra se servir soi-même à sa façon. Etudes chez les Jésuites.

Avec l'aide de son père, il s'intéresse au latin, belle langue, qui le sépare des autres, le transplante : son premier départ. Aussi le premier effort continu qui lui plaise.
Musique, un peu.

1914 à 1918 Bruxelles

Cinq ans d'occupation allemande.
Première composition française. Un choc pour lui. Tout ce qu'il trouve en son imagination ! Un choc même pour le professeur qui le pousse vers la littérature. Mais il se débarrasse de la tentation d'écrire, qui pourrait le détourner de l'essentiel. Quel essentiel ? Le secret qu'il a depuis sa première enfance soupçonné d'exister quelque part et dont visiblement ceux de son entourage ne sont pas au courant.

Lectures en tous sens. Lectures de recherche pour découvrir les siens, épars dans le monde, ses vrais parents, pas tout à fait parents non plus cependant, pour découvrir ceux qui, peut-être, « savent » (Hello, Ruysbroek, Tolstoï, Dostoïevsky). Lecture des *Vies* des saints des plus surprenants, des plus éloignés de l'homme moyen. Lectures aussi excentriques, des extravagants ou des « Jeune Belgique »

à la langue bizarre qu'il voudrait plus bizarre encore. Après son baccalauréat, l'Université étant fermée à cause de l'occupation, deux années de lectures, de bricolage intellectuel.

1919 — Prépare le P.C.B.
Ne se présente pas à l'examen. Abandonne la médecine.

1920
Boulogne-sur-Mer — Embarque comme matelot, sur un cinq-mâts schooner.

Rotterdam — Deuxième embarquement. Sur le *Victorieux*, un dix mille tonnes, d'une belle ligne, que les Allemands viennent de livrer à la France. On est quatorze dans un petit poste d'équipage, à l'avant. Camaraderie étonnante, inattendue, fortifiante. Brême, Savannah, Norfolk, Newport-News, Rio de Janeiro, Buenos Aires.
Au retour à Rio, l'équipage qui se plaint d'être mal nourri refuse de continuer et en bloc se fait porter malade. Par solidarité, il quitte avec eux le navire... manquant aussi de la sorte le naufrage qui aura lieu vingt jours plus tard au sud de New York.

1921 — Le désarmement mondial des bateaux (ex-transports de troupes et de vivres) est à son maximum. Impossible de trouver un engagement. La grande fenêtre se referme. Il doit se détourner de la mer.
Retour à la ville et aux gens détestés.
Dégoût.
Désespoir.
Métiers et emplois divers, médiocres et médiocrement exercés.

1922
Bruxelles — Lecture de *Maldoror*. Sursaut... qui bientôt déclenche en lui le besoin, longtemps oublié, d'écrire.
Premières pages. Franz Hellens puis Paulhan y voient quelque chose, d'autres n'y voient rien.
Toujours réticent. Il n'aimerait pas « devoir » écrire.
Ça empêche de rêver. Ça le fait sortir. Il préfère rester lové.
Belgique définitivement quittée.

1924
Paris — Il écrit, mais toujours partagé.
N'arrive pas à trouver un pseudonyme qui l'englobe, lui, ses tendances et ses virtualités.
Il continue à signer de son nom vulgaire, qu'il déteste, dont il a honte, pareil à une étiquette qui porterait la mention « qualité inférieure ». Peut-être le garde-t-il par fidélité au

mécontentement et à l'insatisfaction. Il ne produira donc jamais dans la fierté, mais traînant toujours ce boulet qui se placera à la fin de chaque œuvre le préservant ainsi du sentiment même réduit de triomphe et d'accomplissement.

1925 — Klee, puis Ernst, Chirico... Extrême surprise. Jusque-là, il haïssait la peinture et le fait même de peindre, « comme s'il n'y avait pas encore assez de réalité, de cette abominable réalité, pensait-il. Encore vouloir la répéter, y revenir ».
Emplois divers. Quelque temps dans une maison d'édition, au service de la fabrication.

1927 Quito — Voyage d'un an en Equateur, avec et chez Gangotena, poète habité par le génie et le malheur. Il meurt jeune et, après lui, ses poèmes, la plupart inédits, embrasés dans un incendie d'avion, disparaissent à jamais.

1928 — Paris.

1929 — Mort de son père. Dix jours plus tard, mort de sa mère.
Voyages en Turquie, Italie, Afrique du Nord...
Il voyage *contre*.
Pour expulser de lui sa patrie, ses attaches de toutes sortes et ce qui s'est en lui et malgré lui attaché de culture grecque ou romaine ou germanique ou d'habitudes belges.
Voyages d'expatriation.
Le refus pourtant commence à céder un peu au désir d'assimilation. Il aura beaucoup à apprendre à s'ouvrir. Ce sera long.

1930-1931 En Asie — Enfin *son* voyage.
Les Indes, le premier peuple qui, en bloc, paraisse répondre à l'essentiel, qui dans l'essentiel cherche l'assouvissement, enfin un peuple qui mérite d'être distingué des autres.
L'Indonésie, la Chine, pays sur lesquels il écrit trop vite, dans l'excitation et la surprise émerveillée d'être touché à ce point, pays qu'il lui faudra méditer et ruminer ensuite pendant des années.

1932 — Lisbonne-Paris.
1935 — Montevideo, Buenos Aires.

1937 — Commence à dessiner autrement que de loin. Première exposition (Galerie Pierre, à Paris).

1938-1939 Meudon — S'occupe de la revue *Hermès*.

1939	Brésil (Minas Geraes et Etat de Rio).
1940 janvier	Retour à Paris. En juillet, l'exode. Saint-Antonin. Ensuite le Lavandou.
1941-1942	Le Lavandou avec celle qui sera bientôt sa femme.
1943	Retour à Paris. Occupation allemande (la seconde).
1944	Mort de son frère.
1945	Affaiblie par les restrictions alimentaires, sa femme contracte la tuberculose. Ensemble à Cambo. Amélioration.
1947	Presque la guérison. Voyages de convalescence et d'oubli des maux en Egypte.
Février 1948	Mort de sa femme des suites d'atroces brûlures.
1951-1952- 1953	Il écrit de moins en moins, il peint davantage.
1955	Naturalisé français.
1956	Première expérience de la mescaline.
1957	Expositions aux Etats-Unis, à Rome, à Londres. Se casse le coude droit. Ostéoporose. Main inutilisable. Découverte de l'homme gauche. Guérison. Et maintenant ? Malgré tant d'efforts en tous sens, toute sa vie durant pour se modifier, ses os, sans s'occuper de lui, suivent aveuglément leur évolution familiale, raciale, nordique.

Textes

Mounir Hafez, Jacques Maritain, Bernard Collin, Jean Paulhan, A.-P. de Mandiargues, Pierre Bettencourt, Karl Flinker, Paul Celan, Jacques Prévert, Carl Salomon, Allen Ginsberg, Jean-Loup Trassard, J.-L. Borges, Giuseppe Ungaretti.

Obstacle à Henri Michaux

Mounir Hafez

Il a suffi de ce « Tut ! Tut ! crié d'un souffle d'ailleurs retenu ». A présent, serré de près Henri Michaux. Hardiment questionné en tout cas. A cet enfant adultérin on a trouvé des parents, à ce prodigue une mesure. Son allégresse, sa férocité, sa tendresse on les a reconnues, sa lucidité, sa syntaxe de piano-fou et, bien sûr, sa façon à lui de s'aborder, d'aborder les choses, sa façon de mettre à nu avec sans-gêne et pudeur, d'un mot à peine frappé, mais sans appel. Son naturel ? Vigilance de combat plutôt, éclair du regard qui donne à toute son œuvre présence et gravité, provocation aussi, défi lancé aux choses pour qu'elles se montrent. Monstres ainsi apparaissent souvent, situations intenables, impalpables Meidosems, par naturel, le premier hallucinogène dont se soit sans doute réellement servi Henri Michaux. Jaillissement irrépressible de feu, sa spontanéité, centre de soi tonnerre, son naturel. Du fond de l'abîme, son allégresse... Mais c'est son embarras, peut-être, qui m'a le plus frappé, de lui alors quelque chose déborde qu'il ne sait pas manier. Dans son œuvre aussi cette sorte de gaucherie par excès qui du même coup a gauchi toute la poésie.

Serrons d'un peu plus près. D'où vient qu'il tient si difficilement dans la littérature ? Devant son œuvre la poésie s'interroge sur elle-même. Le langage est mis en cause, à peine s'en est-il servi pourtant. On parle de modernité, de passage d'un temps à un autre, d'homme nouveau. Eh bien ! précisément Michaux, oriental, asiatique par bien des côtés, par la profusion de vie, par la qualité de vie, par le goût de l'expérience, du concret, par la rapidité, par l'observation patiente, par la main surtout, Michaux,

je crois, est un homme qui a su donner modernité [1] à l'expérience de soi. Aux techniques orientales de libération et de connaissance, il a ouvert de nouvelles portes. A l'Occident exilé il redonne passeport. Homme nouveau il l'est par ce passage en lui-même ouvert, ouvert à tous. De facture orientale, disions-nous, cette perfection non montrée, cette écriture dense et ténue, paresseuse et sûre, d'un seul coup jetée, parfaitement ajustée à l'humeur, sensible au moindre tressaillement intérieur, et aussi ses descriptions précises, voraces, devrait-on dire. Elles sont de qui a vu, a su laisser venir à lui, n'a pas cherché, est resté immobile.

Cet insouciant et libre vagabondage, ce surgissement ininterrompu du monde et simultanément cette résorption en soi si caractéristiques sont de qui sait se maintenir dans une conscience profonde, sont de qui s'est donné à la grande expérience, de qui enfin a réussi la percée par où le jour à flots.

Cet aventureux, cet insoumis, ce jeune marin de plein vent parti vers le large s'est trouvé plaqué contre le grand secret : *Le tricot est là, tout fait, partout.* Poésie illuminative d'Henri Michaux, poésie rayonnante. L'énergie spirituelle, toute énergie, se communique par rayonnement. Distributive d'elle-même pour se régénérer. Par dilapidation sans cesse enrichie. Doué de cette énergie mise au secret du cœur en chacun de nous, et pour l'avoir libérée, Henri Michaux possède de quoi surprendre.

Dans un temps vieilli, lorsque l'homme courbé ne sait plus puiser nourriture, plus aigu, sachant mieux faire converger ses forces, est appelé. Dressé, vivant exclusivement de sa propre graine broyée, un poète alors surgit. Jeunesse est retrouvée *à l'Eurêka, à l'arrivée, entre centre et absence, dans le nid de bulles.*

Mise à feu des résidus des expériences antérieures, l'œuvre d'Henri Michaux est du même coup mise au jour d'une expérience sans fin ni commencement. Fleur-immédiateté sa poésie. Et seule la limpidité du regard immergé en soi lui donne cet éclat, cet inaccoutumé. Limpidité d'Henri Michaux. Mais d'où vient aussi que chacune de ses phrases, voilée, contenue, portée un instant en lui avant d'être criée, comme frappée en même temps sur un tambour d'accompagnement, répercutée ailleurs, réveille l'écho sans cesse interrompu d'un chant insistant. Poème ininterrompu, à cette paix profonde, toujours présente, jamais trouvée, à elle-même obstacle, Henri Michaux mille fois brisé.

1. Modernité n'est pas nécessairement dans les temps modernes. Modernité se dissipe et se reconstitue librement, se pose n'importe où. Il y a modernité dans la bataille de Marignan (mais pas dans la prise de Constantinople), modernité est tout de suite reconnaissable, indiscutable. Cadence à danser. Battement à l'unisson dans les profondeurs qui brusquement fait surface. Sorte d'insolence, vérité. Façon de se poser en face de soi-même, en face des choses. En art, en politique, dans la rue, il y a modernité, dans certaine épaule de jeune fille, dans le sourire de Bouddha il y a modernité. Henri Michaux est inséparable de modernité. En Michaux comme dans la modernité quelque chose se rassemble un instant et cristallise pour prendre la lumière avant de redevenir eau.

Lettre

Jacques Maritain

J'ai depuis bien des années une grande admiration pour Henri Michaux. Et une profonde amitié, qui a peu d'occasion de se manifester, car je suis un vieil homme solitaire qui vit dans la retraite. Je ne veux cependant pas laisser passer l'occasion offerte par les *Cahiers de l'Herne* sans donner mon témoignage, si mal formulé qu'il puisse être. (Le temps me manque pour tout.)

Henri Michaux est à mes yeux un grand poète fasciné par le désir de la Connaissance et engagé dans une lutte implacable contre lui-même.

Ce qui me frappe avant tout chez lui, c'est la loyauté et la rigueur de sa recherche de l'absolu. Je le crois prêt à tout détruire et saccager dans cette recherche.

J'ai peur toutefois qu'il ne veuille que des clefs humaines (et donc énormes) et ne sache pas le nom de sa vraie patrie. La clef qu'il faudrait est toute petite, elle s'appelle agapè.

Henri Michaux

Jean Paulhan

Il n'est meilleur secret que celui qu'on ne peut pas dire, quitte à le pressentir, à tourner tout autour, à donner à entendre qu'on le sait. Par exemple, on change les mots. On les affuble d'une tête ou d'une queue, qu'ils sont étonnés d'avoir. Mieux, on n'intervient pas. On les laisse crier.

Qu'y a-t-il de commun, se dit l'initié, entre les sots bavardages des gens, et moi, de qui la tête risque à tout moment de prendre feu. La vérité que je parviendrai bien à révéler, le projet que je porte dans le cœur sont-ils donc coupables ? Ou si ce projet, qui me fouille et m'envahit, transparaît au travers de ma peau comme le sang de la colère ?

Il dit encore : quand pourrai-je me donner à ma tâche véritable, révéler à chacun l'univers total que je porte, à quoi n'échappe pas le plus petit atome, plus pur que l'eau du Niagara, plus éclatant qu'un diamant — monde sans lois et sans règles, sans espace et sans durée.

Mais qui saurait tout imaginer à la fois ? Certes pas moi. Ni vous. Il n'est pire secret que celui qu'on ne peut pas penser.

Hors d'ici avec mes phrases !

Bernard Collin

Avec quelle couleur de cellules, par quel organe, avec quelle forme d'imagination ? Plus difficile, plus insoluble, et plus on traverse de dangers, plus il reste de vie. Toujours renversé, et par terre c'est le plus fort. Il se réveille, il va les battre, il va se battre, toujours écrasé, jamais écraseur, toujours dévoré, toujours attaqué, toujours mangé par la vipère, avalé comme un rat, et jamais digéré. Un homme, un rat, un phénix, un rire, le fou-rire qui saisit la vipère. Un rire comme une parole. Un rire pour se laver, et pour laver chaque mot. Qu'on le laisse un siècle au fond d'un gouffre sans lumière, sans nourriture, sans feu, et qu'on le remonte, et il respire. Dans quelle langue, dans quel silence difficile à manier ? Ne pas insinuer ce qu'on ne voudrait pas insinuer, se taire juste, ne pas tout mettre dans son silence. En trois lignes, comme Saint-Simon raconte la vie de ce chartreux, milicien, musulman, Turc, gouverneur, apostat, abbé, tuant l'un, tuant l'autre, *alors Plume absolument furieux sortit ses revolvers, fit feu sur lui et rentrant dans la salle, abattit tous les hommes présents.* On pourrait dire, on pourrait donner le rhume des foins, on pourrait recevoir une balle. Hors d'ici avec mes phrases !

Des flammes, des mouvements, des vibrations, des ondulations, des coups de scie, des coups de hache. Peindre l'air, l'atmosphère, l'affolement, la pensée. Celui qui peint des têtes, celui qui va très lentement et celui qui va extrêmement vite. Duquel parlez-vous : de la plante, de l'infusoire, de l'électron ? De ce qui est raide, de ce qui vibre ? Des milliers d'états différents. Ou on cherche les indices, les mobiles, les preuves : c'est le développement, c'est le mûrissement, tout le monde sait expliquer le meurtre, tout le monde sait pourquoi on a tué, depuis le jour de sa naissance on le savait. C'est une observation qui se développe. Une caverne, un grenier assez vastes pour ranger les découvertes !

Tout près des origines. Tout près de ce moment où le monde, où quelque chose comme une source, quelque chose se découvre, on reconnaît, on va reconnaître. De tout temps ce curieux, à cause du soin qu'il apporte, un soin à attraper le snark ! Quel monde on va faire ? Quelle pensée ? Avec des bestioles, avec de la verdure ? Quelle sorte de musique pré-harmonieuse, pré-tempérée ? Inventeur d'instruments de musique, entomologiste, encyclopédiste, astronome, expérimentateur, examinateur, scrutateur. Personne n'a observé comme celui-là. Personne n'a vu plus de choses, n'a vu davantage de ce qu'on peut voir. Inventeur de formules, inventeur de proverbes, inventeur de royaumes :

« La gloire des rois, c'est d'examiner quelque chose [1]. »

Une seule chose sur la terre qui serait invisible ? Une seule qu'on ne pourrait pas voir ? Des images qui provoquent, des images qui déclenchent, le contraire des paroles qu'on entend dans les songes, qu'on voit sur les murs. Et tout rapporter, tout reporter, avec la capacité, avec les moyens sans limites, correspondant universel. A Calcutta, en Malaisie, en Chine, en Auvergne, au Muséum, tout ce qui a passé devant ses yeux, tout restitué, reporté, rendu au centuple. S'il faut être faible, plus faible ; si c'est crier, plus de cri. Si c'est comprendre, il devient ce qu'il comprend : *navigation,* baleine, difficulté. Par les yeux, par les oreilles, par le nez, et les mots dans tout ça ? Il se méfierait des mots, et pourtant, c'est grâce à eux pourtant. Pourquoi des mots, et encore des mots français, pourquoi de cette tribu, cette langue plutôt qu'une autre ? Pourquoi *dans les livres il y a quelque chose de divin ?*

Cette transe d'abord dans la bouche, comme si la parole, comme un homme essoufflé, et le bras n'a pas ce halètement. La parole est plus près de l'origine, comme quelque chose de brut. J'ai peur, et cette peur ne change pas, ne le change pas. *Transe* en français, en anglais. Transe qui pourrait dire passage ou concentration ou contempler. Voir sans mourir aussitôt. Voir et écrire ce qu'on voit. J'ai vu, j'ai vu. D'abord ces yeux ! D'abord ces visages. On le poursuivrait, il pourrait croire, comme si les mots allaient le rattraper, ou par les mots un homme arrive à courir. J'ai vu ces mots marcher, j'ai vu le fonctionnement des mots : « Que vois-tu ? Je vois une branche d'amandier. / Et le Seigneur me dit : Tu as bien vu, car je veille sur ma parole pour l'accomplir [2]. » Parce que c'est le même mot qui veut dire l'amandier (le veillant) et je veille. Je vois cette branche, et le mot devenir branche et s'accomplir, comme Michaux voyant le mot *hallucination, en fait une.*

Au bord de tous les fleuves, jouant aux billes, regardant les cygnes sur la Tamise ou dans la royale boue britannique, regardant des insectes, regardant des poissons, regardant des oiseaux, des peintures chinoises, regardant des hydres, des fées, des fourmis. On pense à Michaux, Michaux aimerait cela. Comme si tout sur la terre, c'était ce M majuscule. Celui qui dirait sans arrêt : c'est merveilleux ce m, ce M, cette mouche, ces misères, ces monstres, ces merveilles ! Et soudain au même endroit, on découvre : des pays, des milliers d'espèces, une faune inconnue, une flore inconnue, et si on peut le nommer, quelle découverte ? Si on peut dire ce qu'il est, où il est, où la surprise ?

Cette spontanéité, cette fraîcheur une seconde, comme si toutes les secondes ensuite se noyaient dans la mer. On ne peut pas tout voir en

1. *Pr.* 25, 2.
2. *Jér.* I, 11-12.

un clin d'œil, on ne peut pas tout montrer, tout écrire, tout dessiner, et combien de secondes, combien de journées pour que le tremblement se transmette au bras, et descende jusqu'à la main, combien de secondes pour qu'un homme qui a très peur se mette à trembler ? On trouve ses yeux partout, ses yeux avant ses phrases. Allant de cette étendue où on ne trouvait rien, où rien de visible encore, jusqu'à la prodigalité, jusqu'à l'avalanche des choses à voir, jusqu'à l'infinité dont les yeux sont capables. Ouvrir l'œil chaque fois plus grand, et ce n'est pas croyable qu'on puisse l'écarquiller à ce point, un œil avec un écart comme celui-là. Une vision perpétuelle, une vue perpétuelle, et je pourrais comme une phrase perpétuellement, une phrase qui n'arrive pas à rattraper Michaux, et j'ajoute des facettes à mes yeux, et je regarde.

Une parole guérisseuse, on lirait, on serait guéri. Une écriture pleine de soins. Une description si exacte, une description qui chasse les esprits. Une maladie si bien examinée, si bien démasquée qu'elle est obligée de s'enfuir. Si on pouvait, si on pouvait. Une parole qui la harcèle, qui sans répit, elle n'échappera pas, il n'y a pas moyen, il n'y a pas de porte pour elle. Taillée en pièces, mourant de soif, une maladie devenue cadavre à mesure qu'on avance dans la lecture. C'est intolérable d'être regardée avec cette insistance, avec cette insolence, c'est intolérable comme on la regarde, c'est le malade-médecin Dr Plume qui n'avait jamais encore existé. Rien qu'en écrivant, rien que des paroles chimiques. Au service des malades, des malades muets, et par les yeux ils se mettent tous à parler. Quelqu'un sait ce qui se passe dans notre esprit, dans notre sommeil, dans nos visions. Quelqu'un a vu la maladie, quelqu'un a vu le Mal.

Chaque mot avec son œil correspondant, comme deux joueurs sur le terrain qui se marquent, qui jouent ensemble, qui ne s'empêchent pas de jouer, qui aiment jouer, qui aiment se battre. Dans quelle langue où les dormeurs, où les muets se comprennent ? Si un seul a pu revenir, tout change, tout devient changé. Si on leur envoie Lazare, si quelqu'un est venu, si c'est vrai. Là-bas, vraiment, et ils vous ont laissé, et ils vous ont vu sortir ? Un seul sauvé, un seul en réchappe, parce qu'il se présente sans force — ne pas oublier de présenter mon cou, ou je suis un chien mort. Mais qu'un seul ait pu passer par là, aller et venir, et sortir, on peut donc tout connaître, tout voir et encore vivre ! Eux disaient : Non, je ne tenterai pas. Non, je ne regarderai pas. Non, je ne voudrais pas mourir, seulement de dos, seulement le dos. Seulement Ta face ! Une bravoure jamais vue, c'est un peu drôle ce mot militaire. Une curiosité, une bravoure. Une vie. *Belle est la vie du souffle,* belle quand on respire, belle parce qu'on respire, belle quand c'est le vent et la tempête et le calme.

H. M.

André-Pieyre de Mandiargues

De tous les sublimes hommes, ou, si l'on préfère, de tous les « supérieurs » que nous connaissons, il n'en est pas un auquel il soit difficile de manifester son admiration, sa ferveur ou son amitié autant qu'à Henri Michaux. Ces livres que nous recevons, par exemple, munis d'un petit carton imprimé de la formule « avec les compliments de l'éditeur », pour bien marquer la distance à ne pas franchir, comme autour d'un transformateur de courant à haute tension, avouons que malgré notre grande curiosité leur premier effet est de porter un froid dans l'air ambiant, et qu'ils gèleraient en nous tout désir, tout souci ou simplement toute pensée que nous eussions. Et quand, parfois, leur page de faux titre est pourvue d'une dédicace de cette petite écriture aiguë et preste qui vous entre dans l'œil comme une griffe, n'y a-t-il pas, dans le don, une chaleur imprévue qui nous met un peu hors de nous ? Sans doute. Car l'œuvre et la personne de Michaux plus que celles d'aucun autre écrivain que maintenant l'on sache, sont situées dans un climat d'intimidation (sinon, comme il a été dit, de terrorisme), qui est probablement responsable de la réputation qu'on a fait à l'homme de n'être pas du tout communicatif. Volontairement ou involontairement, par le livre, par la parole ou par sa seule présence, Michaux frappe et il paralyse. Je ne dis pas qu'il y ait proprement du cobra (royal) en lui, mais la façon dont il attaque, impressionne et fascine, n'est pas sans analogie avec ce que l'on conte du souverain serpent, et nous lui sommes reconnaissants (je le suis) de cette sorte de zone d'émoi dont il s'environne. L'occasion d'un « hommage » paraît donc une aubaine, depuis si et trop longtemps que l'on gardait en soi un menu bouquet que l'on n'arrivait pas à produire...

S'il est, dans les temps modernes, un maître de l'humour noir, assurément c'est Henri Michaux. Remarquons toutefois que l'humour, chez presque tous les écrivains qui l'ont bien manié, est plus ou moins

un artifice, et qu'il participe d'une attitude, certes séduisante, qui est le dandysme. Chez Michaux, rien de pareil ; rien d'artificiel en lui. L'humour est dans son esprit avec autant de naturel qu'un fleuve sombre dans une terre claire et sèche, et, quand il déborde, son excès n'est pas moins spontané que salubre. Ainsi Michaux, à la différence de Marcel Duchamp par exemple, ne servira jamais de patron à certains petits usagers de l'humour, qui font métier d'une position d'insurgé comme de toute autre position sociale. Se moquer de l'art, bafouer la littérature, pour revenir à la littérature par la révolte et à l'art par la mauvaise plaisanterie, Michaux, le plus virulent des écrivains et l'un des artistes les plus insoumis, est fort au-dessus de ces postures commodes, fort loin de ceux qui les adoptent. L'humour de Michaux est commandé par l'acuité de sa vision. Noir, il est ainsi que des lunettes indispensables sous une très vive clarté. Michaux sera le dernier de nous tous à se laisser aveugler.

Car le souci perpétuel de Michaux est de comprendre, et particulièrement de comprendre l'homme, qui est à l'univers un miroir suffisant pour que tout soit compris si nous arrivons jamais à le comprendre totalement. Le titre de l'un des derniers livres de Michaux, à cet égard, est révélateur. C'est *Connaissance par les gouffres* que je veux dire. Avant la publication de ce livre, avant celle des autres volumes consacrés aux effets de plusieurs drogues ou aux troubles psychiques, on pouvait (légèrement) prendre Michaux pour un conteur fantastique, ou pour un moraliste qui eût usé de masques fabuleux à la façon dont Swift en usait. Il me semble que cette interprétation, qui fut celle de la plupart des premiers admirateurs de Michaux, est erronée. Il me semble que les monstres du *Voyage en Grande Garabagne,* comme leurs congénères d'*Ailleurs* ou du *Pays de la Magie,* sont surtout des gouffres (où l'homme se mêle à la bête), et qu'ils ont été créés plutôt à titre expérimental que pour quelque dilection du bizarre ou de l'horrible. Michaux n'est nullement porté à la dilection morose, qui est un voile où s'arrête le regard des hommes de courte vue. Au contraire, je crois qu'il déteste les voiles, puisque son œil va de préférence aux abîmes. Les masques fabuleux dont je parlais tout à l'heure, quand il s'en sert, c'est à la manière des sorciers africains, qui savent qu'en se masquant on se dénude autant qu'on se travestit, sinon davantage. Les diverses aliénations mentales, les délires et les divagations provoquées artificiellement par des drogues, sont également des masques, qui en mettant l'homme hors de soi, en le dépouillant de sa commune enveloppe, font apercevoir ses assises profondes. Je me suis souvent étonné que de nombreux commentateurs aient proposé à Michaux un ancêtre ou au moins un parent spirituel en la personne de Voltaire, qui, à mon avis, est assez délicieusement mais complètement superficiel, et qui se garde bien de regarder en haut ou en bas tant il est gêné par l'altitude et par la profondeur. Manifestement, Michaux abhorre le niveau où Voltaire avec beaucoup de grâce évolue. En voilà deux, dirais-je, qui ne risquent pas de se rencontrer, sauf quand Michaux, allant du haut au bas ou réciproquement, crève comme un projectile le plan intermédiaire !

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. L'amour n'est pas une bluette, quoi qu'en pensent de petites âmes, et nous savons qu'il s'accommode très bien de l'humour le plus ténébreux, quand même ce ne serait que par un souci de pudeur, sentiment dont le caractère de

Michaux est fourni avec assez d'évidence. Derrière l'esprit d'agression (trop délibérément exposé pour ne pas donner l'impression que ce n'est là qu'une « affiche », à l'intention de ne pas inquiéter les niais, qui ont besoin d'un peu de méchanceté pour se sentir à l'aise dans leur atmosphère habituelle), 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 (poussé, comme j'ai dit, à devenir gouffre, tourbillon), 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 profonde. Parfois (je pense au Maître de Ho), certain hautain verset, certain texte au profil de parabole, font que nous restons stupéfaits devant la personne secrète de l'écrivain, unique esprit moderne à propos duquel le mot « religion » se puisse prononcer sans éveiller un écho dérisoire...

Dirai-je enfin que je n'ai parlé, écrit, qu'à mon point de vue singulier, et que je suis très loin d'avoir voulu porter un jugement quelconque sur Henri Michaux, l'injugeable par excellence ? Oui. A vouloir donner notre avis sur la personne ou sur l'œuvre de Michaux, c'est nous plutôt, j'en ai peur, qui risquons d'être jugés. Tout ce que nous pouvons souhaiter est une mesure d'indulgence.

L'homme, non l'œuvre

Pierre Bettencourt

On ne peut guère se flatter d'être artiste, c'est trop facile et c'est trop peu. Trop en deçà de ce qu'il faudrait être. Mais quoi en somme ? Il y a là une économie de moyens qui choque dès l'abord. Bâtisseur et conquérant à bon compte. Violeur et tueur aussi. On respecte la loi dans la rue, un peu moins dans sa chambre et dans son cœur. Ah ! donnez-moi une prison, pour que, bien isolé des autres, dangereux pour moi seulement, je puisse me livrer sans retenue à la rage d'être moi-même. Dieu rendu à sa nocivité et à sa puissance, délivré du poids d'être bon. Un artiste est un homme qui n'a osé ni tuer, ni être fou. Qui n'a pas su passer le mur de la mort, qui n'a même pas pu devenir vache ou table. Mais dont l'œuvre en longeant dangereusement ces précipices, comme un garde-fou, aura pourtant la faculté d'y précipiter d'autres et qu'on pourra dire exemplaire. De telles entreprises sont rares. Et tant vaut le risque tant vaut l'homme. Car les risques qu'on court avec la morale, le ridicule ou l'ennui sont moins grands que ceux qu'on court avec sa propre vie. Et puis trop d'amuseurs, trop de marchands ont montré leurs tréteaux dans le Temple, et la distance entre l'homme et l'œuvre, même chez les plus osés, a vite fait de ramener celle-ci à son rang de jeu gratuit.

Sans doute on tue ou l'on va tuer sur les planches du Théâtre de Racine, mais notre auteur a déjà du ventre et s'apprête à distraire les filles de Madame de Maintenon. On est assez fou dans Sade, mais l'on écrit entre les quatre murs d'une bastille, qui vous laissent peu de choix, vous tenant à l'écart de cette tentation permanente que sont les autres, à l'écart de ces corps étrangers, ces sacs de sang si faciles, après quelques brimades et saignades, à vider de leur mauvais liquide. On va se métamorphoser dans Kafka, mais il s'agit d'un beau jeune homme amoureux d'une Anglaise que ronge seulement la phtisie. Derrière les rideaux de sa chambre, un mondain claquemuré recherche le temps perdu. Un homme,

une œuvre, quoi de commun, l'une a éclipsé l'autre et nous arrivons trop tard. Et pourtant il existe de nos jours un artiste en liberté, qui s'est tenu plus d'un demi-siècle comme en équilibre entre le meurtre et la folie, sur la ligne d'une œuvre aussi tranchante qu'un couperet, s'étant donné à lui-même en victime, avec dans l'œil cette flamme justicière qui vous règle une bonne fois votre compte, cette intransigeance qui ne s'apitoie pas facilement, cette lucidité qui va remuer votre nuit. Cet homme vivant que vous pouvez croiser dans la rue, ce meurtrier, ce fou devant lequel votre inconsistance pourrait trouver grâce, s'est mené durement au supplice des expériences les plus radicales sans broncher, allant à la limite de ses forces et de sa raison, cette limite dont on ne sait pas très bien à quel moment on la passe et s'il sera possible de revenir dans le monde rassurant d'avant. Qui ne sera plus jamais rassurant, démasqué vu de l'autre côté du miroir, monde de fous et de morts vivants.

Henri Michaux est de ceux qui savent, qui est toujours un peu surpris que tant d'honneurs accompagnent ses petits poèmes ou ses petits dessins, simples factures de ses voyages mentaux, note de frais, pourrait-on dire, de sa terrible vacance. Qu'on vienne chez lui les acheter, les choisir, qu'on en fasse des recueils ou des expositions, et le voilà qui s'étonne qu'on ne les lui jette pas d'une poignée d'une fois tous au nez. Le voyageur des rives meurtrières de l'Amazone (qu'on n'oublie pas sur ce même parallèle l'équipée de ces compagnons de Pizarre, des 140 cavaliers partis vers l'intérieur à la recherche d'imaginaires forêts de Santal et revenus vingt, à pied, ayant mangé leurs porteurs, leurs chevaux, s'étant mangés eux-mêmes, loqueteux, rongés de vermine, défigurés) le voilà donc revenu de là, mais tout de suite après le voilà revenu des Indes, revenu de Grande Garabagne, ayant failli entre-temps être père, ayant vu brûler sa femme sous ses yeux, longue agonie de la chair où la vivante n'a déjà plus de place. Voyageur de la Mort (*Nous deux encore*), de toutes les morts, le voilà qui revient des rives de la mescaline, dont en quelques livres savants, trop savants — car le goût d'être docteur, peut-être moins pour soigner que pour être en contact avec la plaie, poursuit cet homme — il nous raconte les mirages, les précipitations. Voilà comment l'on dessine dans ce pays de la grande fissure, qui s'empare de vous comme un gouffre, voilà ce qu'on devient quand une vie durant on se laisse traverser par l'infini.

Henri Michaux n'est devenu ni médecin, ni meurtrier, ni fou, ni père, il en a réchappé, il est sauf. Et nous avec lui, car il a noté, il a écrit, il a peint, il nous a compromis dans son aventure, nous a terriblement drogués par les yeux, appelant le dessin au secours de la plume et l'objectif au secours du dessin. Un poète, un artiste sans doute, ce sont vos catégories, mais un homme bien plus précieux qu'une œuvre, quand il ne vous restera plus que celle-ci pour ausculter cet être que nous, nous avons connu.

Fort comme un turc

Karl Flinker

Michaux commande le respect. Et pourtant, le respect n'est pas mon fort. Très vite, trop vite, je découvre chez autrui, assez masochistement d'ailleurs, la faille, le côté faible, le défaut qui démytifie, le ridicule qui, s'il ne tue pas toujours, ôte le respect. C'est qu'ayant atteint un certain âge, une certaine position, reconnus, admirés, célèbres enfin, la plupart s'assoient. Finie la position debout, finie la marche périlleuse sur les crêtes, on est arrivé, comme on dit, on cesse de douter, on cherche de moins en moins, on est satisfait, on aime son confort, on vieillit.

Michaux est resté jeune, merveilleusement jeune. Il continue à tout tenter sans succomber à aucune tentation. On lui propose des fauteuils dorés ; il préfère la marche solitaire dans le vent et sous la pluie. Depuis *Mes Propriétés* il n'a pas changé d'un iota. Celui qui est revenu des Gouffres, celui qui a failli être déchiqueté dans des tourbillons atroces et sublimes, celui qui a risqué sa raison pour y voir plus clair, ne s'accorde aucun répit. Plume reste Plume. Tout autre se prendrait pour un sage, à présent. Il est resté le jeune poète au visage admirablement mobile, au petit rire de faune, déroutant et railleur qui vous écoute avec attention comme si vous pouviez lui apprendre quoi que ce soit. Tout l'intéresse encore, il est resté ouvert à tout. Il n'a jamais arrêté de chercher, de vivre tendu vers l'avenir. Un livre terminé, une œuvre achevée — d'ailleurs est-il terminé, est-elle achevée ? il est plein de doutes, mal assuré — ne l'intéressent plus. Il sera passionnément curieux, insupportablement impatient tant que le livre ne sera pas sorti des presses. Dès qu'il le tiendra dans la main et qu'il aura humé l'odeur de l'encre d'imprimerie encore toute fraîche, il ne l'intéressera plus. C'est fini.

Pas un instant d'autosatisfaction, pas de répit.

Ce n'est pas le « Je ferai mieux la prochaine fois », non, c'est « nous allons faire autre chose ». Sa curiosité reste entière, son œil à jamais assoiffé.

Essayer tous les moyens, la poésie, la peinture, le cinéma, l'observation clinique pour approcher cette vérité qu'il sait tapie au dedans, au centre du centre, à un lieu qu'il ne pourra jamais atteindre. Et cela le vexe. Il continuera à creuser tant qu'il faudra avec passion, avec rage, fort finalement comme un Turc, cet homme d'apparence frêle, ce Plume discret, délicat, sensible, cet ami attentif, intuitif, oui, fort comme un Turc, tout tendu, puissant et qui commande le respect.

Poème

Paul Celan

A Henri Michaux

DIE ENTZWEITE DENKMUSIK

schreibt die unendlich gedoppelte
Schleife, durch die
lodernden
Null-Augen hindurch,

der drüber
zeltende Schrei
hebt sich auf, die Düne,
endlich geortet,
wirft sich hinüber zu ihm, ins Neue,
zieht ihn zu Rate, einmal,
andachtumsprungen,
für immer,

das trunken-
gebrannte
Kainszeichen im sprühenden,
halblaut hämmernden Holzschnee,
angestrahlt, aus-
geleuchtet vom jähen,
beharrlichen
Glockenspiel hinterm Holunder,
entschlummert, entschläft.

Entwegtes Übermass speist
eine rauchige
Quelle.

MUSIQUE SCINDEE, LA PENSEE

écrit la boucle dédoublée
à l'infini, au travers
des yeux nuls
embrasés,

le cri
campé dessus
se suspend, la dune
enfin située,
vers lui s'élance, dans le neuf,
le consulte, une fois
— assiégé de ferveur bondissante —
pour toutes,

brûlure,
ivre,
la marque de Caïn dans la neige des bois
(gerbe, martèlement à mi-voix),
éclairée, fouillée
par le carillon soudain
et tenace derrière le sureau,
s'ensommeille, s'endort.

L'autre mesure déviée
nourrit une source
fumeuse.

Traduit par Jean-Claude Schneider

Rencontre

Jacques Prévert

L'été dernier — ou l'autre — au coin du pont de l'Archevêché et du quai de Montebello, je rencontrai Henri Michaux.

Il était seul, il souriait et paraissait étonnamment jeune « pour son âge », et de la tête aux pieds.

Il avait l'air émerveillé, et je craignais d'être indiscret.

Soudain il m'aperçut, me dit bonjour, souriant toujours, mais d'un tout autre sourire.

Seulement, et simplement, l'heureux sourire d'une vieille et lucide amitié.

Il faisait beau et comme le Charpentier et le Morse de Lewis Caroll assis sur un rocher parlaient de souliers, de bateaux, de balais, de rois, de sable et de cire à cacheter, nous promenant devant les boîtes du quai, nous parlions, tout pareil, de choses et êtres et d'êtres-choses.

Et de soleils et de gouffres, et de drogues d'avant-guerres, de vieux marchands de coco, de peinture, de massacres, de machines infernales et de machins divins et d'hôtesses du vide, de records nucléaires, et d'amis très anciens.

Mais ni des femmes, ni de l'amour.

Pourtant, quelques instants auparavant, c'était peut-être l'amour qui souriait sur les lèvres de Michaux.

L'amour secret.

Dans ses livres, il se cache éperdument, mais souvent, à qui aime et sait lire, il saute aux yeux, silencieusement.

Il faisait chaud, l'envie nous vint de boire un verre.

Notre-Dame était de l'autre côté du fleuve, Michaux fit un geste, et M. Plume, qui nous suivait discrètement mais pas à pas, claqua des doigts.

Un maître d'hôtel ailé et empressé sur des soucoupes volantes nous servit la consommation des siècles.

Et nous bûmes à notre santé.

Michaux, un de mes prophètes

Carl Salomon

Au temps où je ressentais encore des influences littéraires, intellectuelles ou humaines, avant que je ne me fusse revêtu de ma carapace de tortue et que la littérature ne fût devenue à mes yeux autant de Pepsi-Cola, j'éprouvai une grande joie à lire la poésie d'Henri Michaux. Je me souviens encore de sa délicate sensibilité, de ses phrases subtiles et précises, de son esprit sublime.

Il y avait quelque chose appelé PLUME, un personnage, un héros comique que j'aurais aimé être. Il y avait aussi un endroit appelé GRANDE GARABAGNE que je transposai pour moi-même dans le New York des années 1940. Sans Michaux je n'aurais jamais eu la gaieté qui est mienne depuis que je l'ai lu. Cela fait au moins quinze ans que je n'ai rien lu de lui, mais je m'en souviens encore comme d'un des grands esprits satiriques de l'après-guerre.

Traduit par Pierre Alien

Henri Michaux

Allen Ginsberg

En 1948, j'étais dans une aimable maison de fous où je passai près d'un an en compagnie de Carl Solomon. J'y trouvai beaucoup de textes français très rares et qui m'étaient inconnus bien que je fusse en train d'étudier le français moderne à l'Université de Columbia. J'y étais nourri de Maurice Barrès, pour étudier la syntaxe, ainsi que de proses ou de poèmes si ennuyeux que je les ai déjà oubliés. Dans cette retraite, Carl Solomon me fournit des textes de Jacques Vaché, Rigault, mes premiers Genet (j'avais déjà étudié Céline avec Burroughs cinq ans plus tôt, et dix ans plus tard nous sommes allés ensemble passer un après-midi avec le vieux gentleman rhumatisant aux yeux si gais, à Meudon), des poèmes de Schwitters, *Pour en finir avec le jugement de Dieu,* d'Artaud, avec ses vers prophétiques et pénétrants et des photos aux joues creusées publiées dans *KRA, L'Agrégation* d'Isou, etc., (nous avons représenté certaines de ses pièces lettristes dans la salle commune de l'hôpital, applaudis par quelques malades et infirmières), des lettres de Crevel à Desnos, *Un Barbare en Asie* de Michaux et les fragments de *Plume.*

La tendresse dont avait été empreinte ma rencontre avec le professeur de poésie américaine William Carlos Williams me faisait beaucoup attendre de mes aînés : franchise, vulnérabilité, courtoisie, informations, et lorsqu'en 1958 je me trouvai à Paris j'eus le désir de regarder dans les yeux des trois hommes vivants, peut-être plus — Cocteau vivait aussi, très heureux, mais je ne l'ai pas trouvé — impossible d'être dans cette ville et de ne pas chercher Céline et Genet tous les deux maîtres en prose-poésie et Michaux, le seul qui soit revenu sain d'esprit, humain, courageux, prophétique de ses recherches sur les drogues hallucinogènes. Genet se cachait en Corse pour étudier la viande ou à Amsterdam pour étudier Rembrandt. J'envoyai à Michaux un mot courtois du coin de la rue Gît-le-Cœur, où j'habitais, disant que j'étais un jeune poète américain qui avait une grande

expérience de ce domaine, les hallucinogènes, et que j'aimerais échanger des informations. (C'était le premier poète de quelque importance que j'avais l'occasion de rencontrer et qui savait réellement quelque chose de l'usage « honorifique » de ces drogues — tous les jeunes poètes américains, inconnus en France, à cette époque, avaient fait des recherches approfondies dans les domaines de la conscience que peuvent catalyser le peyolt, le haschish et la mescaline, mais ils n'avaient pas un seul aîné, aux Etats-Unis, avec qui confronter leurs expériences.)

Michaux avait une réputation de reclus endurci (je le tenais de Jouffroy et Lebel) et je fus surpris de recevoir un mot m'annonçant sa visite pour un certain après-midi, plus surpris encore quand un vieil homme à l'œil aigu entra dans ma chambre d'hôtel crasseuse pendant que je me lavais les pieds dans le lavabo.

Il s'assit sur le lit. Je lui expliquai les expériences traditionnelles sur le peyolt faites depuis dix ans aux Etats-Unis, et je crois qu'il fut heureusement surpris de se découvrir des compagnons inconnus sur cette planète. Je fus enthousiasmé par son affection et son admiration pour Artaud le *poète*, ainsi que par la sympathique description qu'il fit de la voix d'Artaud, un *son révélateur*.

Première conclusion : Michaux, apparemment méfiant et solitaire, est comme tous les génies un homme plein de sympathie naturelle dont on est sûr qu'il approuvera l'enthousiasme, la passion, la compréhension ou n'importe quel caprice du cœur humain pourvu qu'il ne soit pas feint. Il n'avait aucune raison de m'accorder son temps et sa politesse, sinon qu'il était intelligent et sensible à ma propre curiosité intellectuelle.

Cela réaffirmait ce sens d'une valeur traditionnelle — la sincérité ? — que j'avais déjà trouvé dans les yeux de William Carlos Williams.

Je lui demandai quels jeunes poètes français il pouvait recommander, et il me répondit qu'il y en avait peu, peut-être Bonnefoy — peut-être du visionnaire en Joyce Mansour. Il m'indiqua *Douve* de Bonnefoy. Nous avons surtout parlé de la performance d'Artaud à la Radiodiffusion Française, puis échangé des potins sur la mescaline — je lui donnai mon propre livre, *Howl* et *Gasoline* de Corso. Je crois que nous sommes allés jusqu'à la place Saint-Michel prendre le thé avec Gregory Corso, qui habitait avec moi. Cette première rencontre fut assez courte, mais je pus me rendre compte qu'il y avait sur cette planète une présence bénévole.

Nous nous revîmes une seconde fois, tout aussi rapidement. Il eut de nouveau la courtoisie de venir à mon hôtel (à moins qu'il n'ait préféré sauvegarder la tranquillité de sa maison) où il rencontra Mr. Burroughs. Il avait parcouru les livres avec plaisir : je ne pense pas qu'il ait sorti grand-chose de mon anglais, mais il était sensible au langage de Gregory Corso, et rit en citant un vers qui lui avait plu, « mad children of soda caps » (fils déments des capsules de soda), je trouvais que c'était une drôle de phrase, et qu'il était remarquable mais inévitable qu'un maître de la langue française la comprenne et l'aime. Il nous avait apporté en cadeau d'adieu *L'Infini turbulent*. « Voudriez-vous le dédicacer ? » lui demandai-je. Je crois qu'il s'amusa de ce qu'un jeune barbare américain apprécie un tel geste, et il écrivit quelques mots sur la page de garde. Mais Corso et Burroughs voulurent lire le livre, je leur laissai en repartant pour les Etats-Unis et ne l'ai plus jamais revu.

Burroughs m'a dit que Michaux et lui se rencontrèrent plusieurs fois par hasard dans les cafés des environs. Burroughs avait commencé à morceler son propre langage pour y échapper et transformer sa conscience. Michaux, qui courait dans la vie comme le Lapin Blanc, s'était arrêté pour

lui raconter qu'il l'avait rencontré, lui Burroughs, dans un rêve ou une rêverie hallucinée, attendant imperturbablement. « J'ai toujours été là », affirma Burroughs. Merveilleux, bien que ce soit une histoire à la Burroughs.

Plusieurs années plus tard, après d'effroyables expériences américaines avec le LSD, je traversai de nouveau Paris en me rendant aux Indes. Nous sommes allés déjeuner dans un vieux café où il m'avait donné rendez-vous à plus d'un kilomètre de mon hôtel. *Les visions de ceux qui se droguent m'intéressent de moins en moins, la manière dont ils rapportent leurs expériences, et ce qu'ils font ensuite, m'intéresse de plus en plus.* Voilà son attitude, très raisonnable, en 1961.

De retour des Indes, encore Paris, 1965, et toujours Gregory Corso, j'allai chez Michaux déposer un mot sur sa porte. Nous nous sommes manqués pendant plusieurs jours, jusqu'à ce que Gregory l'aperçoive en train de traverser la rue Saint-Jacques, comme nous revenions de Saint-Germain, et hurle (comme un adolescent d'une bande new-yorkaise, Lower East Side, s'adressait à un vieux charcutier juif) « Hey ! Henri ! ».

Henri traversa la rue, « Avez-vous reçu mon mot ? », « Non, et vous avez reçu le mien ? », « Je vous fixais un rendez-vous pour demain ». Nous bavardions tous les trois autour d'un réverbère, curieusement rassemblés à nouveau sur cette planète, et Michaux remarqua du coin de l'œil une jeune femme richement habillée au milieu de la rue étroite, une touriste-journaliste qui pointait un appareil photo sur nous. Il se retourna et dissimula son visage. Moi-même, à peine connu, crus que nous avions été reconnus, et que ce serait une bonne fortune que de voir cette rencontre de hasard imprimée en ombre permanente. « Cher Poète Ginsberg », dit naïvement Michaux, « ils désirent certainement prendre votre photo, je vais m'écarter. » J'étais embarrassé, je craignais qu'il pense que nous l'avions cherché dans les rues avec des photographes, pour le prendre au piège, et que nous avions un avion prêt à nous ramener aux Etats-Unis avec notre butin d'images destiné à quelque *Life* magazine ou autre Eternité. J'allais lui dire : « Mais je pense... je crois que c'est à *vous* qu'ils en veulent », mais j'étais trop confus et plein de honte pour dire quoi que ce soit. Pendant ce temps la dame nous donnait des instructions. Nous demandait-elle vraiment de regarder vers elle en souriant ?

« S'il vous plaît, Messieurs, pourriez-vous vous écarter ? J'essaie de prendre une photo de la porte cochère qui est derrière vous. »

« Non, non », dit Michaux, « M. Ginsberg je vous prie, cette photo n'est que pour vous » — il n'avait pas entendu, pas compris, et voulait toujours se retirer de ma grossière conspiration.

« Messieurs, s'il vous plaît, éloignez-vous de la porte pour que je puisse prendre cette photo », nous lança la dame. Le visage de Michaux s'illumina d'une joie et d'une absurdité toute chinoise et nous continuâmes notre route comme d'exquis héros chaplinesques, nous inclinant l'un vers l'autre pour nous montrer le chemin.

En attendant, loin d'avoir un avion à ma disposition, je n'avais pas d'endroit où aller et presque plus de quoi manger. Une fois revenu sur terre, Michaux, avec la bonté d'un père, m'offrit quelques milliers de francs que j'acceptai honteusement. Nous prîmes rendez-vous le lendemain pour déjeuner.

Cette fois nous allâmes, entre tous lieux, à la Coupole, en taxi, pour manger des coquillages et des viandes rares en parlant des Indes.

« Mais où est l'immortelle poésie de la jeune France ? J'ai bien lu

Bonnefoy, mais ce ne sont qu'abstractions ! Que voulez-vous dire par Bonnefoy, Mansour ? »

« Oh, je vous ai simplement dit que Mansour était intéressante, mystique. Vous m'avez demandé ce qu'il existait comme poésie, j'ai cru que c'était une question polie, littéraire, de voyageur littéraire, et qui demandait une réponse littéraire. » Il semblait désolé du manque d'invention spirituelle à Paris, vieil homme solitaire et digne, aux cheveux fins. Gregory ne se sentait pas bien, quelque maladie américaine, et nous quitta bientôt. Je suppliai Michaux de m'accompagner à la librairie Mistral — je dormais dans l'odorante chambre d'amis tapissée de livres du premier étage, face à Notre-Dame (dormir jusqu'au milieu du jour après une errance solitaire, toute la nuit, en mal d'amour, à la recherche d'étrangers du Fiacre à la Pergola, pour se réveiller entouré de filles couvertes de colliers et lisant des ouvrages sur la Chine communiste) — j'avais commencé aux Indes à chanter le *mantram* en m'accompagnant de minuscules cymbales fixées au bout des doigts, et je voulais au moins montrer devant Michaux quelque chose de nouveau pour nous deux — reliant peut-être cela au désir qu'il avait manifesté quelques années plus tôt de voir les résultats dans une action quotidienne d'une conscience ayant intégré une part de la profondeur psychodélique —. De toutes façons, je voulais CHANTER pour Michaux, comme finalement tout poète devrait faire.

Ce chant fait partie de la pratique du Bhakti Yoga, le yoga religieux, où il est entendu que, dans cette époque Kali Yuga de destruction, la méditation, l'esprit, l'intelligence et les œuvres sont impuissants à sortir l'âme de sa boue matérialiste — seule la joie la plus pure peut nous sauver, seul le plaisir le plus pur ! Ainsi donc nous nous sommes assis, en fin d'après-midi, lui peut-être étonné de mes intentions bizarres, de se trouver dans une pièce non moins bizarre, la Seine coulant derrière la grille de la fenêtre, c'était le milieu de l'été. Son visage n'avait pas vieilli depuis notre dernière rencontre, mais semblait plus hésitant, plus doux, bienveillant — moi désorienté ! Comme j'étais désorienté ! Heureusement il ne me restait plus qu'à chanter « Hari Krishna Krishna Krishna Hari Hari Hari Rama Hari Rama Rama Rama Hari Hari », le japa *hindou maha mantra,* et « Om A Ra Ba Tsa Na De De De De De De », un *mantra* syllabique thibétain sans signification fait pour occuper l'esprit quand on se promène dans un temple ou qu'on berce un enfant dans ses bras.

Salut à Lui, merveilleux professeur.

Traduit par Pierre Alien

" A huit ans, je rêvais encore d'être agréé comme plante " *

Jean-Loup Trassard

Mais elle dépasse le cadre de tout herbier la plante que les pinces les plus fines arrivent à peine à saisir et que les plus fortes ne sauraient tenir. Chacune de ses feuilles est différente des autres. Sa tige parfois ténue comme un cheveu est en fait d'une incroyable force, armée d'épines en maints endroits. Et sa façon d'ensemencer : une volée de graines comme des lames de rasoir. Une plante couverte de poils et de fils, de lianes, de hameçons et qui attire avec le charme fragile d'une Meidosemme aux *longues jambes fines et incurvées.* Ses quelque trois mille feuilles, blanches comme celles bien connues maintenant du Bananier Albinos, *ont un nombre fou de nervures.* Certaines sont arrondies, le plus souvent elles sont lancéolées, mais il y en a de soyeuses et douces, d'autres qui sont urticantes, ou vernissées et glissantes, ou collantes comme des pièges, ou transparentes dans lesquelles on voit courir la sève. Il y en a plus de variétés, à vrai dire, que de malaises différenciés par les gens de Huina. Toutes ces feuilles coupent. Entre elles naissent des fleurs dont la faiblesse rose est émouvante. A peine nées, elles semblent déjà se diluer dans l'air, se retirer dans le vide, s'effacer. Et tandis que je m'approche d'elles, attendri par *la minceur translucide du visage exténué* qui se penche infiniment sur moi avec une sincère douceur, des bras touchent, tirent, tâtent, fouissent et s'enfoncent partout où je ne vois pas. Plante capable de faire à distance mille actions folles, inespérées, violentes, par transmission de pensée ou par envoi d'insectes. Je comprends mieux soudain le tremblement constant des feuilles, semblable à celui de *l'arbre qui bat des branches.* Ce que je croyais être une plante est un essaim sans cesse remuant sur lui-même et dont la chaleur protège en son centre une présence secrète, *l'ombre d'une ombre qui s'est enlisée,* ou celle de l'homme qui *dort à cheval dans sa peine immense.* Toutes sortes de pattes vives et grouillantes, certaines acérées ou brûlantes, d'autres froides et molles sur mes joues. C'est une agitation soucieuse d'insecte qui a si finement travaillé comme vrille et scie pour toucher les nerfs avec d'infimes outils très durs, perçants, gratteurs et découpeurs. Des insectes qui sautent, d'autres *couverts de longs poils blancs soyeux,* d'autres *qui ont un tas de pattes inutiles qui leur pendent comme des haillons,* des fourmis, petits signes noirs à la file, hésitantes, laborieuses, obstinées, mais aussi, et surtout peut-être, *l'essaim de guêpes qui fond sur l'œil.* Vitesse des phrases pleines de dards auxquelles on ne peut pas tourner le dos. Après des nuits passées auprès d'une chenille, c'est l'amour avec une aiguille. Par un bout vous la pénétrez, par l'autre elle vous pénètre, plus sûrement. Vous êtes toujours piqué car l'aiguille est, à tout instant, une pointe. Ainsi l'œuvre d'Henri Michaux, acérée en permanence par l'étonnement d'exister qui nous a si étonnamment quittés.

(*) *Face aux verrous.*

Où étaient les verrous est l'océan ouvert *

Olivier de Magny

Même à notre époque de physiciens atomiques, ces spéléologues un peu aveugles de l'abîme microscopique, à notre époque de cosmonautes s'expédiant assez loin de leur planète natale, l'aventure solitaire par laquelle un poète, sans quitter sa chambre, s'évade méthodiquement, intrépidement, sur la fusée mescalinienne, hors de l'état normal pour s'observer en quelque sorte *extrait* de notre commune condition humaine, supporte la comparaison avec les plus fantastiques exploits.

Expéditions de longue haleine ou razzias-éclairs dans son *Lointain intérieur* ; voyages en Equateur ou aux Indes ; railleuses et très riches ethnographies de *Grande Garabagne* et de *Poddema* qui supposent, me semble-t-il, un prolongé et contrôlé dépaysement, de forts attentifs séjours dans des ailleurs imaginaires ; bref l'œuvre entière d'Henri Michaux le signale comme un explorateur, un chercheur également préoccupé de découvrir du différent, de l'ignoré, en lui ou hors de lui, et de surprendre son lui-même précipité dans le différent, dans l'inconnu. Il se donne dès le départ un principe en apparence paradoxal mais qu'à le mieux examiner, on reconnaîtra pour une sorte de règle ascétique permettant seule une ouverture à l'imprévisible découverte, une vierge attention à ce qui peut, n'importe où et d'une minute à l'autre, apparaître. En effet, le vrai chercheur ne comble pas son manque, son vide avec l'image anticipée de ce qu'il cherche, et sa recherche, décidée à pénétrer, fut-ce par effraction, à ses risques et périls, dans l'Inconnu, ne préjuge donc pas de ce qu'elle trouvera : elle ignore ce qu'elle cherche, où le chercher,

---

* Henri Michaux, *Face aux verrous*.

et c'est pourquoi Michaux, dans *Qui je fus*, son premier livre, écrit : *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.*

A une attention témérairement pointée en tous sens, flaireuse de tous les vents, écorcheuse de visages, retourneuse de cailloux, Michaux donne pour complice son imagination chercheuse elle aussi, foreuse, imagination en vrille, qui attaque et qui fouille et qui fouette : joueuse, sans doute, mais aux jeux de l'affût et de la chasse. Imprégnées, d'ailleurs, d'un bon sens quintessencié, son ironie, sa cocasserie fort ambiguës lui servent, entre autres choses, à escamoter, à travestir aux yeux des sots, des amateurs et même des esthètes une vraie sorcellerie poétique : poèmes-cris, poèmes-imprécations, coups de sonde en certains silences pour y capter certains échos ; poèmes-flèches à la trajectoire oblique, décochés suivant un angle de prospection improbable, instinctif, entre fantasmagorie et réalité ; cauchemars scrutés, présences pourchassées dans les plis de la nuit, arrachées à leur obscure, frissonnante proximité pour leur faire rendre leur grimace ; poèmes-exorcismes, opérations conjuratoires, car provoquer l'inconnu réveille maints périls, maints bizarres ennemis habiles à surgir dans le sommeil, à se faufiler dans la vie mentale et, dès lors, ironie et sarcasmes taillés en sagaies suraiguës sont bons à brandir dans les rites de la peur et de la rage.

Son attention inventive et rompue à tous les guet-apens de la surprise, Michaux la retourne volontiers contre lui-même, espion de soi, friand de se prendre en traître, de s'immiscer dans les réserves interdites de son for intérieur, et de se dénombrer. Ainsi a-t-il appris, en effet, qu'il est un être-foule et doit s'étudier comme une population, tenir compte de celui qu'il est à chaque moment. Esprit curieux du corps qu'il occupe, il recensera donc, il épiera : l'habitant du malaise, l'habitant de l'angoisse et celui de la terreur, l'habitant de la colère et celui de la fatigue, l'habitant de la haine, de la persécution et celui de la maladie ; celui qui s'est cassé le bras, celui qui se sert de la main gauche ; celui qui écoute, celui qui regarde. Michaux sait la fluidité et la vitesse de l'être. Il se cache en lui-même pour surprendre ses « passages », ses « mouvements », ses fuites :

> *Dans le champ de ma conscience, il n'y a pas de fixité. Il ne peut y avoir de fixité. Il n'y a de fixité que par efforts renouvelés... Des épis lèvent de graines que je n'ai pas semées. Dans le champ de ma conscience, il y a d'étranges, d'imprévisibles résonances* [1].

Il se projette aussi, se multiplie et se déforme en ses projections ; il s'exerce à changer d'identité, à changer même de nature pour connaître ce qu'il devient et ce qu'il éprouve dans des états autres. Ne souhaiterait-il pas atteindre *sous l'homme qui pense, et bien plus profond, l'homme qui manie, qui se manie ?* Gymnastique périlleuse : se servir de soi pour cesser d'être en soi et de vivre soi-même dans autre chose. Ne faut-il pas en savoir déjà long sur soi pour entreprendre ce « voyage difficile » :

---

1. « Le champ de ma conscience », *Vents et poussières.*

Incroyablement difficile. Aussi je dus prendre une forme étrange. Moi tout entier forcé d'y entrer. Cet ensemble que j'étais devenu était comme un grand galet plat et dur [2].

Méfiant et conquérant, Michaux semble vouloir, en guettant tous ceux qui vivent en lui, découvrir leurs pouvoirs, s'emparer du pouvoir. Ne mène-t-il pas le *grand combat* qui ne s'achève, comme son poème du même nom, qu'avec le *Grand Secret ?*

Voilà, me semble-t-il, ce qu'il ne faut pas oublier pour lire et interroger avec une curiosité mieux avertie *Misérable miracle, L'Infini turbulent, Connaissance par les gouffres,* ces livres de raison d'une expérience qui outrepasse la raison, ces livres de bord d'une dangereuse navigation loin des circuits que sa nature trace à l'homme dans la réalité. Bien que cette navigation (mescalinienne, haschischienne) arrache l'individu à ses amarres, à son système, Michaux prétend en demeurer le capitaine, le pilote et la vigie, alors même qu'elle le pousse à ces confins de l'être où *je* est non seulement *un autre* mais un pullulement d'autres, tandis que le monde s'évanouit dans la prolifération de ses métamorphoses. Sa vigilance acharnée à l'extrémité même du maelström se double d'une certaine hostilité : *dans la mescaline,* déclare-t-il, *(surtout lors de mes premières rencontres) je n'adhérais pas, je la critiquais sans cesse.* Ne l'appellera-t-il pas, pesant d'ailleurs ses mots, un misérable miracle ? Il ajoute ce correctif imposant : *Néanmoins ce que j'y ai vu, même risible, compte encore, m'est plus réel et inoubliable que tous les pays que j'ai parcourus.* En tout cas, dans son impressionnante reconnaissance d'un soi-même placé en abîme et comme exorbité dans un état radicalement autre de l'être, Michaux franchit une étape capitale quand au fronton de sa deuxième relation il peut nommer le mode sur lequel la mescaline le fait vivre quelques heures : le mode de l'infini.

Parmi les phénomènes sensoriels, les perturbations de l'entendement et de l'émotion, les visions et les hallucinations auditives ou autres dont, après *Misérable miracle, L'Infini turbulent* dresse le catalogue prodigieux et précis (l'écriture manifeste ici une intelligence acrobatique de l'équivalence, et invente avec éclat, pour la substituer à l'expression métaphorique, une expression *mimétique*), s'impose peu à peu à notre attention un aspect plus essentiel de cette expérience, et peut-être plus difficilement réductible encore aux pouvoirs du langage : le passage à « l'infini ».

C'est une sorte de définition en perspective du comportement humain que Michaux glisse dans cette remarque à l'improviste : *l'homme partout menacé d'infini fait tout ce qu'il peut pour en être à l'abri.* L'aventure mescalinienne commence par abolir cette protection constitutive de l'état normal : *la mescaline refuse l'apaisement du fini.* Michaux y insiste à juste titre car on risque de peu comprendre la portée de son expérience si en le lisant on ne s'efforce d'imaginer cette situation si étrangère à notre nature : la privation du fini. *On a perdu sa demeure. On est devenu excentrique à soi,* précise-t-il. *Il a fallu... perdre ses excellentes localisations qui tenaient l'infini hors des remparts.* Le catapultage hors de toutes mesures ne peut se vivre d'abord que comme un cauchemar, un cataclysme de l'être entier. La témérité admirable de Michaux le pousse

2. « Le voyage difficile », *Vents et poussières.*

à deviner que ce cauchemar dissimule dans son horreur certaine porte ouverte sur une félicité surhumaine, et qu'on ne franchit cette porte que grâce à l'abandon, à la confiance : *exaltation, abandon, confiance surtout : ce qu'il faut à l'approche de l'infini.* Sur ce thème, le plus caustique, le plus soupçonneux des poètes retrouve naturellement la terminologie des mystiques : *une confiance d'enfant, une confiance qui va au-devant, espérante, qui vous soulève... un soulèvement par-dessus soi, par-dessus tout... cette bienheureuse joie...* En effet, dans ce journal intime et scientifique, ce grimoire-miroir où toute chose se change à vitesse folle en sa multiforme illusion, parmi ce relevé des traces d'une découverte insaisissable en son tout puisqu'elle n'a ni centre, ni circonférence, une secrète continuité apparaît au lecteur attentif : le témoignage imperturbable, et dont la résonance singulière frappe qui l'écoute, de celui qu'il faut bien appeler un mystique expérimental.

Celui-ci aussi, Michaux, qui, dit-il, l'ignorait, le découvre donc et l'accueille. *Moi sans foi (sans savoir la foi que je pouvais avoir, peut-être)... moi qui ne croyais croire à rien...* Eh bien ! voilà : *J'ai vu les milliers de Dieux.* Impossible de mettre *cela* en question car précisément les questions les plus simples (y croyiez-vous ? les voyiez-vous « au-dedans » les yeux fermés, ou « au-dehors » les yeux ouverts ?) s'avèrent inadéquates à ce qu'elles questionnent et s'y brisent comme traits de roseau contre le Sphynx. Bien que réfractaire à l'analyse, l'évidence de l'extase semble réaliser l'union de certitudes intellectuelles, émotionnelles et sensorielles portées à un degré de puissance inconnu de l'état normal. Ce n'est pas ici le lieu d'épiloguer sur cette ascension mescalinienne qui haussa Michaux jusqu'à l'intuition sensible du Divin, ni sur l'étape inverse qui le précipita dans la révélation du Démoniaque. Il suffit de rappeler que le zénith et le nadir de cette expérience se reflètent en des notations de ce genre : *Tout divinement s'accomplit... L'extase, c'est coopérer à la divine création du monde... Je colle à la divine perfection de la continuation de l'Etre à travers le temps... ;* et : *Immense immonde, partout ondulant, déferlant, prenant tout l'horizon... universelle fornication... l'absolu impur descend toujours plus dans la joie de l'impudeur... Impudeur métaphysique.* Mais ce dont Michaux nous rend clairement compte c'est d'une accession également spontanée, également inévitable aux deux antithétiques extrêmes du possible humain.

Les dernières investigations du poète Michaux hors de nos communes frontières, et les comparaisons suggestives qu'il en rapporte avec l'état normal nous font étrangement sentir celui-ci comme l'un parmi une infinité d'autres états possibles qui nous sépareraient encore du néant. Nous privilégions le nôtre en l'appelant l'état normal parce qu'il nous est tel quel donné à vivre. Ne se pourrait-il pas que telle ou telle façon de vivre le modifiât sensiblement, et qu'en somme il ne nous soit pas en lui-même nécessité absolue ? L'état normal n'est-il pas la plus paralysante des fictions ? Michaux nous fait concrètement saisir combien notre « vitesse » et notre fonctionnement naturels déterminent exactement la saisie qui est la nôtre de la « réalité » ; une « accélération » de cette « vitesse », une perturbation (stimulante et privative à la fois) de ce fonctionnement, provoquées par la drogue, hissent en contrebande l'individu à une saisie toute autre de la même « réalité ». On arrive enfin à se demander si l'une de ces saisies est plus illusoire que l'autre. Un infini d'illusions nous sépare-t-il d'une invivable Réalité ? Mais vivre ne consiste-t-il pas à justement apprendre à vivre l'invivable ? *Où étaient les verrous est l'Océan ouvert.*

Sur Henri Michaux

Jorge-Luis Borges

Un écrivain né dans un grand pays court le risque de présupposer que la culture de sa patrie lui suffit. Paradoxalement il tend ainsi à être un tant soit peu provincial. L'observation très modeste que je viens d'énoncer ne signifie pas, cela va sans dire, que la meilleure littérature française soit nécessairement l'œuvre de Belges, Suisses ou métèques, pas plus que celle d'Angleterre le soit d'Irlandais ou Ecossais. Cela signifie tout simplement qu'un homme gagne à ne pas se limiter seulement à ce qu'a produit un coin de la planète et qu'un sud-Américain ou un Hollandais doit céder non moins docilement à cette tentation.

L'œuvre multiple de Michaux parcourt les royaumes de la terre et les autres royaumes plus ardus de l'arbitraire et nécessaire imagination.

Michaux sait parfaitement qu'il n'y a pas de littérature réaliste. Prétendre, comme l'a dit George Moore, transcrire la réalité est absurde, d'autant que l'on transcrit seulement ce qui est écrit, car la réalité est non seulement verbale mais aussi mentale, physique, onirique, etc., et que le langage est un système de symboles.

Nous ne devrions pas non plus parler de littérature fantastique puisque la fantaisie est une partie, certes non négligeable, de ce que l'on est convenu d'appeler réalité. Du reste, nous ignorons si l'univers appartient au genre réel ou au genre fantastique.

Combien de dialogues ai-je eus, il y a déjà trop d'années, par les rues et cafés de Buenos Aires, avec Henri Michaux, desquels je conserve seulement le souvenir, comme d'une irrécupérable musique intense, d'un durable plaisir. J'avais alors traduit *Un Barbare en Asie* et j'espère ne pas avoir trahi — au sens du calembour italien — cette œuvre aiguë qui n'est apologie ni attaque mais les deux choses à la fois, et bien d'autres choses encore.

Peu après survint un épisode ridicule. Michaux s'était permis quelques plaisanteries sur d'antiques et illustres civilisations, comme l'Hindoustan et la Chine ; personne ici ne s'en scandalise. Mais par contre, quand il ne prit pas tout à fait au sérieux notre pays, nombreux furent ceux qui l'accusèrent d'ingratitude et de blasphème. De telles erreurs de perspective sont amusantes.

Au-delà et en deçà de la logique — la phrase de toute façon est une métaphore — des œuvres comme *Mes Propriétés* restent sans égales dans la littérature de notre temps et sont, presque inexplicablement, chargées d'alarme, de fatalité, d'oppression.

Buenos Aires, juin 1966.

Traduit par Jean de Milleret

Réflexions sur le vide de la parole et sur l'univers rêvé par Michaux, et peut-être par moi

Giuseppe Ungaretti

Il s'est produit dans le monde, après la guerre, un changement si profond qu'il nous a coupés de ce que nous étions et de ce que nous avions fait avant. comme si avaient passé d'un coup des millions d'années. D'un coup, les choses se sont trouvées vieillies, tout juste bonnes pour le musée. Aujourd'hui, tout ce qui est enfermé dans les livres s'écoute encore comme témoignage du passé, mais ne peut plus être accepté comme moyen d'expression propre à notre temps.

Fait singulier : les paroles mêmes, telle métaphore, telle cadence poétique, tel rythme pictural, nous sont devenus totalement étrangers. Nous les acceptons comme choses sombrées dans l'histoire, douées d'une vie historique qui ne nous concerne plus directement. Il y a dans le monde des langages quelque chose qui est définitivement fini. Voilà peu d'années, le langage du passé pouvait encore être le nôtre. Les siècles s'enchaînaient les uns aux autres et tout à coup nous devenaient contemporains. Aujourd'hui, toutes les conventions, la rhétorique sur quoi se fondait le discours humain, sont devenus indéfendables. Il n'est plus possible, à mes yeux, d'instaurer une nouvelle rhétorique : aussitôt, la fausseté de toute convention nous arrête, et la parole même apparaît comme une convention tout de suite usée...

L'homme, dirait-on, ne parvient plus à parler. Il y a une violence dans les choses qui devient sa violence et l'empêche de parler. Une violence plus forte que la parole. Les choses changent et nous empêchent de les nommer, donc d'inventer les règles pour les nommer et permettre aux autres d'en savourer l'événement. Peut-être est-ce parce qu'elles témoignent d'un monde apocalyptique où la race humaine doit vivre avec la possibilité de s'anéantir elle-même. Tout s'accumule sur un seul plan, et tout ce présent accumulé fait une sorte de ténèbre où nous ne discernons même

plus les traits de notre époque, parce que la vitesse avec laquelle le temps avance est hors de toute mesure humaine. L'apocalypse, c'est peut-être cela. Il est sûr que, faute de pouvoir imiter le passé ou nous y rattacher, nous avons perdu la science des choses.

On dit : les sciences de la matière. Chaque jour, il est vrai, la nature nous dispense de nouveaux moyens. Mais, en fin de compte, ils étouffent l'activité spirituelle de l'homme. Peut-être notre temps aussi réinventera-t-il un jour des conventions ! Il faudrait que la mémoire remontât jusqu'au foyer de l'innocence première. Alors, peut-être, la poésie recouvrerait son prestige émotif...

Oui, j'ai rêvé ce pouvoir sans l'obtenir. Je suis un homme sur le point d'achever son histoire : je n'ai rien d'autre à espérer que le repos. Mais je regarde les jeunes aux prises avec l'impossibilité de parler, avec la violence plus forte que la parole. Bien sûr, l'homme reste vivant, donc infiniment simple. Il y a les affections, les enfants, il y a la religion et nos soucis de tous les jours. Mais entre-t-on dans le monde, aussitôt on se sent perdu : seules y comptent l'invraisemblance et la violence. Tout ce dont l'homme continuait à se bercer, et d'abord la littérature, est caduc. J'aime encore écouter Bach ou Leopardi. Mais font-ils encore partie de *notre* profondeur ? Nous sommes des hommes coupés de leur profondeur propre...

Seul le secret peut garder une valeur. Peut-être les choses deviennent-elles plus secrètes à mesure que progressent les moyens de connaissance. Le savoir des hommes augmente le secret... Plus nous savons, plus les choses s'éloignent de nous, et plus il est difficile d'en déchiffrer le nom, et plus il nous semble être frappés d'aphasie. Les raisons de tout deviennent de plus en plus obscures. Non, les paroles ne nous aident pas. Les paroles des vieilles rhétoriques manquent de force de secret.

Traduit par Philippe Jaccottet

Etudes

Raymond Bellour, Maurice Blanchot, Alain Jouffroy, Stephane Lupasco, Olivier Loras, Guy Rosolato, Delphine Todorova, Philippe Jaccottet, Michel Beaujour, René Micha, Jean Laude, Georges Poulet, Robert André, Robert Bréchon, Gilbert Amy, Claude Minière, Jean Roudaut, Gilbert Lascault, Claude Lefort.

La passion de Narcisse

Raymond Bellour

A André GLUCKSMANN

Le voyageur était émerveillé. Le participant était brassé. Cependant l'observateur incorruptible assistait. Telles étaient les trois faces de celui qui pourtant ne se sentait plus personne.

Peut-être faudrait-il toujours, aussitôt qu'il s'agit de Michaux, s'interroger sur le trop de facilité qu'on éprouve à le lire, et la difficulté, si admirablement masquée mais de là décuplée, de cette œuvre diverse, complète et fragmentée dans son ampleur défaite, ses détours, son acuité, son ouverture illimtée et sa rigueur.

J'ai cru longtemps pouvoir faire tenir dans les limites et la continuité d'un article la question que Michaux me semble indispensable : qu'advient-il dans le miroir exemplaire de cette œuvre et de cette expérience, de notre pouvoir de raconter, de penser et de savoir ? Je m'étais mal interrogé et me trouvai commencer, sans m'en apercevoir, un livre qu'il m'était impossible de mener à bien dans les limites prescrites par la parution de ce cahier. Pris ainsi dans l'écart entre un article imaginé et un livre futur, j'ai préféré laisser béer les manques quand ils étaient réels, les accentuer même pour les rendre plus clairement lisibles, d'une partie à l'autre du texte ou dans ses parties mêmes. C'est pourquoi j'ai donné par exemple aux comparaisons d'auteurs qui me semblaient indispensables une brièveté juxtaposée et choisi de ne point entrer dans le détail de l'immense labyrinthe mescalinien, préférant être incomplet de façon explicite, arrêter toujours le moment fragmen-préférant être incomplet de façon explicite, arrêter toujours le moment fragmentaire au bord du chapitre à venir et le laisser ainsi imaginer dans l'ouverture d'une lecture partiellement analogique. Ce faux article devenu article malgré tout n'est en rien étranger, même s'il lui ressemble peu, au livre qui doit lui succéder ; il me paraît délimiter ainsi, et dans la forme de sa flagrante discontinuité, un champ ouvert et défini de questions susceptibles d'introduire à la lecture d'un écrivain dont l'invention et la pensée n'ont pas fini de nous surprendre.

R. B.

Il naît de l'eau, et c'est de l'eau qu'il meurt, non pas de s'y noyer, comme on l'a dit, mais de s'y voir et de s'exténuer dans ce regard insoutenable. Dans le tableau du Caravage, Narcisse est seul, penché, comme appuyé sur une vitre ; il emplit tout le cadre, il est presque trop près. Dans celui du Lorrain, il est presque trop loin, perdu dans la géométrie brumeuse, les arbres, le paysage au loin et la lumière qui frissonne. De la feuillée sortent deux nymphes qui l'observent ; sur la rive, à gauche, au premier plan, une nymphe encore, une femme est couchée, Echo peut-être, comme le laissent présager le corps abandonné dans sa blancheur éblouissante et les yeux détournés vers le ciel. Narcisse, au centre du tableau, se penche sur la source, son image est parfaitement nette dans cette eau qui rassemble et reflète les signes, dispose la vision comme dans maintes toiles de Poussin qui, lui, plaçant son chevalet sur une eau suggérée, peint de face, à la juste distance, le mythe en son éclat funèbre. Sans doute l'a-t-il fait pour que Narcisse nous soit proche, que la douleur se lise sur le corps étendu en travers de la composition, pour qu'Echo, accoudée aux rochers, demeure parfaitement visible et que l'Amour entre eux, dans ce tableau d'une mélancolie cendreuse, ferme le cercle et le déploie, gardant seul, Dieu têtu, les yeux ouverts et dans la main la flamme orange dont on retrouve la couleur égale ou affaiblie sur les rochers, les arbres, les tissus, dans cet abattement si beau dont la peinture a le secret.

Quand Narcisse refuse de céder à l'amour d'Echo, il semble qu'il déjoue la prédiction de Tiresias : il connaîtra une heureuse fortune s'il ne se connaît pas. Fuyant la nymphe, il fuit sa propre voix, ce qui déjà l'attire au plus près de lui-même, comme s'il devinait, un moment abusé par un détour subtil, que les mots qu'il entend dits par une autre voix ne sont rien d'autre que les siens, dénaturés, puisqu'à Narcisse Echo tend le miroir de ses propres paroles, selon les cas fidèle ou déformant, dans une entière ambiguïté. Mais en un sens il cède à l'attrait de la voix, quand de l'appel lancé dans la forêt comme par insouciance : « Y a-t-il quelqu'un auprès de moi ? », le dernier mot lui revient seul, et que frappé de cette identité il perd l'orgueil qui, toujours, lui fit repousser tout hommage rendu à sa beauté. Mieux, il recherche avec avidité le lieu et la raison de cette voix, le défaut même qu'elle a de dire « Unissons-nous » quand il n'a dit que : « Réunissons-nous. » Mais il reculera devant l'apparition d'Echo, et sa caresse passionnée. Car si le redoublement de la voix fait naître son désir, la violence amoureuse du corps obscurcit le miroir où il s'est deviné, comme le fait la voix dans son altérité. Echo place Narcisse devant le désir nu, sans nom, dont sujet redoublé, dépossédé avant même qu'il n'ait rien pu savoir de l'objet qu'il convoite avec une vivacité soudaine, il s'effraie jusqu'à y pressentir le lieu de sa disparition. Narcisse, ainsi, dit vrai quand il dit préférer la mort à l'étreinte d'Echo ; il réitère l'annonce de l'oracle, écho à son tour redoublé par l'écho, dès l'instant où, cédant à la fascination de son image, il se connaît sans se connaître encore et commence à mourir de l'absolu désir de soi, de cette réflexion qu'il n'avait éludé que pour la préserver et qui, dès lors, lui fait jouer sa mort dans un redoublement sans fin.

Quand il se penche sur la source, il conjure l'écart qu'il vient de découvrir entre la voix d'Echo et la fureur muette de son corps. En ce temps d'illusion, autre à ses propres yeux, il ne sait ce qu'il voit mais cède à son objet, il se saisit sans se saisir jamais et la mort de Narcisse commence à cet étrange évidement de la rencontre. Il meurt, et plus il sait que cette image qui épouse chaque instant de sa vie n'est rien, n'est qu'une

image, et la sienne, plus il s'enfonce en son délire et se consume en ce dialogue. S'il se détourne, exténué d'une agonie si lente et pour se retrouver, il sent sa vie le fuir et de nouveau revient à lui, il tend ses lèvres à l'image qui monte, allant jusqu'à l'extrême, jusqu'à l'effleurement, risquant la chute ou de brouiller l'image, mort pire que la mort où le désir perd son objet funeste. Narcisse parle, son chant funèbre s'éternise ; sur les lèvres par l'eau scellées, d'où ne parvient nul son, il n'a de cesse que paraisse le mouvement de sa parole prise au piège. Car cette image sans écho répond, mais d'une autre voix, venue d'ailleurs, qui se rassemble dans le miroir fidèle et infidèle que tend Echo, dont on ne sait quand elle est revenue, depuis toujours peut-être, depuis l'instant de la rencontre dont tout laisse à penser qu'elle l'a provoquée comme la seule issue pour elle de l'amour impossible qu'elle voue à Narcisse, Echo devenue voix sans corps, comme l'image de Narcisse un corps sans voix, et toutes deux frappées d'un terrible défaut : l'une parce qu'elle contraint à une altération de la parole, l'autre à la proximité d'une illusion qu'un rien dissipe, et l'une comme l'autre contraignant à parler, sans quoi tout fait défaut, jusqu'à la fatalité même, ce vide sur lequel Narcisse s'établit conformément au dire de l'oracle, l'espace de la mort où se poursuit, de toute éternité, son monologue.

Mais qui est-elle, la nymphe qui reçut des dieux le privilège énigmatique de ne savoir ni se taire quand on lui parle ni parler la première, Echo qu'on dit aussi fille des Muses ? Une voix qui réfléchit fautivement tout son, un corps qui ne dit rien que cette voix sans voix, un double anonymat, du désir et de la voix. Quand brûlée de passion, elle s'attache aux traces de Narcisse, guettant, pour lui parler, qu'il parle le premier, elle cherche un objet qui comble son attente, et c'est à sa puissance double et nulle que Narcisse répond sans savoir rien encore en cet instant où il formule la question initiale : « Y a-t-il quelqu'un auprès de moi ? » Mais la puissance qui réplique n'est pas égale à elle-même : le corps parle pour lui et la voix pour Narcisse ; c'est pourquoi il cède à la voix seule qui marque aussi bien son désir que le manque fatal de tout objet, et fuit vers son reflet, le corps d'Echo pour lui devenu connaissable, à ses yeux autre et même, voix visible. Aussi, le corps d'Echo, plein d'un désir inassouvi, est-il rendu à l'impuissance de la métamorphose. Ses os ont pris, dit-on, la forme d'un rocher ; Echo n'est qu'une voix, un son, voilà tout ce qui survit en elle. Mais cette voix, tout le monde l'entend, elle n'a ni limites, ni pouvoir assigné, que cela, précisément, d'être une voix, mais son attente fait naître la parole, elle contraint aux premiers mots, elle a un nom, Echo, à quoi chacun la reconnaît, mais elle est anonyme, méconnaissable, à l'image de ce dont elle parle, son corps absent, car elle est le désir impersonnel, le manque parle en elle, c'est pourquoi elle peut tout et rien, avoir réponse à tout et n'être qu'un murmure qui réfléchit aveuglément les jeux de la nature et des hommes. Mais elle parle dans la voix de tous et avoue son terrible défaut, à Narcisse le premier qui, penché sur la source où paraît son image, interroge, à seule fin de se connaître, l'essence du défaut.

Narcisse, dès qu'il parle, se détourne toujours vers le lieu de la voix, là où se tient Echo, partout et nulle part, mais qui toujours observe, quoique infiniment proche, une distance qui oblige Narcisse à se tourner vers elle. On sait le prix d'un tel détour. Position insoutenable d'un homme divisé dans la proximité absente d'une image et qui, de ce détournement du proche, fait sa loi, l'infini de sa mort. Car, plus que du regard qu'il porte à son reflet, Narcisse meurt de l'attention précise qu'il voue à

sa parole toujours saisie entre l'eau et l'écho, la voix et le reflet. Echo parle dans l'eau, au plus près de Narcisse et dans chaque motif du paysage, et c'est cela la passion de Narcisse : reconnaître sa voix, sa position, dans le rapport sans cesse retourné de l'autre dans le même. Ce rapport a un nom : le double, qui n'est en tant que tel rien ni personne, mais la clôture toujours redéfinie de la parole de Narcisse, sa possibilité. Il marque la distance de Narcisse à lui-même dans le pathos de sa parole, sa réponse à la voix désireuse de l'écho, frappée comme elle par l'infini désir et son infini manque, mais close dans le champ précis d'une expérience.

« S'il ne se connaît pas. » Cette fatalité qui échoit à Narcisse, dont la vérité lui est dite en trois énigmes successives, est une épreuve de la voix. Ce n'est pas que Narcisse s'écarte en rien de son reflet ; il lui est lié d'autant plus vivement que la voix parle en lui et que Narcisse peut, dans les replis de l'eau, y reconnaître le défaut que sa parole cherche à délimiter. Mais le reflet s'efface sous la voix, il glisse en elle et Narcisse, se retournant vers lui, voit une voix qui tremble, et tout autour le paysage, les choses assemblées. Car Echo est aussi la grande voix du monde, et les motifs de l'expérience se réfléchissent dans la source, retournés par la voix elle-même à la source invisible de l'écho. Quand le reflet, ainsi, est dépossédé non pas de ce désir dont à Narcisse il assigne le manque, ni du pouvoir qu'il a de renvoyer les signes conjugués du réel et du vrai, mais que son personnage, en quelque sorte, s'élide dans les mots de la voix, on arrive à cet étrange résultat, que Narcisse découvre le rejet du narcissisme et que son expérience, quelles qu'en soient les figures, renverse les conditions de la visibilité dans un espace de la lisibilité.

Narcisse est un lecteur. Il déchiffre dans l'eau et jusque sur son corps les signes de l'échange qu'il noue avec la vérité, détournés par l'écho et d'autant plus méconnaissables qu'elle recouvre le champ de l'expérience, que la violence nue du désir de Narcisse tient toute entière dans sa voix et qu'il doit, au risque de céder à chaque instant au pouvoir diffus du corps absent, marquer l'objet de son désir dans le champ de la voix, et retrouver par sa parole un ordre qui préserve l'effort de sa lecture, fasse parler Echo selon ce qu'à l'entendre il reconnaît en lui. Il réitère ainsi toujours l'instant de la rencontre ; on peut penser qu'elle commence au bord de l'eau, qu'Echo, dans cet instant d'éternité, était déjà sans corps, que le désir tenait entier dans l'appel de sa voix et que Narcisse, s'il en devait reconnaître la loi, ne pouvait, au risque de faillir à l'oracle, qu'entreprendre de la conduire au lieu du vrai, en lui et hors de lui, là où la loi sans nom trouve dans la parole qu'elle provoque et dissémine, une loi plus secrète, celle du nom que Narcisse, jamais, ne veut cesser de se donner, sous les traits d'une image dissipée dans les mots.

On peut rêver à un silence, où Narcisse viendrait coïncider avec l'image sans qu'elle disparaisse, ou que, disparaissant, elle ouvre sur l'extase, le délice sans nom, le désir sans échec. L'écho, dans cette improbable défaillance, s'efface de soi-même, et avec lui toute parole. Mais ce serait alors le rêve de Narcisse, qu'à Echo seule il pourra dire, pour y confier l'image nue de son désir. Et c'est ainsi que tout parvient toujours aux oreilles des hommes.

On dit que dans les eaux du Styx Narcisse se regardait encore. On aura reconnu l'obstination de l'écrivain, et ces fureurs lucides de la fin, à la fois si étranges et naturelles. Mais quand Narcisse se regarde ainsi, la mort déjà lui a fermé les yeux. Cela suggère-t-il que l'écrivain ne meurt

jamais, que même mort il continue de s'observer comme si l'œuvre, formant miroir, supposait à jamais le séjour d'un regard, et que ce privilège singulier, il le doit à la mort perpétuelle que, vivant, il a vécu comme espace de l'œuvre ? La fable dit encore que les Naïades, sœurs de Narcisse, le pleurèrent, les Dryades aussi, et qu'Echo répéta leurs plaintes. On peut comprendre que cette voix d'Echo qui renvoie l'œuvre à l'espace anonyme de la littérature et à la vie du commentaire, elle est déjà dans l'œuvre et pour l'auteur l'étrangeté de sa voix retrouvée et toujours reperdue, qu'elle est la même avant et après la mort de l'écrivain qui, de ce fait, meurt toujours sans mourir, que l'œuvre ainsi n'a ni vie présente ni vie future, mais aussitôt qu'elle apparaît une éternité propre, et qu'à l'auteur déjà elle n'appartient plus alors qu'il n'a parlé que pour savoir qui il était, lui, quelle était cette image devant laquelle il se fixait tant il voulait un jour en arriver jusqu'à la vérité. Comme Narcisse, l'écrivain est devant une image muette, et cette réflexion qu'il voudrait pure, pleine de la souveraineté du naturel, elle n'est rien que sa parole, un écho détourné, son œuvre qui toujours l'entraîne au plus près de lui-même pour davantage l'exiler, et qu'il poursuit jusqu'au dernier moment, comme pour éluder la cessation du regard qui tient tout son pouvoir fragile d'une mort préalable que l'écrivain fait sienne pour en avoir une image plus juste, dans ce regard toujours détruit, toujours repris, qui le tient face à son désir, l'exil de son désir, dans le mythe, recueilli par Ovide en son si beau langage, déjà lui-même écho du plus pur, du plus doux des langages, celui de la légende grecque.

1. N'imaginez jamais

Le thermocautère a quelque chose de sûr, de sans réplique. Son style est simple : « Je te vois, je te détruis. »

Quel admirable sillon il 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 est 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 » [1], si vous êtes assez faible pour vous laisser aborder, et cela peut arriver. Oh ! Comme cela arrive aisément. « Attention ! C'est fait ! lâchez ! lâchez donc. » Trop tard, le voilà qui s'attache à votre chair, qui entre dans votre cuisse où pourtant vous ne trouviez rien de trop, le voilà qui vient brûler votre propre genou, et la chaleur terrible de l'infiniment petit haut fourneau vous entre dans l'os qu'elle parcourt en un instant, le remontant d'un bond jusqu'au sommet, comme un rat affolé.

Pantin disloqué, tu t'agites, maintenant, tu t'agites dans le lit du malheur, imbécile imprudent [2].

1. C'est moi qui souligne par ces majuscules.
2. *La Vie dans les plis*, p. 53.

L'enquête de Michaux, ainsi, met face à face le sujet divisé et la totalité de l'expérience, dehors, dedans (*complexe le dedans, complexe le dehors* [3]), l'intersubjective et l'intérieure, qui se répondent dans la grande démultiplication des voix et l'innombrable règne de la distance pervertie, et disent la rencontre dédoublée du sujet dont Michaux marque la structure en une phrase, calembour terrible et prodigieux qu'il faut entendre dans toute l'extension de son contexte.

L'œuvre est le lieu du supplice. Le « *Je-Tu* » (je tue) et le « *Tu-Moi* » (tue-moi) se résout en un « *Je-Moi* » devenu : je tue moi. Nous voyons que ce meurtre est lié à l'imprudence créatrice annoncée dans le titre comme celle de l'imagination, imprudence qu'un autre récit, dans ce même recueil *Apparitions* révèle comme celle des « *associations de pensée* » [4]. Le pouvoir anonyme du meurtre qui dit : « *Je te vois, je te détruis* » dans l'espace où vient à naître l'imagination de sa propre pensée, recouvre le triple-double Je(u) du calembour, redoublé dans et vers la mort. « Je me vois, je me détruis », c'est le sillon que Narcisse ouvre dans sa chair indéfendable qu'imprudemment il expose, fasciné par l'image, écho visible, c'est sa parole qui, prise et trompeusement renvoyée par l'écho, répond à tout désir, dedans, dehors, dans le saisissement de soi : jeu du double et de la conscience qui façonne l'expérience de Michaux, jeu de dérive fixe dans lequel l'écrivain s'exténue.

« Un » chez Michaux est toujours « Deux » ; mais « Deux » est toujours « Trois ». Dans ce double rapport on passe à l'infini. « Deux » : la division de tout sujet en un Je-Moi qui peut être aussi bien Michaux, à l'intérieur de l'œuvre, en tant qu'il est lui-même personnage sous le nom d'Henri Michaux ou sous celui d'un « Je » dont il joue savamment, et hors de l'œuvre, en tant que c'est de ce rapport que naît sa possibilité — qui peut être aussi bien Michaux que chacun de ses personnages. « Trois » désigne le maintien de la conscience au sein de la division Je-Moi qu'elle provoque : cette seconde division se trouve tout comme la première, et comme tout rapport, matérialisée dans l'œuvre ; si la conscience, ainsi, paraît sous la forme d'un personnage, incarnée, effective, elle n'en est pas un, puisqu'elle est toujours en recul par rapport à ce qu'elle a posé, pouvoir errant qui par tous les moyens se maintient dans le texte.

Ce pouvoir de surveillance est malaisé à définir, car de nature extrêmement diverse. C'est un instrument de retenue et de démultiplication du délire, la diversité, mieux, le mélange, entre dans sa définition. Il paraît aussi bien dans le déplacement d'un pronom personnel que dans le rythme d'une phrase, dans la pointe sèche et affolante de l'humour que dans l'aveu d'un fait. C'est une puissance vide, qui se prête à tous les détours, accueille tous les événements, et règne sans régner. Elle épouse la variation du double qui donne à l'œuvre l'espace et la richesse de ses signes dans un rapport tourmenté qui veut défier et défie la saisie, on pourrait l'oublier, mais elle reparaît d'autant plus vive, on veut la maintenir, s'appuyer sur l'ordre qu'elle avoue, alors elle s'élide, disparaît, mais un soupçon demeure, dont Michaux nous invite à mesurer ici la violence infinie.

Je rêvais que je dormais. Naturellement, je ne me laissais pas prendre, sachant que j'étais éveillé, jusqu'au moment, où m'endormant, je me rappelais que je venais de me réveiller d'un sommeil où je rêvais que je dormais. Naturellement, je ne laissais pas prendre jusqu'au moment où,

3. *Vents et poussières*, p. 80.
4. *La Vie dans les plis*, p. 59.

perdant toute foi, je me mis à me mordre les doigts de rage, me demandant malgré la souffrance grandissante si je me mordais réellement les doigts ou si seulement je rêvais que je me mordais les doigts de ne pas savoir si j'étais éveillé ou endormi et rêvant que j'étais désespéré de ne pas savoir si je dormais, ou si seulement je... et me demandant si...

Et ainsi d'insomnies en inutiles insomnies, je poursuis sans m'abandonner jamais un repos qui n'est pas un repos, dans un éveil qui n'est pas un éveil, indéfiniment au guet, sans pouvoir franchir la passerelle quoique mettant le pied sur mille, dans une nuit aveugle comme un siècle, dans une nuit qui coule sans montrer de fin [4].

Le double jeu de la maîtrise et de la dépossession paraît ici dans tout l'éclat de sa puissance théorique. Seuls demeurent le rire ou l'effroi en leur puissance désolée ; la conscience, aussitôt qu'elle en vient à parler pour elle-même, n'est plus qu'un pur pouvoir d'errer, et l'expérience un délire d'autant plus absolu que le redoublement est la seule raison de ce voyage abstrait au bout de l'écriture. L'œuvre, ainsi, tourne sans cesse autour d'un centre déporté qui s'efface dans une transparence sans effet ou s'enfuit dans l'épaisseur de la parole, elle poursuit, comme en désespoir de cause, son interrogation circulaire dans une narration sans fin qui épouse le parcours de la vie et des doubles.

Dire que la distance observée par Michaux envers le double varie, c'est dire que la possibilité ouverte à la parole par le recul de la conscience n'est pas égale à elle-même, que de ce rapport Michaux ne cesse de marquer la variation en parlant sous le couvert d'une infinité de noms et de pronoms, personnages et personnes, héros, doubles, chacun à son tour dédoublé en un Je-Moi, et que le double ainsi, condition de possibilité des personnages, est aussi le double qui paraît dans la scission de chacun d'eux. On peut indifféremment dire : le double, pour désigner tout à la fois le principe de l'œuvre et chacun des héros en qui elle se réfléchit : sa structure donc, celle de l'œuvre, mais aussi, par une analogie particulière qui marque la portée de l'entreprise de Michaux, celle du sujet, structure de l'œuvre qui, essentiellement variable et toujours morcelée, fait jouer ses termes avec une invention et une autonomie qui expliquent largement la gêne et la fascination provoquées par l'œuvre de Michaux et, sous le masque des premières évidences, sa très grande difficulté. Michaux est à la fois tous ses héros et n'est personne, quelqu'un pourtant, une voix qu'il ressaisit et perd toujours, personne mais le pouvoir errant qui, en eux et hors d'eux, maintient quelque part quelqu'un, une conscience, et ailleurs, on ne sait où, ni dans quel monde, un homme qui répond au nom d'Henri Michaux : mouvement singulier, qui marque la volonté de faire dans la parole échec à la parole pour désigner l'espace exact de sa leçon.

Le double évoque ce qu'est dans le récit épique la voix de Dieu pour le héros, voix selon l'occurrence heureuse ou malheureuse, sur laquelle toujours se construit son destin, c'est aussi l'ennemi vers qui dans le combat le Dieu l'incite à se tourner. Dans ce dialogue entre l'épreuve et la voix qui l'augure, le héros partagé s'égare dans la fiction de l'œuvre, son combat. Michaux, tous Dieux absents, ignorant qui l'inspire et vers qui se tourner, est le héros de *La Vie Double* [5]. Mais quel est-il précisé-

4. *Face aux verrous*, p. 157.
5. *Epreuves, Exorcismes*, p. 119.

ment, ce double autour de qui tout l'œuvre de Michaux monte comme en spirale ? Parfois un *camarade, celui qu'on dit que chacun a dans son dos* [6], un ennemi souvent, une présence toujours, l'une de celles *qui ne devraient pas être là,* mais entre toutes *l'insistante présence* et, *soudaine, forte, indubitable, l'impression de quelqu'un penché sur son épaule, regardant pardessus son épaule son texte, en curieux, en amateur intéressé qui aurait son mot à dire, qui, de très près, s'y intéresse, le suit, le surveille, le critique, le lit avant même que l'écrit ne soit entièrement tracé ! / Agaçant, fortement agaçant... / Sans doute, tournant la tête, il lui serait facile de voir qu'il n'y a personne là totalement en chair. Et alors ? Ce qu'il ne peut empêcher, c'est, agissante et critique, une intervention marginale, continuelle, c'est une insistante présence, qui ne laisse pas un mot sans s'en mêler, qui, souverainement, sans qu'il puisse y avoir rien, écarte les mots, comme battants de porte pour s'y introduire et introduire ses réflexions, ses réflexions de témoin, de témoin qui se mêle de tout et qui, le plus souvent, ne « marche pas ». Présence aussi qui remue, qui a ses mouvements à elle, forts, inattendus, qui avance, recule, revient comme quelqu'un qui serait là, proche à le toucher* [7].

Ainsi, l'insistante présence intervient-elle en souveraine dans la composition du texte, toujours dénaturé, qui marque tout l'écart de l'inutile reconquête que le « Je » veut toujours faire du « Moi » qui le submerge. Elle a partie liée avec la possibilité même du penser. C'est là toute la gravité du *N'imaginez Jamais.* Il recouvre un « Ne Pensez Jamais », du moment que la pensée ne peut ni se passer d'associations ni encore moins les maîtriser. Le double est le corps en tant que soucieux et imprudent, le sujet cède à l'imagination. D'où il est naturel que matérialisant la faute de l'imagination, il possède toute l'opacité du corps dans le jeu des pronoms qui établit la structure des doubles, qu'il soit le signe conjoint, réversible et mêlé du corps et du langage, et la figure qui organise l'œuvre, puisqu'il est un corps qui se nourrit du corps, une présence qui intervient dans l'épaisseur suspendue du langage, de même que l'écho et le reflet s'emplissent de la parole de Narcisse jusqu'à la et le disperser dans la surface bouleversée de l'eau, cette eau qui, loin de rester immobile, coule à la façon d'une parole qui a ruiné jusqu'à l'illimité l'espace classique du tableau sitôt que dans la fente ouverte par le redoublement de la conscience s'abîme, en sa totalité, l'expérience. La plus belle réponse du Narcisse moderne à l'espace transparent des tableaux de Poussin et de Claude, ce pourrait être : *L'eau coule. Moi je m'accoude* [8]. Il faut comprendre : l'eau coule entre tout l'espace que délimite l'écart du « Je » et du « Moi », eux-mêmes pris dans cet écart, liés par la distance qui, du plus proche au plus lointain, couvre le champ de l'expérience. Michaux fait voir cela dans sa peinture. Ses aquarelles montrent admirablement le champ clos et sans terme où se poursuit le tourment de Narcisse dans les échos brouillés de son image, entre les lignes crues et acérées de la couleur, perdues dans la douceur brûlante de leur disparition. Ici, nulle profondeur. Ni fond, ni premier plan, que des passages. Comme Narcisse suspendu à la voix qui de sa bouche, au fond des eaux, lui revient du dehors, Emmanuel est à l'écoute de son double [9], mais l'étendue de leurs corps emmêlés couvre

6. *La Vie dans les plis,* p. 241.
7. *Les Présences qui ne devraient pas être là,* N.R.F., Juillet 1965, p. 4.
8. *Passages,* p. 230.
9. *Emmanuel et son double :* c'est le titre d'une des plus belles aquarelles de Michaux.

l'espace du tableau, la nappe dépliée des signes répond de toute l'expérience qui, à l'inverse, la recouvre et la tient en ses plis.

Michaux délimite, dans tout segment de l'expérience, l'opération propre de l'écriture en désignant par le détail et l'organisation de l'anecdote l'opération de la parole et le redoublement de la conscience dans l'intimité matérielle de l'expérience, ainsi unie et divisée en son cœur même. Il est tout à fait significatif qu'à un fragment où Michaux se définit comme Narcisse en succède un second qui reproduit dans le dérèglement du phantasme et l'imagination matérielle la structure fatale de la recherche narcissique [10]. Cette réserve, ce recul de l'esprit sur lui-même dans l'exercice captateur de l'écriture, cette retenue perpétuelle, j'y vois le signe élu de sa longue recherche. La fragmentation inouie de son œuvre, son désordre apparent, les contradictions sans fin, soulignées violemment ou cachées, d'autant plus insidieuses, sous l'aspect innocent de sa phrase, tout cela vise à constituer une série discontinue de questions et d'énigmes, un retour permanent de l'interrogation sur elle-même. Elle correspond au temps précis d'un examen qui ne peut excéder sa limite sans faire tout aussitôt obstacle, soit que l'interrogation se perde d'elle-même et comme par avance dans un temps du déjà connaissable, soit qu'au contraire elle s'affole jusqu'à n'être plus rien que ce pouvoir de la conscience errante dont témoignent les propositions circulaires absolument vertigineuses qui hantent tous les livres de Michaux. L'écriture, ainsi, s'avère chez lui un exercice de consommation - consumation qui n'a d'autre limite que l'exigence absolument fondamentale de réserver toujours à l'intérieur d'une question la question à venir.

L'espace de l'écriture est un espace du meurtre. La durée du texte est étroitement déterminée par celle de l'opération de connaissance, c'est-à-dire par le temps de lecture nécessaire pour garantir la connaissance de l'opération à l'intérieur de l'écriture chez ce premier lecteur qu'est l'écrivain. Sur son papier, qui se fait table, la main de l'écrivain attend *SA victime*, le mot, sous le regard de l'écrivain, *couteau depuis le haut du front jusqu'au fond de lui-même* [11], qui veille à préserver la pureté du meurtre en écartant d'un meurtre redoublé tout événement susceptible de contrarier l'opération ; il *regarde faire :* la conscience fascinée demeure pur regard devant la matérialité de l'opération, elle est aussi, dans l'étendue de son regard, tout le langage, et le sujet lui-même, couteau, qui trace dans sa propre chair offerte le sillon douloureux qui reste la plus juste image de la passion mortelle de Narcisse.

L'expérience du corps qui est à l'origine de l'œuvre de Michaux et en demeure, si même on se défend d'invoquer les livres de la drogue, une raison première, est ainsi dédoublée sur elle-même et ces luttes, ces agressions, ces destructions inassouvies, ce démantèlement physique qui n'a son égal, apparemment, que chez peu d'écrivains, tout cela prend son sens dès qu'on l'accueille aussi comme destin fait au corps du lan-

---

10. *La Vie dans les plis*, p. 112.
Sous les doigts du potier.
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.
Ma tête, ma seule tête, sous la pression continue, se déprime, cède, devient un creux, nouveau et inquiétant nombril.
Je fais aussi tourner des disques, mais bientôt c'est moi la galette du disque et l'aiguille imperturbable me laboure, laboure mon crâne, laboure mon genou qu'elle perce jusqu'à la synovie.
Meule de chair, comment me plairai-je à cette déplorable occupation ? Mais le travail est en train. Comment l'arrêter maintenant ?
11. *Epreuves, Exorcismes*, p. 118.

gage. L'œuvre est le lieu du supplice : tout meurtre est un meurtre du mot, tout mouvement du corps un soubresaut, un élan du langage, tout effet du redoublement de la conscience dans la réalité de l'expérience qui s'évide et prend corps à l'intérieur des mots doit s'entendre comme question que l'œuvre s'adresse à elle-même, et chaque instant du jeu qui se déploie entre Narcisse, son image et l'écho adresse une interrogation à l'être du langage. Mais le double, qui est attente et abstraction, quel sort assigne-t-il précisément à l'écriture ? Sous quelle forme s'avoue-t-il dans l'espace du texte ? Comment exerce-t-il son pouvoir dans l'anecdote, le récit, dans les redoublements qui le limitent et l'illimitent, et laissent pressentir dans l'épaisseur de l'œuvre le point de vue de quoi elle se détermine ? De quel statut *l'insistante présence* dote-t-elle le meurtre conscient de l'écriture ? Voici comment Michaux achève de décrire l'intervention de son malin génie.

Ainsi continue l'écrit, « surveillé » par l'autre. Pas seulement par un autre. C'est à présent une sorte de murmure, un multiple murmure, comme d'un groupe de plusieurs personnes qui s'immisceraient, qui s'immiscent entre les mots, entre mots et mots, entre l'idée et son contraire, et interrompent, et interfèrent, et bougonnent, et objectent, et moquent et désapprouvent, et raillent, et font « peut-être » et « pas du tout », et reviennent sur, et ne tolèrent pas, et discutent, et se désolidarisent, et rient, rient, et sursautent, et sabotent, et sabotent, petitement, multiplement, continuellement, incroyablement.

Aussi, sa phrase à lui, de même que son écriture, paraît-elle sous leur attention vive et moqueuse, d'une régularité, d'une application, d'une pauvreté, d'une étroitesse, d'une mesquinerie, d'une insuffisance, d'un laborieux à peine soutenable, à peine défendable.

Assez !

Il n'en peut plus. Il s'arrête, décide : « Ne plus écrire ! »

D'ailleurs, il ferme les yeux.

Et voilà que, dans l'obscurité de derrière ses paupières closes, il voit surgir, soudain, des hommes violents, faisant de grands gestes de dénégation, puis une troupe, puis un défilé de gens mécontents, avec pancartes, cortège protestataire et menaçant.

« Ne plus » s'est changé en grévistes [12] *!*

On voit l'étendue de l'interdit que recouvre le *N'imaginez Jamais*, puisque la simple décision « *Ne plus écrire* » ouvre à nouveau les portes de l'imagination matérielle. C'est un « Ne parlez jamais », « N'écrivez jamais » ; ces deux simples mots : « *Ne plus* » imposent, dans le déferlement qu'ils suscitent, le retour de l'écrit, de ce texte particulier où ils figurent, *Les Présences qui ne devraient pas être là*, aussi bien que l'œuvre elle-même comme lieu de tous les mots possibles. L'expérience de Michaux doit se comprendre dans l'horizon de ce renversement sans fin : il suffit d'un mot consenti à la fascination de son reflet pour se trouver précipité dans l'espace délirant de la métamorphose. Cet appel du langage au commentaire sur ses effets, qui devient commentaire du commentaire dans un mouvement d'infinisation, il s'articule sur le double qui se trouve ainsi à l'origine et à la fin de l'œuvre, l'une sur l'autre retournées, et l'établit dans l'infinité de ses représentations. C'est pourquoi la lecture, inversement, est, comme Michaux le dit partout, une

12. *Les Présences qui ne devraient pas être là*, p. 5.

opération de destruction qui à la fois vient clore et décupler l'infinité du mouvement.

Dans *Les Présences qui ne devraient pas être là,* où Michaux partage le sujet entre plusieurs expériences dont celles, jointes et opposées, de l'écriture et de la lecture, il en donne deux raisons : s'il lit, d'une part, *ce n'est pas lui qui lit, c'est l'auteur lui-même ;* d'autre part, tout incident évoqué dans le texte s'incarne dans la réalité de l'expérience. Dans l'un et l'autre cas, le sujet est dépossédé de soi. Le *N'imaginez Jamais* est ainsi un « Ne lisez jamais ». La conséquence est double. Apparaissant dans un monde des livres et un ordre du langage, Michaux en ruine la logique dans les éclats de sa parole ; mais de ses propres mots il ruine l'ordre encore. *Epreuves, Exorcismes,* on peut l'entendre ainsi : l'exorcisme est réponse à l'épreuve de l'imagination qui brise l'autorité du texte, mais l'imagination met à son tour à l'épreuve le texte de l'exorcisme qui répond à son tour au mouvement de l'imagination. D'où la circularité de l'interprétation qui marque au plus profond ce qu'est pour lui écrire : tuer le double texte qui se constitue sans relâche dans le déchirement de la métamorphose. Ainsi, écrivant : *Quant aux livres, ils me harassent par-dessus tout. 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* [13]. Michaux entend par « auteur » lui-même aussi bien que tout autre. Tout texte, s'il vient à s'établir, *fait pierre :* mot qui marque la défaite, la mort présente dans la mort perpétuelle, pour Pollagoras sa vieillesse, pour Michaux le piège de la littérature. D'où le rapport perpétuel qu'il institue entre le rejet de l'autorité et la pluralité des doubles. Quand dans la postface de *Plume,* un de ses textes essentiels, il pose l'équation : une nouvelle phrase/un nouveau Moi — Moi/la voix de tous les ancêtres en Moi, il dit à la fois l'obligation qu'a tout livre de s'édifier sur ce qui le précède, la tradition et la culture, en même temps que celle de les détruire et par le livre pour éviter de tomber dans leurs pièges. Car la voix du double, en lui, ruine celle de l'écrivain qui, à son tour, détruit celle du double : duel sans fin, la seule chance, dans cet échange meurtrier de paroles qui modèle et crée l'œuvre, qu'elle échappe, dans l'éclair de sa naissance, au destin de la pierre. On comprendra qu'en Michaux le double littéralement s'effare dans la métamorphose la plus démesurée qu'un homme ait jamais fait subir à ce pouvoir qui lui revient de l'inconnu. Entre ses doigts l'expérience délire et l'œuvre, à la façon d'un éventail illimité, se fuit, du reflet à l'écho en tous lieux dispersés, dans l'exténuation de la métamorphose. *Vide et Protée, envahi périphériquement par les formes artistiques, sans être jamais atteint* [14]. *Un véritable prodige en mouvements. Protée par les mouvements* [15]. A son siècle étonné, Michaux propose une rencontre : celle de Narcisse et de Protée, dont la légende n'aurait pas même osé rêver. Alors l'épaisseur de l'eau tremble, comme un grand alphabet.

Il s'établit ainsi, entre l'auteur et l'œuvre, la double opération du meurtre et le grand livre de la vie, un jeu analogique d'autant plus singulier qu'il est dans son principe d'être partout insaisissable. *Dedans,*

13. *La Nuit remue,* p. 101.
14. *Un peuple, un homme, Mesures,* 1936.
15. *Passages,* p. 200.

dehors, la grande voix du monde et cette voix qui parle en soi, le double mouvement confus de tout événement ; mais aussi le mouvement qui instaure au-dedans un ordre par le meurtre et le rejet au-dehors de cette double voix, dans une opération violente et attentive. C'est pourquoi *il veille, prêt à intervenir, prêt à trancher, à décapiter ce qui n'est pas, ne serait pas sien, à trancher dans le wagon que l'Univers débordant pousse vers lui, prêt à décapiter ce qui ne serait pas « SA » victime* [16], pourquoi l'œuvre est faite des matériaux que le héros, l'auteur, a trouvé dans son *esprit, ses voyages, ses études et sa vie* [17] : l'œuvre, la puissance cachée de la littérature qu'il lui faut rejeter toujours faute de pouvoir jamais s'en défaire, et que Michaux divise, comme il est divisé, entre l'expérience du monde et le regard qui la contient.

L'épreuve à quoi Michaux soumet la logique du texte en est l'écho fidèle. Elle répond à la sollicitation des mots qui, ouvrant l'expérience à l'infini, en même temps la ferment et donnent au sujet à se voir comme texte. D'où une dialectique de l'achevé et de l'inachevé qui parcourt toute l'œuvre, une peur de l'arrêt, de l'immobilité, de toute fixation, une hantise de l'empierrement et de la pétrification. D'où inversement, un abandon au mouvement dont Michaux souffre jusqu'à la dépersonnalisation, mais qui s'avère, dans la question permanente qu'il s'inflige, plus conforme à la recherche qui le conduit au lieu du vrai. On comprend la raison d'une œuvre fragmentaire, la dispersion des textes, les écarts qui les séparent, les contradictions qui les lient, et cet ordre sans ordre qui règne dans chaque livre de Michaux. Il a formulé la règle de ce jeu difficile en un titre : *Passages*. C'est pourquoi les postfaces, préfaces, notes, qui escortent ses livres, et ce livre, *Passages*, qui les escorte tous, ont un rôle bien particulier et fonctionnent en un sens comme un piège. Car, loin de déterminer soudain un temps sans recul, de marquer une assurance ou d'offrir une clef, elles rassemblent les énigmes puisqu'elles délimitent l'espace exact de la lecture que fait alors Michaux de son propre livre, et celui de la connaissance qu'il en prend pour mieux cerner l'inconnaissable ; elles signalent, bien plus qu'elles ne les conjurent, les blancs qui séparent les textes, leurs écarts et leurs contradictions, et en chacun d'eux ce blanc perpétuel qui est la juste image du manque qu'il est et qu'il désigne. C'est pourquoi il est à la fois juste et faux de les citer toujours : faux si l'on y prend appui contre Michaux lui-même, juste si l'on accepte d'y reconnaître l'instant privilégié où l'écrivain, en quelques lignes, en quelques pages, anéantit son livre et conjugue les meurtres présents dans tous les textes, y reconnaît l'inconnaissable, le mouvement qui l'entraîne au plus près de lui-même à se saisir toujours dans une opération qui est l'image de sa vie.

Elle en est l'image et la réserve même, elle est, dans l'écriture et contre elle, la condition indispensable de l'expérience. Michaux, d'une part, ne retient de ce que *l'Univers débordant* pousse vers lui que ce qui peut faire l'objet de la connaissance par le meurtre qui est la condition de l'œuvre et s'y montre partout ; le débordement de l'univers, d'autre part, peut seul empêcher que l'opération ne meure à elle-même dans la répétition, qu'elle s'empierre ou se fascine, car il la nourrit de ses irrépressibles mutations. Mais il demeure en chacun d'eux une réserve, chez l'écrivain, le regard aigu de sa possession toujours inassouvie, et dans le monde, dedans, dehors, la neutralité sourde de la diversité. On voit sur quelle marge extrême se constitue cette œuvre qui s'incorpore toute chose et fait de son héros l'objet dénaturé d'une attente infinie, on comprend que dans sa conséquence analogique elle soit frag-

mentée, changeante, ouverte, en son principe inachevée, comme l'est une vie, que rien jamais ne puisse en elle s'établir, même si tout y parle le langage du vrai, que cette merveilleuse maîtrise qui fait de chaque phrase un élan juste soit pour Michaux encore une menace, celle du don, que ce regard sur soi, même, porte avec lui le risque de n'être que cela, un regard qui en revient toujours aux mêmes vérités et risque de cacher l'inconnaissable, mais on ne peut le différer, il est la connaissance ; et on devine que cette autobiographie n'en est pas une, et que pourtant elle touche à l'essence même de l'autobiographie moderne, celle qui dit : voici le tout d'une expérience, et demeure saisie dans sa propre légende, *Ecce Homo, Ecce Liber.*

2. Fin d'un domaine

A l'origine il y a le texte. A la fois tout et rien, car il est fait de tous les livres, parle dans toutes les paroles et n'a pour vérité que d'être préalable à tout commencement de la parole. L'écrivain parle autour d'une absence, le mouvement qui l'entraîne à écrire, et le double est dans la voix de l'écrivain cette voix qui répond à l'interrogation qui le maintient en vue du texte : d'où l'œuvre, en son espace imaginaire et matériel, échange de deux voix autour d'un centre dérobé, commentaire qui, indifféremment, s'appuie hors de lui-même ou sur lui-même, et cet anonymat si personnel qui le fait être texte errant autour du texte.

L'étrange parenté sensible qui interdirait presque de penser à Michaux sans parler de Kafka, si vive qu'elle va jusqu'au détail de l'émotion, cette proximité métaphysique qui porte leur passion du vrai au bord de la détresse, ce qu'ils ont en commun, la grâce et le déchirement, l'intelligence et le scrupule, presque la sainteté, qui vient répondre au seul appel en eux de l'essentiel, ce mouvement fatal qui les pousse à écrire, tout cela délimite, plus qu'une rencontre entre deux écrivains, une même exigence : que l'écriture réfléchisse l'opération énigmatique qui en désigne la constante et tragique origine dans l'exercice infiniment renouvelé de son commencement.

Lorsque Kafka, comme fait K. et comme lui dans le *Journal* un des héros sans nom, de ses courtes fictions, interroge : « Qui suis-je donc ? », il répond par un commentaire de sa propre question qui, seul, détient la vérité ou ne la détient pas, mais en reste l'unique et improbable lieu ; si bien que, se parlant à lui c'est au texte qu'il parle, comme fait K. adressant sa demande au Château et le héros, « Je » anonyme, à l'autre moi de Moi que sa question inopinée fait surgir dans sa chambre, — cette œuvre qu'il déchiffre en lui comme le texte absent, mourant au texte et dans le texte, dans la série des interprétations que sa question, l'une après l'autre, lève et détruit, cela sans fin, car « la littérature ne puise en elle-même aucun secours, ne loge pas en elle-même, est à la fois jeu et désespoir ».

C'est là précisément ce que Michaux refuse : la puissance cachée de la littérature qui dépossède l'écrivain de sa propre question en l'at-

16. *Epreuves, Exorcismes*, p. 118.
17. Id., p. 119.

tirant toujours dans l'espace du texte, car il ne cesse d'interroger en lui l'origine possible de tout texte dans la clôture toujours redéfinie de sa voix dispersée, jouant ainsi le jeu extrême d'être un texte sans l'être, puisque c'est dans les mots qu'il s'en arrache, mais qu'aussitôt il s'en détourne en maintenant dans l'œuvre un sujet divisé entre la connaissance et la parole, et toujours la présence d'une conscience errante qui à la fois exile la parole et s'en trouve exilée. C'est pourquoi il peut dire, lui si soucieux du vrai : *J'écris afin que ce qui était vrai ne soit plus vrai* [18].

Ceci explique que l'on puisse dans l'expérience de Kafka retourner comme un bas sans endroit ni envers l'expérience commune de la littérature et de la vie, et que Michaux, par contre, maintienne entre elles une coupure qui tient au statut même de son œuvre. Dans ce divorce consenti, la nostalgie, violente, renvoie à une dévaluation de la parole littéraire : l'écriture n'est pas une magie, ni l'écrivain le mage, elle ne peut, au sens le plus matériel, rien changer au texte de la vie. *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. (C'est donc plutôt à la magie qu'il aspire* [19].) Alors que le divorce, chez Kafka, est d'autant plus violent que l'expérience est une, que le texte de la vie renvoie à l'interprétation de la vie comme texte, qu'il est alors indifférent que le texte incarne la puissance vide et neutre de la littérature [20] ou la promesse d'une parole du sacré, car l'interprétation, précisément, est cet écart qui consacre la disparition du premier texte dans l'épaisseur de tous les livres, textes en vue du texte, qui obligent d'autant plus vivement à se tourner vers lui qu'il est plus improbable.

Ainsi, à l'inachèvement perpétuel de l'œuvre de Kafka répond, mais par un mouvement inverse, le caractère fragmentaire de celle de Michaux. Kafka n'arrête son récit que pour en revenir au départ du récit, pour tenter d'éluder par un retour sans fin le poids du commentaire, l'espace entier de la parole traditionnelle qui se rassemble dans sa voix. C'est pourquoi *Le Château* et les nouvelles les plus brèves — les paraboles — ont comme un privilège dans cette œuvre qui ne s'en reconnaît aucun : l'un parce qu'il maintient dans la durée d'un livre inachevé le commentaire en son commencement, les autres parce qu'elles l'expriment en sa pure abstraction énigmatique. On comprendra que cet espace du récit et de la parabole délimite un espace des doubles entièrement voué à la répétition, puisque toutes les sollicitations de l'imagination convergent autour d'un point unique. Le double est en son essence double de la lecture et le rapport qui unit Kafka à chacun de ses personnages se redouble à l'intérieur du récit entre les personnages : c'est pourquoi son œuvre nous donne à concevoir l'intolérable variation du même. Le parcours des doubles dessine la ligne qui rassemble les points de la lecture, il marque toutes les distances, les délires logiques et les métamorphoses, ligne presque invisible sinueuse, brisée, interrompue mais

---

18. *Passages*, p. 146.
19. *Portrait d'Homme*, *Mesures*, 1936, texte repris dans ce cahier.
20. Blanchot a établi les rapports chez Kafka entre la parole littéraire et la parole du sacré dans *L'Espace Littéraire*, ainsi que dans un très beau texte, « Le Pont de Bois » (N.R.F. n° 133, Janvier 1964), consacré au livre de Marthe Robert, *L'Ancien et le Nouveau* ; il y qualifie le Château de « lieu du neutre ».

jamais close dont *La Muraille de Chine* est la plus juste image. C'est à cette logique que Michaux contrevient, touchant en son principe l'opération de la lecture. Kafka égare le lecteur dans la logique de l'énigme ; là où il oppose, raisonne, détruit, jusqu'à rendre impossible toute réponse à la question qui l'est dès l'origine, Michaux attente à l'origine même de la question, divisant l'espace du commentaire en renvoyant dos à dos l'énigme et les fragments éparpillés de sa logique. D'où l'apparente gratuité de ses propositions. Car l'énigme suppose ce qui la fait énigme, et c'est cela précisément que refuse Michaux, que l'énigme soit et fasse pierre. *L'Homme qui te parle est Sphinx. L'homme que tu fus, le père que tu as eu était Sphinx. Eh bien, qu'as-tu compris au Sphinx qui te fut soumis ? // Celui qui ne dissout pas celui qui vient à lui, un Sphinx s'y forme et c'est de Sphinx que l'on meurt / Tout durcit, dit le maître de Ho, tout durcit et revient à la tête* [21].

Le commentaire de cette énigme en son essence irrésolue qu'est la littérature, c'est là ce que Michaux met en question lorsque la variation du même devient en lui dissolution du même. La prolifération du double fait échec à ce que permet dans la tradition littéraire la voix du double : l'œuvre, la matérialité close du texte qui tient dans la limite précise d'un dialogue. Il est frappant de voir comment Michaux, ruinant la tradition en son principe, touche à ses motifs les plus fondamentaux, allant même, par un de ces extraordinaires mimétismes de l'inconscient culturel, jusqu'à de vraies rencontres qui renforcent l'effet de destruction. Le renversement est d'autant plus visible que, loin de rester étranger à tout ce qui la constitue, il en a fait l'espace de sa propre écriture, et la manière la plus juste de poser à la littérature les questions les plus graves.

Choisissant une forme, des mots, il se situe par rapport à des genres, des œuvres et des auteurs — c'est-à-dire des formes de récit, un jeu de la légende et de la référence, une logique des écarts et des redoublements, un vocabulaire — et par nature, en chacun des cas, aux relations instaurées par l'auteur entre l'œuvre et ce qui la permet, le texte et l'idée du texte, le langage et ses doubles. C'est pourquoi on a pu invoquer des noms pour essayer de le cerner. Mais il n'est que rupture et en eux ruine l'essentiel, le fondement traditionnel et l'espace de l'œuvre. C'est pourquoi toute relation, et il en est de vives, qui vont jusqu'à la ressemblance, doit se penser sur le seul plan de l'interprétation. Il n'est pas étonnant que ces analogies aient souvent partie liée avec l'humour : il y a quelque chose de commun aux œuvres qui jouent, si grave soit le jeu, avec l'idée du texte, et le rire étonnant qui secoue à la lecture de Michaux tient pour beaucoup, je crois, à ce qu'il les dérègle toutes.

Ainsi de ses pays imaginaires qui en évoquent d'autres, beaucoup d'autres, et détruisent non sans quelque malice la linéarité un peu élémentaire de leur logique symbolique dans la pluralité de ses fragments contradictoires, ces pays arbitraires où vient se perdre la logique désespérée de Swift. Il y a chez Swift un ordre objectif du commentaire qui pose face au système de la raison naturelle le système du langage comme multiplicité déraisonnable du savoir. De l'un à l'autre la série des interprétations possibles confirme l'écart des choses et des mots,

21. *Epreuves, Exorcismes*, p. 64.

et le drame de Swift tient à ce qu'écrivant il ouvre avec génie les possibilités duplices du langage, le règne illimité du mal, quand le but de son livre était de clore, par la fiction morale, tous les écarts de la nomination. Que fait Michaux d'un tel déchirement logique ? Le texte, brisé en courts fragments, flotte, traversé de questions qui miroitent et marquent l'impossibilité pour toute société de s'infliger par un discours analogique une critique raisonnée. L'effet est d'autant plus violent que Michaux utilise les instruments formels d'une telle critique : l'objectivité de l'information et la clarté de l'exposé, l'allusion historique, sociale, la référence culturelle, les jeux du réalisme et du surnaturel articulés autour du voyageur, bref, toute la rhétorique du dédoublement consenti. Mais l'allusion, circulaire, ou rompant le cercle et accusant son inutilité par un réalisme soudain, rend tout code impossible ; une invention néologique sans autre effet, soudain, que le vide brutal du mot, supplée à l'éblouissant jeu philolophique de Swift — on compte dans *Gulliver* 134 termes forgés selon diverses voies associatives — l'exposé s'effondre sous l'arbitraire de ses propositions et l'infini pouvoir qu'il a de se poursuivre, le voyageur s'élide dans le matériau délirant de son aventure, corps saisi dans la tourmente, conscience qui vogue, comme à la dérobée : Michaux contrevient à toute logique de la représentation. Est-ce dire qu'il ne représente rien ? Ou qu'à l'homme, comme disait Blanchot, il donne à soutenir l'idée d'un monde où il ne serait pas. Le nôtre peut-être, où la parole du sujet détruit dans ses replis l'architecture du savoir. Mais que brise Michaux et de quoi rêvait Swift quand il donnait à voir partout la déraison et la raison en même temps que l'impossibilité de n'y pas céder aussitôt qu'on a perdu le sens du texte naturel qui se passe de l'interprétation, Swift qui, le premier, sut pressentir avec cette acuité le déchaînement futur du langage sur le champ de la connaissance ? Il rêvait d'une machine qui parvienne à recenser l'ensemble des possibilités contenues dans la langue, d'une réduction de la langue aux seuls mots, les noms, qui désignent les choses dans leur réalité, d'un texte de loi qui ne puisse compter plus de mots qu'il n'y a de lettres dans l'alphabet et que tout commentaire en soit puni de mort, d'un langage enfin, chez les Houyhnhnms en qui le bien s'incarne, qui ne puisse désigner « la chose qui n'est pas ». Quand Michaux détruit le discours objectif de Swift, il libère, du plus profond de son monde défait, dans les redoublements de sa voix, tout ce que Swift bafoue avec effroi dans la fureur transparente de son discours, comme s'il en pressentait l'imminence.

Je pense également au très beau récit de Dostoïevski, *Le Double*. C'est une histoire de la folie, articulée sur le dialogue du héros avec son double : une histoire logique qui représente la détresse du Moi sous la forme de l'autre, s'appuie par l'humour sur les contradictions du réalisme et du phantasme, dans le monologue intérieur comme dans les situations objectives, introduit par le rêve la duplication à l'infini du double, et s'achève sur la disparition du double et la reconnaissance, par le héros, de sa folie. La parenté avec maints textes de Michaux est remarquable, et peu s'en faut parfois que M. Goliadkine puisse être pris pour Plume. Mais aussitôt qu'on pousse la comparaison, on s'aperçoit que ce qui, chez Dostoïevski, marque un ordre se trouve chez Michaux disséminé. Et si dans ses textes on va aux phrases mêmes, on voit qu'elles supposent ce qui les contredit, et qu'on ne peut leur assigner de sens vraiment délimité, que la folie de M. Goliadkine est à la fois partout

et nulle part dans l'œuvre de Michaux, et qu'ainsi, dans le morcellement et le soupçon dont il frappe son texte, il démembre une des représentations traditionnelles de la littérature, le personnage du fou, du double comme double qui, dès le Moyen Age, puis à partir de Cervantes et enfin dans les littératures russe et allemande du XIX[e] siècle, a marqué le statut de la folie en permettant celui de la littérature. Détruisant ainsi le personnage et l'écart catégorique qu'il désigne, il l'incorpore à sa propre question et le déploie en mille éclats brisés, de même qu'il disperse en ses fragments iconoclastes la foi de Don Quichotte et les proverbes de Sancho.

Un moment vient toujours où l'écrivain semble, vivant, disparaître dans l'épaisseur imaginaire de son livre. Il se pourrait bien que Michaux soit par excellence l'écrivain qui n'a cessé de refuser cette disparition, et que son œuvre, ainsi, approche d'une façon nouvelle la vérité de ce moment. Mourant d'une mort perpétuelle, à la fois extraordinaire et incroyablement commune, pour ne point tout à fait mourir à la littérature, Michaux ne cherche pas, comme le fera Rilke, cette « plus juste mort » qui défait la conscience dans la parole du poème, mais demeure au contraire le passant égaré parmi les innombrables étrangers qu'on voit tout au début de *Malte*. Il meurt d'une autre mort qui dépossède l'écrivain de sa parole et la fragmente en d'infinies paroles, toutes reprises, rassemblées et dessaisies de leur variable éternité dans le discours errant de la conscience qui ne rend à Michaux la parole de la repossession que dans une scission illimitée de toute image, sa plus injuste mort ; c'est pourquoi il reste, comme Rilke, « l'éternel reconvalescent de ce livre », mais plus que du livre en son entier, de ses premières pages, où le texte semble immobilisé sur soi dans l'instabilité de son perpétuel commencement.

« Je songe, par exemple, que jamais encore je n'avais pris conscience du nombre de visages qu'il y a. Il y a beaucoup de gens, mais encore plus de visages, car chacun en a plusieurs. Voici des gens qui portent un visage pendant des années. Il s'use naturellement, se salit, éclate, se ride, s'élargit comme des gants qu'on a portés en voyage. Ce sont des gens simples, économes ; ils n'en changent pas, ils ne le font même pas nettoyer. Il leur suffit, disent-ils, et qui leur prouvera le contraire ? Sans doute, puisqu'ils ont plusieurs visages, peut-on se demander ce qu'ils font des autres ? Ils les conservent. Leurs enfants les porteront. Il arrive aussi que leurs chiens les mettent. Pourquoi pas ? Un visage est un visage.

D'autres gens changent de visage avec une rapidité inquiétante. Ils essaient l'un après l'autre, et les usent. Il leur semble qu'ils doivent en avoir pour toujours, mais ils ont à peine atteint la quarantaine que voici déjà le dernier. Cette découverte comporte, bien entendu, son tragique. Ils ne se sont pas habitués à ménager des visages ; le dernier est usé après huit jours, troué par endroits, mince comme du papier, et puis peu à peu apparaît alors la doublure, le non-visage, et ils sortent avec lui. (...)

Je frémissais de voir ainsi un visage du dedans, mais j'avais encore bien plus peur de la tête nue, écorchée, sans visage [22]. »

22. *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, p. 535 (Œuvres en Prose aux Editions du Seuil).

Vivre sa juste mort, pour celui qui *menant une excessive vie faciale*, est agité *par une fièvre perpétuelle de visage* [23], c'est rester en soi-même parmi les étrangers. Ce que Michaux ne cesse d'accomplir avec cette fidélité terrible, son unique recours, jusqu'au jour où, par l'un des plus beaux renversements qu'ait connu la littérature, il s'ouvrira à l'infinisation en tout multipliée de ce rapport qui le tourmente pour approcher au cœur d'une expérience qui dit la vérité de la littérature à l'instant même où elle semble la contester le plus, réalisant dans le plus grand anonymat dont on puisse rêver, dans le dialogue reversible de l'être et de la folie, dedans, dehors, ce renversement de la conscience dans l'Ouvert que l'expérience poétique de Rilke accomplira dans la double révélation de Capri et de Duino.

3. Le secret de la situation politique

Ce qui parle, ainsi, dans cette œuvre, est une voix qui parle au nom de voix multiples, de toutes les voix ressaisies et métamorphosées dans la folie tragique et joueuse des doubles (*Lecteur, tu tiens donc ici, comme il arrive souvent, un livre que n'a pas fait l'auteur quoiqu'un monde y ait participé. Et qu'importe* [24] ?), c'est un sujet encore, qui cherche, accueille, refuse, se reconnaît et disperse toujours toute reconnaissance dans la rigueur et le fracas si singulier de son enquête (*Signes, symboles, élans, chutes, départs, rapports, discordance, tout y est pour rebondir, pour chercher, pour plus loin, pour autre chose, entre eux, sans s'y fixer, l'auteur poussa sa vie* [24]); c'est la voix d'une vie qui parle, soucieuse en premier lieu de vérité, de cette vérité terriblement contemporaine qui passe dans le monde, mais elle fait entendre la musique inégalée d'un seul, irréductiblement, pour ne pas disparaître et n'être plus qu'un écho répété du savoir anonyme.

Tous les textes du *Disque Vert* rassemblés dans *Cas de folie circulaire* montrent déjà Michaux soucieux de ce qu'on n'ose plus nommer « modernité ». En deux phrases brèves, il y disait l'enquête d'une vie : *L'homme est plus vite/. Emotivement l'homme est devenu plus vite* [25]. Cette vitesse varie sous la pression des voix multiples dont Michaux ne veut méconnaître aucune qui lui soit connaissable à seule fin de n'en pas devenir l'objet sans titre et le lieu nul, à la lettre le lieu de passage ; ainsi se fait-il toujours autre face à l'événement et maintient-il une vitesse qui n'appartient qu'à lui, la danse de Rimbaud dans l'exigence formidable du siècle.

C'est faire d'un retranchement un poste d'analyse, d'une subjectivité un point de vue documenté ; c'est déterminer sans équivoque le rapport de l'esprit au réel, et dire ainsi dans la clarté d'une vision singulière qui sous-entend constamment l'idée de la vision multiple, la plus grande vérité sur le sujet et le monde conjugués. Je vois en cela deux écrivains à qui Michaux est vraiment comparable : Kafka et Musil. Comme Kafka il y a longtemps déjà, comme Musil encore, Michaux étonne ceux-là

---

23. *Passages*, p. 87.
24. *Plume*, p. 212-216.
25. *Cas de folie circulaire.*

même qu'il enchante. Ils ont en commun de répondre à la totalité du monde par la totalité du moi, et d'instaurer à partir de la position absolument originale qu'est la leur et que leur œuvre clairement délimite, une interprétation du réel par le double jeu du récit et de l'esprit critique, de la description et de la pensée. Aussi, êtres totalitaires, sont-ils des bâtisseurs d'empires, et les systèmes que leurs œuvres présentent à la vision et à l'entendrement comptent parmi nos armes les plus sûres pour le déchiffrement du sens.

Je me demande par exemple si *Au Pays de la Magie* et le *Voyage en Grande Garabagne* ne parlent pas de notre monde, et non pas de son seul désordre général et de la déraison du corps, ce qui serait trop simple, mais aussi des structures sociales et plus encore politiques, vues par un homme pour qui la politique n'est pas un objet de savoir, ni celui d'une enquête précise, comme le sera le « psychique », mais sur qui elle pèse, au point qu'il nous en restitue l'image dans les détours d'une logique démentielle qui n'est pas sans raison et marque la distance, l'effroi d'un sujet contraint à SA logique ; distance, effroi qu'on retrouve, portés toujours par l'incision précieuse de l'humour, en bien d'autres textes — je pense en particulier au *Secret de la Situation Politique* — qui tous rappellent si fort ce que dans un dialogue il disait ressentir devant la politique [26] ; je me demande si Michaux ne retrouve pas, à sa façon unique, sans les analogies déterminées de l'un et les miroirs textuels de l'autre, la vertu visionnaire des représentations de Swift et des interprétations de Kafka, et s'il ne serait pas le plus pressant interprète de notre monde actuel.

Tout l'art de Michaux tient, à tous les niveaux d'analyse du texte, dans la précision du déséquilibre qu'il introduit entre les mots et les savoirs auxquels il se réfère, et qui répond, sur un plan stylistique, à la variation du double, car ce déséquilibre, c'est le sien : son équilibre. Il faut toujours garder présente à l'esprit, je crois, la leçon d'*Ecuador*, cette suite morcelée d'un mal vécu au cœur du monde, et ce mot de la préface : *Un homme qui ne sait ni voyager ni tenir un journal a composé ce journal de voyages.* Et retenir ceci encore, qui vient, comme au détour d'un texte : *Mais il est temps de me taire. J'en ai trop dit. / A écrire on s'expose décidément à l'excès. / Un mot de plus, je culbutais dans la vérité* [27]. Michaux fait partout naître des éclairs de soupçon, et des idées, souvent, qui touchent la merveille, tant il a le pouvoir d'étonner et de laisser l'esprit, toutes portes ouvertes, se fasciner sur la question qu'il a levée. Ses livres de voyages, imaginaires ou réels, joignent aux séductions de la surprise la grâce aiguë et les retournements les plus imprévus de l'idée. Quant à *Passages*, c'est peut-être la plus juste critique de la raison moderne, un manuel de l'intelligence privée. Peut-être la diversité et l'éparpillement de ces remarques invitent-ils à en parler toujours un peu à la légère ; je les crois précisément importantes à cause de leur nature de sensation brusquée et de réflexe, ces *Tranches de Savoir* qui ne sont pas les seuls fragments réunis sous ce titre, mais parsèment l'œuvre, la hantent, glissées qu'elles sont dans les textes apparemment les plus dissemblables, où elles ont la fonction singulière de redoubler et dédoubler encore les éléments de l'anecdote et du raisonnement pour les porter toujours à ce double niveau du sens qui marque toute l'œuvre

26. Robert Bréchon, *Henri Michaux*, p. 206.
27. *La Vie dans les plis*, p. 45.

de Michaux, sous la diversité démultipliée des voix : le polysémantisme et le manque de sens.

Cela donne à ses livres, à *Passages* surtout, une allure à la fois merveilleuse et terrible : on a le sentiment que Michaux, dans un effort d'autant plus personnel et déroutant que le danger est plus pressant, maîtrise sans fin dans la diversité juxtaposée des éléments la double, même et attirante voix qui vient et revient du dehors : celle des sciences et du journal, qui sourd du *Bassin Commun du Savoir* [28]. Aussi essaie-t-il, non seulement de la piéger comme il le fait toujours, mais de la prendre de vitesse sur son propre terrain : celui de l'événement pur. Quelle beauté troublante il a, ce mouvement qui entraîne Michaux à déborder ce qui est vers ce qui pourrait être, le vu vers le non-vu, le pensé vers l'impensé, et lui fait dire les prestiges anticipés d'une aventure du savoir et de la vérité où le sujet dans l'infinie mutation de ses structures se verrait enfin autre, serait autre, jusqu'à ne plus se voir et se penser comme il l'a toujours fait, ce mouvement qui tient en deux seuls mots que Michaux avance comme deux signes un peu magiques : avenir, expérimentation, lettres conjointes d'un espace nouveau. Il évoque ce qu'était pour Kafka la terre et le texte promis, pour Hölderlin l'espace grec : il est le lieu du pur possible, et dans un temps de la mort inutile, la seule éternité possible, la connaissance.

Ainsi voit-on Michaux se pencher avec une attention extrême sur les moindres effets de la science expérimentale, les modifications provoquées par telle ou telle intervention, comme on le voit rêver, lui qui se sent dupé par l'entrelacs de la vie politique, *d'actions audacieuses sur les peuples, disons, pour le moment, d'utopies* [29], rêver sans fin de la plasticité de l'homme et d'aventures qui répondent à ce désir de magie efficiente qui devient dans son œuvre l'étrange tourbillon inassouvi de l'imagination, chercher partout une réponse au désir d'infini, de rupture, et invoquer un temps futur qui saura tout du nôtre et ce que lui, qui cherche aveuglément, il ne saura jamais, il pense à *l'ennemi* des siècles à venir, rêve à n'en plus finir du grand voyage de l'espace et de connaître *le système nerveux des grandes nébuleuses* [30]. Et, toujours, de tous les meurtres du présent, qui défont l'immobile, l'espace d'un instant, dans le voyage, dont son œuvre est l'aiguille aimantée, voyage un et multiforme, en réponse à l'appel de la voix qui les rassemble toutes, cette voix que Michaux a reconnue dans *Connaissance par les gouffres*.

C'est un chercheur et un aventurier de la personne. On l'a souvent décrit comme le maître d'un royaume fabuleusement privé, une sorte d'enchanteur de la subjectivité. Rien de plus vrai ; rien aussi qui n'ait plus limité sa lecture. Car c'était ne pas saisir, dès le premier moment, un formidable élan de logique et de diversité, et ne pas voir que s'agençait dans *Ecuador* — merveilleux livre encore méconnu où l'indécision de la vie est en proie constamment au désir fébrile de lui donner une forme visible et dicible — les rapports entre la réalité documentaire du monde et la structuration du moi. *Un Barbare en Asie* est plus talentueux, plus séduisant, d'une richesse inégalée dans la chronique voyageuse, mais *Ecuador*, sous ses allures modestes (la modestie chez Michaux, comme elle est essentielle, mais aussi quelle feinte superbe !), *Ecuador* jette sur son auteur une lueur vive car toute l'œuvre s'y profile : c'est un premier

28. *Vents et poussières*, p. 82.
29. Robert Bréchon, *Henri Michaux*, p. 207.
30. *Plume*, p. 103.

essai d'ontologie anecdotique. Je veux dire par là que Michaux tente de définir par la littérature un nouveau moi en recherchant un ordre dans les pistes brouillées des savoirs nouveaux, racontant la vie réelle et aussitôt fictive d'un individu que tout de livre en livre permet de reconnaître à mille signes dont l'inventaire est formulable, individu qui est tout à la fois Michaux et ne l'est pas, être de la confession, de la fiction, de l'expérience hallucinogène, qui à tout instant faisant le point sur sa situation présente dans le plus grand écart du plus reél au plus imaginaire, devient chaque jour un peu plus le porte-parole de notre condition. Vu et voyeur, objet et sujet, patient et médecin, reporter et conteur, critique et créateur, Michaux rend compte sans se lasser jamais de ce mythe encore tout à fait inouï : l'homme nouveau.

4. La métaphysique, saisie par la mécanique

Voilà ce que Michaux, depuis quarante ans, s'efforce d'observer et de décrire : le nouvel homme qui s'agite en lui et hors de lui. Ses analyses, ses histoires sont l'occasion d'une élaboration conceptuelle et dramatique de plus en plus logique. L'expérience mescalinienne a relancé étonnamment une recherche qui toujours en revient à ses premiers motifs, comme pour préciser une pensée depuis longtemps informée d'elle-même : ainsi les livres de Michaux paraissent-ils une série de cercles concentriques que couperaient de grands axes thématiques : le corps, l'œil, le visage, l'espace, le double et la métamorphose, l'unité et la diversité. Sa perspective a pris une ampleur qui souvent déconcerte, car sans qu'on sache bien comment, tout détail aussitôt paraît sous sa face d'idée, et l'abstrait, spontanément, jaillit de ligne en ligne. Sa phrase, imprévue, pleine de lenteurs et de rapidités insidieuses, de retournements, est de plus en plus libre ; là encore la mescaline a fait office de prodigieux révélateur : la phrase désormais, déliée de toute entrave, commence à l'apparition même de la sensation, elle surgit avec l'idée, et je ne connais pas de prose qui plus fidèlement épouse en leur diversité les mouvements de ce qu'il faut nommer la vie, car c'est bien cela que Michaux recherche avec une ruse et une franchise étonnantes ; dire la vie, et comment elle advient, suite indécise, multiforme et pourtant toujours captive d'implications systématiques, en celui qui s'est fait avec une éblouissante autorité, objet de l'expérience, sujet de la parole.

Il nous présente les premières descriptions vécues, écrites et raisonnées de la vie normale et pathologique. Il en dégage les structures dans la narration continue des mouvements et des passages, il reconnaît, distingue, unit et articule tous les niveaux sensibles, le verbal, l'auditif, le tactile, le visuel, le métaphysique. Sa langue, conceptuelle et narrative, n'est pas une langue intermédiaire entre la description et la pensée mais l'unique façon qu'a Michaux de les découvrir et de les fonder l'une par l'autre. Il instaure un espace où tout le paysage de sa vie, tous ses doubles éparpillés en lui et retenus entre les pages de ses livres, refluent dans une variation continuelle, d'autant plus illimitée qu'elle est mieux contenue entre l'instant de l'expérience et l'opération de lecture-écriture qui entreprend la tâche difficile de la restituer, découvre et rassemble tous les motifs secrets de l'œuvre dans un nouveau rapport de connais-

sance, une métamorphose structurale qui oscille de l'infiniment tous à l'infiniment un.

L'expérience de la mescaline, ainsi, renouvelle en son principe le double jeu de la dépossession et de la possession qui définit l'aventure fatale de l'imagination créatrice. Car Michaux, ici, se tient à la fois plus près et plus loin de son imagination qu'il ne l'a jamais fait. Plus près car la mescaline décuple la puissance associative de l'imagination au point que le redoublement de la conscience, loin de permettre une réserve où le sujet s'assure de son pouvoir sur l'expérience, devient le lieu élu de la métamorphose et du démembrement. Plus loin, puisque par un mouvement inverse Michaux a tenté de saisir avec d'autant plus de rigueur la vérité de l'expérience qu'elle était plus insaisissable, dans une forme particulière de l'expérience clinique assurée par le sujet lui-même dans l'espace interprétatif de son œuvre. La conscience, Michaux n'a cessé de le dire, devient tout aussitôt l'objet qu'elle redouble et tend à n'être plus, dans les moments extrêmes, que la pure vitesse de la sensation vécue à sa racine même, dans un perpétuel retour qui ne permet aucune assise, aucun arrêt, aucun retour sur soi, si ce n'est par moments — car l'expérience n'est pas toujours égale à elle-même, et c'est là peut-être ce qui en elle inquiète le plus profondément — la possibilité fébrile de l'arrêter dans ces feuillets mi-écrits mi-dessinés qui témoignent plus que toute autre chose de l'excessive intensité du choc et de l'atroce pureté de la dépossession.

C'est pourquoi, seuls parmi tous les livres de Michaux, ces livres d'expérience sont des œuvres de la continuité. Le morcellement, la discontinuité tout à fait inouie qui les ont provoqués, sont, d'une part, racontés pour eux-mêmes, d'autre part, figurés, dans *Misérable miracle* et *L'infini turbulent* par les notes marginales choisies parmi les feuillets d'expérience, dans *Connaissance par les gouffres* par des notes plus longues qui couvrent plusieurs pages, poèmes de la voix la plus enfouie peut-être que la littérature ait pu nous faire entendre (*L'écho / l'écho qui joue / à répéter plus* pour eux-mêmes, d'autre part, figurés, dans *Misérable miracle* et *L'infini de l'esprit* [31]) : cette voix qui parle dans les mots inspirés de Michaux commentés pas à pas dans un discours méthodique, Michaux la ressaisit comme jamais il n'avait jusque-là tenu des mots dans le jeu exigeant de l'auto-connaissance.

Assurément, ce n'est pas une cure, puisqu'il n'y a, au sens strict, ni analyste ni malade. Mais ces deux hommes en un, que l'expérience de la drogue met en jeu dans un redoublement structural porté à travers plusieurs chaînes de langage qui articule l'espace de l'œuvre à la coupure originelle du sujet, qu'est-ce, sinon une forme inattendue de l'analyse qui remplace la présence simultanée de l'analyste dans le temps de la cure par un redoublement entre un temps d'expérience et un temps d'écriture, et la seule opération du langage par l'opération de lecture-écriture et l'intervention d'un élément chimique ? On ne sait comment dire : mais plutôt qu'auto-analyse, auto-expérimentation. Car ici les monstres ont été retenu par la main fragile d'un seul homme, dans les éclairs patients et raisonnés de son langage. Sans doute est-ce là qu'il faut voir la raison de la passion et de la réticence que ces livres ont levé aussi bien chez les psychanalistes que chez les écrivains.

---

31. *Connaissance par les gouffres*, p. 107.

Ainsi, par un complet renversement dont je vois peu d'exemples, Michaux formalise-t-il, dans un discours logique mais offert sans retenue aucune au risque de l'œuvre à venir, la totalité des rapports qui le liaient à son œuvre advenue, et nous oblige comme il s'y est lui-même obligé, à une entière relecture. La redoublant en tout, puisque la drogue est à la fois le lieu élu de l'infinisation du double et son ordre saisi dans la pensée, conceptualisant dans la limite illimitée de sa parole la coupure de l'imagination et la division de la conscience, il nous donne à voir l'ensemble de son œuvre comme un immense discours abstrait.

Face aux verrous, qui précède *Misérable miracle,* laisse entrevoir les raisons qui ont poussé Michaux vers l'aventure de la drogue : l'énigme en était arrivée jusqu'à l'intolérable, fragmentée en son centre même dans les *Tranches de Savoir* et répandue comme par un pouvoir d'imprégnation terrible, dans ce si beau texte, *L'Espace aux ombres,* fait de cinquante et un fragments liés par l'interrogation suppliciante d'une voix féminine dont les interventions se dissipent dans le miroir sans tain du « On » jusqu'à l'effroi final : *JE VAIS ETRE ENGLOUTIE :* pure narration métaphysique où tous les éléments jouent le jeu difficile de la plus belle des discontinuités. Il suffit de comparer *Face aux verrous* avec *Vents et poussières* écrit pendant les années de la mescaline, pour voir à quel point la parole de Michaux, loin d'être divisée par cette opération extrême de la reconnaissance, est devenue plus que jamais une et diverse. Michaux règne aujourd'hui sur le pays mescalinien comme il le fit en d'autres temps au *Pays de la Magie.* Cela fait mieux comprendre que sa parole ait redoublé d'autonomie, dans la conscience accrue de ses pouvoirs et de son manque, qu'elle puisse être plus conceptuelle et plus sauvage, plus narrative et plus analytique, que la moindre phrase, dans les pages les plus dissemblables, permette simultanément toutes les entrées, faisant des textes une série tout à fait rigoureuse d'emboîtements et de déboîtements, qu'en lui la voix du double et celle de l'écrivain qui s'imitent sans cesse à n'en vouloir cacher aucune, n'aient jamais été ni plus près ni plus loin de s'unir, car la parole de Michaux ne s'est réunie sur elle-même qu'en marquant la coupure propre à toute parole, et en elle, la division intime qui garantit sa force redoublée.

Michaux a jusque dans les thèmes gagné une nouvelle liberté, celle de moins se dire aussi directement, de se saisir en des mondes étranges qui ne sont ni la Grande Garabagne ou le Pays de la Magie, car ils sont pleins d'une autre angoisse, la liberté ainsi, d'unir *La Nuit remue* et *Ailleurs* dans les inflexions d'énigmes plus coupantes, insidieusement belles. Au moment où paraissent *Les Grandes Epreuves de l'Esprit* qui met comme un point final aux expériences de la drogue, on voit Michaux renouveler l'épreuve de l'interprétation et interroger, quarante ans après *Les Rêves et la Jambe,* dans ses rêves le rêve, pour cerner au plus près de lui-même la coupure du conscient et de l'inconscient dont la mescaline lui a donné l'éblouissant spectacle matériel.

Ainsi, utilisant des méthodes et un savoir, ceux de la psychopatologie et de la psychiatrie, dans le cadre d'une expérience qui lui demeure propre car il l'interprète dans cette langue naturellement rêveuse et précise qui fait de lui un écrivain, Michaux, loin d'en limiter les effets, les métamorphose et les prolonge en un discours d'une très grande autorité conduit par ce qu'il faudra bien finir par appeler une pensée. Une pensée qui n'en est pas une, mais tout de même une pensée, qui toujours s'attache à découvrir ce qu'est l'homme, la matérialité furieuse de son corps et le fonctionnement de son esprit, sa pensée, sa logique, ses jeux, son langage et ses rites, quelles voix parlent en lui dans le normal et le pathologique,

et voudrait *dévoiler les mécanismes complexes qui font avant tout de l'homme un opérateur* [31].

Car sa question porte sur l'opération elle-même, non pas la pensée donc, histoire de l'interprétation qui contient, assure, rassemble, logifie et clôt en elle les représentations et le pouvoir qu'elle a d'en être maître, mais le penser, le mouvement même qui rend pour le sujet toute interprétation possible. Michaux, ainsi, cherche à montrer un fonctionnement, des principes, des phrases, des rythmes, des rapports. Il saisit la pensée à son commencement, cerne le point de rupture que marque le retour de la conscience dualisante : *revenir à soi, qu'est-ce que c'est ?* [31] décrit les formes de la division que la pensée, pensée de la pensée, ouvre dans le sujet. Il se trouve par là avec la logique, ou la philosophie, dans le rapport semblable à celui qui le liait à la psychanalyse dans ses descriptions de la névrose. *La pensée d'opposition, la pensée répétitive, le ménage pensée/parole* sont des *spectacles* qu'il organise selon une logique narrative dont la souplesse n'a d'égale que la grande rigueur ; mais elles ne relèvent pas d'un système précisément formalisable. Michaux matérialise dans son langage les opérations dont il s'est fait et reconnu le lieu, afin de s'en donner l'image. L'expérience qui fait mourir à soi pour *revenir à soi* permet d'éprouver en soi la pensée comme une naissance et la répétition inassouvie d'une coupure originelle qui est l'essence cachée, l'opération inconsciente du *Merveilleux Normal,* la forme discontinue de la continuité de la vie quotidienne. *Penser, vivre, mer peu distincte ; / Moi - ça - tremble, / Infini incessamment qui tressaille* [32].

L'infini, le sentiment de l'infini, la présence et l'intimité de l'infini, cet appel redoublé, démultiplié dans l'expérience de la drogue où Michaux reconnaît la perte de ce qu'il nomme « *le bloc Moi* », l'appel de l'imagination jusque-là déjoué dans le recul de la conscience, détermine, mis à l'épreuve de l'amplifiante, débordante mescaline, un nouveau rapport de la conscience et du double. Comme si la conscience, face à l'infini brisement d'elle-même qui fut son épreuve essentielle, observait envers le double, non pas un rapport fixe, mais une variation plus égale, qui en fait une sorte de pouvoir survolant de l'infini. La conscience a gardé quelque chose de cette division qui n'en était plus une, dans l'expérience de la drogue où devenant ce qu'elle redoublait, elle épousait la multiplicité des impressions, des sensations, la série des consciences qui répondent à l'infini déroulement du *ruban émotionnel,* ces consciences dont Michaux parle dans *Vents et poussières, conscience en attente aux fenêtres opaques de ma conscience, de ma réellement épouvantable inconscience, ... quelque temps encore ma conscience...* [33], le continu - discontinu de la pensée que doit précisément explorer dans l'infini de la phrase et la phrase de l'infini la continuité discontinue de la parole littéraire : infini du temps, de l'espace, qui dispose les signes dans un tableau illimité où viennent se rassembler les variations multiples de la vie, dont Michaux reconnaît dans l'écriture chinoise le modèle quand il introduit *Paix dans les Brisements* qui constitue sa tentative la plus achevée pour dessiner en un sujet éprouvé en son centre par le passage de l'infini et l'imminent voisinage de l'être, le déroulement du temps.

---

31. *Le Merveilleux Normal, Les Lettres Nouvelles,* octobre 1963, p. 82 ; *Le Merveilleux Normal,* II, *Les Lettres Nouvelles,* juillet-août-septembre 1965.
32. *Plume,* p. 88.
33. *Vents et poussières,* p. 83.

Ainsi, pouvons-nous mieux comprendre ces deux énigmes placées chacune en fin d'un admirable texte :

Sachez-le aussi : Nous n'avons plus nos mots. Ils ont reculé en nous-mêmes. En vérité, elle vit, elle erre parmi nous LA FACE A LA BOUCHE PERDUE [34].

Terrasse ardente. Terrasse vaine. Au bout de l'homme, au pied de l'escalier, au plus dénué de la plus reculée solitude. Il aboutit là, celui qui avait tant chanté.

Et comme il y parvenait, il fut secoué d'une poigne solide et un voile de faiblesse, passant en son être, effaça de sa vue Ce qu'il est interdit à l'homme de contempler [35].

L'une, je pense, serait la voix d'Echo, qui dit le désir anonyme de son corps, au-dehors la grande voix du monde, au-dedans celle de la névrose ; et l'autre n'en serait que le renversement extrême, la voix de l'infini qui abolit tout dedans et tout dehors et fait de la méconnaissance du sujet le lieu d'une reconnaissance sans sujet, elle est ce voile qui recouvre les yeux fermés d'Echo et de Narcisse en ce moment de mort exténuée où seul l'Amour entre eux ferme et déploie le cercle de la passion imaginaire, la voix de l'infini ressaisie en elle-même dans *Le Dépouillement par l'espace,* mais ce n'est plus une voix, cela marque au plus près ce qu'il appelle l'être, quand dans *L'Espace aux ombres* il cède la parole à l'homme du lointain : *La paix vient, ma sœur. Il y a près de seize cents ans qu'il ne se passe plus rien pour moi. Cette répétition indéfinie de temps m'assure enfin, moi si douteur, de l'être dont je n'arrivais jamais à être certain sur terre. / Il m'est presque impossible à présent de douter. Sûrement, il doit y avoir autre chose qu'accidents. J'en ai la quasi-certitude. Il doit y avoir de l'être. Même moi, il faut assurément que je sois* [36]. L'être : l'instant qui diffère tout écart entre la pensée et la parole, c'est cela que Michaux a approché dans le voyage de la drogue, quand il a entrevu sous la voix de la folie, en elle et hors d'elle, les passages de l'Absolu.

Mouvements, ainsi, dont on ne sait lequel élire tant c'est du mouvement lui-même en son plus pur élan que naît l'invocation. Dans *Mouvements,* l'album, les signes graphiques pressés sur la page prêtent à l'infinisation, au mouvement sans origine ; serré entre eux, l'écrit captif qui leur répond dit de cette écriture insoupçonnée les attaches multiples, tous signes recouvrant l'espace où se joue l'œuvre, *signes de dix mille façons d'être en équilibre dans ce monde mouvant qui se rit de l'adaptation,* d'où l'extension illimitée des doubles et le renvoi qui les perpétue l'un dans l'autre jusqu'à cette essence du double qui, liée aux pressions du corps innombrable, disséminée dans la plasticité sans fin de l'expérience, vacille dans la pluralité de ses désignations. L'éparpillement du double, le jeu entre eux des pronoms personnels qui en expriment les positions renouvelées, les mutations et les échanges qu'un tel jeu autorise, les délires qu'il provoque, les énigmes sur lesquelles il se ferme, bref le soupçon dont est frappée avant même qu'elle n'en vienne à s'effacer, toute incarnation,

34. *Epreuves, Exorcismes,* p. 60.
35. *Epreuves, Exorcismes,* p. 31.
36. *Face aux verrous,* p. 176.

l'inversion prodigieuse et constante de l'Autre dans le Même et du Même dans l'Autre, le démantèlement du temps et de l'espace qui en répond et la démultiplie en d'infinis empiètements de la contradiction sur elle-même, toute chose, ici, oblige à vivre sous le coup de la question perpétuelle : qui parle ? où et quand parle-t-on ? parle-t-on même, est-ce une voix vraiment que ce murmure exténué de la métamorphose qui, inlassablement, répond de l'expérience dans une fièvre tératologique sans exemple qui frappe dans leur essence même le langage, le corps et la pensée. Le monstre n'est que l'inversion thématique du néologisme, la réplique excessive à l'agonie de la raison. *Rien n'est sûr, mais tout revient / Tout désigne autre chose. Toute chose, quoique là, par traîtrise est soustraite* (...) *Il ne se passe rien, même quand il se passe quelque chose* [37]. / Voilà ce qui donne à la parole de Michaux son poids que double une légèreté inconcevable. Elle demande une lecture littérale qui paraît impossible, et que l'on croit à cela même qui défie la croyance : le retournement absolu. Quand Michaux énumère avec tous les arguments de l'inoui les naissances de Pon, il demande à la fois d'être cru à la lettre et de n'être pas cru (*Même si c'est vrai, c'est faux*) ; la lecture s'épuise dans cet effort qui tend à l'annuler et c'est pourquoi Michaux invite si souvent à ce qu'on le survole ou à ce qu'on s'y cache : c'est dans un cas le simplifier, dans l'autre s'en servir comme d'un paravent. Le mouvement, ainsi, qui de lui-même est autre et dans ses accidents une infinité d'autres, le passage, perpétuel, de tout événement en un événement contraire qui est à la fois son contraire et ne l'est pas, et, dans un même texte ou une même phrase, d'un récit, d'un livre à l'autre, les renversements de point de vue, de lieu, de temps, de locuteur, la pluralité des solutions qui chacune s'évident de ce qui leur a été prêté par la conscience fascinée, la démultiplication de la logique au profit du balbutiement, ce qui, de là, s'impose à l'être du langage et à la possibilité de la pensée, cette panique raisonnée qui s'appelle l'humour, le formidable humour d'Henri Michaux — au point que le trait d'humour noir le plus puissant de l'anthologie de Breton est que Michaux en soit absent [38] —, cette liaison furieuse de la conscience et de la métamorphose qui jusqu'en ses dernières conséquences assume la rencontre de Narcisse et de Protée, rencontre que les livres liés à l'expérience de la drogue diffèrent en un sens dans leur autorité nouvelle en même temps qu'ils en décuplent dans leurs plis le surprenant pouvoir : tout cela témoigne de quelle nouvelle dispersion Michaux frappe l'espace de la littérature.

La mort du dernier écrivain

Ce qui paraît, dans cet instant de la méconnaissance, c'est la littérature, l'espace que Blanchot nous a donné à reconnaître sous ce nom, et la rumeur confuse qu'Echo fait entendre à Narcisse, c'est elle désormais qu'il a la vocation de recueillir et d'apaiser en lui. Mais d'où vient cette

37. *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, *Mercure de France*, décembre 1964, p. 597-598.
38. Comme il est absent de l'*Anthologie du Nonsense* de Robert Benayoun.

voix sans pouvoir ni limite, et qui toujours contraint ? Elle paraît avec la mort de l'art qui la contient en lui comme sa possibilité la plus secrète, lorsque la réciprocité de la parole et de la connaissance inaugure l'expérience moderne de l'art et du savoir. C'est pourquoi l'art, Blanchot nous a appris cette dure exigence que nous sentions confusément, est une chose du passé, que c'est là sa nature présente et que tout écrivain meurt de la mort de l'art en lui pour imposer silence à la rumeur confuse libérée par l'écho.

Pour nous, elle s'annonce en deux figures et deux grands livres [39] et s'éclaire de l'hypothèse la plus belle qu'on ait jamais pu retourner à la grandeur éparse des œuvres littéraires pour les faire tenir en un seul lieu, celui de leur essence : qu'adviendrait-il si venait à mourir le dernier écrivain ? Non pas un grand silence, comme tout le fait croire, mais un bruit nouveau, mieux une parole, mais incessante, légère, dit Blanchot, indifférente, qui « ne promet ni ne dit rien, parlant toujours pour un seul, mais impersonnelle, parlant tout au dedans, mais c'est le dehors même, présente dans le lieu unique où, l'entendant l'on pourrait tout entendre, mais c'est nulle part, partout ; et silencieuse ; car c'est le silence qui parle, qui est devenu cette fausse parole qu'on n'entend pas, cette parole secrète sans secret ». L'écrivain est celui qui impose silence à la parole non parlante, l'œuvre, le lieu de son silence, la muraille dressée contre l'immensité de la rumeur. Il en subit l'épreuve entière, c'est cela que Blanchot nomme d'un même mot vivre et mourir pour l'écrivain : s'adjoindre à l'éternité propre que veut un tel combat. Ce qui parle en lui, dans le silence de sa propre passion, c'est le maintien de tout silence, et cette possibilité que nous avons de reconnaître dans n'importe quelle œuvre, après la mort de l'écrivain, l'intimité de son regard, et d'entendre dans la lecture, ce silence, la beauté close de sa voix.

La mort du dernier écrivain contient en elle la mort de tous les autres, la cessation de l'écriture celle de la lecture : il y a, dans chaque grand livre, et c'est là le plus pur pressentiment de l'hypothèse, « un centre d'illisibilité où veille et attend la force retranchée de cette parole qui n'en est pas une, douce haleine du ressassement éternel », parole nulle qui n'est pas l'inspiration mais invite à s'y perdre, et que Blanchot appelle encore : parole errante, étrangère, spectrale, parole du désert, rumeur, ressassement, enfin, voix étrangère.

« Admirable Michaux, il est l'écrivain qui, au plus près de lui-même, s'est uni à la voix étrangère, et il lui vient le soupçon qu'il a été pris au piège et que ce qui s'exprime ici avec les soubresauts de l'humour, ce n'est plus sa voix, mais une voix qui imite la sienne. Pour la surprendre et la ressaisir, il a les ressources d'un humour redoublé, une innocence calculée, des détours de ruse, des reculs, des abandons et, au moment où il périt, la pointe soudaine, acérée, d'une image qui perce le voile de la rumeur. Combat extrême, victoire merveilleuse, mais inaperçue. »

AU PLUS PRES DE LUI-MEME - Le destin de Michaux se joue dans cette approche et la loi singulière dont il a fait son œuvre veut qu'elle soit liée à la méconnaissance. Car la conscience qui dans ce mouvement

39. Dans *L'Espace littéraire*, Orphée et Eurydice, dans *Le Livre à Venir*, Ulysse et les Sirènes.

cède toujours à la fascination de son objet, est impuissante à le délimiter ; le regard même qui voudrait le cerner l'efface ou le métamorphose, et loin que d'un tel jeu le regard se dégage dans la souveraineté de son redoublement, il s'y égare et provoque à son tour une reconnaissance qui se brise, tout comme la première, dans le fracas des mots. La matérialité du redoublement garantit la réalité de l'expérience en même temps qu'elle la dessaisit de son pouvoir : c'est la raison de son étrangeté. Le langage se ferme sur sa propre épaisseur, comme s'il avait le pouvoir de se parler tout seul et répondait à la diversité de l'expérience par la vertu mortelle de son autonomie.

L'ennemi que l'écrivain a laissé grandir en lui, c'est son langage qui se nourrit de ce qu'à chaque instant, au plus près de lui-même, il abandonne à l'œuvre et dont l'œuvre s'empare pour le dresser comme un obstacle entre lui et lui-même au point que dans cette épaisseur contre lui retournée, il ne reconnaît plus sa voix. D'où ce que dit Blanchot : il vient à Michaux le soupçon de ce qui parle, ce N'EST PLUS SA VOIX, MAIS UNE VOIX QUI IMITE LA SIENNE. Mais quelle est cette voix ? est-ce la voix du double ? ou la voix étrangère ? Ni celle-ci qui ne parle pas, ni celle-là qui ne s'élève que dans la voix de l'écrivain, ouvrant, par ce dialogue, la possibilité de l'œuvre. Et pourtant quelle voix pour imiter celle de l'écrivain, sinon celle du double ? Mais il faut supposer alors qu'elle parlerait seule, se détournant de l'écrivain, non pas dans ce seul détournement qui toujours lui fait mal reconnaître sa voix réfléchie par l'écho, mais dans un mouvement d'exil plus radical encore qui ferait de l'écho une voix sans écho puisque loin de renvoyer à l'écrivain sa voix, elle s'y substitue, et parle, même si elle imite la voix de l'écrivain, dans l'enchantement vide de son propre murmure, voix qui sans imiter imite et parle presque sans parler. Mais ce n'est pas, cependant, la voix étrangère qui parle de cette voix énigmatique. Si cela était, on n'entendrait plus rien que la rumeur insurmontable, qui vient après la mort du dernier écrivain. Ce que Michaux entend, et fait entendre dans LES SOUBRESAUTS DE L'HUMOUR, c'est la voix blanche de la dépossession qui, au plus près de lui-même, le conduit au plus près de la voix étrangère, lui impose silence, mais un certain silence, au point que l'on peut croire, parfois, dans cette union que c'est elle qui parle, s'il n'y avait, droits sur la page, comme un dernier défi, les mots qui parlent encore.

POUR LA SURPRENDRE ET LA RESSAISIR - Oui, mais laquelle des deux voix ? La sienne apparemment, perdue dans l'autre voix ; mais aussi l'autre où la sienne se cache. L'ambiguïté grammaticale recouvre une autre ambiguïté : ce qui se trouve ici surpris et ressaisi, ce n'est ni une voix ni l'autre, mais leur rapport, ou les deux puisque chacune est intérieure à l'autre. Donc un « les » ou un « le », non un « la », un « la » pourtant si chacune des voix renvoie toujours à l'autre : mouvement de la conscience qui s'approchant toujours au plus près d'elle-même, conduit aux voix mais veut aussi les conduire, et qui porte Narcisse, affaissé sur la rive, saisi dans l'autre voix par la proximité de la voix étrangère, à retourner vers le miroir d'où son regard le portera de nouveau sur la rive, mouvement qui dans son dessaisissement se veut aussi maîtrise. D'où : UN HUMOUR REDOUBLE, UNE INNOCENCE CALCULEE, DES DETOURS DE RUSE, DES RECULS ; mots qui recouvrent tous les écarts de la distance perspective entre les voix, l'infinité des doubles qui sont autant de signes par quoi la distance varie jusqu'à cesser d'être visible ou emplir tout le champ de la vision, mots qui renvoient aux ressorts illimités de l'anecdote, à l'invention, qui plie sous le prodige, la surprenante floraison des pensées

et des mots, à l'art, au talent presque démoniaque qui paraît dans cette œuvre ; ils disent bien, divers, combien elle est diverse, jusqu'à l'insaisissable, et que la conscience toujours veut tenir en respect ce qui dans son égarement intime la précipite au-dehors d'elle-même. « *Docteur, je ne sais pas ce que j'ai, je vois souvent rouler au loin des tours noires.* » *Or dans le fond de son œil, un escargot lentement glissait. Au patient, inquiet, que dit alors l'oculiste* [40] ? Le patient, l'oculiste : personnes, signes, doubles de l'expérience délirante qui fait naître dans la voix l'autre voix, surprise et ressaisie dans l'humour redoublé et l'innocence calculée de l'énoncé. Le « *Or* », la chute de l'interrogation, la logique de la proposition qui clôt le jeu, cette objectivité en trompe-l'œil qui est à la fois rien et tout, brise l'imitation et la décuple, rhétorique sans modèle qui ne permet que d'arrêter un instant le murmure et reparaît sans cesse, au ras de la rumeur, dans les tournures innombrables de sa forme, c'est l'éclat de rire du maître, que ses propres mots font tomber dans le piège d'où il ne cesse de vouloir sortir. C'est l'intimité tourmentée de la conscience faite littérature, la parole de l'œuvre qui dans le combat de ses voix, connaît aussi DES ABANDONS,

ET, AU MOMENT OU IL PERIT, LA POINTE SOUDAINE, ACEREE, D'UNE IMAGE, à la fois la RESSOURCE ultime et le saut, lié à l'inspiration, que tout prépare, et l'abandon surtout, qui se tient dans l'immédiat voisinage de la mort. Au moment où il périt, quand allant au plus près de la voix étrangère, il retrouve sa voix, mais la perd aussitôt, double voix attachée à la conscience, pour s'ouvrir, mourant à soi et naissant à l'impersonnalité de l'écrivain, à la parole de l'œuvre qui seule impose le silence à la parole du désert. C'est l'instant où Narcisse, immobile, s'abandonne et, indéfiniment, meurt dans la joie et le tourment, où Michaux, possédé par la montée du cri qui jaillit dans la rigueur de sa violence anonyme, ou saisi plus souvent par la grâce blessée qui donne à certains de ses textes cette douceur fragile, douloureuse, cette soudaineté cruelle qui ne serait qu'à lui si on ne la trouvait aussi dans le *Journal* et la *Correspondance* de Kafka, — ces instants où, disparaissant dans la douce agonie de la parole, il ressaisit sa voix dans une image QUI PERCE LE VOILE DE LA RUMEUR. COMBAT EXTREME, VICTOIRE MERVEILLEUSE, MAIS INAPERÇUE.

« Mais », parce que c'est trop pour l'œuvre que de devoir être victoire, d'être contrainte à une lutte telle que son silence en souffre, puisque sa vraie victoire est d'être face à la rumeur « un riche séjour de silence ». Victoire merveilleuse, donc, sitôt qu'inaperçue, mais merveilleuse aussi de pouvoir seulement être victoire encore contre les soubresauts, la ruse, les détours, le calcul, et par eux. Combat extrême, aussi, qui atteint l'écrivain au plus près de lui-même, car il porte sur la possibilité même que la littérature a d'être encore une parole qui impose silence à la rumeur, et qu'il contraint aux sursauts d'une lutte inouïe.

Ces lignes, qui portent sur Michaux la plus vive lumière qu'on puisse imaginer, se trouvent dans l'un des derniers chapitres du *Livre à Venir*, intitulé *La Mort du dernier écrivain*. On aura deviné la raison de l'hypothèse. « La littérature, aujourd'hui, dit encore Blanchot, a pour effet de nous faire entendre, dans toutes les grandes œuvres modernes, ce que nous serions exposés à entendre, si tout à coup il n'y avait plus d'art ni de littérature. C'est pourquoi ces œuvres sont uniques, pourquoi aussi

40. *Face aux verrous*, p. 65.

elles nous paraissent dangereuses, car elles sont nées immédiatement du danger, et elles l'enchantent à peine. » C'est pourquoi dans un espace où en un sens elle n'est rien, la littérature inquiète dans une proportion démesurée avec ce qu'elle peut. En elle tout vacille, c'est son étrange force, toute voix tremble à son approche, car elle est une voix qui parle encore, même quand elle n'en finit pas de demander : qui parle ? dès l'instant que tout parle ? C'est là le tourment de Narcisse, son privilège singulier : en un temps qui fait porter plus que jamais son interrogation sur l'être du sujet, la littérature, qui assure la part la plus visible de l'interrogation sous la forme d'une expérience extrême de la dépossession, naît de la voix d'Echo, la grande voix du monde qui réfléchit les jeux de la nature et des hommes, mais elle l'anticipe aussi et lui retourne ses visions éblouies. Plus la littérature est menacée, et plus elle est précieuse car elle réfléchit ce qui l'a envahie, puisqu'elle dit encore, dans sa disparition, la forme de sa disparition, l'impossibilité pour l'écrivain de clairement délimiter le contour de sa propre expérience, d'être un sujet de la parole plus qu'un objet de la rumeur.

Quand l'écrivain nous fait entendre ce que nous serions exposés à entendre si tout à coup il n'y avait plus d'art ni de littérature, il s'approche de cet enfer que tout grand livre porte en lui, son centre d'illisibilité, il attente, même si son livre est « grand », à la possibilité du « grand livre », et nous donne à lire, déjà, la mort et le dérèglement de tous les livres. On comprend qu'évoquant ce danger, Blanchot l'aperçoive comme en son plus haut point dans l'œuvre de Michaux et que, face aux « moyens »[41] peu honorables de « maîtriser » la parole étrangère, il nous invite à mesurer ce privilège désolé, d'autant plus vivement qu'il conclut l'hypothèse par un retour sur la « parole véritable », celle qui impose à la parole du désert son plus juste silence, Blanchot dit avec Mallarmé : celle du Livre. Michaux paraît ainsi offrir à son époque, la nôtre, l'image la plus proche de ce que pourrait être le dernier écrivain ; à ce titre il se joue dans son œuvre quelque chose qui tient au destin même de la littérature.

Mais qu'est-ce que le Livre ? On peut dire : l'espace ouvert par Mallarmé dans l'être du langage. Ou aussi bien : l'espace reconnu par Blanchot comme la vocation moderne de la littérature. Cela explique, dans son œuvre, la position tout à fait singulière qu'occupe Mallarmé, la même qu'occupe Hölderlin dans la pensée de Heidegger, que celle encore de Blanchot, pour nous qui parlons après lui, dans la pensée critique d'aujourd'hui ; et de même qu'il ouvre à la pensée critique l'obligation de retrouver en chaque livre l'être de la littérature, de même que Hölderlin ouvre pour tout poète le temps de la détresse, de même Mallarmé fait scintiller à l'horizon de tout langage ce pur pouvoir qu'il a de n'être rien que son essence, que l'œuvre manifeste de n'être rien que son attente, et l'auteur de disparaître dans le chant fasciné de sa pure parole, autour du centre dérobé de l'œuvre, là où porte l'essence de l'écho à quoi par sa mort seule l'écrivain se rapporte. Cela explique que dans la construction rigoureuse du *Livre à Venir*, le commentaire sur Mallarmé vienne en fin de volume, après « La Mort du dernier écrivain », ouvrant ainsi sur le chapitre où la recherche de Blanchot se rassemble autour du point qui la provoque, et d'où le livre tient son titre : Mallarmé devance l'exigence de tout livre

41. La rhétorique, si souvent mal comprise, l'autorité tranchante des « grands » écrivains, la neutralité froide et transparente qui renvoie, je pense, à certains de nos romans modernes, le monologue intérieur enfin, « le bavardage ». (*Le Livre à Venir*, p. 269-270.)

à venir, il en est l'exigence ; de même l'homologie des titres entre le livre et le commentaire place Mallarmé au début du volume, quand la littérature commence avec le voyage d'Ulysse et « le Chant des Sirènes ».

Mallarmé, ainsi, n'est d'aucun temps, et d'un seul lieu : le miroir sans nom de l'écho. Mais comme il détermine dans la pensée critique le temps qui le précède, il détermine dans les œuvres celui qui lui succède, et en elles la vocation du Livre. Et la parole véritable est toujours à venir : c'est pourquoi Mallarmé ne vient qu'en fin du commentaire, et pourquoi les grandes œuvres de ce temps portent toute la marque d'un échec, les signes d'une terrible lassitude, ces infinis ressassements du même qui évoquent parfois celui, éternel, de la rumeur.

L'œuvre de Michaux ne montre ni l'opacité ni le ressassement qu'on voit dans d'autres œuvres, c'est la raison qui la fait plus profonde et dangereuse. Michaux se tient d'autant plus près de la voix étrangère qu'à la fois il maintient dans la parole le regard réflexif et attente à l'autonomie du double. Il se trouve ainsi à la fois en deça et au-delà du dépassement de la conscience narcissique qui définit la littérature moderne. En deça car il demeure en lui quelque chose du vieux rêve de la visibilité, au-delà car il pulvérise le narcissisme de la parole qui s'établit sur la distance fixe du sujet avec le double et trouve dans cette extériorité l'ultime possibilité de reconduire à son silence la parole étrangère. Sous la voix d'Echo qui couvre la surface où le reflet s'agite, Michaux essaie de ressaisir la forme du reflet, son mouvement, jusqu'à sa voix muette, il mêle et renouvelle en lui, pour mieux le déchiffrer, l'instant de deux rencontres, celle de l'Echo et de l'image, et tente de répondre, dans un monde saisi par la parole comme agonie de la conscience, au plus près d'elle-même à la contrainte de l'oracle. Michaux attente à l'espace du texte, à cette « opération » en lui de la lecture que Blanchot, avec Mallarmé, reconnaît comme la médiation suprême ; il frappe la littérature, sans cesse, sous le couvert de tous les masques, soit qu'il oppose à l'écriture, pour la dessaisir de sa propre magie, le *message sans mots* ou la magie, que pour la peinture il la délaisse ou la confronte en elle-même aux dehors méthodiques de l'expérience, soit que de l'écrivain il éloigne l'image en l'accablant de vocations contradictoires et qu'il ruine surtout dans une intimité brusquée l'autonomie de leur commun langage.

La singularité qu'on lui a reconnue, dont il a fait son jeu et l'instrument de son salut, cette façon qu'on a eu, souvent, de l'exalter aux dépens de la littérature pour finir par l'y rendre aveuglément, avec un naturel qui dit tout simplement sa puissance cachée, cette singularité en cache une autre, infiniment plus grave : une forme nouvelle de la méconnaissance. Il faut mesurer cet écart que la littérature, par la voix de Michaux, s'impose à elle-même, en venir à savoir de quel destin la dote le regard aigu de ce nouveau Narcisse qui la contraint autant qu'il s'en trouve contraint. C'est pourquoi, en un sens, il cède moins à la littérature, même si en un autre il lui demande plus, pourquoi il est, se dit moins écrivain, venu d'ailleurs, toujours se dirigeant ailleurs, héros d'une même et autre aventure, homme de connaissance qui veut délimiter en lui l'autonomie de la pensée face au grand livre de la vie.

L'infini et l'infini*

Maurice Blanchot

« Admirable Michaux, il est l'écrivain qui, au plus près de lui-même, s'est uni à la voix étrangère, et il lui vient le soupçon qu'il a été pris au piège et que ce qui s'exprime ici avec les soubresauts de l'humour, ce n'est plus sa voix, mais une voix qui imite la sienne. Pour la surprendre et la ressaisir, il a les ressources d'un humour redoublé, une innocence calculée, des détours de ruse, des reculs, des abandons et, au moment où il périt, la pointe soudaine, acérée, d'une image qui perce le voile de la rumeur. Combat extrême, victoire merveilleuse, mais inaperçue. » ** (*Le livre à venir.*)

Je pense sans justification et peut-être sans excuse à évoquer l'un près de l'autre l'infini de Borges et l'infini de Michaux. L'une des tâches de la critique devrait être de rendre impossible toute comparaison. Des écrivains peuvent être proches, les œuvres ne le sont pas. Il arrive qu'elles s'éclairent apparemment l'une l'autre et que, comme le dit T. S. Eliot, la dernière venue suscite et influence toute la littérature antérieure. Ainsi, pendant quelque temps, bien des livres et bien des pensées, depuis Zénon jusqu'à Pascal, se sont mis à ressembler à Kafka ; ainsi Héraclite reçoit sa lumière d'un grand poète d'aujourd'hui. Ainsi Mallarmé a réveillé Sponde, a réveillé Donne et Scève, bien qu'il nous laisse nous-mêmes endormis. Ce phénomène ne s'explique pas aussi facilement qu'on le voudrait. Peut-être ne sommes-nous jamais capables que de lire un seul livre. La lecture d'un livre suffit largement à toute une vie ; à partir de ce livre, nous lisons tous les autres ou nous le lisons en tous les autres, en qui pourtant il ne se répète pas, mais se diversifie ou se multiplie à l'infini. Le critique qui lit avec égalité, avec un savoir impartial, toujours un livre de plus, devrait se regarder comme légèrement monstrueux. Lire Borges et Michaux et les maintenir ensemble

---

* *La Nouvelle N.R.F.*, n° 61, 1958.

** C'est selon le vœu de Maurice Blanchot que nous avons mis en exergue à son texte ces lignes extraites du *livre à venir.*

pour prélever sur eux une pensée est, je le crains, un acte secrètement punissable.

D'autant plus que les virtuoses de la comparaison ne manqueraient pas de trouver entre ces deux écrivains des dénominateurs communs : Kafka, précisément, serait l'un d'eux ; le fantastique, un autre, la lucidité dans le fantastique, un autre, et le fait que l'un vient de l'Amérique du Sud, mais que l'autre y va, que celui qui est né dans l'Occident est comme un écrivain exotique, et que Borges, écrivain argentin, est aimé mélancoliquement par les lecteurs français parce qu'il leur représente l'excellence littéraire qu'ils croient propre à leur culture et dont ils n'ont presque plus de modèle depuis le XVIII[e] siècle. Et là encore, je vois qu'on peut rapprocher Michaux de Voltaire. Clartés, mais à condition de s'éteindre aussitôt. Le jeu des comparaisons nous ouvre finalement à l'incomparable.

Borges dit de l'infini que cette idée corrompt et altère les autres. Michaux parle de l'infini, ennemi de l'homme, et dit de la mescaline, qui « refuse le mouvement du fini » : *Infinivertie, elle détranquillise*. Je soupçonne Borges d'avoir reçu l'infini de la littérature. Ce n'est pas pour faire entendre qu'il n'en a qu'une calme connaissance tirée d'œuvres littéraires, mais pour affirmer que l'expérience de la littérature est peut-être fondamentalement proche des paradoxes et des « sophismes » de ce qu'Hegel, pour l'écarter, appelait le mauvais infini. La vérité de la littérature serait dans l'erreur de l'infini. Le monde où nous vivons et tel que nous le vivons est heureusement borné : il nous suffit de quelques pas pour sortir de notre chambre et de quelques années pour sortir de notre vie. Mais supposons que, dans cet étroit espace, soudain obscur, soudain aveugles, nous nous égarions ; supposons que le désert géographique devienne le désert biblique : ce n'est plus quatre pas, ce n'est plus onze jours qu'il nous faut pour le traverser, mais le temps de deux générations, mais toute l'histoire de toute l'humanité, et peut-être davantage. Pour l'homme mesuré et de mesure, la chambre, le désert et le monde sont des lieux strictement déterminés. Pour l'homme désertique et larynthique, voué à l'erreur d'une démarche nécessairement un peu plus longue que sa vie, le même espace sera vraiment infini, même s'il sait qu'il ne l'est pas et d'autant plus qu'il le saura. L'erreur, le fait d'être en chemin sans pouvoir s'arrêter jamais, changent le fini en infini. A quoi s'ajoutent ces traits singuliers : du fini qui est pourtant fermé, on peut toujours espérer sortir, alors que l'infinie vastitude est la prison, étant sans issue ; de même que tout lieu absolument sans issue devient infini. En outre, le lieu de l'égarement ignore la ligne droite : on n'y va jamais d'un point à un autre ; on ne part pas d'ici pour aller là ; nul point de départ et nul commencement à la marche, — avant d'avoir commencé, déjà on recommence, avant d'avoir accompli, on répète, et cette sorte d'absurdité consistant à revenir sans être jamais parti, ou à commencer par recommencer, est le secret de la « mauvaise » éternité, correspondant à la « mauvaise » infinité, qui recèlent peut-être l'une et l'autre le sens du devenir.

Borges, homme essentiellement littéraire, ce qui veut dire qu'il est toujours prêt à comprendre selon le mode de compréhension qu'autorise la littérature, est aux prises avec la mauvaise éternité et la mauvaise infinité, les seules peut-être dont nous puissions faire l'épreuve, jusqu'à ce glorieux retournement qui s'appelle l'extase. Le livre est en principe le monde pour lui, et le monde est un livre. Voilà qui devrait nous tran-

quilliser sur la raison de l'univers, car du sens de l'univers, nous pouvons douter, mais le livre que nous faisons, et en particulier ces livres de fiction que nous organisons en toute réflexion, comme des problèmes parfaitement obscurs auxquels conviennent des solutions parfaitement claires, tels les romans policiers, nous les savons pénétrés d'intelligence et animés de ce merveilleux pouvoir d'agencement qu'est l'esprit. Si le monde est un livre, le monde est lisible ; grande satisfaction pour un homme de lettres. Mais, si le monde est un livre, tout livre est le monde, et, de cette innocente tautologie, il résulte des conséquences redoutables : ceci d'abord, qu'il n'y a plus de borne de référence ; le monde et le livre se renvoient éternellement et infiniment leurs images reflétées ; ce pouvoir indéfini de miroitement, cette multiplication scintillante et illimitée — qui est le labyrinthe de la lumière et qui du reste n'est pas rien — sera alors tout ce que nous trouverons, vertigineusement, au fond de notre désir de comprendre. Ceci encore, que, si le livre est la possibilité du monde, nous devons en conclure que sont aussi à l'œuvre dans le monde non seulement le pouvoir de faire, mais ce grand pouvoir de feindre, de truquer et de tromper, dont tout ouvrage de fiction est le produit d'autant plus évident que ce pouvoir y sera mieux dissimulé. *Fictions, artifices* sont dès lors les noms les plus honnêtes que la littérature puisse recevoir, et reprocher à Borges d'écrire des récits qui répondent trop bien à ces titres, c'est lui reprocher cet excès de franchise sans lequel la mystification risque de se prendre lourdement au mot (Schopenhauer, Valéry, on le voit, sont les astres qui brillent dans ce ciel privé de ciel).

Le mot truquage, le mot falsification, appliqués à l'esprit et à la littérature, habituellement nous choquent. Nous pensons qu'un tel genre de tromperie est peut-être trop simple, nous pensons que, s'il y a falsification universelle, c'est encore au nom d'une vérité peut-être inaccessible, mais vénérable et même adorable. Nous pensons que l'hypothèse du malin génie n'est pas la plus désespérante : un falsificateur, même tout-puissant, est une vérité solide qui nous dispense de penser au-delà. Borges comprend que la périlleuse dignité de la littérature n'est pas de nous faire supposer au monde un grand auteur, absorbé dans de rêveuses mystifications, mais de nous faire éprouver l'approche d'une étrange puissance, neutre et impersonnelle. Il aime qu'on dise de Shakespeare : « Il ressemblait à tous les hommes, sauf en ceci qu'il ressemblait à tous les hommes. » Il voit dans tous les auteurs un seul auteur qui est l'unique Carlyle, l'unique Whitman, qui n'est personne. Il se reconnaît en George Moor et en Joyce — il pourrait dire en Lautréamont, en Rimbaud — capables d'incorporer à leurs livres des pages et des figures qui ne leur appartenaient pas, car l'essentiel, c'est la littérature, et non les individus, et dans la littérature, qu'elle soit impersonnellement, en chaque livre, l'unité inépuisable d'un seul livre et la répétition lassée de tous les livres.

Lorsque Borges nous propose d'imaginer un écrivain français contemporain écrivant, à partir des pensées qui lui sont propres, quelques pages qui reproduiront textuellement deux chapitres de *Don Quichotte,* cette absurdité mémorable n'est rien d'autre que celle qui s'accomplit dans toute traduction. Dans une traduction, nous avons la même œuvre en un double langage ; dans la fiction de Borges, nous avons deux œuvres dans l'identité du même langage et, dans cette identité qui n'en est pas une, le fascinant mirage de la duplicité des possibles. Or, là où il y a un double parfait, l'original est effacé, et même l'origine. Ainsi, le monde, s'il pouvait être exactement traduit et redoublé en un livre, perdrait tout commencement et toute fin et deviendrait ce volume sphérique, fini

et sans limites, que tous les hommes écrivent et où ils sont écrits ; ce serait, ce sera le monde perverti dans la somme infinie de ses possibles [1].

La littérature n'est pas une simple tromperie, elle est le dangereux pouvoir d'aller vers ce qui est par l'infinie multiplicité de l'imaginaire. La différence entre le réel et l'irréel, — l'inestimable privilège du réel, — c'est qu'il y a moins de réalité dans la réalité, étant la réalité de l'irréalité niée et écartée par l'énergique travail de la négation et par cette négation qu'est aussi le travail. C'est ce moins, sorte d'amaigrissement, d'amincissement de l'espace, qui nous permet d'aller d'un point à un autre, selon l'heureuse façon de la ligne droite. Mais c'est le plus indéfini, essence de l'imaginaire, qui empêche Kafka d'atteindre jamais le Château, comme il empêche pour l'éternité Achille de rejoindre la tortue, et peut-être l'homme vivant de se rejoindre lui-même en un point qui rendrait sa mort parfaitement humaine et, par conséquent, invisible.

Henri Michaux, un jour, a décidé de se mettre à l'épreuve de la mescaline et de la mettre à l'épreuve. Il en est résulté, pour lui, des jours d'étonnement, et tantôt sa défaite et tantôt sa victoire, — et pour nous deux grands livres qu'il faudrait méditer avec excès si les livres comptaient encore sérieusement pour nous. Je lis dans le second de ces livres : J'AI VU LES MILLIERS DE DIEUX. *J'ai reçu le cadeau émerveillant. A moi sans foi (sans savoir la foi que je pouvais avoir peut-être), ils sont apparus. Ils étaient là, présents, plus présents que n'importe quoi que j'aie jamais regardé.* Et qui dit cela ? L'esprit le plus lucide, d'une lucidité rusée et même retorse, extrêmement malveillant pour tout ce qu'il trouve, extrêmement ferme contre ce qu'il croit, inventant et imaginant précisément pour ne pas s'en laisser accroire et par une incrédulité méfiante qui sans cesse le délie de ce qu'il y a à voir réellement et fictivement. De plus, un homme parfaitement averti des tours de la croyance, et non moins averti des tours de la mescaline dont il a lui-même et en lui-même dénoncé d'abord les stratagèmes. *Et pourtant... Pourtant ils étaient là, rangés par centaines les uns à côté des autres (mais des milliers à peine perceptibles suivaient et bien plus que des milliers, une infinité). Elles étaient là ces personnes calmes, nobles, suspendues en l'air par une lévitation qui paraissait naturelle, très légèrement mobiles ou plutôt animées sur place. Elles, ces personnes divines, et moi, seuls en présence.* Quelqu'un que nous avons toutes raisons de croire a donc rencontré les dieux. Révélation unique. Mais est-ce que nous nous rassemblons autour de cette rencontre ? Est-ce que nous délaissons nos occupations, nos pensées, pour nous interroger sur une affirmation aussi importante ? Nullement. Même les admirateurs de Michaux signalent l'incident sans s'émouvoir. Je note d'abord cette indifférence.

Le premier volume, *Misérable miracle,* décrit une première série d'expériences [2]. Deux furent calmes, maîtrisées, hostiles ; la troisième, déjà différente, est plus amicale ; la quatrième, par une erreur de dosage, étrange erreur, porte Michaux auprès de ce qu'il affirme avoir été la folie. Livre fier, décrivant avec mesure ce qui est sans mesure, avec égalité ce qui est sans égal et, si la mescaline porte en elle le germe du divin, montrant que l'homme, maître de ce qu'il dit, est partout un peu supérieur à ses dieux. Michaux a toujours été extraordinairement

1. Cette perversion est peut-être le prodigieux, l'abominable Aleph.
2. Henri Michaux : *Misérable miracle* (Editions du Rocher).

naturel dans l'extraordinaire, mais ici il est naturel avec une calme autorité qui réjouit l'esprit, disant seulement ce qui fut, sans être injuste ni envers lui ni envers cet autre qu'il devint. Je ne dis pas que la maîtrise soit nécessairement notre plus haute visée, mais de même qu'un homme qui meurt, maître de lui, trahit peut-être la mort, mais fait preuve de politesse à l'égard de son essence humaine, de même celui qui absorbe une substance déréglante d'où l'excessif est attendu, porte plus l'esprit à son pouvoir extrême par sa force réglée que par son abandon au dérèglement.

Le second livre est lointain, moins abordable [3]. Pourquoi Michaux décida-t-il de poursuivre l'expérience ? Que voulait-il encore savoir ? Et s'agissait-il encore pour lui de savoir ? Il ne nous le dit pas. Au contraire, il nous dit qu'il ne nous dira pas tout, et nous le sentons en effet plus réservé, plus silencieux et d'autant moins confiant envers nous qu'il l'est plus envers la mescaline. D'où il serait facile de conclure qu'ici Michaux a franchi le seuil et est passé de l'autre côté, ne disant plus l'infini dans sa présence maîtresse et maîtrisée (son immanence), mais devenu lui-même l'infini réalisé (sa transcendance substantielle).

Je suggérerai ce que j'ignore. La mescaline est réputée pour sa pureté, l'exactitude avec laquelle elle répond à ses dosages, l'honnêteté qui la fait vous quitter, lorsqu'on la quitte, ne survivant pas à elle-même, contrairement à beaucoup de substances enivrantes, et même les plus ordinaires, qui laissent derrière elles la soif, le besoin, l'extrême désir sans désir. En ce sens, elle serait exceptionnellement privée d'infini, mettant fin à elle-même d'une manière si précise et si calculée, — presque abstraite, — qu'ici déjà elle dépasserait la façon humaine qui est incertaine et indécise ; infinie, étant excessivement finie. Il y a de par le monde beaucoup d'hommes qui conservent de la mescaline un souvenir intéressé, mais rien de plus : autant qu'ils le sachent et qu'on le sache, ils sont ce qu'ils étaient. On peut donc l'aborder avec intérêt, avec curiosité, mais sans angoisse (si se retrouver intact est partout notre vœu). Michaux parle, le premier jour, d'angoisse, mais sans insister. Tout indique qu'il poursuit l'expérience en se gardant parfaitement lui-même, observant, agissant, luttant certes, car la mescaline l'assaille de toutes parts hâtivement — et Michaux n'est pas homme à se livrer à l'ennemi, quoique toujours prêt à aller voir curieusement du côté de l'ennemi pour juger mieux de ses manœuvres. Trop méfiant, Michaux ? La méfiance ne fut pas préméditée : *Je m'étais pourtant préparé à admirer. J'étais venu confiant. Ce jour-là, on brassa mes cellules, on les secoua, les sabota, les mit en convulsions... On me voulait tout consentant. Pour se plaire à une drogue il faut aimer être sujet. Moi je me sentais trop « de corvée »*. La déception s'affirme avec netteté. Le spectacle fut de clinquant ; le bouleversement, considérable, mais artificiel, parfois déshonorant, parfois piteux. (Mais la déception n'est-elle pas excessive ? N'est-elle pas, plutôt que la libre impression de l'observateur par rapport à la mescaline, l'impression que la mescaline lui impose immodérément pour mieux se faire saisir, l'excès de la déception rendant dès lors la déception attirante et quelque peu merveilleuse ?)

A la troisième expérience qui peut-être prépare l'erreur de la quatrième, quelque chose change. La quatrième modifie tout, tout l'horizon et toutes les conditions de l'expérience, précisément à cause de l'erreur.

3. *L'Infini turbulent* (Mercure de France).

Celui qui a absorbé, par mégarde, six fois la dose n'est plus aux prises avec une agitation innocente et décevante, mais se découvre tout à coup exposé à l'imprévisible et livré à l'insupportable. Plus rien de sûr, plus de prudente déraison. On jouait jusqu'ici, maintenant on est mis en jeu. Dans ce cas, l'action de la mescaline n'est plus qu'un élément dans l'horreur qui saisit l'esprit. Le pouvoir de bouleversement est l'esprit lui-même, jeté hors de ses voies, de ses limites et de ses prévisions. Le misérable miracle de la mescaline devient l'effroyable mirage de l'esprit. Il est terrible de tomber sous la puissance de l'esprit (l'esprit perverti en sa puisance), il faut ajouter : décevant, — terrible et décevant. Dans les descriptions toujours nettes, même quand tout se fait extrêmement dramatique, cette note persiste : c'est *terrible, au-delà du terrible,* cependant décevant. C'est que peut-être la folie est décevante ; cette déception achève, chez les uns, la ruine de la déraison dont elle aide les autres à se libérer.

Un événement aussi fort, même surmonté, laisse la vie différente. Les huit expériences dont le second livre consigne les résultats, bien que techniquement semblables dans leur forme, se déroulent sur un autre plan et dans une dimension autre, qu'on peut nommer, à la légère, spirituelle. Est-ce encore de la mescaline qu'il s'agit ? Ou bien de cet esprit, — le sien, mais transformé, mais déraisonnablement et irréellement puissant, — dont il eut la révélation dans la surprise de ce semblant de folie (ce qui veut dire peut-être folie deux fois folle dans sa duplicité redoublée) ? Je ne le sais pas, je risque maladroitement cette hypothèse : le poison, dans cette nouvelle série, ce ne serait plus le poison, mais l'esprit lui-même, changé en l'irréalité de la puissance. Il faut noter trois modifications : les doses absorbées sont devenues très faibles, alors que les effets ne cessent pas d'être plus démesurés, d'une démesure plus intérieure, plus éloignée de nous. Le mot infini, important dans le premier livre, devient essentiel : quoique signifiant toujours une accélération infinie, une poussée indéfiniment accrue, c'est-à-dire l'infini en mouvement et par le mouvement, il tend aussi à devenir autre chose, une réalité autre, une région extrême qui est là-bas et qu'on pourrait aborder. Enfin, et c'est peut-être le plus remarquable, la méfiance lucide cesse, de même que fléchissent la décision d'observer et de savoir, la volonté d'aller au-delà en combattant et non pas en s'abandonnant. Grande nouveauté de la part d'un homme qui n'aime pas qu'on entreprenne sur lui. *Exaltation, abandon, confiance surtout : ce qu'il faut à l'approche de l'infini.* (Et pourquoi, en effet, la confiance, — avoir confiance en ce qui arrive, en accepter le sens tel qu'il se donne, l'accueillir en le préservant, — ne serait-elle pas, autant que la méfiance critique, la voie de la lucidité ? Mais s'agit-il d'être lucide ou de dépasser la lucidité ?)

L'Infini turbulent, cette expression est d'une grande force d'affirmation. Je remarquerai que, contrairement à plusieurs de ceux qui ont interrogé la mescaline, Michaux n'a presque pas cherché à savoir de quelle manière elle change les rapports avec le dehors (le monde, les hommes) ; le dehors est en lui ; l'expérience est tout intérieure ; le visage voilé, il n'attend rien que du dévoilement de son esprit. L'une des tentations du lecteur qui n'est pas tout à fait ignorant de ces mouvements serait de prétendre les rapprocher de ceux de la manie : par bien des points, les descriptions concordent, l'accélération du flux mental (et parfois verbal), l'agitation irrépressible, la répétition effrénée, et toujours la nécessité de penser plus vite, d'être par cette rapide pensée toujours

déjà en avant de ce qu'il y a à penser (mais, dans la manie, peu d'images, pas de visions, nul infini). Michaux, parlant de sa « bousculade dans le mental », dit avec précision : *mélange de manie aiguë et de schizophrénie*. Et, en effet, quelques spécialistes crurent pendant quelque temps que la mescaline leur livrerait les secrets de la schizophrénie (terme du reste des plus vagues), mais ces rapprochements, aussi insuffisants qu'inutiles, ne font rien que nous encourager à mettre des étiquettes sur nos ignorances [4].

Il serait plus instructif d'évoquer une attitude simple comme l'impatience. L'impatience aussi change le temps. Dans l'impatience, non seulement nous perdons la possibilité de nous arrêter, de nous poser et de nous tenir fermement à notre position, — idée, image, mot, — mais nous avons aussi perdu cette possibilité coutumière d'aller de l'avant qu'est le temps. Nous ne supportons plus le temps, ni le temps commun, ni peut-être aucune forme de temps : dans le temps, nous n'avons aucun temps (c'est ce que l'impatient répond toujours : « Je n'ai pas le temps »). Le temps, par l'impatience, devient l'insupportable absence de temps. « Cela ne peut pas durer », autre malédiction de l'impatient ; mais précisément parce que cela ne peut pas durer, cela ne peut pas cesser de durer, et l'impatient est livré à ce qui dure sans trêve, à la durée devenue l'impossible durée.

L'infini est ici tout proche, mais, en général, l'impatience est bien impure. L'une des données de la mescaline, — l'un de ses dons, — telle que Michaux l'a reçue, est que l'impatience, la pure turbulence, est aussi l'infini. Il semble qu'elle l'offre, d'un côté, par la fragmentation à l'infini, comme si le temps, selon l'exigence spatiale, se divisait en d'infimes unités de temps, toujours plus divisibles ; d'un autre côté, par le passage à la limite : chaque fois la continuité est donnée (est refusée) par la pure et excessive séquence de la discontinuité ; l'intermittence, prodigieusement successive, est l'ininterrompu qui a toujours déjà par avance ruiné et pulvérisé le tout en plus que tout, en moins que rien. D'où une pureté de négation dont nous n'avons aucune idée (et peut-être l'une des dignités de la mescaline est-elle sa redoutable intransigeance abstraite, exigeant de l'esprit qu'il ne se repose ni en ses images, ni en ses pensées, ni dans les mots, ni dans le passage des uns aux autres, ni dans la rapidité de ce passage). Le non, lorsqu'il cesse, ne donne pas lieu à un oui. Le Non pur, dans la pureté indéfinie de sa répétition incessante et de sa cessation toujours plus violente, ne s'abîme pas dans le Oui nécessairement impur. De là, pour les uns, la force souveraine d'une négation qui ne se renie pas, et pour les autres le pressentiment d'un Oui tout nouveau, non plus unique, mais indéfiniment pluriel.

Peut-être l'une des surprises de la mescaline est-elle sa pureté. La pureté empêche l'agitation de *finir* en confusion, et de même qu'elle exclut le vague désordre, elle ruine la calme composition de l'ordre. Les images qu'elle donne sont trop pures. Leur artifice est fait de cet excès de pureté. Tout est vertigineux sans vertige ; la régression à l'infini s'opère dans l'horreur sèche d'une implacable précision. L'infini est seulement

4. Michaux fait lui-même ces réserves : *Après plusieurs psychiatres, j'ai répété dans* Misérable miracle, *tout en le trouvant suspect, le terme de schizophrénie expérimentale pour désigner l'état où je m'étais trouvé après avoir absorbé une trop forte dose de mescaline. On ne devrait pas l'appeler autrement, semble-il, que folie mescalinienne.*

la répétition du Non rejetant le fini, rejetant aussi le non-fini, avec une puissance cruelle qui est déjà dans la rectitude de la machine (et Michaux parle du *mécanisme d'infinité*, de *la métaphysique saisie par la mécanique*). D'autres substances donnent l'immense espace, l'attente calme au sein d'une attente plus calme, la méditation solennelle qui s'immobilise dans une rêveuse ignorance. La mescaline est presque sans espace, elle fait de la pensée la ligne cruellement droite, indéfiniment réduite à l'émiettement ponctuel. Toujours une unique direction (si on ne la dérange pas), et cela pour l'éternité : une éternité réduite à un point, — et, dès qu'on la dérange, la nouvelle direction est à nouveau unique pour l'éternité, et si rapidement prise qu'elle détruit le temps même du changement (jamais d'incertitude, pas d'arrêt, nul retard); finalement, l'esprit est divisé en une infinité de directions indéfiniment progressantes, chacune unique et absolue, éternelle et éternellement réduite à un point éternellement réductible.

J'avancerai avec hésitation cette idée : on dirait que la mescaline a partie liée avec l'atroce analyse, qu'elle est la violence abstraite, l'intraitable domination de la pureté, et qu'elle se confond avec l'effroyable moralité de la puissance, l'impure pureté de l'esprit qui se retranche pour s'exalter en pouvoir. Ainsi la mescaline et l'infini qu'elle met en œuvre ne seraient-ils pas sans évoquer la tyrannie froide et chaste de la science : c'est la folie scientifique, et elle-même parfaitement dosée et réglée par la science (contrairement au peyotl, qui est un composé plus riche, plus instable et moins sûr). Infini dont l'art, qui ne cherche pas la puissance, ne s'accommode pas volontiers. Michaux dit que, le lendemain de l'expérience mescalinienne (mais dans la première série et avant l'erreur de dosage), aucun tableau ne lui parut intéressant : *Ils me semblaient tous sottement (et volontairement !) détournés de l'innombrable, sinon de l'infini... De même, les belles pages de la littérature me paraissaient inintéressantes, aveugles, avares, étriquées. Le fourmillement, même inconscient, se tenait encore en moi, m'empêchant de communiquer avec la simplicité, et la grandeur, trop liée à la mesure, n'avait plus de sens. Elle était perdue pour moi.*

Pourtant, il est arrivé que, contre la mescaline, puis dans un accord secret avec elle, Michaux a écrit deux livres parmi les plus beaux. Je remarquerai, dans ces livres, le rôle joué par les dessins, l'écriture et les annotations en marge ; ces paroles marginales donnent à la lecture une dimension nouvelle. Michaux dit qu'elles suggèrent *les chevauchements, phénomène toujours présent dans la mescaline, et sans lequel c'est comme si on parlait d'autre chose.* Il ajoute : *On n'a pas utilisé d'autres « artifices ». Il en aurait fallu trop.* Il ajoute encore ceci, qu'il faut lire attentivement : *Les difficultés insurmontables proviennent : 1° de la vitesse inouïe d'apparition, transformation, disparition des visions ; 2° de la multiplicité, du pullulement dans chaque vision ; 3° des développements en éventail et en ombelles, par progressions autonomes, indépendantes, simultanées (en quelque sorte à sept écrans); 4° de leur genre inémotionnel ; 5° de leur apparence inepte et plus encore mécanique : rafales d'images, rafales de « oui » ou de « non », rafales de mouvements stéréotypés.*

On ne sait s'il faut regretter ou admirer la sagesse de Michaux qui, esquissant ici une forme nouvelle de la littérature, y a renoncé par dégoût de l'artifice. Comme si l'artificieuse mescaline ôtait lucidement ce qu'elle donne, ennemie de tous et d'elle-même, infatigable ennemie, jusqu'à cette secrète amitié pour laquelle elle exige le secret. *Artifices*, je me rappelle

que Borges a donné ce titre à l'un de ses recueils où sa pensée joue avec l'infini. Je présume qu'il attire l'attention sur l'artifice, par modestie, par respect de l'art, par ruse aussi, connaissant ce perfide, ce merveilleux pouvoir de renversement qu'est la littérature, artificielle là où on la veut naturelle, incomparablement vraie, quand elle demeure en deçà de la vérité et donne cours à l'erreur propre à l'infini. D'une des *Enquêtes* de Borges, je retiens cette affirmation : « La musique, les états de félicité, la mythologie, les visages travaillés par le temps, certains crépuscules et certains lieux veulent nous dire quelque chose, ou nous l'ont dit, et nous n'aurions pas dû le laisser perdre, ou sont sur le point de le dire ; cette imminence d'une révélation, qui ne se produit pas, est peut-être le fait esthétique. » Ainsi nous a-t-il suggéré, avec sa discrétion nonchalante, ce qui pourrait être son propre secret : que l'écrivain est celui qui vit avec fidélité et attention, avec émerveillement, avec détresse, dans l'imminence d'une pensée qui n'est jamais que la pensée de l'éternelle imminence.

Nous avons reçu de Maurice Blanchot la lettre que voici :

« Cher Raymond Bellour,

« Vous le savez, je suis heureux de participer à ce numéro d'hommage, et vous savez pourquoi : peu d'écrivains me sont aussi proches que Michaux. Mais cette participation ne doit pas signifier, cela va de soi, que j'approuve une entreprise comme *L'Herne* ou les jugements de ceux qui la dirigent. Je dirai plus précisément : que Céline ait été un écrivain livré au délire ne me le rend pas antipathique, mais ce délire s'exprima par l'antisémitisme ; le délire, ici, n'excuse rien ; tout antisémitisme est finalement un délire, et l'antisémitisme, serait-il délirant, reste *la faute capitale*.

« A vous, sympathiquement.

« Maurice BLANCHOT. »

Henri Michaux, l'écrivain

Alain Jouffroy

L'homme qui écrit se retranche. Mais en se retranchant de ce qui l'empêche d'écrire, de ce qui l'empêche de vivre l'écriture comme la plus audacieuse de toutes les aventures de la pensée et du corps, l'homme qui écrit fait appel à la totalité. Ce qui l'empêche d'écrire, à la limite, n'existe pas : c'est pourquoi l'objet de l'écriture, son seul objet — est l'infini. Cet infini peut être attrapé au vol en trois vers, dispersé en cent mille pages, mis en évidence dans le silence qui sépare deux phrases, dans le blanc d'une suppression, et même dans l'élimination ou le refus des « choses à dire ». Ainsi l'homme qui a un jour décidé d'écrire, comme un jour Henri Michaux l'a fait après une lecture de Lautréamont, écrit continuellement, même quand il parle, même quand il se tait, même quand il crie. Pour moi, les écrivains sont des hommes qui créent des ouvertures, des fanatiques d'ouverture, et si parfois leur comportement quotidien, social, leur idiosyncrasie même, impliquent la fermeture, la distance et la mise sous séquestre de quelques secrets (Lautréamont, Vaché, Kafka, Michaux, Blanchot), c'est qu'en se fermant, en se mettant à distance DES AUTRES, ils se réservent la chance de DÉCOUVERTES — ils se tiennent en un lieu mental où, de *Maldoror*, on peut aller vers *Poésies*, en un lieu mental où toute affirmation se retourne contre elle-même en boomerang et où toute négation est un bond. On ne peut pas ARRÊTER un écrivain : ses coordonnées sont mobiles, comme l'était la hauteur de la Révolution aux yeux de Saint-Just. Car l'écriture, à elle seule, est toute la mobilité mentale, le sismographe de la mobilité du monde : elle court, elle va d'un point à un autre, elle traverse l'étendue et se fait traverser par toute l'étendue, du fait même de sa transparence, qu'elle garde jusqu'au plus épais de la nuit.

Le vol des oiseaux et l'assaut des vagues, le mouvement de la main qui jette de l'encre, la précipitation du singe qui bondit d'une branche

à l'autre, la répercussion de la lumière dans un port où tous les bateaux sont illuminés, le passage d'une pensée à une autre pensée, la vitesse du film sans fin qui traverse notre cerveau les yeux fermés, l'élan de la sauterelle, la bousculade, la frénésie d'une foule, le déclenchement d'un combat, la ramification des couleurs dans l'eau jetée sur du papier, l'irruption d'un acteur japonais, le déchaînement et la stridence des sons jaillis d'un cerveau conscient des forces du hasard, la soudaineté d'une réponse, d'un saut ou d'un réflexe, tout cela, pour Michaux, est l'écriture même : ses lassos lancés vers l'avant et qu'on ramène brusquement à soi, la proie saisie, ses tentacules, ses dérapages, ses interruptions, la violente ambition qui l'anime pour envahir les pages, pour envahir l'être, pour envahir et reprendre à son compte l'espace et le temps — sa prise de possession dictatoriale de tout ce qui est.

Ainsi l'homme retranché est-il le plus percutant, le plus pénétrant, le plus en avant de lui-même, le plus aux aguets, le plus versatile, le plus vif, le plus rapide, le plus complice, en tout cas, de la loutre et de la foudre. Il regarde et son regard est une flèche déjà plantée au centre exact de la cible. Il parle et sa parole touche les objets les plus lointains comme si de rien n'était, mieux que ne le font les fusées. Il écrit et toute la géométrie, toute la géographie du monde, sont parcourues de frissons et comme électrisées, par un étincellement général. C'est sa manière d'agir et de faire l'histoire, à l'homme qui se retranche pour écrire, c'est sa manière d'intervenir : par la surprise, par l'injection soudaine d'une pensée jamais attendue et toujours contagieuse dans le corps des autres. C'est sa manière d'être là, présent, en nous, et au-delà de nous dans tous ceux qui viendront, qui liront, et qui vaincront à leur tour l'inertie, l'immobilisme d'une pensée que l'écriture ne transforme pas. Car tout ce que Michaux nous donne par ses écrits, c'est la chance irremplaçable de changer ce que nous sommes, de nous modifier en vue d'une aventure plus large que celle que nous propose une vie sans écriture, une vie sans électricité, une vie privée de l'immense irruption des signes. L'écrivain, en lui, est ce révolutionnaire qui n'éprouve pas le besoin de se dire révolutionnaire, qui n'a jamais songé à le dire sans doute, ce révolutionnaire qui change les données de ce que l'on nomme la réalité, comme s'il n'y en avait qu'une, ou comme s'il y avait autre chose que de la réalité dans un monde où, de toute évidence, notre pensée vit, même quand nous sommes morts. Et si l'écriture n'était pas, dans son essence même, révolutionnaire, si la propriété de l'écriture n'était pas d'élargir et de transformer le champ de la conscience et, la conscience étant l'axe du monde, de transformer le monde, il me semble que des hommes comme Lautréamont, comme Kafka, comme Michaux n'auraient jamais songé à tremper une plume dans un encrier, à aligner des mots les uns à la suite des autres sur du papier, et qu'ils auraient tout fait pour agir d'une autre manière, directe, en deçà de l'écriture, au niveau du geste, dans l'immédiateté des impulsions et des décisions spontanées. Mais, Lautréamont ayant existé, Lautréamont ayant osé écrire : « Le jugement est infaillible », ayant osé penser : « L'homme est le vainqueur des chimères, la nouveauté de demain, la régularité dont gémit le chaos, le sujet de la conciliation. Il juge de toutes choses. Il n'est pas imbécile. Il n'est pas ver de terre. C'est le dépositaire du vrai, l'amas de certitude, la gloire, non le rebut de l'univers », Lautréamont sur cette trajectoire ayant osé formuler la seule loi définitive à laquelle on ne saurait souscrire sans devenir soi-même un écrivain : « Il n'y a rien d'incompréhensible », Michaux ne pouvait devenir qu'écrivain à son tour, vivre ou revivre les états maldororiens du « mal » et du

« malheur », puis les dépasser, c'est-à-dire retrouver tous les acteurs et tous les spectateurs en un seul homme, toutes les pensées en une seule pensée, toutes les aventures en une seule aventure, toutes les choses en une seule compréhension. Entre Lautréamont et Michaux, le pacte fut signé dès cette première lecture, et l'œuvre de Michaux peut être considérée comme les conséquences successives de ce pacte.

Avec Ruysbroeck l'Admirable, Ducasse est en effet le seul homme dont Michaux ait dit qu'il était un « copain » : *les copains de génie que j'ai tant aimés, Ruysbroeck et toi Lautréamont, qui ne te prenais pas pour trois fois zéro.* On n'est pas familier avec des écrivains sans raison vitale : le tutoiement avec Lautréamont n'est pas simple clause de style, et s'y l'on y reconnaît de l'humour, celui-ci n'est pas noir, mais OBJECTIF. Michaux ne se prend pas, lui non plus, pour trois fois zéro. S'il ne se prend pas pour trois fois zéro, c'est que la lecture de Lautréamont lui a ouvert toutes les portes, et s'il constate l'impénétrabilité des êtres, s'il déclare que *tout le monde est méconnu, essentiellement méconnu par l'impossibilité où se trouve un étranger d'entrer dans notre peau, de coïncider ne fût-ce qu'un instant avec notre ensemble,* son pacte avec Lautréamont, auteur génialement contradictoire des *Chants de Maldoror* et de *Poésies,* lui a permis de ne pas se contenter, lui, Henri Michaux, d'être Henri Michaux, de ne pas s'achever et se refroidir en tant que tel, et d'échapper à ce lamentable cadenassage d'identité que chacun s'acharne à perpétuer contre toute liberté, lui a permis d'être tout en ouvrant tout, jusqu'à *frôler un abîme de joie.* L'écrivain, s'il écrit jusqu'au bout ce qu'il doit écrire n'est jamais définitivement ce qu'il est. Il ne jette jamais tous ses atouts. « Il ne tient pas ce qu'il promet. » (Goethe, citation de Michaux.) Il change l'homme en un être inachevable, l'histoire en une révolution, et l'écriture même en bouleversement de la vie. Mais il ne les change que pour augmenter l'efficacité de son action, dominer une plus grande étendue de soi, et du même coup élargir tout ce qui est, l'agrandissement et l'approfondissement de la perception déterminant l'agrandissement et l'approfondissement de toutes les choses perçues. On n'écrit que pour changer : soi-même, le monde et la vie. Il n'y a pas d'autre fin — si cela est une « fin » — à l'activité apparemment fastidieuse et dérisoire de l'écrivain. Il n'y a pas d'autre fin aux aventures écrites d'Henri Michaux :

Lâchant tout respect humain,
je calme, je console, je guéris,
je ressuscite la morte,
j'ouvre les portes,
j'avance pour bénir,
je parle au nom de tous.
Arc-en-ciel.
Plus de procès.
Je plante l'arbre à pain.

Mais *pour parler au nom de tous,* lui, Henri Michaux, le retranché, il faut qu'il se meuve partout à la fois, partout où il n'y a pas de *Nombre d'Or,* partout où *l'analyse,* où *Bossuet,* où *la chaire de la vérité* ne sont pas installés avec leurs grammaires, leurs grands paquets ficelés de savoir, leurs plans, leurs boussoles et leurs canons alignés, partout où ça bouge, c'est-à-dire partout, sauf à l'intérieur des Ministères, des Universités, des Prisons, avec une exception pour les Hôpitaux psychiatriques, où les malades, au moins, *bougent* à l'intérieur de leurs liens. Ainsi

l'objectif de Michaux l'écrivain consiste-t-il à se rendre présent partout à la fois et, faute de mieux, successivement ici, là, plus loin, plus loin encore, et de préférence même, trop loin, beaucoup trop loin, là où personne n'a encore eu accès (en tout cas nul écrivain) :

Effarante progression
empoignant toute sonorité
laissant le sens
fonçant vers plus de retentissement
vers plus de
plus de
plus
Plus
P L U S

comme à la fin de ce poème fulgurant, *Tapis roulant en marche,* qui occupe dix-sept pages de *Connaissance par les gouffres* et que l'on ne cite jamais, ou que l'on cite peut-être, mais alors en fonction de ce que l'on croit devoir penser de Michaux, ce poème haschichien qui est non seulement une splendide victoire sur la chimère, mais aussi *la nouveauté de demain, la régularité dont gémit le chaos, le sujet de la conciliation,* puisque :

La drogue donne des instructions à l'intelligence,
devrait pouvoir guérir de la sottise

puisque les pensées sont *open-door,* et que *le taux de la vie a changé* et que *Jamais douteux, jamais rien de douteux,* et que le *système doué d'un pouvoir autonome de ridiculisation du système* dont Michaux a finalement perçu le pouvoir libérateur, catapulteur est celui-là même qui fait de la pensée de l'écrivain l'aventure révolutionnaire dont je parle, la *conduite qui arrache les conduites, l'inouïe transformation,* la *folie à bras ouverts,* la *troisième vitesse de distanciation,* la capacité survoltée de passer à toute vitesse de l'autre côté de toutes les incapacités, même si des *paquets de non-sense* nous tombent dessus sans cesse, même si

comprendre est aussi une sensation
perdue
perdue

car l'écrivain, dans le haschich et hors du haschich, *assiste réellement aux pensées,* et peut s'écrier à toutes les pages, comme Michaux le fait sur ce *Tapis roulant en marche,* dans l'irrésistible vitesse du courant mental : *Penser, quelle beauté !* sans doute parce que *c'est un dôme que d'écrire,* un dôme où tout résonne, un dôme où la lumière est une tempête, un dôme où les ÉMANATIONS, les EXPLOSIONS dont Rimbaud parla dans son dernier poème tissent chaque seconde de l'immense drapeau flottant du monde, du monde qui vient, qui halète et dont la nécessité absolue ne peut qu'être sentie, pensée et DOMINEE en même temps.

Car, malgré soi, et par l'écriture haschichienne et mescalinienne, l'écriture électrisée, Michaux *est rentré dans la foule,* dans le *hall de gare* qui se situe entre l'inconscient et la conscience, le hall de gare d'où tout part et où tout arrive, le hall de la gare où il a découvert cette définition nouvelle de la conscience, cette définition qui remet toute CONSCIENCE en question :

La conscience (le sens de la situation) n'est plus cette sorte de plaine où se fait connaître le monde et soi-même par des signaux modérés, c'est à présent une sorte de pays accidenté où en éblouissements, en falaises instantanées, en stridences, il reçoit des signaux qui ne veulent rien dire, signaux dévastateurs de paix, éléments de la grande et polymorphe révolution contre sa souveraineté.

Le mot RÉVOLUTION, tel qu'il est placé dans cette définition que, pour ma part, je ne peux pas oublier, donne son sens ultime à l'entreprise de Michaux l'écrivain : d'un bout à l'autre, elle est cette révolution contre la souveraineté de la conscience, cette révolution qui tend à substituer à la souveraineté d'une partie du mental LA PRISE DE POUVOIR DU MENTAL TOUT ENTIER, CONSCIENCE COMPRISE. Mais, du fait de toutes les résistances, de tous les cloisonnements internes qui empêchent l'homme de communiquer continuellement avec toutes les parties de son « ensemble », cette prise de pouvoir du mental tout entier dont je parle ne peut s'effectuer, selon Michaux, que par la saisie de *tous les mécanismes du mental normal, pourtant singuliers, extraordinaires, méconnus, que (si on tient à les détecter) il va donc falloir prendre en traître, et avec l'artillerie qui convient.* Nul besoin de souligner, ici, l'importance du mot *artillerie,* puisqu'il s'agit du DERNIER substantif utilisé par Michaux dans la conclusion de *Connaissance par les gouffres,* le mot *drogue* étant le premier du premier chapitre.

On le voit, Michaux, en se retranchant, mène seul une *guerre subhumaine,* une guerre dont l'enjeu est la transformation complète de l'entendement humain et, pour cela, il use de tous les moyens qui lui semblent appropriés, QUELS QU'EN SOIENT LES DANGERS, et en cessant, d'abord, d'avoir peur de la peur, en dressant un camp retranché à l'intérieur de la peur, et pour en finir avec elle, pour en finir avec la prudence et la conscience auxquelles toutes les peurs sont liées, pour en finir avec la souveraineté d'un appareil de contrôle qui frustre exaspérément l'homme de lui-même, le retarde dans toutes ses pensées, le verrouille dans tous ses désirs, et lui interdit de se propulser librement, comme il peut le faire, de tous les côtés du monde qui lui est donné par le seul fonctionnement de sa pensée. Les images qui se forment — dit-on — dans le lobe occipital sont en effet le seul spectacle réel qui nous permette de réinventer le monde dans toutes ses contradictions, dans tous ses détails, et avec toutes ses couleurs. Il importe d'accentuer et d'accélérer l'émergence de ces images, en les arrachant en tout premier lieu aux griffes de la conscience dite normale (bien qu'elle soit anormalement peu réfléchissante, anormalement GRISE par rapport au monde), si l'on tient à remettre en contact les deux moitiés de l'être unique que chaque homme peut former à travers sa pensée avec l'univers entier, et si l'on tient vraiment à ce que l'homme devienne le sujet de la conciliation, la gloire, non le rebut de l'univers, si l'on admet une fois pour toutes, avec Lautréamont, que « la pensée n'est pas moins claire que le cristal », que « la poésie doit avoir pour but la vérité pratique », puisqu'elle « découvre les lois qui font vivre la politique théorique, la paix universelle, les réfutations de Machiavel, les carnets dont se composent les ouvrages de Proudhon, la psychologie de l'humanité ».

Mais soyons plus précis encore. L'écriture se confond, comme la théorie, avec la pratique. L'œuvre écrite de Michaux devrait devenir — et ici je ne permets pas que l'on ne me prenne pas complètement au sérieux — « le code des diplomates, des législateurs, des instructeurs de la jeunesse ». Car, avec Michaux l'écrivain, nous commençons à entrevoir la vraie raison, « qui n'opère que sur les facultés qui président à la caté-

gorie des phénomènes de la beauté pure », la vraie raison, fille aînée de l'écriture, la beauté et la bonté de cette nouvelle raison qui a, pour toujours, semble-t-il, survolé et gommé ses limites. Et si dans cent ans ou mille ans, l'homme, la vie, le monde changent vraiment grâce à cette société sans État où chacun jouira de toute sa liberté sans léser la liberté des autres, c'est que Michaux, et quelques poètes aussi exceptionnels — je pense aux surréalistes, bien entendu — auront rendu possible la certitude de l'homme futur, qui sera, en pleine connaissance de tous ces gouffres, DE NE JAMAIS SE TROMPER SUR CE QU'IL EST. Car le but de l'écriture est de faire partager par tous la toute nouvelle certitude d'un seul. Pour cela, comme Lautréamont l'a fait, qui a caché jusqu'à son visage et préféré la mort du loup à celle du chien, le seul moyen est de ne jamais hésiter à passer d'une extrémité à l'autre de la piste mentale, en sacrifiant un à un tous les principes que l'on se crée au bénéfice de tout ce qui va de l'avant, de tout ce qui pousse la pensée à se risquer au-delà de ce qu'elle sait, le seul moyen est de renverser par le langage l'idée qu'on se fait de soi-même. *Prison montrée n'est plus une prison,* écrit Michaux. Totalité, univers, mental montrés ne sont plus des prisons mais une seule et même transparence. *L'époque formidable* qui est la nôtre, oui, Michaux le dit, est cette époque où *l'univers impensé se défend,* mais où le *très peu* que nous pouvons penser contient toutes les chances, je dis bien TOUTES LES CHANCES de révolution qui nous permettent d'augurer favorablement de l'avenir, toutes les chances de révolution qu'un seul mot peut faire surgir sur une page.

Mais ce mot explosif ne sera jamais celui qui peut susciter le plus d'applaudissements — ne sera jamais la parole de ce jeune philosophe érudit dont Michaux parle dans *Connaissance,* et qui semble s'entourer d'un *bruissement de foules* venues l'écouter. Non, ce sera parfois un mot séparé du bloc des phrases, quelque chose comme un accroc dans la trame du discours, une déchirure, une gesticulation brève entre deux silences, parce que de toutes manières la pensée se superposant sans cesse à elle-même, l'écriture ne pourra fixer que de fulgurantes secondes du foisonnement, du fourmillement général, et devra souvent s'interrompre elle-même pour mettre à nu l'immense objet de notre oubli :

Je... pensée, voyons, c'était avant
mais quelle était donc cette pensée ?
« Paolo ! Paolo ! »
crié d'une voix bordée de rouge

c'est ce « *Paolo* » crié d'une voix bordée de rouge, peut-être l'appel le plus mystérieux de toute l'œuvre de Michaux, ce « *Paolo* » qui se lève comme le jour sur ces pages ténébreuses, le soulèvement inconnu, l'espoir, la joie, la stupéfiante joie, la félicité sans borne et sans paradis dont Michaux est certainement notre plus grand prophète. « *Paolo ! Paolo !* » Il faut trouver Paolo, écouter Paolo, faire entendre Paolo. Cette voix bordée de rouge est la voix de la pensée et de l'écriture enfin réconciliées, l'écriture de l'écrivain qui a changé sa pensée en un code de signaux jaillis d'un flux, la pensée de l'écrivain qui a changé son écriture en moyen de montrer les *mondes de vide entre les mots,* mais aussi les mondes de plein entre les silences.

Dans cette pensée qui est nom, et qui est le monde, mystérieuses sont les interrogations, inquiétantes les contradictions. Pourtant le langage de la pensée, s'il est en coïncidence totale avec l'expérience vécue seconde par seconde par le système nerveux, constitue à lui seul la cohérence invi-

sible, que masquent toutes les contradictions. On est jeté là-dedans, et parfois l'on s'en délivre pour le comprendre. Henri Michaux accélère la compréhension la plus subtile, celle qui se ramifie dans toutes les questions que l'on se pose et dans toutes les contradictions qui nous jugent. Ainsi aide-t-il de nombreux poètes, et principalement *ceux qui ont définitivement échappé aux mailles de toute rhétorique (morale ou esthétique), ceux qui ont traversé le lyrisme comme une mer trop tiède, ceux qui ont brisé le violoncelle et le carcan de la pitié pour soi-même, ceux qui ouvrent aujourd'hui les yeux dans l'énorme contrée des hallucinogènes, et au-delà des hallucinogènes dans la connaissance qui en résulte, ceux qui redécouvrent la bonté, nœud de coordination de toutes les images et de toutes les idées, la bonté qui ressemble comme une sœur à la cruauté.* Il les aide à naître à une nouvelle conscience, et en cela son magnétisme est comparable à celui d'André Breton. Tous les deux sont des dictateurs de l'amour, des dictateurs de la liberté. Les remontres, les lectures, les conversations qui donnent un sens à la discontinuité dramatique de toute vie menée en marge de la culture et du commerce de la culture, les hasards qui permettent à un poète de survivre, sont des phases, des éclairs dans la plus atroce et la plus longue de toutes les nuits. La voix bordée de rouge entendue par Michaux est celle d'un homme qui s'ouvre à la poésie à venir, à la poésie dont *Paix dans les brisements* et *Tapis roulant en marche* sont l'appel vertigineux. Du fait même qu'il n'appartient à personne, Henri Michaux appartient à tous ceux qui n'appartiennent à rien de ce qui est. L'inconnu est son seul point commun avec tout et avec tous. Mais c'est le seul point qui soit commun à tout et à tous.

Michaux et la folie

Stéphane Lupasco

Devenir fou, pour quelques heures, par les drogues, afin de connaître le fou et, du même coup, celui qui ne l'est pas, tels sont le but et la méthode que se propose Henri Michaux dans son dernier ouvrage : *Connaissance par les gouffres.*

D'autres artistes eussent dû le tenter, pour apporter ainsi leur précieuse collaboration à la science de la pathologie mentale, entraînés qu'ils sont tout particulièrement à la conscience de la conscience, essence même de l'art. Michaux était, plus que tout autre, désigné pour cette périlleuse entreprise, ce poète, en effet, qui jongle avec la matière psychique, qui sait en faire surgir tous les possibles et tous les impossibles, y triturer les dépôts les plus secrets et les plus saugrenus, y déchaîner les libertés les plus aberrantes, y enfanter les morphogenèses, les aventures, les univers les plus excessifs et les plus déroutants.

La force de cette lucidité n'y suffit pas. Il faut encore cet instrument linguistique au ras même de l'expérience, ces mots et ces phrases qui savent épouser et rendre le phénomène psychique saisi sur soi-même.

Le fou souffre d'un déficit conflictuel

Michaux va donc pouvoir appliquer à sa propre conscience, au moyen de la mescaline, de l'acide lysergique, de la psilocybine, du haschisch, cette vieille technique du dérèglement et du grossissement pathologiques, pour y saisir le phénomène normal. Durant les deux tiers de son livre, nous allons assister à tout ce qui, fabuleusement, défile, se dilate, se forme et se déforme, se brise et se succède dans son système visuel, auditif, tactile, olfactif, kinesthésique, cénesthésique, affectif, idéel. (Il suggère en passant, une correspondance des plus intéressantes entre les ondes de l'encéphalogramme et les aspects, les caractères ondulatoires,

oscillatoires, rythmiques de ces événements hypertrophiques de la conscience, sous l'action des hallucinogènes, comme si elle traduisait, dans son langage symbolique, les processus électroniques de l'encéphale. L'analogie me semble pertinente et mérite un approfondissement.) Le drogué est livré à une déformation, à une intensité, à une rapidité et à une alternance extrêmes des sensations, des visions, des pensées, qui ne permettent aucun arrêt et aucun développement ; une succession torrentielle s'empare du psychique ; un infini, écrit Michaux, pénètre et dévaste tout fini. *Cessation du fini, du mirage du fini, de la conviction illusoire qu'il existe du fini, du conclu, du terminé, de l'arrêté... Obsédant, tracassier infini qui ne permet que lui, que retour à lui, que passage par lui.* (p. 26.) Les freins, les écluses sont lâchés.

Qu'est-ce qui les constituait ? Les forces antagonistes.

Je me permets ici une petite mise au point au sujet de certains de mes travaux que Michaux a l'amabilité de citer. Il semble d'accord avec moi lorsqu'il fait saisir, dans ce mécanisme psychique, par la richesse des faits qu'il nous apporte, une organisation et un fonctionnement antagonistes ; mais je ne souscris pas au point de vue qu'il m'attribue, en écrivant que je vois *dans l'aliéné quelqu'un qui se trouverait retiré des antagonismes.* (p. 30.) Selon ma conception, telle que je l'ai précisée à plusieurs reprises et que je développerai dans un prochain ouvrage consacré à la pathologie mentale, l'antagonisme, constitutif de toute énergie, quelle qu'elle soit, aussi bien physique, biologique que psychique, irréductible par là même, n'est ici, dans le cas de la psychose, ue relâché, affaibli par, précisément, l'excès, l'actualisation excessive de certains dynamismes, de certaines impulsions, de certains comportements, devenus despotiques, par rapport aux dynamismes, aux impulsions, aux comportemens antagonistes et même contradictoires, trop fortement potentialisés et paralysés. A ce sujet, une petite remarque encore : le fait que le drogué ou le malade passe irrésistiblement et alternativement du oui au non, de l'affirmation à la négation, d'une vision, d'une attitude, d'une pensée, à la vision, à l'attitude, à la pensée qui les contredisent, n'est pas, comme d'aucuns et Michaux lui-même le croient, une opération contradictoire. C'est même l'inverse. Le sujet ici ne peut demeurer dans leur coexistence, c'est-à-dire dans ce qui constitue précisément une contradiction, et passe sans relâche d'un pôle à l'autre justement pour la fuir. A l'encontre des théories courantes, je soutiens que le fou souffre d'un déficit conflictuel.

Une épopée de la démence

Si je me suis attardé sur le problème du fou, c'est pour mieux aborder maintenant la dernière partie du livre de Michaux, où il postule et montre, par les faits eux-mêmes, que ce dont le drogué est le siège volontaire et passager s'installe dans le malheureux malade et s'y cristallise, pour des années, sinon définitivement.

Après nous avoir décrit le champ de bataille de sa propre conscience — l'interprétation de ses phrases écrites sous la drogue, les pages sur le haschisch sont d'une puissance d'auto-analyse psychologique extraordinaire — Michaux, avec cet art unique dans la littérature psychiatrique, va nous dire, de l'extérieur mais de l'intérieur aussi, grâce à son expérience subjective des hallucinogènes, une sorte d'épopée de la démence d'asile. Ceux qui connaissent la variété désarçonnante des manifestations morbides, des symptômes et des syndromes de la maladie mentale, les verront tous s'y succéder dans leur état pour ainsi dire brut. Précieux

matériaux ! car, et je l'en félicite, il se garde d'avoir recours aux classifications périmées de la Faculté, établies tant bien que mal et qui n'arrivent jamais à étreindre réellement la maladie dans quelque notion précise. Plus que partout ailleurs, en effet, on serait tenté de déclarer ici, avec Claude Bernard, qu'il n'y a pas de maladie, il n'y a que des malades. C'est à peine si Michaux utilise parfois, et en note au bas de la page, les termes de schizophrénie, psychose maniaque-dépressive, catatonie, etc. Il sent que tout ici doit partir de bases nouvelles. La crise de la science actuelle, les révélations logiques insoupçonnées de l'expérience microphysique, physique, biologique, doivent toucher également la recherche psychologique, normale et pathologique. Aussi bien, Michaux nous fait-il vivre directement le drame, tel qu'il se présente, le drame du fou. Et tout naturellement se dégagent certaines grandes orientations morbides des plus significatives.

Voici l'écran de la conscience agressée. Des forces frénétiques, comme libérées de leurs entraves, s'y bousculent, sous toutes sortes d'aspects. Tout comme sous l'empire des drogues, les sensations (visuelles, olfactives, etc.), les images, les idées se succèdent à une vitesse ahurissante, se chassant les unes les autres, dans une course épuisante, où leurs discontinuités et leurs variétés interdisent tout repos, pulvérisent tout sens. *Apparitionnelles sensations aussi dérangeantes que vraies. La voici, la Tour de Babel, où sans cesse des milliers d'informations arrivent, raccordées à rien, intraduisibles. Lui tout entier dans cette tour, Babel du bric à brac, qui en la langue spécifique de chacun des sens lui parle à tort et à travers, en odeurs, en sons, en frottements, en fourmillements et en lueurs qui ne sont là que pour lui.* (p. 211.) Et il en va de même de ses pensées, qui se suivent à des vitesses toujours excessives, passent d'une polarité à la polarité contradictoire, se multiplient, se discontinuent, s'éparpillent en digressions, que l'on ne peut arrêter.

C'est là l'*aliéné à l'invariant,* au même, au stable, à l'idée dominante, au continu, à l'identité (en dernière analyse logique), abandonné ainsi à la variation illimitée, à la multiplicité sans chef. Et voilà qu'intervient le *nouveau danger ! Danger extrême que le fou ne verra que trop tard... et encore.* (p. 216.) C'est l'explication, *l'explication qui va le désigner, à coup sûr, à l'attention apeurée des gens sains. Donner des explications, abonder en explications, trouver des explications à tout : marque de dérèglement mental.* (p. 216.)

Au cœur du mystère pathétique de la folie

Processus admirablement observé. Mais j'ajouterai qu'il s'y coagule, de la sorte, un barrage, pour stopper la débâcle. Et j'ajouterai encore qu'il y a deux types d'explications, dont la coexistence dynamique et la collaboration alternante sont les principes mêmes de la recherche scientifique et des progrès de la connaissance. Toute explication est une explication des processus causaux constitutifs d'un phénomène. Il en est de deux sortes : ceux qui tendent vers les invariants, c'est-à-dire les termes derniers d'un rapport ou d'une suite de rapports, atteignant une identité dernière (n'est-ce point là l'un des buts de l'orientation, non seulement scientifique et philosophique, mais de nos démarches quotidiennes ? Cette table, cette eau, cet air doivent être considérés comme des repères, des réalités stables, pour que je puisse vivre et agir. Et certains tempéraments des plus normaux ne sont-ils pas marqués par cette tendance ?) ; ceux inverses, les processus causaux qui s'avèrent des rapports entre termes, à leur tour des rapports, frappés pour ainsi dire par une variation et une dérobade que rien ne semble pouvoir arrêter (n'est-ce point là également l'orientation complé-

mentaire et inverse de la précédente, inhérente à la même pensée scientifique, comme aussi aux opérations de notre curiosité la plus naturelle ? Et ne marque-t-elle pas également certains tempéraments plus particulièrement analytiques, qui cherchent le détail, la petite bête, qui coupent les cheveux en quatre ?...).

Deux explications possibles se disputent le psychique, créatrices par excellence ; l'excès de l'une ou de l'autre entraîne inévitablement le phénomène pathologique. Le fou de tout à l'heure, qui fait appel à la première, tente de se constituer un système de défense, par tous les moyens, contre l'actualisation despotique et désagrégeante de la seconde. Michaux ne signale que cette sorte d'explication, naturellement pauvre et navrante, dans le cas de cette maladie mentale.

Pourtant, il va nous décrire toute une suite et tout un ensemble de symptômes morbides qu'il considérera, à juste titre, comme ceux — et son expression est excellente — d'un *aliéné à la diversité*, cette fois *aliéné aux variations... aliéné aux entreprises, aliéné aux buts, aliéné à l'avenir...* (p. 247.)

Le malade *ne peut plus suivre qu'un chemin à la fois, condamné à l'ordre, à l'unilatéralité, au rangement absolument sans surprise... La fantaisie l'a quitté, l'indispensable fantaisie, tellement à tort méprisée, signe de l'heureux excès des possibilités... En lui un convoi lent, égal, constant, restrictif, monotone, uniforme.* (p. 256.) On a tout de suite reconnu certaines caractéristiques incluses dans la notion de schizophrénie. L'explication-barrage sera ici du deuxième type : précisément cette variation extérieure, à laquelle il peut difficilement adhérer ou pas du tout. Michaux lui-même écrit très justement : *Dans son cosmos il en voit des choses ! Des présences frappent à sa porte, à sa porte la plus intérieure. L'infirme est présent à l'inouï.* (p. 261.)

Deux grandes entités morbides inverses se dessinent, me semble-t-il, de la sorte, que vérifie étonnamment Henri Michaux par son expérience propre de la drogue et son analyse des psychoses.

Mais que de petites flèches indicatrices (vers les zones du logique, on l'a vu, du métaphysique, du théologique, de la représentation, de l'affectivité...), que de problèmes palpitent discrètement dans la tourmente psychologique de ce livre si concret et si dense ! Qu'on le lise, qu'on se laisse porter par ce grand poète et ce sagace observateur scientifique au cœur même du mystère pathétique de la folie.

L'auto-analyse critique et la psilocybine *

Olivier Loras

Que ceux qui, déçus de ne pas trouver la clé du soi-disant hermétisme du poète et les raisons d'un certain isolement de l'écrivain hors des faux espaces de la littérature, veuillent bien méditer ces deux expériences avec la psilocybine, ce champignon à qui les Mexicains reconnaissent le pouvoir de « conduire là où est Dieu ».

Expériences où toujours par le dialogue, l'expérimenté en état de névrose, instaure son auto-analyse tant dans sa relation avec lui-même qu'avec les autres.

Auto-analyse de grande valeur car elle nous restitue la situation de certains névrosés ou psychosés dans leur monde et dans la relation psychothérapique : à la fois présence et langage d'un être sous les paroles et le comportement.

Notre souci : ne pas reprendre comme pour la soumettre à une nouvelle analyse, telle ou telle séquence de l'expérience. Nos lecteurs voudront bien se reporter à ce qu'en dit Michaux dans *Connaissance par les gouffres*. Il est là, avec son extrême précision, ce phénomène du vivant qui éprouve des sensations, des sentiments, qui interprète, critique lui et l'entourage. Ce qu'il perçoit, voit en dedans lorsqu'il a les yeux fermés : ces vagues successives, un brassage d'un grand monde des fluides où, peu à peu, sa corporalité se change en une ondulation liquidienne, l'élément, la forme, le mouvement d'un homme naufragé, noyé par la psilocybine, mais encore présent.

Naufrages successifs — chaque vingtième de seconde — un naufrage

---

* Le texte intégral de cette rencontre avec Henri Michaux, qui ne peut être développé ici, sera publié dans un livre édité par les Editions J. Bleyon, à Chassieu (Isère).

en un temps trop court pour qu'il soit durée et sensation d'adhérence du corps à quelque relief solide. L'uniformité de l'élément liquidien — qui diffère de la mescaline — supprime, dans cet océan, tout relief dur, toute liane enveloppante, toute coquille. Globalement cette sensation intérieure du monde de la psilocybine lui paraît, par sa vague uniforme, l'immuable, le mouvement et l'intention de *quelque harmoniseur entêté* qui voudrait, pense Michaux, de lui *un certificat de bonne conduite,* un programme de saines résolutions.

De l'insubordination à la facticité, ce que les psychanalistes appellent l'organisation du surmoi, pour nous une limitation de l'être par un espace circulaire obsessionnel, voilà ce qui est grave.

Michaux nous traduit les péripéties des deux expériences : l'une faite à Sainte-Anne en présence de quatre psychiatres, l'autre chez lui, avec une psychiatre, mais non témoin. Chacune avec son vécu, ses incidences dans la relation, la communication de l'expérimenté.

La psilocybine perturbe le monde des sensations : un phénomène de *décorporalisation* et non de dépersonnalisation, mot qui prononcé par un assistant psychiatre, frappe Michaux, puisqu'en tant que personnalité il reste lucide, critique, voire repris, à son insu, par son humour (angoisse et agressivité par le rire) envers les gens, les choses, les événements. Peut-être la situation exacerbe-t-elle cette tendance !

Le premier moment d'angoisse est dû à ce monde liquidien qui, à la façon de la mescaline, cherche en volatilisant le temps et les limites à faire de l'infinitisation.

Le corps est éprouvé *substance informe, homogène,* comme s'il n'avait qu'un de ses éléments fondamentaux, l'eau en mouvement de malaxation, de brassement où, noyé, il est cette vague qui lace, tord, réduit le corps à n'être que cette sensation même. Il sent que son corps perd ses rugosités, ses moyens naturels de raccrochage autant contre ce qui glisse que ce qui grimpe à l'extrême.

La substance de son corps : *une pâte préparée par des bras artificiels... Moi j'étais cette pâte.* Mais ces bras n'ont pas plus de *consistance que des cheveux.* Ils sont dépourvus de tout muscle, de toute chair, de toute capacité de relâchement et de contraction.

Certains de nos décorporalisés s'expriment de la même façon : ils s'éprouvent comme une « mécanique de carton pâte ou de ressorts très mous ».

> « Il sont des pantins, des poupées de toile cirée ou de matière plastique. »
>
> Un homme des entrailles nous dit « je suis en déconfiture, mes muscles et aussi l'intérieur de mes organes, c'est comme des fruits à moitié pourris ».

Monde artificiel, faisant de l'artificiel pour que, non seulement le corps, mais aussi le monde environnant soit pétri entièrement de substance-pâte. Il y a là, dans une salle d'hôpital, quatre spectateurs psychiatres, témoins de l'expérience.

Michaux regarde leurs visages, leurs yeux, leurs silhouettes, il les sent comme des statues immobiles, des monolithes, des morts-vivants. Son corps, envahi par des sensations étranges, n'est plus l'instrument de communication et d'enregistrement du monde des autres qui, eux, ne sentent rien de leurs corps.

Mais il y a un phénomène étrange et une contradiction. Comment se fait-il que Michaux, le sujet en expérience, donc décorporalisé et fermé à la sensation, au sentiment que lui confèrent les autres, perçoive

ces témoins, comme rigides, en bois, mal agencés, mal conçus : *leur groupe était ahurissant.*

Sont-ils les arroseurs arrosés, les non-drogués qui manifestent les effets de la drogue ?

L'interprétation de Michaux est lucide.

Il les sent comme ils sont, figés, parce que tels dans leur état psychique : pour eux, l'expérience est une attente objective, fixée par un protocole, par un temps chimique qui va de l'absorption à l'élimination de la drogue et, qui, passant par ce qu'on en a dit antérieurement, doit affirmer ou infirmer des données pour le concept. L'expérience doit aussi satisfaire un score concernant les effets physiques, organiques, psychiques, oui, mais selon un sens fort restrictif, en tout cas, n'ayant rien à voir avec un vécu existentiel, un espace du dedans où se situe Michaux.

Air compassé de ces témoins : tout le vécu de Michaux risque de ne point passer dans les paroles et encore moins dans une forme prédéterminée des faits, dits scientifiques, objectifs, mais hors de l'angoisse et de la lucidité encore possible de l'expérimenté.

Cette sensation d'individus morts devant lui est due pour une part, mais peu importante, à la psilocybine, pour une autre part à cette neutralité adoptée ou perçue telle, par les psychiatres. En effet, Michaux n'arrive pas, malgré ses efforts à rentrer dans ses sensations normales et ce normal s'il n'est point chez les témoins, son isolement et cette étrangeté perçus dans le contact, ne peuvent que persister.

> Sensation d'isolement, presque de coupure, éprouvée par certains névrosés ou psychosés narcissiques, des psychasthéniques bloqués dans un temps immobile, des hypocondriaques, des schizophrènes. La plupart veulent échapper au langage, au prix de faux espaces, aux montages très précaires, du reste entretenus par les médecins, l'entourage, eux-mêmes. Leur état c'est toujours du « physique », de « l'organique », une « maladie mystérieuse » que personne n'arrive à découvrir et que la science — le mythe — aurait les moyens de découvrir et de guérir.
>
> Chez eux, on le devine, l'angoisse est psychique mais terriblement camouflée. Pourtant, il faut la découvrir. Si le psychiatre est un homme de l'absence, genre monolithe témoin dans sa neutralité ou même indifférence ou hostilité latente, voire agressivité envers tel ou tel sujet qui s'oppose à son idée psychiatrique ou ses idées personnelles, il est certain qu'aucune psychothérapie ne sera possible : pas de langage, pas de pouvoir de gouffre.

Ce que Michaux, sous l'influence de la psilocybine, ressent, c'est ce vide autour de lui : pas de présences humaines qui existeraient de l'intérieur. Parce que lui appartient à une émotion, un élan, une attirance, ou même un mouvement agressif, qui dans les expériences même, retrouve son humour.

Ces témoins semblent frustrés de l'expérience. Michaux est frustré pour d'autres motifs : notamment celui d'une contradiction de l'expérience auprès de témoins non libres. Il refait seul chez lui cette expérience. Il peut en approfondir les effets, approfondissant du même coup ses propres dimensions d'homme décorporalisé et d'être au psychisme fortement inhibé. Ces données très précises nous les vérifions chez les psychonévrosés selon diverses incidences existentielles : organisation du temps, de l'action, du mouvement, du comportement avec autrui, avec les autres dans leurs milieux : familial, social, professionnel.

Il semble que sous l'effet de la psilocybine le temps s'immobilise

car ces brasses de vagues liquidiennes où le corps est restitué à une pâte ne font pas exister la durée.

Ce médicament aurait la possibilité de réveiller le passé, notamment les événements de l'enfance. Michaux qui n'aime pas que son passé soit soulevé — ce qui est du reste propriété sacrée — parce qu'il est intégré ou préservé par l'oubli, nous montre encore une situation paradoxale : c'est une femme psychiatre qui lui raconte son propre passé ! Et du passé de Michaux, il n'émerge que de petites franges de telle ou telle période de sa vie d'enfant. C'est, semble-t-il, lui qui devient ouvert, disponible et fait parler l'autre qui n'est pas drogué ! Il est à la fois le névrosé par la drogue et le psychothérapeute.

Cela ne nous étonne pas, étant donné la force extraordinaire que certains peuvent, à l'état habituel, opposer à la moindre parole concernant leur passé réel, authentique. Ils peuvent en parler mais comme d'anecdotes qui leur sont presque étrangères, qui ne libèrent ni émotion, ni angoisse. Et Michaux est l'homme de *Vents et poussières*.

Selon notre expérience, plus un passé tend à décoller de l'existence et à constituer un vécu qui reste en rade, plus il s'impose au point de créer un courant hors du temps présent et, par suite, incapable de faire l'avenir, ce qui est la situation de la névrose ou de la psychose des déprimés mélancoliques. Le suicide passe toujours par la démolition ou l'impossible démolition de telle ou telle séquence d'un passé coupable. Mais ce passé peut être préservé de silences ayant duré quarante ou cinquante ans, période ou névrose, psychose entrent en scène alors que ces événements traumatisants du passé datent des premières années de la vie ! Il est vrai que l'analyse existentielle nous fait découvrir des sujets aux comportements particuliers jugés normaux, mais incontestablement psycho-névrotiques : tels ceux que l'on peut nommer les FŒTALISÉS DU TEMPS, fœtalisés aussi par leurs corps qu'ils accusent d'une extrême et permanente asthénie et qu'ils renient au prix d'une image pathologique « organique ». Chez eux, c'est ce temps fœtal qu'il faut changer en temps existentiel. Mutation et libération qui est, et, à un certain stade, n'est plus le pouvoir du psychothérapeute, car de tels sujets ont fœtalisé leur langage, leur élan vital, leur présence au monde. On comprend la difficulté de la relation psychothérapique : ces sujets qui acceptent la situation d'éternels malades, ont horreur de toute action, ils resteraient indéfiniment au lit : l'extrême fœtalisation comme le désir d'un sommeil perpétuel, le retour au sein de la mère et aussi le retour à la mort (le sommeil). Plus ce temps du sommeil ou ce repos est prolongé, plus leur fatigue est grande.

Sur le plan de l'actuel, la psilocybine provoque, chez Michaux, un phénomène de fœtalisation : *elle supprime*, dit-il, *d'une façon surprenante et pratiquement totale, la préparation à l'acte prochain*. Elle paralyse tout projet selon les dispositions habituelles de ce qui est à faire au cours de la journée. Nos névrosés, dès leur réveil, le matin doivent se secouer ou se rappeler nos injonctions, une sorte de discipline librement voulue, qui est plus rentable que l'abandon, car ils ont le désir de ce faire. Oui, mais si ce n'était, disent-ils, « ce corps qu'ils traînent en remorque, ou du plomb, avec leurs jambes désossées, sans muscles, sèches, qui répondent mal comme des membres de pantins automates ou qui, trop légères, sont bourrées de laine ou de coton ».

Ils sont décorporalisés parce qu'au départ, ils sont mal avec leur être, d'où leurs idées qui « tournent parfois dans leur tête », idées parasites « qui vont toutes seules », les coupent de l'acte réfléchi, surtout de l'acte

intellectuel qu'il faut saisir, tenir au foyer de l'attention et poursuivre en vue de la création. D'où les paniques, les assauts de l'angoisse dans un espace crépusculaire : que nous avons situé à propos de l'espace de la première expérience de la mescaline.

Cette situation de l'idée coupée de l'action à accomplir est, dit Michaux, *l'action refusée au projet.*

Lui-même se sent bloqué, changé dans son élan vers le monde. Ce qui ne nous étonne pas, car Michaux, ne serait-ce que du point de vue de sa pensée, de son écriture, est à l'inverse d'un hiberné du temps. De plus, c'est un homme qui aime l'aventure, la découverte des pays inconnus du psychisme et qui ne recule pas devant le risque.

Le moment crucial de l'expérience : sans intégration de la pensée, de l'idée dans un espace extensif et peuplé, l'action risque de rester sur place et de mourir dans son germe. Mais il ne faut pas être dupe, le conditionnement robot de notre époque instaure un temps factice, inhumain qui, à lui seul, fomente une névrose. L'être existe par le pouvoir de créer son temps.

Concernant encore le passé, Michaux éprouve une sorte de dérangement intérieur, comme une vieille culpabilité, qui le pousse à une organisation qui le heurte : *il est gêné comme d'une piété d'autrefois,* poussé par une *sorte de morale conventionnelle et de religion de bien pensant.*

Les psychanalistes d'orthodoxie freudienne parleraient de résurgence du surmoi : retour des interdits de l'éducation, de la famille, au nom de principes moraux, religieux. Mais Michaux s'est pourtant démystifié justifiant les refus de conformismes dictés par la mauvaise foi. Alors éprouver encore l'agression de quelque masque sur son moi, lui est intolérable. C'est à cette situation, par le truchement des habitudes et des jeux de la langue de la collectivité, qu'il attribue cette libéralité, une surprise de langage, qui le fait parler devant les psychiatres-témoins-monolithes, mais au prix de paroles *regrettées et qui sonnent faux.*

Michaux juge ses paroles et, par elles, s'accuse comme il accuse ce qui, du conditionnement de l'individu et de l'emprise des mécanismes-robot, semble le diriger. Une fois de plus, il cerne sa situation et veut chasser de lui une *persona* indésirable. La contre-expérience réussit, comme nous l'avons vu : c'est la jeune femme psychiatre qui raconte sa propre enfance.

Concernant le phénomène du temps bloqué, il faut entendre le blocage de la sensibilité par rétraction vitale. Une véritable anesthésie affective peut se produire, ce qui explique que des toxicomanes tombent dans une grande indifférence envers toute activité, toute situation qui les faisaient vibrer. Nous précisons indifférence même envers la vie : d'où la fréquence des suicides chez les drogués : cas publiés récemment aux U.S.A. chez les habitués de l'acide lysergique.

Précisons aussi que cette neutralité que ressent en lui le drogué ou le névrosé est aussi neutralité de la communication : d'où l'usage d'un langage monté, pseudo-scientifique, fait de mots vidés utilisés comme les « prêts-à-porter du vêtement » distribués par l'opinion commune et aussi l'opinion médicale ou psychiatrique, qui est loin d'avoir trouvé par l'être sous la névrose ou psychose, son vrai langage.

Or, sans langage, il est impossible que l'espace et le temps retrouvent leur dynamisme existentiel, selon ce déroulement qui, des paroles non parlantes, atteint les paroles parlantes, puis la parole par les mots propres du névrosé.

Certes, on avancera le souci du langage, souci d'un certain courant

de la psychiatrie (nous ne parlons pas de la psychanalyse) mais par le truchement de médicaments qualifiés de libérateurs de l'autisme et la psilocybine compte parmi eux. Or, ils sont infidèles, des auxiliaires et surtout des mystificateurs puisqu'ils neutralisent le pouvoir du psychothérapeute et du malade qui doit, par l'anxiété, l'angoisse vécues comme expérience du passé, s'ouvrir de lui-même à son langage authentique ! Ce qu'une présence d'homme sensible peut libérer fait l'émission-radar de gouffre à gouffre : c'est l'événement le plus important de nos trente années de vie psychothérapique.

Le vrai langage de Michaux dans l'expérience, c'est celui de ses sensations vécues en tant que décorporalisé, en tant qu'il est l'être qui les sent exister et le font réagir en sa profondeur de frustré de cette *originalité que la drogue lui fait perdre.*

De plus, *elle supprime le sentiment aventureux, elle coupe l'avenir, elle supprime la disposition féline à faire face aussitôt à tout ce qui peut venir à l'improviste. Elle élimine le chasseur de l'homme, l'ambitieux en l'homme, le chat en l'homme. Elle démobilise.*

Surtout, elle supprime la création : il faut à Michaux des jours et des jours avant de retrouver sa spontanéité, son style, il reprend huit fois un écrit. Il doit se dépouiller d'une contrainte, d'une dépendance lourde, abstraite qui semblait avoir coupé son contact avec les autres et avec sa propre création. Bref, un état de psychasthénie : un temps qui ne vient pas, un manque d'élan vital, d'émoi envers l'œuvre. L'état de neutralité affective, anesthésie du temps, est parfois atroce, intenable, s'accompagnant d'idées de dénégation de l'existence.

> Un peintre nous disait : « C'est l'huile de mes couleurs qui reste et me colle dessus, elles (les couleurs) n'y sont plus. »
>
> Pour lui, les couleurs mortes, sa main s'absente, prend son deuil, deuil aussi de l'être de la création. Incapable de peindre, il a même l'horreur de tout ce qui est peinture, se montre même agressif envers qui en parle ou en fait. Au stade de désangoissement et de retour d'une certaine émotion pour les petits détails et futilités de la vie, ce fut aussi la reprise, mais lente, de sa relation de l'œuvre à l'expression. Le signe positif fut ce *geyser coloré* et fulminant (un peu celui que donne le monde visionnaire de la mescaline) dans un rêve : c'était le premier mouvement de la temporalité génétique ou reprise de la création à son origine (voir l'analyse de *Paix dans les brisements*).

Aliéné par la drogue ou les excès de tranquillisants, le créateur subit un *éboulement,* mot étonnamment précis donné par les Mexicains à ce champignon. Eboulement que confirment les expériences explicitées par l'auto-critique de Michaux, où à son terme, l'existence du créateur original, c'est-à-dire celui qui est hors des formulations ou systèmes littéraires ou poétiques de l'histoire. En quoi, il est si exigeant envers lui-même, en quoi la perte de l'élan dans la pensée, l'inspiration, est pour lui une catastrophe, car il ne croit pas aux jaillissements magiques ou surréalistes fomentés par la drogue ou tout autre toxique ou doping médicamenteux. Substitut de quelque chose de soi, c'est là le grand risque des médicaments. Michaux nous le dit très nettement : *un comprimé qui se change en exhortation...* C'était pourtant extraordinaire *d'être conduit par un champignon !* qui *voulut ma bonne conduite et me voulut bien pensant... Champignon contre l'indépendance. Contre la singularité. Je me sentais devenir quelconque. Je n'avais plus mon style. Mon style avait perdu ses soudains. Rencontre ratée.*

Mais rencontre qui, par son outrance, nous fait découvrir la relation

profonde, vitale, affective de Michaux dans son monde et le nôtre. Ce qu'il observe et analyse, nous le vérifions.

> Un écrivain qui était servi par une forte émotion dans sa création se renouvelant auprès de la nature et des humains, se mit à accuser des insomnies, une sorte d'angoisse survenue à l'occasion de conflits qu'il eut fallu élucider aussitôt, mais qui ne supprimaient pas son pouvoir de penser et d'écrire. Un psychiatre ne tenant pas compte de ce que représentait pour cet homme son dedans, lui prescrivit des tranquillisants. « Je dormais mieux, nous disait-il, mais c'était fini dans la journée, car tout d'un coup les oiseaux *s'arrêtèrent de chanter*, tout ce que je ressentais c'était fichu. C'est comme çà qu'on doit arriver au suicide. »

Par ces médicaments, il était devenu incapable d'écrire, son espace opaque s'assourdissait. Il ne recevait plus le chant des oiseaux, comme toute autre mélodie du monde naturel et humain, parce que son émotion, son sentiment poétique hibernés ne recevaient plus et surtout ne pouvaient restituer une réponse aux oiseaux.

Aucun homme, poète ou travailleur de la terre, ne peut vivre avec un psychisme hypertranquillisé : on le transforme en robot, on tue son temps.

Les deux effets extrêmes des médicaments, hypertranquillisation ou détranquillisation, sont dangereux. Adoptés à l'état chronique, selon le mode des toxicomanes, ils s'imposent comme des êtres tyranniques, inhibiteurs plus que stimulateurs de la création. Chez nos névrosés, le retour à la création coïncide toujours avec la réduction, puis la suppression des médicaments. A ce point de vue, la parole de la communication psychothérapique est bien plus efficace que n'importe quel médicament. Une condition : que le psychothérapeute ne soit qu'un auditeur privilégié, un témoin, mais pas un participant aux secrets, à la forme ou à la critique de l'œuvre faite ou devant se faire. Il n'est ni un critique d'art ni un ordonnateur qui, à la façon des machines cybernétiques, ferait une programmation, genre IBM, de la création, pas plus qu'il n'est un analyste chimiste d'un langage.

L'expérience de la névrose et de la psychose nous permet d'affirmer les dangers des médications, de plus en plus nombreuses, envers toute manifestation d'anxiété ou d'angoisse, même celle qui est liée inévitablement à la création. L'angoisse de la création est normale : elle doit être respectée.

Croire que certaines exaltations médicamenteuses, y compris les hallucinogènes, font naître un état second fertile en idées, en alluvions par extravasion de l'imaginaire ou en expressions littéraires ou artistiques inédites, est pur mensonge et illusion.

Il n'est pas de paradis artificiel qui viendrait bénir l'esprit, Michaux nous le démontre avec rigueur.

Du reste, on ne crée qu'avec ce que l'on possède : tel drogué dépourvu d'idées, de sens artistique, d'un métier artisanal, le sera davantage avec la drogue. Il en est de même de la névrose ou de la folie : elle n'exhale un monde peuplé, riche, mouvant en langage qu'autant qu'elle puise à l'existence d'un être qui possède quelque chose par nature et par expérience. Il n'est pas de pilules à faire de l'intelligence, de l'art, de la pensée, de l'imaginaire, en bref de la création. La drogue peut être simple cause favorisante, mais les plus beaux textes d'Artaud n'ont pas été écrits sous l'action du peyolt.

Le psychothérapeute n'est pas un prescripteur de miracles, pas plus

qu'il n'est un homme à miracles ou un magicien qui fait le don de la création à celui qui ne l'aura pas enfanté par sa propre expérience, par son propre talent.

Plus que quiconque, celui qui existe par son œuvre faite ou à faire se doit de n'être pas le profanateur de son psychisme. Plus que quiconque, le psychothérapeute se doit de n'être pas un mystificateur.

Ceci non dans un but de moralisation qui ferait appel à quelque surmoi bien-pensant, conformiste, peureux, mais dans un but de vérité, fait de ces deux expériences de Michaux, un vécu que rencontre cet autre vécu de trente années d'existence psychothérapique.

La structure linguistique du narrateur

Delphine Todorova

Le récit littéraire connaît deux modes fondamentaux : l'histoire et le discours. Quand les événements présentés n'ont aucune réalité livresque et que le narrateur ne signale pas sa présence de quelque façon, on a affaire à *l'histoire*. Les ouvrages historiques en sont le meilleur exemple. Dans sa forme la plus pure, l'histoire doit être l'exposé des événements tels qu'ils se sont déroulés. Aussi, avec le bouleversement de l'ordre chronologique dans une œuvre, le narrateur se découvre et, avec lui, apparaît le *discours*. Le discours, en effet, suppose la présence d'un narrateur et d'un auditeur (ou lecteur) : le premier communique avec le second et cherche à l'influencer. Cela est vrai du roman, même si la relation d'événements en est le prétexte, dès le moment où il est supposé un lecteur fictif, qui, lisant dans l'ordre imposé, devra réagir aux moments voulus (suspense, retournement de situation, etc.). Cette ordonnance particulière des événements est donc l'une des premières manifestations du discours, et dans ce sens l'œuvre historique elle-même est aussi plus ou moins discours ; mais elle le sera toujours moins que l'œuvre romanesque.

Il y a une façon plus directe encore de saisir le discours : c'est d'inventorier les formes linguistiques qui lui sont propres. Nous les interrogerons pour cerner l'image du narrateur dans les œuvres de Michaux. La présence de ce narrateur nous apparaîtra, insistante, à travers chaque action relatée, chaque description, qu'elle marque d'une empreinte singulière.

Déjà, histoire et discours se séparent dans leur choix des temps et des personnes. L'histoire se raconte au passé simple, à l'imparfait et au plus-que-parfait, mais non au présent, au passé composé et au futur. Le discours permet tous les temps, sauf le passé simple et le passé antérieur. L'histoire met en scène la troisième personne ; dans le discours, le narrateur oppose sans cesse le « il » au « je-tu ». Ces traits du discours l'em-

portent dans une œuvre de Michaux (à laquelle nous emprunterons tous nos exemples), *Voyage en Grande Garabagne. Dans ce pays, je ne saurai assez conseiller de voyager seul, avec un tout petit train de bagages, qu'on puisse cacher au besoin dans un fossé.* Voici nommés « je », le narrateur, « tu », le lecteur, tous deux à propos de « il », le pays. Mais ici, *quelque chose ne va pas.* Le pays est imaginaire, et le lecteur, réel. Que fera-t-il de ce conseil ? Un tel dialogue entre le narrateur et le lecteur accentue, en la niant, l'opposition réel-imaginaire.

Les formes linguistiques du discours pourraient être appelées, en prenant ce mot dans une acception plus large, des « shifters » ou translateurs. Les shifters sont les mots comme « je », « tu », « ici », « maintenant », qui introduisent des éléments de l'énonciation dans l'énoncé. Ainsi « je » est là pour désigner celui qui parle. Les shifters ne peuvent pas apparaître dans l'histoire. D'une façon générale, cette intervention d'éléments extérieurs à l'énoncé, dans l'œuvre littéraire, rappelle au lecteur qu'il existe un sujet de l'énonciation, le narrateur, et que lui-même est un interlocuteur. Nombre de formes linguistiques peuvent avoir cette fonction, sans qu'elles soient des shifters au sens propre. Prenons, par exemple, les constructions locutionnelles du type « comme chacun sait ». Dire « comme chacun sait », c'est faire appel directement au lecteur, c'est lui signaler qu'il perçoit une parole, ce qui l'habilite à réagir devant ce récit ; c'est encore marquer une distance entre le monde décrit et le lecteur.

L'Emanglon, vous avez pu le deviner, n'a pas un caractère à aimer être dérangé... Ils usent aussi, comme on pense bien, d'armes et de harnachements de toutes sortes. Ces phrases traduisent seulement un souci de mettre l'interlocuteur « dans le coup », puisque le plus souvent, le lecteur « n'a pas deviné », « ne pense pas bien » ce que le narrateur indique. La gamme des possibilités est trop vaste pour que le fait signalé soit plus prévisible qu'une autre.

Prenons une de ces remarques, axée non sur le « vous » mais sur tout le monde en général (ce qui implique aussi bien le « je » que le « vous ») : *Et ce qui arrive toujours arriva : un sabot dur et bête frappant une tête.* L'incongruité du « toujours » est ici frappante car si dans l'histoire il est probable que le phénomène relaté survienne (il s'agit d'un combat où *deux hommes presque nus, chaussés de lourds sabots de bois* se battent à mort), ce n'est plus vrai dès qu'on quitte le monde des Emanglons : les sabots ne sont plus de mode, n'ont jamais été une arme de combat, etc. De telles réflexions visent aussi à créer un lien de complicité avec le lecteur : *Ce combat a lieu ordinairement entre proches parents, afin que la combativité soit plus grande. On devine tout de suite quels sont les combats les plus appréciés...* Il est notable que ledit combat serait jugé cruel par notre société ; le lecteur est donc invité à oublier les contraintes morales qui lui sont habituelles.

Ce qui importe, ici comme partout, c'est que ces « shifters » ne sont pas occasionnels mais se retrouvent à chaque page du livre. C'est dire que leur contenu et leur fonction constituent une dimension non négligeable du texte et qu'elles traduisent une attitude du narrateur qui prendra des aspects multiples. Les phrases qui révèlent un souci du narrateur pour son lecteur sont souvent soulignées par une parenthèse : *Tout animal qui a la moindre disposition au combat (et qui n'en a ?)...* La parenthèse est expressément le signe d'un message au lecteur. Ces passages ainsi intercalés instruisent la plupart du temps d'un détail qui ne justifie son utilité à aucun niveau de l'histoire. Elles ne sont donc là que pour se signaler

comme notes confidentielles et, plus qu'au discours, appartiennent bien souvent au bavardage.

La phrase exclamative, comme celle qui prétend indiquer une vérité générale, relève également du discours. Ici, c'est davantage l'image du narrateur seul qui est en cause. Au cours d'un récit sur les Emanglons, étranglés par une belle jeune fille vierge lorsqu'ils respirent mal, on peut lire : *Grand instant pour elle que d'être appelée ainsi au pont entre vie et mort !... Mais quel bonheur quand on a réussi, et comme on comprend les larmes de joie de la jeune fille cependant que l'assistance la félicite avec émotion.* Par la phrase exclamative, le narrateur révèle sa réaction devant les faits décrits. Ici il adopte, notons-le, la vision du monde des Emanglons. Un décalage se produit alors entre le narrateur et le lecteur réel. Le monde de la Grande Garabagne est en effet tout en « déviations anthropologiques » car ses phénomènes sociaux et biologiques s'opposent d'une certaine manière à ceux de notre société et de notre monde. Mais là où nous, lecteurs réels, percevons une déviation, le narrateur semble ne rien remarquer. Cette particularité différencie ce récit des autres récits de voyage en pays imaginaire, tel celui de Gulliver.

Le passage suivant, où s'insère une phrase à portée générale, traduit un même phénomène. *Cet homme est épuisé. Il n'a même plus la force de dormir. Car dormir est une réaction. Il faut encore être capable de cet effort, et cela en pleine fatigue. Ce pauvre Emanglon donc dépérit.* Ici encore, le narrateur adopte une logique différente. La comparaison, elle aussi, traduit la vision du narrateur. *Cette natte, couchée près d'elle comme un petit être apprivoisé et discret...* Ce petit être n'existe pas dans l'histoire mais seulement dans l'imagination du narrateur.

Nous n'avons indiqué jusqu'à présent que certains types de phrases ou de constructions. Il est un domaine, vaste et bien répertorié, qui recèle la gamme des formes linguistiques propres au discours : la rhétorique. Le discours, c'est, on l'a dit, un type d'énonciation qui suppose la présence de deux interlocuteurs, et chez le premier, l'intention d'influencer l'autre. Or, ce n'est pas un hasard si les figures de rhétorique existent depuis que l'éloquence est devenue un moyen d'imposer sa volonté. Là est l'usage originel de la rhétorique. Le but de l'orateur est de produire un effet sur son public, de le convaincre, et les figures en sont un des moyens. Les rhétoriciens classaient d'ailleurs les figures, soit comme impressives : destinées à provoquer tel sentiment (c'est le lecteur qui est concerné), soit comme expressives : dictées par tel sentiment (c'est le narrateur), soit comme les deux à la fois.

Si les figures sont aussi utilisées par les poètes, c'est que la poésie est avant tout discours, alors que le roman est avant tout histoire. La présence du narrateur s'y manifeste peu dans les formes linguistiques, mais surtout dans la manière dont le monde est représenté. Entre le discours rhétorique de l'orateur et la poésie il existe donc un lien assez subtil : les raisons en sont différentes, mais, par leurs formes linguistiques, tous deux sont discours.

Qu'est-ce donc que les figures rhétoriques ? Une figure sera une disposition du langage qui le rend visible. En effet, dans la plupart des cas, le langage se fond si bien avec les concepts qu'il exprime que le lecteur ne perçoit pour ainsi dire que *ce qui est dit.* Lorsqu'il y a figure, l'attention du lecteur est attirée sur le langage lui-même. Prenons des figures comme la répétition ou la conjonction (*et... et... et*) : que sont-elles, sinon une certaine disposition de l'énoncé ? Celui-ci devient visible parce qu'agencé selon un ordre particulier. La gradation, la comparaison, l'antithèse

naissent aussi d'un arrangement des mots, sémantique alors et non plus syntaxique.

Dans son désir de rendre le langage opaque, l'homme supprime les redondances du message : il transgresse les règles linguistiques là où cette transgression ne fera pas obstacle au passage de sens. Ainsi la plupart des figures peuvent être analysées comme des infractions qualitatives à une norme linguistique.

Nous choisirons, pour mieux nous faire comprendre, deux types de figures qui sont des déviations : les figures phoniques du type rime, allitération ; les figures sémantiques du type métaphore. Une figure phonique, c'est le rapprochement, dans la chaîne de la parole, de mots à forme semblable. Or, pour que le langage fonctionne, il est exigé un maximum de différenciations. A chaque différence de sens doit correspondre une différence de forme ; même si cette différenciation optimale n'est ni réalisée ni réalisable (sauf au prix d'un coût trop grand), elle existe au moins comme tendance. Les homonymes ne figurent pour ainsi dire jamais dans un même contexte si ce n'est voulu. Les figures phoniques s'opposent donc à une des lois fondamentales du langage. Grâce à elles, la forme phonique, visuelle des mots se fait sensible, phénomène qui n'est d'ailleurs pas sans répercussion sur le plan sémantique. *Interminables à des repas de rien, végétariens.* L'allitération entre « repas de rien » et « végétariens », tous deux formés de quatre syllabes dont la dernière est identique, « rien » est ici doublée d'un parallélisme syntaxique : « végétarien » continue « repas de rien » comme s'il l'expliquait, et paraît avoir un sens équivalent.

Une figure sémantique comme *une bêtise repue et parfaitement étanche* est une infraction aux normes qui régissent la combinaison sémantique des unités lexicales. Il est en effet exigé, pour que la combinaison de deux unités lexicales soit correcte, que toutes deux aient en commun une certaine partie de sens (ou sème). Ainsi « repue » devrait avoir en commun avec le substantif qu'il détermine les sèmes « matériel » et « animé » (un homme, un animal repu). Ce n'est pas le cas ici puisque « bêtise » est « non matériel ». Il ne peut donc se créer entre les deux mots une fusion de sens aussi complète que si la combinaison était correcte ; « bêtise » et « repue » restent éloignés l'un de l'autre et gardent leur sens propre. Cette distance rend à nouveau le langage perceptible, en tant que répertoire d'unités de sens combinables.

Ainsi, à travers les déviations linguistiques, c'est une disposition particulière du langage et donc le langage lui-même qui apparaît. Puisqu'on perçoit la disposition, on percevra aussi la présence de celui qui a disposé le langage, le narrateur. Nous citerons deux passages du *Voyage en Grande Garabagne* pour mettre ce phénomène en évidence :

Quelques Omobuls obèses causent eaux et climats. Une Omobulle en voiture respire les vapeurs enivrantes d'une cassolette. Le cheval est fainéant, le coussin est important.

Chapeaux à glands, robes à glands, parasols à glands. Oisifs et oisives se prélassent.

. . . . . .

On goûte, on mâche, on salive.

. . . . . .

Matelas, divans, fauteuils sous les arbres.
Eau.
Petites mares, beaucoup de grenouilles.

A ne compter que ce jeu graphique, phonique et sémantique autour de l' « o », la réalité de ce peuple se perd. Notons la lettre « o » qui se retrouve souvent, le son [ó] ou [ô] (*Omobul, cau*sent, *ea*ux, f*au*teuils...). Puis un rapprochement sémantique entre l'eau (mare et grenouille) et la bulle (Omobul) ; entre la rondeur de la lettre « o » et l'obésité ; l'eau et le caractère statique de ce qui est décrit. Ainsi présenté, ce peuple est senti plus fictif que tout autre dont on parlerait sans jeu. Le lecteur perçoit l'histoire (ici la réalité de ce peuple) à travers le discours du narrateur, c'est-à-dire de loin et par réfraction.

Il en est de même quant aux Hivinizikis : *... logiciens effrénés... prouvant l'existence et la non-existence et tout ce qu'on veut en général et ce qu'on ne veut pas, par raisonnement, par non-raisonnement, par raisonnements tirés de non-raisonnements.. se fâchent pour un rien, distraits de leur colère par moins que rien, par mouche qui vole...* Ici les oppositions linguistiques ne correspondent pas à des oppositions conceptuelles *(tout ce qu'on veut, ce qu'on ne veut pas, raisonnement, non-raisonnement... pour un rien, par moins que rien).* Leur répétition a pour effet de substituer à l'image des phénomènes décrits l'image des mots qui les décrivent (et même de concepts). Les Hivinizikis sont perdus de vue, le narrateur et le lecteur restent face à face.

Le lecteur ne manque donc pas d'indications sur le narrateur ; et pourtant il ne lui est pas facile de le situer avec précision. Les déviations ou effets stylistiques que nous avons nommés renvoient déjà à des genres littéraires différents. Les déviations phoniques systématisées, les déviations sémantiques, syntaxiques sont, par exemple, caractéristiques du genre « poème » et prohibées traditionnellement en prose. Les déviations « sémantico-grammaticales », comme les ambiguïtés et les antanaclases, se rencontrent dans les œuvres du genre « comique » : un court récit peut même être structuré sur une seule. Passons aux déviations anthropologiques (le monde du *Voyage en Grande Garabagne* en présente de multiples) : elles appartiennent tout particulièrement à la littérature fantastique (et parfois au poème) ; celles du fantastique pur seront biologiques ; celles de la science-fiction, essentiellement sociales. Mais un roman fantastique ou de science-fiction ne contiendra normalement pas de déviations linguistiques quelles qu'elles soient.

A quel genre appartient le *Voyage en Grande Garabagne* ? On le voit immédiatement : à tous. Il est poème et prose, récit fantastique et de science-fiction, la distanciation et les jeux de mots en marquent aussi l'humour. Tel caractère sera plus prononcé à certaines pages, tel autre plus loin. Bien plus, il est fondamentalement, son titre nous l'indique, récit de voyage. Comme tel, une certaine prétention « descriptive » devrait en être l'attribut. Certains énoncés offrent bien une apparence informative, mais à les lire de plus près, on s'aperçoit des omissions qui rendent l'information « inutilisable ». *La ville de Kadnir ne ressemble pas à la ville de Kivni,* dit le narrateur ; or, Kivni n'a pas été décrite. *Ils cousent des rats qu'ils prennent avec des arzettes* (que sont les arzettes ?). *Les Ematrus sont lichinés ou bien ils sont bohanés* (? : cela étant la première information sur les Ematrus, nous n'avons aucun moyen de prêter un sens plutôt qu'un autre à ces mots inventés).

Sur les soixante peuples cités, peu sont longuement décrits. Un détail ou deux suffira à identifier les autres : telle maladie pour les Bures, telle façon de distribuer les femmes pour les Omanvus, une manière de traiter les commerçants pour les Bordètes. Quand le narrateur ne dit pas tout simplement : *Les Arpettes sont traîtres et aussi les Floriquets, les Cirri-*

dents sont diplomates et les Ourledous gens de ressource. Ou bien : *Les Arnadis ne sont pas plus importants que les Nijidus. Tous ratatinés ensemble. Je mets dans le même sac les Bévins, les Souvgattes et les Arnavas.* On s'aperçoit que si la description manque passablement d'exhaustivité, elle manque aussi de système, deux exigences qui sont celles du récit de voyage. L'attitude particulière du narrateur envers le monde décrit, la distance qu'il prend avec lui et fait prendre au lecteur sont autant d'autres infractions à ce genre littéraire.

Le narrateur est donc indifférent aux normes des genres littéraires, de telle sorte qu'il échappe à tout moment au lecteur habitué à la classification traditionnelle. Mais il est une autre difficulté. Car, dans notre examen même, nous avons glissé imperceptiblement d'un premier à un second statut du narrateur. Il s'agissait au début d'un narrateur très visible, directement présent dans le récit, qui se rapproche des personnages du livre par son dialogue avec un lecteur imaginaire. Certaines phrases lui appartiennent de la même façon que d'autres appartiennent à tel ou tel personnage. Plus tard, nous avons dessiné une image du narrateur qui « écrit », qui assume la responsabilité de l'ensemble du texte. Ce n'est alors plus ce personnage badin qui exprime naïvement ses impressions mais bien un écrivain qui choisit tels procédés plutôt que tels autres. Toutes les déviations linguistiques laissent apparaître cette deuxième image. L'une et l'autre image se fondent parfois lorsque les évocations suscitées par le lexique trahissent un même trait de caractère chez celui qui parle et chez celui qui écrit. *Tout en larmes très sincères au chevet du père malade,* dit le narrateur au sujet des Hivinizikis, *mais dès qu'il a fermé l'œil, courant au testament, l'enterrant en un tournemain (ça vaut mieux sans quoi ils l'oublieraient jusqu'à ce qu'il pue).* La parenthèse isole du texte une phrase relevant du discours, où le narrateur dialogue avec le lecteur : il s'y révèle, en disant « puer », aussi peu respectueux du mort que cet autre narrateur glissant dans la phrase précédente qui appartient, elle, à l'histoire, une expression familière, « fermer l'œil » pour « mourir ».

Il existe donc deux images du narrateur, qui parfois convergent, mais qui ne coïncident pas entièrement pour autant ; appelons-les, par convention, « le narrateur » (celui qui dialogue avec le lecteur fictif), et l'auteur (celui qui est perçu par le lecteur réel). Or, une troisième image accompagne ces deux-là. Dans celle-ci le narrateur se représente lui-même, il est à la fois sujet et objet du récit, sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation. Le narrateur a, en effet, épisodiquement, un rôle dans l'histoire comme voyageur. Rôle très discret car ce voyageur s'évanouira au cours du récit et le *Voyage* s'achèvera par un morceau d'histoire sur Dovobo, l'empereur de Grande Garabagne. Là où apparaît cette image du voyageur, notons-le, le narrateur tel que nous le décrivions jusqu'à présent s'efface : pour ce faire, il adopte le mode de l'histoire au lieu de celui du discours qui domine ailleurs. Les temps seront ceux du passé et le « je » fera partie de l'histoire : il ne désigne alors plus celui qui parle, mais un des personnages du livre.

Ce voyageur se révèle timide ou contemplatif. Il ne sait ce qu'il faut répondre quand on lui demande son avis : *Et vous ? dis-je, car il faut être prudent en ces pays.* Il est mal à l'aise à la cour de Kivni car il n'en connaît pas les usages, malheureux de ne savoir comment complimenter une jeune fille qu'il admire : sa tentative sera un échec. *Pauvre Cliveline !* lui écrit Ajvinia, *délicate comme elle est, je me demande si elle n'en tombera pas malade.* Autre part, il nous dit qu'il ne se lasserait pas de

former sur le corps des femmes Ecalites *comme à l'estompe... des figures rosées...*, ou bien qu'il était heureux à Kadnir : *à peine si j'en garde un souvenir précis, seule l'impression que vraiment j'y étais bien.* Ce voyageur est loin du narrateur ironique ou distant dont les déviations linguistiques réfléchissent l'image. L'histoire de Dovobo mise à part, ce sont là les seuls moments où l'histoire domine le discours, où des personnages concrets se substituent à des peuples qui ne connaissent pas l'individu.

Pourtant si le voyageur et le narrateur ne présentent pas tout à fait les mêmes caractères et s'ils ont un statut différent dans le mode de récit, ils se confondent aux yeux du lecteur. Le « je » de *J'y ai vu des chenilles féroces et des canaris-démons* est-il pour lui si différent de celui de *Les nuits de l'Emangle — ne l'ai-je pas dit déjà — sont toujours claires, douces et invitantes ?* Auteur-narrateur-voyageur : il y a un glissement imperceptible d'une image à l'autre, de telle sorte que le lecteur est dérouté et fasciné comme, précisément, par un monde irréel : la dernière certitude qui est celle de la parole se trouve ébranlée, elle aussi.

L'effet de ce jeu complexe de procédés est, croyons-nous, tout aussi ambigu que l'est l'image fuyante de ce personnage aux trois visages. Que provoque immédiatement la présence insistante de cette image ? Le lecteur perçoit non seulement l'histoire, la vie représentée ou imaginée, mais aussi le discours, l'œuvre elle-même. Le récit cesse d'être transparent (telle la parole quotidienne), il n'est plus le simple médiateur qui sert à connaître une réalité extérieure. La prédominance du discours augmente l'opacité du langage, le rend perceptible au détriment de l'univers représenté par lui. On pourrait donc tirer une première conclusion : cette présence constante et fugace du narrateur a pour effet une certaine « distanciation ». Le lecteur ne prend pas ce récit pour la réalité, mais bien pour un récit. La « vérité » naïve du réalisme est rompue en faveur d'une vérité autre, plus riche, selon laquelle la parole a autant de raison d'être que son objet.

Mais n'est-ce pas là une première impression ? Ce narrateur est si bien présent, son interlocuteur, le lecteur fictif, est si bien intégré au texte, que tous deux quittent leur premier rôle et pour nous, lecteurs réels et non imaginaires, intègrent l'univers du livre. A ce moment le discours devient une histoire au deuxième degré. Jusqu'à tel point que, lecteur perplexe, on se demande s'il faut croire à la réalité de ce récit ou bien l'accueillir comme une incarnation ultime du monde imaginaire qu'est la Grande Garabagne : le récit a exactement la même réalité que ce pays, lointain et familier, plus chaotique et en même temps plus pétrifié par ses lois que le nôtre, déroutant et insaisissable.

Les voix

Guy Rosolato

Une voix, parmi celles que porte l'œuvre, se distingue par sa singularité, indépendante, semble-t-il, et des représentations, et des visages, pour nous atteindre comme à travers un voile, à n'être que réfractée dirons-nous, ne doit sans doute pas la rendre indéfinissable. Elle n'est ni celle des protagonistes du récit, ni celle de l'auteur, ni, non plus, celle du « narrateur ».

Peut-on aller plus loin pour l'identifier et ne pas s'en tenir à ces traits négatifs qui donnent une impression de flou conceptuel ?

On parle souvent de « double » à propos de l'œuvre d'art. C'est donc autour du SUJET qu'il faudrait commencer notre exploration.

La démarche esthétique joue sur deux registres. D'une manière générale, on peut avancer que la jubilation s'appuie sur une oscillation fondamentale entre l'organisation métonymique et la substitution métaphorique, c'est-à-dire entre les deux modes constitutifs du langage. L'œuvre la plus délibérément métonymique, la plus descriptive, ou réaliste, aboutit à une métaphore qu'elle soutient secrètement par la contiguïté de son récit et qui se révèle en certains points, notamment en sa fin : métaphore d'une « vie », d'une « réalité », d'un « objet » ainsi posée dans la coulée de l'œuvre, délimitée par les proportions du livre et par la rupture de son terme. La fascination exercée tient à ce mouvement métaphoro-métonymique. A l'inverse, un texte poétique, le plus dense en métaphores, doit se reposer sur une articulation métonymique, sur un liant de l'interprétation qui lui donne une cohérence, toute subjective, de l'instant, variable, mais certainement discernable.

Cette oscillation assure, par conséquent, par ce dédoublement possible au niveau des significations, une duplication corrélative tant du destinateur que du destinataire du message : lorsque nous parlons de double, il s'agit de cet effet de correspondance entre ces deux duplications. Il apparaît

déjà que la représentation ne saurait être entendue dans son acception la plus naïve, d'une sorte de copie du monde extérieur : il s'agit d'une auto-représentation, où l'œuvre se retrouve en elle-même, par une symétrie, successivement détruite et renaissante, parallèle à l'oscillation métaphoro-métonymique. Ce dédoublement peut même être figuré dans l'œuvre comme une sorte de mise à nu de son ressort : double de personnages (dans les contes d'Hoffmann) ou double du récit (comme l'a très précisément démontré J. Ricardou). Cette autoreprésentation, qui concerne l'élaboration même de l'œuvre, sa construction, son cheminement, contient également, soulignons-le parce que ceci ne saurait en être dissocié, un rappel, UNE CORRESPONDANCE DE LA REFENTE DU SUJET.

Pouvons-nous, dès lors, dire que cette voix dont nous parlions et que nous nommerons, pour plus de clarté, la VOIX RELATIVE, ne tient qu'à cet effet de double ? Sans doute lui est-elle attachée en tant que relation de base. Mais elle sert de lien (elle est relative) entre cette organisation et une autre, ternaire, que nous envisagerons tout à l'heure.

Rappelons pour l'instant que cette voix est, d'abord, anonyme. Elle est présente comme un fil tissé dans le récit, et pourtant en dehors, en « off ». Il nous faudra donc montrer comment elle se détache des voix déterminées du texte, et par quels moyens, d'ailleurs propres à la fascination, elle impose cette différence et cette distance. De plus, d'être anonyme suppose une indication : d'avoir à soutenir l'attention sur un secret, un point de fuite, vers lequel se situe la question du Nom.

Donc, d'abord, examinons cette première relation, ce décalage par rapport aux protagonistes, en distinguant trois séries d'oppositions.

Premièrement, envisageons ce qui se rapporte à la troisième personne (il) (la non-personne) sous la forme de l'énoncé face à ce qui dépend des deux premières personnes, principalement de la première (je) qui, elle, comme sujet, met en cause l'énonciation (et justement on a défini comme VOIX cette relation qui lie le procès de l'énoncé à ses protagonistes, sans référence à l'énonciation. R. Jakobson). Or, l'entreprise littéraire consiste dans le renvoi continuel entre ces deux ordres : on pourrait même dire que là encore le jeu métaphoro-métonymique fonctionne, la métonymie étant du côté du « il », comme substitut, effet de déplacement, et description perpétuée, alors que la métaphore se tient du côté des « embrayeurs » (je - tu) qui déterminent le sujet par le discours, en lui-même.

Ceci devient plus clair quand on s'attache à distinguer, avec M. Benveniste, dans un texte littéraire, ce qui caractérise l'énonciation « historique » opposée à l'énonciation du « discours ». Une corrélation s'établit, en effet, entre l'usage de la personne et le temps verbal ; rappelons que le « présent » est bien le temps où l'on parle et qu'il n'y a pas d'autre moyen que de le référer au « je » qui parle. Partant de là, le récit d'événements passés, historiques, use du passé simple, de l'imparfait, du plus-que-parfait, à la troisième personne. Pour le « discours », les trois personnes peuvent être employées (JE - tu/il) et tous les temps à l'exclusion du passé simple.

Il va sans dire que les choses peuvent devenir plus complexes selon que le rapport entre le JE du narrateur et le IL du héros s'équilibre ou s'inverse (cf. T. Todorov) ; ceci rendrait compte de ce qu'on a appelé les visions du récit (J. Pouillon), suivant trois aspects : vision du dehors (où le IL domine), vision par derrière (avec le JE), ou vision « avec » (à égalité, donc aussi à la première personne).

Nous voyons là un système fonctionner de telle sorte que même dans un récit « historique » se trouvent impliqués le JE de celui qui DIT ce récit, mais aussi le « nous » et le « vous » inclusifs.

Cette voix relative, par conséquent, ne nous est perçue que dans la

mesure où nous reconnaissons non pas seulement telle ou telle voix particulière qui risque de choir en tant que partielle, mais l'ensemble qui comprend les éléments opposés ; elle rend compte de cette relation. Voici donc une première approche.

(Ainsi en disant « Qui je fus », cette distance est-elle prise au passé simple pour tenter de joindre inauguralement le « je » et le « il ».)

On pourrait encore tenter, dans le même esprit, d'attribuer au langage « scientifique » une autre conjonction : la troisième personne commande le présent, mais un présent qui est celui de la Loi et qui vaut en tant qu'il perdure (ex. : la terre tourne); ce qui, non plus, ne laisse pas oublier le JE propre d'un Galilée et sa première énonciation, et à partir de quoi la Loi prévaut dans sa formulation, pour nous.

(La relation de voyage, en conséquence, jouerait sur trois tableaux, discursif, historique et scientifique : j'ai été voir les Chinois/, ils étaient tels/, ils sont ainsi ; — le Barbare en Asie glisse ensuite en Grande-Garabagne.)

La deuxième opposition dont nous parlions sera celle qui concerne encore le statut du sujet (je) dans la comparaison entre le performatif et le constatif (Benveniste). La première catégorie est par excellence celle du sujet : car par lui l'énonciation dénomme en elle-même l'acte performé ; il est l'origine, dans la parole, du PACTE, de la Loi, de la relation symbolique qui unit à autrui (je jure, je nomme, je déclare). Si le texte littéraire se poursuit sur le mode « constatif » (la marquise descendit à cinq heures), il n'en demeure pas moins que, là encore, métonymique, il peut être mis entre parenthèses par rapport à une énonciation de l'auteur : « je dis que... » Or, cette expression reste ambiguë : car pour passer dans l'ordre du performatif, pour n'être pas une simple affirmation qui constate que des propos sont émis, le *dire* doit inaugurer une situation nouvelle (Benveniste), qui elle-même doit être reçue comme une reconnaissance par un groupe social qui accepterait aussi de « dire que... », donc par un pacte : la métonymie du texte (le constatif) introduit, par le tout formé, à la métaphore du Nom, moyennant quoi nous voyons prendre son sens de pleine déclaration (performative) au « je dis que... ». Ainsi se retrouve l'oscillation métaphoro-métonymique, dans l'assomption du sujet. La voix relative recueille là encore cette opposition.

Il y aurait lieu de faire état d'une troisième confrontation, qui, si elle s'applique au verbe, précise aussi l'articulation du sujet au procès : il s'agit des VOIX, au sens grammatical. Il en est classiquement de trois sortes : suivant que l'action est exercée par le sujet (active), subie par lui (passive) ou qu'elle se retourne, se répercute sur lui-même (voix moyenne) (pronominale) (A. Dauzat). On a fait remarquer que la catégorie de la voix, en indo-européen, est toutefois indépendante de l'état et de l'action qui permettaient les définitions précédentes ; elle s'établirait plutôt dans l'opposition entre l'actif et le moyen selon que le procès s'accomplit à partir du sujet et hors de lui (actif) ou que le sujet est interne au procès, en étant le siège (moyen) (E. Benveniste). Ce sont surtout les transformations, les glissements entre ces voix qui nous intéressent ici, surtout pour essayer de déceler les conditions qui les rendent possible.

A partir du « je parle » une série de modifications peuvent être entrevues : « je te parle » ; « je parle ce texte » ; « je suis parlant », « je suis parlé » ; « on parle » ; « on me parle » ; « il me parle » ; etc. Formules qui, si elles ne sont pas courantes, peuvent convenir à des situations pathologiques, en s'étageant suivant les trois « voix ».

Mais se maintenir au « je parle » et à ses dérivés revient à perpétuer

une suspension et une rupture, par une fixation à la voix moyenne et au constatif. Il peut y avoir une altération pathologique dans ce blocage qui fait obstruction à la liaison symbolique (et performative) d'une parole-qui-dit, parce que ne peuvent être empruntées ni les articulations du langage ni même celles qui sont propres aux symptômes névrotiques. La théorie de l'hallucination gagnerait ainsi à tenir compte de cette interruption irréductible, de ce qui ne peut être dit, par une impossible référence à ce que nous appellerons la Voix Antérieure, pour montrer comment une « voix » ACTIVE vient DOUBLER la forme passive (je suis parlé ; on me parle) et compléter la rupture du « je parle » maintenu. On notera la position privilégiée du « je parle » par rapport au « j'entends », ou au « je vois », « je sens ».

Résumons-nous : cette « voix relative » serait comme l'indice d'une série d'oppositions grâce auxquelles le sujet, par rapport au discours, exerce son mouvement d'effacement et de retour, — de battement. Ainsi cette voix, parce que l'œuvre existe et que nous la lisons, soutient cette distance, cet écart, cet hiatus, propre au sujet, et que l'oscillation métaphoro-métonymique supporte.

Mais en ne tenant compte que de la relation au dédoublement on néglige une organisation triadique en voix antérieure, relative ou actuelle, et conséquente, cette fois-ci dans une succession, une subordination que n'est pas sans recouper le triangle des voix au sens grammatical.

La voix relative qui sert de souffle à l'œuvre semble en continuer une *autre,* de nous déjà connue, une VOIX ANTÉRIEURE, dont elle se distingue pour n'en être pas un simple écho.

La voix doit aussi être comprise pour sa sonorité et telle qu'elle a été ENTENDUE dans l'enfance : dans son antériorité, son organisation, c'est-à-dire, ses sons sélectionnés, et surtout dans son timbre auquel l'enfant s'essaie parfois en évoquant le grave grondement des bêtes mythiques ; cette voix des lointains, voix du Père, porte des différences, un sens toujours plus délié, une loi à laquelle la mère renvoie ; elle est la meilleure, sinon la seule VOIE d'accès au langage. Cette précession nous la retrouvons aussi avec l'œuvre d'art : comme une langue toute faite, admise en un premier temps, mais aussi élue au détriment d'autres, — donc selon un CODE CHOISI. Remarquons ici la distribution ternaire : la voix relative se trouve prise entre la voix antérieure et la voix conséquente. Elle sert donc de transmission entre les deux. Quant à la dernière, qu'elle soit virtuelle, comme un commentaire muet, celui du lecteur, ou qu'elle se borne à reproduire, elle peut soutenir une critique, accuser les particularités de l'œuvre originelle, dans un sens diacritique, mais alors elle s'engage elle-même dans sa propre entreprise d'être entendue, donc à son tour comme voix relative : ainsi s'opère une translation.

Cependant, la voix relative, actuelle, ou médiane, ne s'impose pas dans la mesure où elle dépasse et abolit les deux autres voix : mais aussi en retour sont-elles récupérées, mises en perspective, à l'issue de ce « sacrifice ».

Il semble qu'il y ait là une cellule généalogique, à trois termes, ou si l'on préfère, comme si trois générations se succédaient selon le Nom. (On s'interroge sur cet auteur qui PORTE celui de Michaux : serait-ce, disent les exégètes, à partir d'Hölderlin, de Kafka, ou de Swift, de Voltaire ? Lui, désignera plutôt Lautréamont, E. Hello, les grands Russes.)

Mais ce choix qui introduit à un ordre aussi inéluctable, une succession aussi irréversible, à une Loi semblable à la relation symbolique de la paternité que résume le Nom et son mode de transmission, s'en sépare évidemment puisqu'il ne dépend ni du sexe, ni de la procréation

selon la chair. La généalogie s'y trouve transposée, avec une ascendance, une tradition qui sert de repère différentiel, et une descendance non seulement comme zone d'influence mais aussi comme transformation du réel.

C'est ici qu'une liaison importante doit être envisagée. Elle permet d'articuler les phantasmes œdipiens à la structure des mythes en fonction des lois de la patrilinéarité.

Ce qui doit être remarqué d'abord c'est la fonction complémentaire du mythe par rapport aux phantasmes qui structurent l'inconscient. Si les deux souhaits œdipiens fondamentaux, d'inceste avec la Mère, pour le garçon, et de meurtre du Père, restent constitutifs de l'inconscient et n'apparaissent (en dehors de la psychose) que d'une manière détournée, le mythe RELIGIEUX ayant cours dans une société patrilinéaire, judéo-chrétienne par exemple, avec le sacrifice (Abraham et l'Alliance ; le Christ et la Trinité) rappelle, pensons-nous, les lois de cette patrilinéarité en son principe. De sorte que nous ne trouverons figuré en lui, ni l'inceste, ni le parricide, mais le renversement symbolique du sacrifice qui, à partir de ce dernier, conduit à la patrilinéarité, c'est-à-dire aux relations particulières qui s'établissent entre trois générations successives d'hommes.

Le SACRIFICE visé ou accompli du Fils, et avec lui, d'une manière symbolique comme cela a été mis en évidence (Freud, T. Reik), DU PÈRE, noue ce retournement. Le sacrifice a donc pour effet de réunir deux démarches qui sont nécessairement liées et qui s'entretiennent l'une l'autre comme les deux pièces d'un symbole : le mot, d'abord, n'est que la mort de la chose, et, conjointement, la Loi de la lignée tient à ce dépassement grâce à l'accès au Père Mort.

Partant de l'organisation centrée sur ce noyau religieux il serait possible de déceler un mythe semblable relatif à l'art.

Une certaine évolution historique laisse déjà supposer cette prise en charge. Le destin tragique de l'artiste, des poètes maudits, même chez Hölderlin à l'avance, s'accuse et devient d'autant plus fascinant que le « détournement catégorique » à l'égard de la divinité, par des voies diverses, se consomme. Ainsi pourra saillir une fonction sacrificielle de l'art, et dont il y aurait lieu non seulement de reconnaître le relai, et certes pas comme une religion esthétique, ou telle autre mystique, mais sur un mode de représentation spécifique. Car ce n'est ni dans le récit ni dans l'image que nous aurions, d'une manière édifiante et tout compte fait extérieure, à retrouver cette Loi quant au Père, mais dans l'exercice intime de la création.

Cette Mort du Père préservée dans sa mutation symbolique, si elle peut transparaître d'une manière thématique (par exemple, dans cette indestructibilité de mon Roi au-delà des vicissitudes, et des sévices, — ou dans ces « portraits », ces dessins, ces visages mortifiés) elle se scelle surtout en cette portée de la voix que nous disions relative.

Car, pour que celle-ci atteigne cette ampleur qui l'impose, il faut déjà qu'ait été surmontée la Voix antérieure, cette Voix absolue, ainsi maintenue.

Par ailleurs, nul souci de la Voix conséquente, ne doit assourdir le projet. L'idée est banale de l'originalité et de l'indépendance de la création. Vue sous l'angle du sacrifice il y aurait lieu de constater que l'entreprise esthétique porte en elle le principe même de la Loi liée au Père Mort. Mais il ne faudrait pas tenter de confondre, parce que le thème mythique nous y convie, le processus religieux avec celui de l'art.

Car le texte, la FICTION esthétique est plus libre que le mythe religieux : tout peut être dit, et l'inceste et le parricide. C'est en un autre

point que réside, comme nous l'avons vu, cette représentation de la Loi : dans le mode de création et dans la jubilation esthétique. De sorte qu'apparaît maintenant une singulière correspondance : CE QUE LE MYTHE RELIGIEUX EST AUX SOUHAITS ŒDIPIENS AYANT LEUR LIEU DANS L'INCONSCIENT, LE PROCESSUS MÊME DE LA CRÉATION (ET DE LA JUBILATION) LE REPRODUIT PAR RAPPORT AU « CONTENU » DE L'ŒUVRE. En d'autres termes il existe une relation organique entre le récit tragique dans l'Œdipe et cette lignée où Sophocle, le temps de la Grèce, se situent pour nous, — l'Œdipe avec cette saveur antique et chère.

Nous ne nous étonnerons donc pas de TOUT découvrir (jusqu'à l'engagement le plus pragmatique) dans les visées du texte, pudeurs et hardiesses comprises. Ceci n'est que l'envers d'une précise généalogie. Ne voit-on pas les surréalistes élire leurs ancêtres ?

Mais surtout la fiction esthétique se présentera sous l'indice de la plus grande fluidité, la plus labile : sa figuration, pour quiconque, et son auteur, reste infiniment fragile, oscillant entre la plus grande fascination de la croyance, comme pour un mythe, et l'illusion dénoncée, le rien-même ; et ceci alternativement comme par un mouvement de capture et de dégagement.

Mais ce n'est pas dans cette couche que nous aurons à déceler le sacrifice, le Père Mort et la Loi : seule la voix blanche, la voix relative, y conduit dès qu'elle est pressentie. Mais ne peut-on imaginer un « récit » qui tenterait de se tenir au plus près d'elle et qui supprimerait les intermédiaires, les accents, et les objets ?

L'aspect sacrificiel se concentrera donc sur cette face occulte de la création et que nous désignons comme Voix, cherchant sa plus grande spécificité dans ce dépassement.

Celui-ci s'appuie, comme nous l'avons vu, sur l'éradication des voix « distales », antérieure, et conséquente.

Cela exige encore une bipartition pour que la voix vive se détache de celles qui seront tenues pour abolies. Dans le sujet lui-même doit s'accomplir une scission correspondante. Une partie se différenciera pour servir d'élément inerte, grâce à quoi peut résonner la voix naissante.

L'aspect le plus physiologique de sa constitution semble être repris symboliquement : à la raideur, à la tension que rencontre dans les cordes vocales le souffle pour être animé, succède l'expansion d'une chambre de résonance où l'obstacle d'une paroi concourt à l'éclat comme à la modulation du son. Ainsi trouverions-nous un modèle semblable dans les moyens de le capter par les ondes hertziennes : depuis la galène et le transistor, matière résistante jusqu'à l'issue vibrante du *haut*-parleur. Ce conflit entre l'inerte et l'animé nous le découvrirons, en variation, au niveau des voix, se scindant en elles-mêmes. L'instrument de musique, dans sa première simplicité patriarcale, la corne, qui se charge d'une ancienne rumeur, par son corps rigide participe à la formation du son qui le traverse. Faut-il rappeler le sens que Reik révèle comme voix paternelle évoquée dans l'usage rituel du chofar et dans l'ordre de la musique ?

Cette raideur, cette subordination, est sans doute à relever dans l'inspiration du poète soumis à l'écoute et qui retient son souffle. L'écriture automatique des surréalistes, par cette sollicitation de « l'inconscient », poursuit également ce partage, où justement, CERTAINS ÉCHOS DOIVENT SE TAIRE, que l'on aurait entendus partout, pour que sur leur fond d'inertie s'échappe la Voix. Le corps même, avec sa pesanteur, ses sommeils, se conjugue-t-il à ces voix supplantées, mortifiées, ces voix

du sacrifice, Voix antérieure du Père Mort, pour que de lui — ou d'elles — vienne au jour la Voix.

A chaque auteur son moyen propre pour assurer cette scission : dans la part CONSACRÉE à l'inertie, aussi intime que l'autre, la Mort symbolique se trouvera inscrite. Ainsi de cette voix organique, incorporée d'abord, « introjectée », naîtra, entre le souffle et la paroi, la Voix centrale. A chacun d'ordonner les visées qui seront frappées de rigidité, dans le sacrifice propre ; qui, dans le récit, l'anecdote, le plein d'une intrigue, ou même avec la trop facile « inspiration », qui encore, au plus près du corps, pour que la bouche qui profère reste dans la raideur appelée de son cri, — avec la drogue. Le misérable miracle ne serait-il pas cette mise à mort sacrée, le corps séparé par sa biologie du souffle qui vaticine, aux voix accueillies, le corps rendu à cette [1] « métaphysique saisie [2] », comme il est dit [3], « par la mécanique » (M.M., p. 87). De cette confrontation, le renversement symbolique restitue alors les trois voix : avec H. Michaux, par exemple, en lui, d'avant lui, comme d'après.

N'est-ce point aussi que la musique n'affirme son harmonie qu'à partir de trois voix, même si elles ne sont que virtuellement inscrites, ainsi dans telle partita, disons pour violon et de J.-S. Bach, « quand on n'est plus qu'une ligne » (M.M., p. 873).

N. B. — On aura remarqué dans ce qui précède une démarche de contrepoint qui ne récuse pas les tâches de la critique : au premier paragraphe, on reconnaîtra une photographie d'H. Michaux, comme prologue ; ensuite une *succession* qui s'avère chronologique, en cela significative : voici Qui je fus ; les voyages en Ecuador, en Asie, en Grande Garabagne, et ce qui nous en vient, Nouvelles de l'Etranger ; ce Roi et ces peintures ; ce corps auquel il arrive tant d'Epreuves et qui s'avance encore dans l'impératif de la drogue ; et le problème des voix dans la Connaissance par les gouffres.

Quant à *Tu vas être Père* (1943), d'un certain Plume, sans lieu, ni date, ni nom d'éditeur (« on les vend sous cape à Paris »), texte introuvable, ne serait-il pas de ce fait « mis en abyme », sorte d'oracle de l'œuvre entière ?

Les cordobes

Delphine Todorova

I. — Aucun n'est exempt de bile.

II. — Les hommes les plus vite froissés qui soient, les plus minés par les affronts (qu'ils sentent partout), hésitant non entre colère et calme, mais entre plusieurs colères.

III. — La figure chargée, constamment recuite et retrempée dans la jalousie, les défaites de l'honneur, les ressentiments, le soir surtout, envahie de sucs empoisonnés, culottée, tendue, surimprimée, se tachant, blêmissant, s'ombrant aux vagues successives de l'amertume.

IV. — Colère aux cent expressions : chez les uns cela passe en frissons, jusqu'à les obliger à se mettre au lit ; chez d'autres en fièvre, en hoquets, en spasme, en petites crêtes verbales, en moulinets des bras, plus dangereuse en celui où elle vient rarement, n'y ayant pas son chemin fait et coutumier, plus dévastatrice, donnant en lui au hasard, sans issue, comme si elle allait le dépoitrailler.

V. — Colère sans cruauté, atrocités ni meurtre, car ils préfèrent à la libération, l'orgueil d'en être le maître, le siège, la victime. (Colère : force. Meurtre : onanisme.) Il faut savoir se retenir.

VI. — Les femmes ont toutes leurs qualités de vivacité, moins le démon bilieux ; pleines d'allant, élancées, le visage dispos et purgé. Voilà qui déconcerte les hommes, ces coqs, jamais fatigués, mais que l'aisance ridiculise, d'où nouveaux accès, et elles toujours étonnées de ces crises furieuses comme des oiseaux insultés par des rats.

VII. — Hommes et femmes au bord de l'abîme de l'amour, ne se rencontrant jamais.

VIII. — Les chants d'amour en Cordobie, beaux d'élan, arrachés, partis du fond, allant loin, mais un peu en épingle de cravate.

IX. — Pays plus habité de tristesse que réellement triste. Maisons bâties en des endroits incommodes, désespérantes, mais ayant furieusement de l'allure.

X. — L'air glacial ou flambant vous brûle les muqueuses. Soif. Ils gardent leur soif. La soif est plus aiguë que l'étanchement.

XI. — Ils adorent un seul Dieu, vindicatif quoique absolu, porté à voir le mal partout et qui les attend tous à la mort. Son règne n'aura jamais de fin.

XII. — (Aux Cordobes se rattachent aussi les Ebelleux, les Ecreux, les Ficres et les Pajaris.) [1]

Ce texte est extrait du *Voyage en Grande Garabagne* (*Ailleurs*, Gallimard 1948). Nous avons relevé ses éléments constituants à chaque niveau structurel : phonique, rythmique, syntaxique, lexical, sémantique, en les observant dans tous leurs aspects. Aucun élément n'a toutefois une valeur intrinsèque ; celle-ci ne peut apparaître que grâce à une organisation particulière, aussi est-ce cette organisation que nous avons essayé de représenter par le plan suivi. Selon leur caractère, nous avons groupé les éléments et avons cherché à leur donner une appellation qui en refléterait la teneur. Le but de cette démarche est de saisir la configuration formée par des groupes d'éléments.

Si le titre précède dans chaque cas l'exposé, ce n'est pas que nous sommes partis d'à prioris : la dénomination suit l'analyse. Nous illustrerons chaque trait par des exemples représentatifs et non par l'ensemble de ses manifestations. Il sera facile pour le lecteur de retrouver les autres dans le texte.

Une description picturale

1. L'un des premiers caractères est l'*absence de verbes*. Les cinq premiers paragraphes ne comptent que sept verbes à un mode personnel, pour vingt propositions. Et encore ces verbes apportent-ils une information nulle ou très faible, l'un étant une forme impersonnelle, deux autres une copule ; les autres verbes sont extrêmement fréquents et polysémiques (*passer, venir, sentir, préférer*). Dans les autres cas, il y a, soit ellipse de la copule *être* ou *avoir* (ainsi *colère aux cent expressions* est une ellipse de « leur colère a cent expressions »), soit une forme nominale du verbe. Or, les caractères du verbe : expression du mode, du temps, s'effacent aussi bien dans l'infinitif, qui se rapproche du nom, que dans les participes, qui se rapprochent de l'adjectif.

Cet « averbalisme » se retrouve partout, sauf au sixième paragraphe où les propositions avec verbe alternent avec les propositions sans verbe, et aux trois derniers. A défaut de se justifier par un changement dans le sens, ce changement dans la forme a pour fonction de briser la monotonie d'un discours entièrement averbal. On peut supposer que l'alternance des tons est un des traits qui appartiennent aux universaux structurels d'un certain type d'expression littéraire.

Les copules, comme les formes nominales du verbe, indiquent l'état, la qualité, mais non l'action ni la temporalité. Ce fait, joint à la rareté de verbes conjugués et riches en information, indique un premier trait du texte : son caractère statique.

1. Nous avons numéroté chaque paragraphe pour faciliter les références au texte.

2. *La symétrie.* Inexistante dans le premier, le dernier et le sixième paragraphe (qui débute la deuxième moitié du texte), cette symétrie est, dans les autres paragraphes, soit rythmique, soit syntaxique, soit phonique. L'asymétrie des paragraphes un et douze même peut être reconsidérée par rapport à la symétrie de l'ensemble : ainsi tous deux sont formés d'une phrase courte et suivis ou précédés d'un paragraphe à symétrie rythmique.

Symétrie rythmique donc dans le deuxième paragraphe. En coupant à chaque pause indiquée par l'intonation (et la ponctuation) on compte 9 syllabes, 8 syllabes (incise), 9 syllabes, 7 syllabes. L'incise, proposition entre parenthèses, est le pivot autour duquel s'ordonnent deux membres de phrases de longueur et de rythme semblables. Même chose dans le huitième paragraphe : 8 syllabes, 3, 3-4-3-9 syllabes ; dans le onzième : 6 syllabes, 8-8-8-8.

Dans les autres, la symétrie est marquée par la construction syntactique. Voici comment cette dernière s'ordonne au paragraphe III :

la figure / chargée, / recuite, / retrempée (+ constamment)
dans la jalousie, / les défaites de l'honneur, / les ressentiments (+ le soir surtout)
envahie... / culottée, / tendue, / surimprimée
se tachant, / blêmissant, / s'ombrant (+ aux vagues...)

Nous isolons donc quatre groupes, les deux premiers s'opposant par leur fonction, déterminant / circonstant, les deux derniers s'opposant du point de vue morphologique, comme participes passé et présent. Dans chaque groupe on remarque une succession soit de quatre unités lexicales, soit de trois + un complément circonstanciel. La structure syntaxique des paragraphes IV, V, IX, X est aussi bâtie sur des symétries. Symétrie dans les énumérations : *Colère / sans cruauté / atrocité / ni meurtre... L'orgueil d'en être / le maître / le siège / la victime.* Parallélismes des constructions : *Plus dangereuse... n'y ayant pas... / plus dévastatrice, donnant...*

Au paragraphe VIII, la symétrie est phonique : *Hommes et femmes au bord de l'abîme de l'amour, ne se rencontrant jamais.* Dans la première proposition, il y a équivalence grammaticale, fonctionnelle entre *de l'abîme* et *de l'amour :* préposition + article + nom masculin, et une certaine équivalence phonique : /dœlabim/ /dœlamur/, la structure syllabique est la même : CVCVCV, les quatre premiers phonèmes sont identiques : /dœla/, pour le cinquième, /b/ de *abîme* et /m/ de *amour* ne diffèrent que par un seul trait distinctif : /m/ : /b/ : : nasal : oral ; le /m/ de *amour* se retrouve d'ailleurs comme phonème final de /abim/ ; /i/ et /u/ s'opposent comme aigu à grave.

Cette correspondance phonique est elle-même doublée d'une correspondance sémantique : *l'abîme de l'amour* est la transformation de « l'amour est un abîme », c'est-à-dire de l'expression d'une identité.

A tous ces types de symétrie, nous joindrons un autre, thématique. En effet, les thèmes du texte sont : la colère (du paragraphe I à V), les rapports entre hommes et femmes (de VI à VIII), la géographie du pays (de IX à X), enfin la religion (XI). Ces thèmes sont traités dans des énoncés dont les dimensions forment, on le voit, une gradation descendante.

3. *L'absence de transitions logiques.* Les pronoms personnels ou démonstratifs, qui en jouent habituellement le rôle, sont souvent omis.

Dans *aucun n'est exempt de bile,* il manque (aucun) « d'eux » : pronom personnel qui marque la liaison de cette phrase avec la précédente. Ce type d'omission peut masquer une inconséquence logique. Ainsi : *les hommes les plus vite froissés* correspond à « ce » sont les hommes... L'absence de démonstratif d'introduction ne permet pas de savoir de quel sens du mot *homme* il s'agit, et on a tendance à l'interpréter comme « genre humain » puisque c'est une désignation du peuple. En fait, ce mot ne désigne dans le texte que les êtres mâles. Citons plus loin *la figure* pour « leur figure », *Colère* pour « leur colère », etc. Les conjonctions, qui marquent aussi les liaisons logiques, sont souvent absentes. Le participe présent remplace ainsi la conjonction de cause (*plus dangereuse... n'y ayant pas...* = car elle n'y a pas...).

La disposition graphique ne correspond pas toujours au découpage sémantique et ceci n'est qu'une extension à l'énoncé de l'absence de transitions logiques. La graphie traditionnelle ordonne la virgule, le point et l'alinéa dans une gradation ascendante qui reflète la rupture croissante dans le sens des propositions qui se succèdent. Ce n'est pas le cas dans notre texte. Ainsi le titre : graphiquement distinct de l'énoncé, il est en fait, par le sens, intégré dans la première phrase : *Aucun* (des Cordobes) *n'est...* Prenons les deux premières phrases : elles traitent d'un même thème : la colère, présentée comme une qualité humaine. Pourtant, elles forment deux paragraphes différents. Observons en revanche la ponctuation au paragraphe IV. Une simple virgule sépare des propositions qui, d'après la conception qui appelle phrase ce qui constitue une unité de sens, devraient être considérées comme deux phrases : *Colère aux cent expressions : chez les uns cela passe en frissons..., plus dangereuse en celui...*

Résumons ces observations : absence de verbes ou de formes verbales conjuguées : celle-ci caractérise une absence d'action ; symétrie rythmique, syntaxique ou phonique dans les paragraphes ; manque de correspondance entre la disposition graphique et le découpage sémantique ; absence de transitions logiques : elle a pour effet un certain isolement des parties de l'énoncé. Celles-ci, paragraphes ou phrases, apparaissent alors comme des îlots, des unités quasi indépendantes. Nous pouvons tenter de nommer *description picturale* le trait du texte qui ressort de cet ensemble de qualités formelles. La peinture, en effet, est dénuée de dimension temporelle (que traduit en particulier l'action), aussi fondamentalement est-elle un art statique ; la symétrie la caractérise également. Ceci reste vrai même si une recherche de la temporalité, de l'asymétrie s'y dessine, et notre texte n'est pas dénué non plus de tout mouvement ou asymétrie.

Une description intérieure

1. *Les combinaisons sémantiques.* Prenons pour exemple le paragraphe III : il contient quantité d'unités lexicales au sens concret : *chargée, recuite, retrempée... culottée, tendue, surimprimée...* Or, les unités lexicales avec lesquelles se combinent celles-ci ont un sens abstrait : *jalousie, défaites de l'honneur, ressentiments.* Quel est le résultat de ces combinaisons sémantiques ?

Chaque fois, la combinaison est incorrecte, par suite de l'incompatibilité entre concret et abstrait *La figure recuite* + *dans... :* il serait exigé

que le complément circonstanciel soit concret et non abstrait comme l'est *jalousie ;* et il en est ainsi partout. Aussi n'y a-t-il pas de fusion entre le sens des mots combinés comme cela se passe dans une combinaison correcte. Dans tous ces cas, chaque unité garde son sens propre mais son caractère, abstrait ou concret, est en même temps nié par l'expression voisine. *Retrempée* ne prend pas un sens abstrait ni *jalousie* un sens concret dans *la figure retrempée + dans la jalousie,* il y a coprésence du concret : *retrempée* et de l'abstrait : *jalousie.* Cette négation du sens concret nous renvoie nécessairement à une intériorité invisible, mais celle-ci est décrite précisément comme une réalité concrète.

Nous retrouverons ce phénomène partout. Prenons ce passage du paragraphe IV : *Colère aux cent expressions...* jusqu'à *comme si elle allait le dépoitrailler.* Ici la description est spatiale : *venir, faire son chemin, donner en lui, sans issue.* Toutefois elle reste intérieure, puisque c'est la colère qui vient, fait son chemin, etc. Reprenons d'autres qualités attribuées à la figure au paragraphe III : *culottée, surimprimée.* Ici, les adjectifs et le substantif (*figure*) sont concrets. Cependant, il serait exigé pour une combinaison correcte, que le substantif soit ici également « inanimé » (une pipe culottée, un tissu imprimé). Ce n'est pas le cas, aussi n'y a-t-il pas véritablement fusion des sens.

Nous ajouterons un dernier élément qui ne permet pas de percevoir une image concrète de la figure : l'accumulation de traits que notre imagination n'a pas l'habitude de lier : *chargée, recuite... envahie, culottée...,* etc. même chose au paragraphe IV à propos des expressions de la colère : *cela passe en frissons... en fièvre, en hoquets, en spasme, en petites crêtes verbales, en moulinets des bras... :* ici, même si *moulinets des bras* ou *hoquets* traduisent bien un phénomème extérieur ce n'est pas le cas pour *frissons* ou pour *fièvre,* et que dire *de crêtes verbales ?* cette combinaison sémantique incorrecte traduit, elle, un phénomène difficilement représentable.

En somme, si nous apprenons certaines manifestations (intérieures le plus souvent) des qualités morales des Cordobes, nous ne saurons rien de leur aspect physique. Comment sont leurs chants d'amour ? *beaux d'élan... allant loin ;* leur pays ?... *plus habité de tristesse que réellement triste. Maisons désespérantes.* L'air est *glacial ou flambant,* c'est-à-dire que ses propriétés physiques importent peu, ce qui compte c'est son caractère extrême. Même la soif des Cordobes est intérieure et ceux-ci gardent leur soif comme ils retiennent leur colère : *La soif est plus aiguë que l'étanchement.*

2. *L'absence d'articles. Hésitant non entre colère et calme... Colère aux cent expressions... Hommes et femmes... Pays plus habité... Maisons bâties...* L'absence d'articles donne au nom une valeur générale et tend à en faire un concept. Cette abstraction constante va de pair avec l'intériorité.

Aux qualités d'une description picturale s'opposent donc, semble-t-il, celles d'une description intérieure, abstraite. Nous croyons que cette opposition est un des facteurs qui assurent la tension du texte. C'est d'un côté le visuel, le concret, le précis. De l'autre, l'intériorité, l'abstrait, l'imprécis (dans la mesure où on ne nous donne qu'un fragment de la « réalité »). S'il y a paysage, c'est intérieur, et pourtant il se donne comme extérieur. Une telle opposition se retrouve dans tous les textes de Michaux. Les tendances qui s'opposent n'ont pas toujours même teneur, mais il s'agit malgré tout d'un même jeu des contraires.

Une autre opposition se dessine entre la description elle-même et ce qui en forme en quelque sorte le cadre : le récit de voyage.

La dernière phrase qui est aussi le dernier paragraphe rappelle expressément qu'il s'agit de voyage : (*Aux Cordobes se rattachent aussi les Ebelleux, les Ecreux, les Ficres et les Pajaris*). Cette indication semble sortir tout droit d'un manuel de géographie ou de botanique : incongrue par rapport à l'énoncé précédent (et d'ailleurs placée entre parenthèses), cette indication l'est aussi par rapport à l'œuvre, car les peuples cités, *Ebelleux,* etc., ne sont décrits nulle part, et les renseignements « ethnographiques » du *Voyage en Grande Garabagne* ne présentent aucune cohérence. L'indication citée, malgré sa prétention scientifique, ne renvoie donc à rien.

Bien qu'inattendue (et servant de « chute ») cette phrase est déjà annoncée par les deux paragraphes précédents, marqués par la présence de verbes. *L'air glacial ou flambant vous brûle les muqueuses :* le « vous » général désigne aussi bien les Cordobes que moi le voyageur ou vous lecteurs qui irez en Cordobie. *Ils adorent un seul Dieu... :* cette indication précise sur les coutumes du peuple est formulée de la façon la plus classique : sujet, verbe, objet, qui rappelle encore le manuel scolaire.

La disposition thématique, est, elle aussi, indicatrice du genre récit de voyage : on nous présente les habitants (type humain), puis leur pays (type géographique), enfin leur religion (type de coutumes). Ceci en ordre, et non pêle-mêle comme dans tout autre récit purement littéraire. Ces informations se donnent donc comme ethnologiques, scientifiques. Or, on a vu que la description est sans cesse intérieure. L'information la plus scientifique (donnée par la dernière phrase) est gratuite. Des Cordobes nous ne retenons que la « colère », une colère fabuleuse qui est une anomalie anthropologique. Tout le contenu sémantique du texte nie donc son caractère scientifique. Ici se dessine une nouvelle ligne de tension.

Enfin, derrière ce nouvel aspect de l'énoncé apparaît une image, celle du voyageur. Certaines phrases sont destinées à nous faire entrevoir un « auteur-voyageur », en particulier, par les différentes « évocations par milieu » des mots qui les composent. Ces évocations révèlent un savant dosage du précieux et du familier : *Aucun n'est exempt/* précieux/ *de bile/* familier/. Tout un monde familier, physique : *bile, recuite, retrempée, culottée... moulinets des bras... purgé... muqueuses* côtoie un monde abstrait, connoté par la littérature : *exempt, affronts, défaites de l'honneur.*

L'image du voyageur apparaît aussi dans toute audace d'expression comme *crêtes verbales* (incorrection) ou *dépoitrailler* (néologisme). Elle apparaît dans les comparaisons : *Toujours étonnés de ces crises furieuses comme des oiseaux insultés par des rats ;* cette comparaison n'a pas de référence réelle ou littéraire. On ne connaît pas de commerce entre rats et oiseaux, et qui a vu un rat insulter un oiseau ? Dès ce moment on sait que cette fantaisie appartient au narrateur et elle dessine un trait de son caractère. On remarque la même chose à propos des chants d'amour *un peu en épingle de cravate.*

Le narrateur ne disparaît pas derrière son discours et par là même il dessine un espace entre le discours et le monde auquel celui-ci se réfère. L'image du narrateur s'inscrivant dans son discours, ce dernier cesse d'être entièrement transparent et nous pouvons le percevoir en lui-même. Le raccourci de perspective qui en résulte est perçu par le lecteur comme une ironie qui enveloppe le récit entier.

L'espace aux ombres

Philippe Jaccottet

Je ne peux me faire à la souffrance, avoue Michaux. Mais comment s'y faire, puisqu'elle est partout, et qu'il faut bien vivre ? Tantôt la combattre, tantôt la fuir, si on peut, comme on peut. Et qu'est-elle ? Qu'est le mal ?

Il y a des couples de contraires essentiels : l'Infini et le Fini, l'Ouvert et le Fermé, le Mouvement et l'Immobilité ; aussi le Dur et le Mou. Les uns seraient-ils le bien, les autres le mal ? Trop simple. Ils sont tantôt l'un, tantôt l'autre.

S'il arrive à Michaux, rêvant de barbarie, prônant l'Orient, de haïr la civilisation occidentale, c'est qu'il la trouve trop limitatrice, trop encline à cet *apaisement du fini que l'homme savant en l'art des bornes sait si bien trouver* (et que la drogue démolit). Le monde où tout est compartimenté, classé est le monde du nivellement. Faut-il donc simplement renverser toutes les barrières, s'ouvrir à l'Infini ? Alors s'élève cette plainte des ombres : *Ames éternellement béantes, quand nous refermera-t-on enfin ?* Presque à chaque page de certains livres, on voit la dissolution dans l'informe, la dérive vers le rien ; on éprouve, à travers la souffrance, le cauchemar, la drogue, la folie, l'invasion *brisante* de l'Infini démoniaque. L'expérience même de la transe mescalinienne le confirme, qui vaut à Michaux, un jour, l'apparition des *millions de dieux,* un autre jour, l'*opération diabolique* insoutenable. (Serait-ce que le bon Infini est centripète, le mauvais centrifuge ?) Il n'est donc pas toujours mauvais, quoi qu'il en soit, de savoir certains jours trouver des bornes.

Même chose pour le Mouvement. Tantôt Michaux célèbre l'*allégresse de la vie motrice qui tue la méditation du mal,* et c'est le bon élan qui arrache l'homme médusé à la fascination de l'horrible sous ses mille formes ; tantôt il ne rêve plus que de s'arrêter enfin, de sentir enfin sous ses pieds le sol solide (dont la certitude fut si bénéfique à Claudel) : *Autre-*

fois, quand la Terre était solide, je dansais, j'avais confiance... Autrefois, oui ; maintenant, elle est humide, pourrie, les choses, les êtres s'y enfoncent, disparaissent. Le Mou serait-il le mal, le Dur le bien ? Encore une fois, c'est selon. Il y a la voie du combat et la voie de l'abandon. Il n'est simple et facile ni de choisir entre elles, ni de suivre l'une ou l'autre ; le plus souvent, tout s'embrouille, et c'est un labyrinthe dont il y a peu de chances de sortir vainqueur.

Ces pôles ambivalents, non contradictoires, créent un réseau complexe de tensions, une sorte de champ de forces peuplé d'incessantes métamorphoses, mais jamais incohérent.

Je ne crois pas excessivement arbitraire ou schématique, pour éclairer la lecture, de discerner quatre aspects ou états principaux du langage chez Michaux.

L'un, qui reste très précis et détaché dans sa souplesse, se rencontre, sous forme de prose, dans les relations de voyages, de rencontres, d'expériences RÉELS. Le deuxième, tout proche du premier, simplement plus libre, se prête aux relations de voyages, de rencontres, d'expériences POSSIBLES, imaginaires, fantastiques (quelle merveille, ces inventions zoologiques : *d'autres* [insectes] *hauts sur pattes comme des faucheux avec de petits yeux d'épingle, rouges comme ceux des souris albinos, véritables braises montées sur tige, ayant une expression d'indicible affolement ;* mais là, ose-t-on faire remarquer combien Michaux est peu barbare, avec un côté voltairien et, tant pis pour lui ! classique, ce qu'on n'entend pas le moins du monde comme un blâme). C'est le langage, très surveillé, de ce qu'il appelle l'*exorcisme par ruse.*

Il y a ensuite le langage de l'exorcisme proprement dit, *réaction en force, en attaque de bélier,* où *le mal progressivement dissous est remplacé par une boule aérienne et démoniaque — état merveilleux !* Là, Michaux passe au vers libre, invente des mots, déploie d'étonnantes ressources rythmiques et sonores ; c'est son état le plus barbare, son côté tam-tam, à mon goût le moins efficace, le plus menacé d'usure (bien qu'il en fasse parfois son idéal, contre les*bagatelles de l'art ;* mais il a beau faire, il n'est pas un primitif).

Il y a enfin l'état poétique soutenu où le rythme se fait plus régulier (tendant même quelquefois au verset), le vocabulaire plus noble, le ton plus solennel. C'est celui qui convient aux rares moments où la paix *qui est au-dessus de toute paix* est enfin accordée au combattant ou à la victime, à ceux, en tout cas, où une espèce de communication, quelle qu'elle soit, avec l'Etre est rétablie.

Il est à peine besoin d'ajouter que ces différents états ne se rencontrent pas nécessairement purs ; et qu'ils ne sont jamais qu'un même langage, admirablement un, dans ses variations de densité.

On ne saurait être surpris de voir Michaux, réfléchissant sur ses récentes expériences et observations concernant la drogue et la folie, aboutir à la notion d'ONDES et lui donner une importance primordiale. Plus qu'aucun autre, en effet, son style est un style d'ondes ; il est fait de PASSAGES, de MOUVEMENTS (où l'on aura reconnu le titre de deux de ses livres). Alors que beaucoup d'autres écrivains bâtissent des maisons, des monuments de paroles, ou peignent des fresques, ou cristallisent des instants. Mais comment bâtir quand on vit sur un sol flasque, lacunaire, où les choses disparaissent par engloutissement, où *même l'eau soupire en tombant* ?

C'est plus particulièrement vrai des deux états *poétiques* de son langage qui viennent d'être définis : celui de l'exorcisme barbare où l'onde verbale est en dents de scie, agressive, discontinue, mais incessante (litanie de coups, de fusées, mitraillage dirigé contre l'adversaire toujours dangereux) ; et celui de l'apaisement où l'onde s'étale, s'arrondit, s'égalise, l'onde parfois accordée au fidèle par le Peyotl, *l'onde qui aide à adorer.*

Le Michaux auquel je suis le plus sensible est aussi bien celui qui saisit avec une infinie acuité le possible, celui du *Pays de la Magie* (*Le Berger d'eau siffle une source et la voilà qui, se dégageant de son lit, s'avance en le suivant...*), que celui qui, *délié, déplié, batelier du repos,* s'engage enfin sur la *route miraculeuse.* Parce que ces deux Michaux se combinent dans *L'Espace aux ombres,* je tiens ce texte, paru dans *Face aux verrous* (1954), pour l'un des grands textes de la poésie contemporaine.

C'est une sorte de chant d'une trentaine de pages composé de paragraphes plus ou moins courts séparés par des pauses ou par des lacunes expressément données pour telles. Une âme y parle, qui se voit avec angoisse errer dans l'espace inconnu entre vie et mort : *... bien pire que sur terre, ici, le supplice des faibles...* (tels sont ses premiers mots). Tour à tour, en effet, l'ombre se sent traquée, espionnée, vidée, menacée de confuses menaces, contaminée, blessée, repoussée ou emportée dans une affreuse dérive : toutes les formes du cauchemar. *Quoique loin de terre, je suis plus loin encore du centre :* d'où ses tourments, et la difficulté de les dire.

Regrette-t-elle donc la terre ? Certes pas comme l'avait fait Supervielle (« C'était le temps du soleil, vous souvenez-vous, il éclairait la moindre ramille... »), on s'en doutait : *pour rien au monde, je vous le jure, pour rien au monde je ne voudrais regagner le vôtre, qu'on n'a pas oublié, allez, débité en tranches, en tranches inégales et surprenantes, monde de la distraction, la racine jamais abreuvée.* Et, quant aux souvenirs, *ils nous reviennent rarement comme des supports, plutôt comme des plaies.* Toutefois, n'y eut-il pas un jour, sur cette terre, une espèce de bonheur ? On le croirait à lire ceci, extraordinaire image de sa fragilité :

Les mites de la chambre quand elles trouvent un habit, quelle fête ! quelle fête ! et même dans une pouilleuse armoire quelle fête ! Mais si un curieux s'emparait de la mite, c'était seulement un peu de soie évanescente et les doigts s'ensablaient du doux cadavre.

Voilà ce que nous sommes devenues, mites, mais la fête perdue, trop légère dans nos mémoires étouffées.

Je sais, je regarde trop en arrière.

Et il y a encore ces quelques mots aussi simples que lourds de sens, à propos d'une *zone de refuge, zone de vacances où, revenus aux souvenirs, nous croyons encore remettre du bois dans le feu.*

L'âme ainsi emportée ne peut donner une véritable relation de ce qu'elle éprouve ; elle essaie de faire comprendre quelque chose, puis elle s'interrompt, épuisée, ou effrayée, ou réticente ; ou encore elle se dissout en une plainte, ou elle se ramasse en un cri : *le cri de la douleur intime est notre cri.* Là où elle est (mais est-elle encore, et de quelle manière ?), il y a *plus de signes que d'appuis, plus de passages que de fibres.* Toutes ses paroles sont donc flottantes, comme les ombres elles-mêmes : *Lutte et réponse toujours en suspens, la réponse qu'on attend des siècles.*

Que parvient-elle à distinguer quand même, à entrevoir, entre terreur et lassitude ? Des sortes de ZONES plus ou moins maléfiques où passent, plus ou moins proches, différentes espèces d'ombres : troupes de rapaces, hordes de victimes (car *la loi de domination-subordination ne peut être indéfiniment tournée*), d'autres encore, en bandes ou isolées, sujettes à de multiples tourments, quelquefois déjà presque déliées, heureuses, presque toujours néanmoins confuses et sans visage dans une étendue incertaine mais qui grandit, avec la peine, interminablement. Hors le dard des tourments, tout n'y est que lueurs, halos, *tambours de fumée, foudre de soupirs,* jamais peut-être la presque inexistence n'a été approchée de plus près par les mots :

Parfois le murmure se répand que nous sommes visitées par des ombres transparentes.
Qui sait ? Qui sait ?
Comment retrouver leurs traces quand on a peine à se retrouver soi-même ?

Une dizaine d'années plus tard, conduit par la mescaline, Henri Michaux entrera « réellement » (mais qu'est-ce qui est réel?) dans cet espace essentiellement FLUIDE qui aura toujours hanté sa rêverie, comme l'image même de l'Infini magique où l'homme perd *ses excellentes localisations.* Du voyage dans cet espace, il est difficile de rapporter des vues satisfaisantes ; tout y est trop fuyant, trop innombrable, trop rapide ou trop lent ; tout y est EXCÈS. Une ou deux fois, néanmoins, il se forme, dans cette matière volatile, des NŒUDS ; des ombres prennent consistance et figure. Ne serait-ce pas un vivant qui vient de passer ? Cela se voit à sa *luminosité saccadée, presque convulsive :* un ascète, *assoupli par la souffrance,* et des *âmes trois fois mortes s'inclinaient devant lui avec admiration.*

Ailleurs se dresse celui que l'âme nomme le *grand résistant,* que rien n'a pu vaincre depuis des centaines d'années, grâce à son *vouloir plus solide qu'acier sur terre : arrivera-t-il jamais à mourir vraiment ?* Figure qui répète, parmi les ombres des morts, celle de l'insecte à carapace inentamable et du guerrier agressif en qui Michaux aime se transporter, quand il est branché sur le refus et le combat. Ailleurs encore passe la figure opposée, celle de l'acceptation, l'homme qui dit doucement :

La paix vient, ma sœur. Il y a près de seize cents ans qu'il ne se passe plus rien pour moi. Cette répétition indéfinie du temps m'assure enfin, moi si douteux, de l'ÊTRE dont je n'arrivais jamais à être certain sur terre.
Il m'est presque impossible à présent de douter. Sûrement, il doit y avoir autre chose qu'accidents. J'en ai la quasi-certitude. Il doit y avoir de l'être. Même moi, il faut assurément que je sois.

Paroles que Michaux lui-même pourra confirmer plus tard, quand la mescaline lui aura montré les dieux, *les seuls étrangers qu'en mes longs voyages j'avais vraiment désiré rencontrer.*

Certes, ce ne sont là que paroles dites en passant par une ombre à une ombre, après quoi reprennent les tortures ; mais une autre fois encore, au-dessus des abîmes entre lesquels on dérive, grâce à quelque présence bénéfique à peine saisissable, une *arche* s'élève, un instant ; l'*arche solennelle* qui se dresse à nouveau dans l'extase mescalinienne, quand on écoute *les milliers de feuilles.*

Qu'est-ce donc qui maintient dans la relation de cet autre Enfer une sorte si étrange de douceur, quand les atrocités d'un texte comme *Ici, Poddema* sont insoutenables ? Celles-ci sont énumérées, cataloguées froidement par l'esprit solitaire ; celles-là sont CONFIÉES A QUELQU'UN. Les paroles de l'âme en difficulté, dans *L'Espace aux ombres,* s'adressent à un vivant qui est appelé une fois *mon aimé* (genre de vocatif dont le moins qu'on puisse dire est que Michaux n'en abuse pas) ; elles sont moins description qu'appel au secours, d'abord, puis, par une émouvante inversion, aide apportée de la morte au vivant, à travers l'infranchissable distance :

Je vous appelle, oh, comme je vous appelle ! Ce ne doit pas être sans une haute raison, cette attirance.

Or, dès qu'il y a communication, fût-ce la plus menacée et douteuse, il y a ouverture, il y a chance de *se présenter bien à l'Infini,* chance de plénitude, apaisement des ondes :

Calme-toi, visage embrasé. Je suis là.
Pas d'arrachement.
Je t'attends dans la douceur...
Je t'attends.

(Ce ne sont pas les derniers mots du texte qui s'interrompt au contraire sur un cri d'horreur.)

Ces moments sont rares ; ce sont ceux dont parlait aussi un poème antérieur :

Le calme, dit le Maître.
Le calme et l'inquiétude. Ce sont les pérégrinations de la biche et de la panthère jusqu'à ce qu'enfin elles se rencontrent. Oh moment ! oh moment extraordinaire ! et tout devient si simple, si simple.

Ces moments sont les plus hauts de l'œuvre de Michaux, sans doute parce qu'alors il a pu approcher de ce centre qu'il situera un jour *comme au foyer de multiples ellipses.* Quand on s'avance jusque-là, quand on frôle de tels espaces, il ne faut plus prétendre à les connaître ; il faut s'accorder à leurs ondes. Comme le dit l'âme de *L'Espace aux ombres,* si désespérément en quête du centre :

Savoir, autre savoir ici, pas SAVOIR pour renseignements, SAVOIR pour devenir musicienne de la Vérité.

Ce qui est, sous la plume la moins exaltée, la moins emphatique qui soit, une définition rigoureuse de la haute poésie.

Sens et Nonsense Glu et Gli et le grand combat

Michel Beaujour

« Prendre sens dans l'insensé [1]. » C'est Eluard qui paraît formuler ici toute l'entreprise poétique moderne. Mais le poète se distingue-t-il des autres usagers du langage ? Son combat avec l'ange n'est-il que l'image romantique d'une lutte banale à laquelle chacun de nous est condamné ? Sans doute, le poète est plus menacé par les monstres qu'il lui faut dompter ou se concilier, faunes de chaos et de délire, ou larves voraces qui avalent la parole à sa naissance. Mais derrière cette image se dessine toute une poétique, poétique un peu courte et dont Eluard avait pris le contre-pied dans les *Notes sur la poésie* écrites en collaboration avec André Breton. C'est la poétique de Valéry, fondée sur le labeur, et qui donne le dernier mot à la volonté, à la raison. Ego scriptor : le poète triomphe lorsque son poème devient en quelque sorte un objet, arraché à la parole monstrueuse qui s'écoule sans sujet. Le travail poétique est une repossession, dont Jean Tardieu marque bien les épisodes :

> « ... mais le plus souvent, je cherche à triompher d'une peur sans nom, en m'efforçant d'imiter la voix même de l'Ennemi. Le poème se prête sans fin à cette poursuite d'un accent. Quand je crois m'en être approché davantage, l'inquiétude se dissipe. C'est moi qui parle : Il est volé [2] ».

La possession de soi et de l' « œuvre » est seulement l'issue du combat : le poème est fait. C'est mon poème, plus précieux d'avoir été dérobé. Il incorpore toutes les péripéties de la lutte ; il n'aurait jamais existé sans l'agression de l'Ennemi ; l'Ennemi fait le poète. La victoire du

1. *Poésie ininterrompue* I.
2. Préface d'*Accents*, p. 8.

poète est remportée au prix d'un mimétisme passionné : « imiter la voix même de l'Ennemi ». Quelle reconnaissance le poète ne doit-il pas à l' « insensé » !

Mais l'Ennemi multiple et renaissant se dérobe souvent, ou bien la présence du monde le masque. C'est pourquoi le poète qui s'est trouvé une fois face à lui et l'a vaincu, ne cessera d'élaborer des stratégies pour favoriser la rencontre. Quête ou dérèglement des sens, ou bien ascèse qui dissout les apparences, et élimine le langage imposé par autrui. Il s'agit d'accueillir toutes les clameurs de l'Ennemi en lui, cédant son âme, ou bien d'un évidement en soi, d'une imposition du silence, d'un effilochement graduel de l'attention au monde et à soi : et au fond l'Ennemi désiré se présente, à peine formé et déjà guilleret : mon ennemi d'absence et de pauvreté.

La poésie est donc à la fois quête du sens (du plus de sens) et de l'insensé. Car le sens est partout, et c'est ce qui incite le poète à tenter l'impossible détachement. Blanchot voit bien les deux pôles de cette entreprise, mais d'un point de vue de lecteur, lorsqu'il écrit :

> « ... les essais de simulation, de délire, par Breton et Eluard, ne nous troublent pas réellement, parce que, nous le sentons, le langage ne peut jamais être aliéné tout à fait, que sa plus complète nullité, son dérangement le plus radical comportent encore tant de sens qu'il sera toujours possible de le rapprocher du langage littéraire le plus riche, richesse que celui-ci doit, du reste, à son pouvoir de se mettre au plus près de son commencement, qui est bien la plus grande pauvreté [3] ».

Il semble que ce soit contre cette propension du langage le plus pauvre à se « rapprocher du langage littéraire » que Michaux organise toute sa stratégie. Il se retranche dans l'indigence. Il choisit de revivre indéfiniment le commencement du langage, et toute son entreprise consiste à tenir le sens à distance. Bien entendu, Michaux n'y parvient pas, et son échec continuel constitue son discours. Mais il a élaboré les règles d'un jeu à rebours de la poésie qui VEUT remporter un surplus de sens sur l'insensé ; chez lui, le sens et l'ego jouent à qui perd gagne. Mais ce jeu a un nom anglais : c'est le jeu du NONSENSE. Michaux renonce d'emblée à l'allure égarée et bouffonne, au jaillissement de l'automatisme, aussi bien qu'au dénombrement des richesses du monde. Il s'efforce de ménager en lui-même un vide d'avant le chaos, un néant préalable à l'intervention du verbe. A ses débuts, il feint parfois de déplorer l'indigence de ses propriétés : mais il les a voulues telles, et son dénuement est orgueilleux. Et lorsque son œuvre de pionnier du lointain intérieur échoue, c'est qu'il sape tout ce qu'il crée, et qu'il revient obstinément au commencement du langage. Michaux saisit un PRESQUE RIEN : Dans l'espace sans dimensions de la conscience évacuée glissent des phantasmes éphémères, monstres instables et vivement anihilés. Tandis qu'il choit à travers des couches de nues inconsistantes, tout échappe à Michaux, hormis son effort pour saisir l'innommé et pour s'y terrer. Quelle victoire, cependant, que de se retrouver les mains presque vides, alors que les autres consciences ne cessent de s'approprier le monde et de se forger des « richesses » ! Les autres univers poétiques se gonflent d'évidences imposées (et recherchées). Michaux, quant à lui, est parvenu à se défaire du langage social, aussi bien de ce qui le relie au macrocosme

3. Maurice Blanchot, *La Part du feu*, p. 167.

qu'au discours intarissable de l'imaginaire. Tandis que les autres veulent, comme les causeurs du Laputa de Swift, grossir leur sac de mots-objets et dire des rapports toujours plus complexes, Michaux vide son sac. Tout retombe à l'informe, à l'indicible. Autant qu'il est possible à un HOMME de le faire, Michaux se réduit à la condition d'INFANS, et limite son horizon à celui du ver de terre. Univers mou et asymbolique dont presque rien ne peut être dit, traversé de pulsions. Seuls la lutte pour la vie, le refus de s'anéantir complètement y proposent des sens, tandis qu'à son horizon menacé, tous les sens du monde se pressent pour l'investir. Car ce dénuement suppose toujours le refus global des significations qui sont inséparables de notre condition. Initialement, Michaux s'est cru subhumain, plus dénué que les poètes ; il a décidé d'assumer au jour le jour cette indigence dans l'inhumanité.

Inhumain, ou plutôt, corps paresseux. Il ne pourra jamais faire table rase. Certes, il n'a rien à dire, sinon qu'il n'a rien à dire. Mais ce refus le renvoie vers l'existence de son corps inerte. Dès qu'il se détourne du monde et des richesses de l' « intériorité », une autre intimité se présente à lui : *Dans la conscience, des pulsions, des décrochements, des glissements de masses presque indicibles répondent aux frôlements internes, aux picotements dont les réseaux parcourent le corps.* Et leur cheminement jusqu'à la parole engendre un espace à l'horizon duquel (horizon vague et toujours déplacé, ligne élastique) se lève un sens avec insistance, à la façon têtue des démangeaisons ou des lancinements. Sens extrêmement pauvre (sinon dans son refus de tous les autres sens) qui est le sens intime de mon corps en repos, recroquevillé contre les assauts du monde. Mais fixer ce sens pauvre est une gageure, puisque Michaux est un homme qui écrit. La fiction de la paresse qui se dit ne peut donc avoir qu'une signification : elle est nécessaire pour protéger la frontière où se pressent les messages de l'univers. et pour prévenir la structuration que tout projet humain suscite.

Certains poèmes formés de langage concassé sont les témoins de cette vigilance et manifestent l'originalité radicale de l'entreprise de Michaux : ils tentent de défendre les frontières, de fixer la limite où l'indigence animale du sens interne (que Michaux s'est choisi comme domaine) et le foisonnement des significations humaines sont affrontés. Ces poèmes de paresseux instituent une nouvelle poétique. Car il ne leur suffit pas de vaincre les monstres, de s'approprier les farces de l'Ennemi terrassé pour « prendre sens dans l'insensé ». Ils veulent triompher sur deux fronts : essayant de manifester l'indigence du sens interne sans le trahir, ils s'opposent aussi bien au foisonnement qu'au vide, mais ils refusent de s'en remettre aux certitudes faciles du langage formé. C'est le discours imbécile de la brute, mais c'est également le chant de l'enfant qui ne veut pas grandir, la protestation du paresseux dans ses vapeurs. Mais ces poèmes onomatopeiques disent aussi que l'homme a tort de s'affoler devant le non sens et que rien ne lui est plus inaccessible.

Les poèmes composés d'onomatopées nous font saisir la complexité de la stratégie de Michaux, la façon dont il organise attaque et défense sur les deux fronts où il guerroie, et où son échec ne cesse de nous enchanter.

Sur le front du dehors, Michaux répare sans se lasser sa muraille de Chine. Et vers l'intérieur, l'ordonnance du langage lui assure une permanente défaite : en écrivant, Michaux modèle (et tout lui échappe bientôt, comme la souris à trois pattes des « Enigmes », à peine formée). Et de

guerre lasse, il organise, il régente les faunes et les peuples qu'il a suscités : le chaos se transforme, inéluctablement, en Empire du Milieu.

Michaux se bat et bat. Comme un joueur de dames, il pousse ses pauvres pions contre une ligne de front qui définit l'espace où il se résigne à régner. Et c'est à l'intérieur — ou aux limites — de cet espace que cette entreprise prend à regret un sens : la pauvreté devient poésie de la pauvreté.

Nous savons déjà que Michaux mène sa lutte contre les contraintes *extérieures* sur le mode de la PARESSE, c'est-à-dire de la mollesse : les agressions se brisent d'elles-mêmes contre son mauvais vouloir.

Mais la paresse n'est pas un donné. Elle relève d'une tactique. Le paresseux s'oblige à faire preuve d'une vigilante indifférence. Il n'est pas absent, seulement en retrait : nul n'est plus menacé que lui. Et il ne cesse d'imaginer des représailles contre ses agresseurs : il est sans pitié — vif comme le serpent — il pulvérise l'adversaire. Pulvérisation verbale, rêverie longuement caressée, elle se cristallise en mots de paresseux violent : mots informes de poisson ou de ver de terre courroucé. Ou, plus précisément, en mots d'homme qui s'insurge contre les obstacles que la société dresse contre sa tentative de se faire poisson ou ver de terre. Poisson encore à demi, il glougloute, mais déjà homme, inéluctablement, son glouglou a un sens pour les autres hommes. C'est pourquoi nous sommes rebutés à raison par un poème comme *Glu et gli.* Mais nous sommes voués à le comprendre, partagés entre le scandale et le rire, la complicité et le dégoût. Qui ne convoite la pauvreté volontaire d'un Michaux ? Il met les rieurs de son côté.

Michaux n'est jamais plus hilarant que dans ses rêveries d'agression, de destruction. Comme dans les vieux films comiques — ou dans les dessins animés — le sadisme s'enrobe de burlesque, car la violence du paresseux est hyperbolique. Incapable d'action, elle s'évapore en invectives, elle supplie les spectateurs de la retenir, *de peur qu'elle ne fasse un malheur.* Elle n'est que l'envers du masochisme dont Michaux joue avec coquetterie. Le paresseux agressif a pris ses distances, et sa colère, muée en spectacle, se déroule selon une courbe connue. Comme tout discours réglé, elle se conforme à une rhétorique. Michaux parvient à éloigner de lui ce spectacle : poursuivant, poursuivi, bourreau et victime, Michaux désarme l'agression du monde extérieur en dramatisant ; et bientôt les combattants s'amenuisent vers le fond de l'écran, Michaux peut retourner à sa vie végétative : seul le langage porte la trace du combat. Dans la lutte, il s'est effrité : mais ces décombres sont le signe de la victoire du paresseux. Rejetés vers l'extérieur, empilés en poème de débris, les mots concassés forment une muraille autour de sa retraite. C'est alors qu'il peut *s'avaler,* rentrer en lui-même vers l'intimité du *presque rien,* au ras de la palpitation de ses organes.

Ainsi, *Glu et gli.*

Ce paradigme de monosyllabes où seules les voyelles varient apparaît d'abord comme une simple modulation de l'onomatopée « glou glou ». Mais c'est aussi une broderie infantile autour du thème de la déglutition d'une substance poisseuse. Enfin le poème présente sous une forme très ramassée le parcours d'un bol alimentaire : de l'avalement à l'excrétion.

Le thème de l'avalement (qui, à la limite, devient autophagie et ENVAGINEMENT, retour à la condition prénatale) est présent partout chez Michaux : *Un illuminé se mange lui-même la moelle, et la satisfaction n'est pas votre affaire. Vous verrez d'ailleurs comment cela finira. Les sons*

rentreront dans l'orgue et l'avenir s'envaginera dans le Passé comme il a toujours fait [4].

En fait, l'avalement et le combat sont les MODÈLES de la poétique de Michaux. *Glu et gli, Le Grand combat* sont des arts poétiques, comme l'est peut-être chacun de ses poèmes. Car si Michaux prend le contre-pied de la poétique d'un Valéry, il est hanté comme l'auteur de *Charmes* par les paradoxes de l'entreprise poétique.

Mais au lieu d'édicter des préceptes techniques, ces poèmes ne retiennent qu'un exemple, ou une parabole. Il est trop évident que la poétique des entrailles ne peut se dire comme celle du « cerveau » ou du « cœur ». Elle doit, pour préserver l'authenticité du langage viscéral, cheminer à travers un langage informe pour enfin créer son refus de toute autre poétique, et constater sa radicale légèreté.

Mais qui parle, dans *Glu et gli,* de cette voix de ventriloque ?

et glo
et glu
et déglutit sa bru

Le verbe *déglutit,* à la troisième personne est dépourvu de sujet : serait-IL si informe, si incohérent que le désigner par un pronom personnel serait déjà trop spécifier. Un ogre sans contour, et cependant beau-père : *et déglutit sa bru.*

Bru se lit sur deux plans. L'un phonétique : nous percevons d'abord cet authentique substantif comme une onomatopée, modulation consonantique de glu. Mais placé en fin de la première ligne au sémantisme précis, ce mot nous invite à le comprendre : mot bourgeois dont les connotations sont de l'ordre du vaudeville ou du drame : ma bru, notre bru. Tous les conflits latents de la cellule familiale y sont contenus. Déglutir une bru est cependant, sur le plan littéral, une action rare, antisociale et burlesque : elle suppose un beau-père (ou une belle-mère) ogre ou faune. Le mystérieux sujet de *déglutit* est un monstre farceur, contempteur des conventions familiales. Rappelons pourtant que sur le plan figuré, cette action est commune : elle scelle l'unité de la famille.

Mais le monstre est également autophage. Il ne tarde pas à déglutir son pied, pour finalement s'avaler tout entier dans une déglutition hyperbolique, après s'être longuement enduit de bave gluante :

glu et gli
et s'englugliglolera

Ainsi, la première partie de *Glu et gli* met en place une action dont le sujet ne saurait être que l'imagination hypostasiée du poète, cette imagination qui s'identifie ici à un tube digestif. Entrailles voraces et fantasques, avides de l'autre et d'elles-mêmes, agressives et jalouses de leur intimité. Cette imagination, ayant dégluti et dissout le monde, tente de digérer sa propre substance. Elle s'installe dans son for intérieur, pour ne plus présenter à l'extérieur qu'un aspect de muqueuse retournée comme un gant, de fleur carnivore et autophage.

Dès lors il ne reste plus qu'à s'enfoncer dans cet intérieur, comme dans un cloaque. L'image de l'égout (après celle de la chasse d'eau ?) se

4. *L'Espace du dedans,* p. 21.

précise : *les glous glous / les sales rats*. Espace hanté par ces monstres qui tiennent à la fois de la charogne, de l'excrément et du fauve.

Voici le paysage des propriétés de Michaux : paludes, bourbiers, égouts, tout est louche et fluide. Mais c'est aussi le théâtre d'un combat, car l'imagination ne peut se laisser dévorer elle-même par les monstres qui surgissent par génération spontanée du chaos instable.

La première étape fut agression contre le monde ; la deuxième glissade vers l'intérieur : à la troisième une nouvelle lutte s'impose : le combat avec l'indispensable Ennemi protéiforme. Il faut marcher, progresser : cette démarche est à la fois assainissement, hygiène et écriture. C'est à ce niveau que Michaux découvre, décrit, évacue ses monstres familiers, ses zoologies et ses ethnographies imaginaires : *tape dans le tas ! / il n'y a que le premier pas !*

Quelle que soit l'étendue du territoire parcouru dans cette marche (et cette écriture), la parole de Michaux ne peut être que *cloacale* : il le dit brièvement et crûment. En tant que poète avalé en son être intime, Michaux est *un homme qui n'aurait que son pet pour s'exprimer.*

L'humilité de Michaux est retorse, car elle lui permet de retrouver l'humain au ras de l'excrément. Le pet est parole. Comme glu ou gli, c'est une parole à l'état naissant, d'avant le mot. Et qui juge toute autre parole poétique. Elle est la dérision des prétentions poétiques à l'alchimie, à la voyance, au prophétisme comme à l'artisanat raisonné. Car ce langage en grumeaux, afflatus indistinct, est l'authenticité même. Au contraire du langage des poètes qui « se relisent », le pet n'a pas perdu le sens de son intimité avec la tripe, avec le corps. Langage sans recul et qui ne tient pas à distance la bassesse de notre condition ; tandis que tout autre langage, de par son détachement, devient paradoxalement *rire* ignoble, *ordure* et *turluru*. Tout le reste est inhumaine « littérature ». Ne nous y trompons pas, Michaux s'affirme ici comme le premier poète. Il définit un tragique du langage, lié à un espace, à une matière et à un destin organiques. Sans dieux, sans ancêtres, sans souveraineté, l'homme retrouve la tragédie dans son corps, dès qu'il reconnaît ses limites et qu'il les assume. La parole de Michaux est révolte et soumission. Mais c'est en s'acceptant corps que Michaux parvient à la grandeur du héros défiant les dieux qui l'accablent.

D'où sa fierté face à la jonglerie des *Boileau, Boignetière, Boiloux, Boigermain, Boirops, Boitel, Boivéry, Boicamille.* Contre tous ceux qui se croient libres de manipuler le langage, qui s'imaginent le dominer, il marque la distance entre un « bien dire » et un « dire », entre, d'une part, la rhétorique de Boileau et de ses disciples contemporains et, d'autre part, la parole humble qui surgit aux confins de l'indicible. Le bien dire suppose les problèmes résolus, l'espace défriché, tandis que l'écriture, telle qu'elle s'est imposée à Michaux au cours de l'exploration de ses propriétés, ne s'appuie sur aucune certitude :

ce rire est dans ma...
un pleur est dans mon...

Michaux ne peut achever de telles phrases, qui n'offriraient aucune résistance à un littérateur. Pour lui, tout leur sens réside dans leur incomplétude : il n'existe pas de sens préalable à l'acte de dire, pas de points cardinaux, ni cartes ni compas. Seul demeure le sens intime qui permet de se terrer en soi, à l'affût des monstres.

Bien et mal : les rassurantes oppositions de la morale, de l'Ecriture Sainte, se retournent, sombrent dans l'indifférenciation : *Vous êtes l'ordure de la terre / si l'ordure vient à se salir / qu'est-ce qui adviendra !* Si nous savons que l'homme est ordure, et non pas sel, il est impossible de concevoir de dégradation que tautologique : l'ordure qui se salit, c'est un passage du même au même, tandis que l'affadissement du sel est la perte qualitative qui menace l'homme orgueilleux et inauthentique.

Rien n'est certain que la déglutition qui débouche sur un langage indigent : le pet. Que nous soyons ordure, Michaux n'en doute pas, mais c'est encore une facilité de langage que de nommer l'ordure. Explicite jugement de valeur, qui implique une connaissance préalable du Bien et du Mal. Seul un regard souverain, étranger à la condition humaine pourrait affirmer, en se référant à un système de valeurs transcendantes, que l'ordure appartient au Mal. Et, en effet, Michaux affirme simplement que l'homme est. Par commodité de langage, on peut désigner l'homme comme une ordure, puisque son essence — et Michaux rejoint ici la psychanalyse — est ce que les anciennes certitudes nommaient : ordure. Mais parler d'ordure ne prouve rien, est indifférent : *L'ordure n'est pas faite pour la démonstration.* Oui, dire : l'homme est ordure, c'est dire que l'homme est, ou, ce qui revient au même, qu'il est langage, même si son langage n'est qu'un pet. La seule trahison de l'homme, celle des littérateurs, est de se dissimuler que l'homme est langage ordurier.

Glu et gli est donc un art poétique, un poème polémique dont l'originalité réside moins dans l'idéologie, relativement banale et qui s'inscrit dans une lignée qui va de Sade à Bataille, que dans l'humilité des moyens mis en œuvre. Ce qui ne l'empêche pas de se terminer par un défi à la littérature, situé volontairement au niveau le plus vulgaire du langage : une série de calembours bâtis sur le nom de Boileau, conduit à Boit de travers et s'achève en un bouquet mouillé, piteux et orgueilleux *Bois ça.* C'est le défi de l'ordure qui se connaît à celle qui se bouche le nez.

Car au fin fond de l'ordure, au-delà de la tripe, au plus lointain de ce pauvre univers d'élection, réside le Grand Secret. L'ambition de Michaux est de capturer l'Être aux confins de sa propre chair explorée. Moderne haruspice, il déchiffre ses propres entrailles à l'issue d'un combat, d'un éventrement qu'il s'inflige à lui-même. Thème de l'intériorité ou thème du combat : c'est toujours en lui-même, contre lui-même, au fond de lui-même que Michaux poursuit le sens. C'est pourquoi *Le Grand Combat* [5] est complémentaire de *Glu et gli.* Quel écrivain, en effet, et Michaux même, n'est pas « Boileau-Boivéry » plus qu'à moitié ? Le poète Michaux semble avoir liquidé les anciens modes d'écriture ornementale, dénoncés dans *Glu et gli.* Mais son choix originel si extrême, de s'en tenir à ses propriétés sans renoncer à l'écriture, l'oblige à une continuelle vigilance. *Il n'y a que le premier pas...* écrit-il, mais ce qui coûte vraiment, c'est de transformer chaque pas en premier pas. Ce refus de la facilité, même lorsqu'elle découle de ses travaux dans l'espace intérieur, lui impose une tension perpétuelle. Il est toujours en posture combative. Tout ce qui durcit doit être concassé. Impossible de prendre pied dans l'innommable sans trahison de son projet. Et plutôt que d'attendre sur la défensive les premiers signes d'une invasion que sa trahison provoquerait immanquablement, Michaux préfère l'attaque, meilleure garantie de

5. *L'Espace du dedans,* p. 16.

ce qu'il appelle un peu paradoxalement sa paresse : *Ce qui me fatigue aussi, ce sont mes interventions continuelles (Une vie de chien)* [6]. Ce qu'il faut détruire le plus obstinément, c'est le langage des livres, puisqu'ils sont les véhicules les plus insidieux de l'agression : *Parfois certains mots restent comme des tours. Je dois m'y prendre à plusieurs reprises et, déjà bien avant dans 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 interminable* [7].

Pour Michaux, le verbe *battre* a deux faces, complémentaires et contradictoires. D'une part, nous l'avons déjà signalé, il dénote un malaxage des molécules qui affermit la matière. Ainsi battre c'est créer, c'est baratter. Mais battre désigne aussi l'action qui pulvérise et rend à la fluidité ce qui était pétrifié. Il se désigne lui-même comme un *Caillou courant qui va sur la route / concassant concassé* [8]. Le concassage et l'écrasement sont des modalités de sa liberté en action, et elles le restituent au magma intime dont il ne veut pas s'éloigner. Mais Michaux n'échappe qu'à grand-peine à la dialectique qui veut que le battu durcisse derechef. Il faut saisir le moment instable où tout est encore fluide et ambigu. Ce moment est particulièrement labile dans le langage.

Le langage concassé des onomatopées et des télescopages est le langage du Grand Combat, qui parque l'instant d'équilibre entre le silence et la clameur des mots inauthentiques. C'est lui qui permet de dire la grande paresse fœtale, et qui désigne le lieu où se tapit le Grand Secret.

Ainsi se dessine la trajectoire du *Grand Combat*. La première partie en est constituée presque entièrement de néologismes hybrides (verbes, substantifs et même une locution adverbiale), ne laissant subsister du langage courant que des pronoms personnels, des conjonctions et des prépositions, ainsi que, dès la fin de la première ligne, le complément de lieu : contre terre, qui fixe les coordonnées du passage, et précise le point atteint dans le déroulement du combat (en effet, même si le titre du poème n'était pas parfaitement explicite, la sonorité des verbes néologiques, proche de verbes familiers tels qu'« écrabouiller » ou « esquinter », ne laisserait aucun doute quant à la nature de l'action en cours). Mais il était indispensable de dire sans équivoque que, dans ce combat, l'un des adversaires était déjà vaincu, les épaules (ou le dos) *contre terre* : il ne reste plus qu'à l'achever, à le déchiqueter.

En puisant dans le lexique courant pour couper court à toute ambiguïté, qui entraînerait le discours dans le domaine du délire verbal, Michaux marque d'instinct son rattachement à la tradition du NONSENSE, genre (ou entreprise) si rare en France que nous n'avons pas de mot indigène pour le désigner.

L'écrivain de Nonsense, qu'il s'agisse d'un Lewis Carroll ou d'un Edward Lear, ne désire rien moins que de proposer au lecteur un non-sens (ou ce qu'on désigne ordinairement par non-sens, c'est-à-dire ce qui n'a de sens que pour la psychopathologie). Son projet, au contraire, est le domaine du non-sens, il accomplit la même tâche humble et hercule louvoyer au plus près du sens banal, comme nous le faisons dans le

6. *La Nuit remue*, p. 101.
7. *La Nuit remue*, p. 14.
8. *La Nuit remue*, p. 17.

calembour, ou comme il se produit dans le lapsus. Il surprend, sans jamais provoquer le désarroi du lecteur. Sous chaque mot de nonsense se dessinent des mots familiers télescopés, estropiés, labiles mais reconnaissables : il est d'ailleurs fréquent que le nonsense s'ACCOMPAGNE d'illustrations dont les chimères ne ressemblent en rien aux dessins d'aliénés. Si le nonsense trouble (et libère), c'est par son polysémantisme, et non par quelque asémantisme... Aussi le nonsense ne doit-il pas se lire comme une sémiologie pathologique, mais comme un jeu.

Le nonsense est à la fois un poème moins dense que celui qui joue des connotations du langage ordinaire, plus subtiles et plus inépuisables mais il est paradoxalement plus poème, car son polysémantisme est amené en surface, désigné et manifeste. C'est qu'il se propose un tout autre but que la poésie qui prend sens dans l'insensé. Le nonsense, quant à lui, est une agression anodine contre le sens trop rigide. C'est une activité de jeu, une détente, une vacance limitée de la raison pratique.

Dès que le premier vertige se dissipe, le nonsense intègre ce petit désarroi au sens : il propose immédiatement un garde-fou. Il ne laisse jamais glisser ce vertige vers l'angoisse, le cauchemar : il propose des griffons aimables, non pas de véritables monstres des abîmes. Comme les attractions de fête foraine, le nonsense fait frissonner agréablement, tout en rassurant. Mais comme à la fête, la possibilité lointaine de l'accident, du déraillage fait partie intégrante du plaisir. Aventure sans danger imminent, elle implique un danger surmonté.

Or, si le nonsense fait la fête en s'attaquant aux contraintes de la raison pratique, le danger qu'il courtise en riant est bien le même danger que surmonte elle aussi, selon un parcours inverse, toute poésie : menace du chaos, du cauchemar, de la démence. Il existe en effet entre poésie et nonsense la même analogie, et la même radicale différence, qu'entre la pratique de sports tels que l'alpinisme ou le parachutisme et le scenic railway. Aussi le nonsense ne peut-il en prendre à son aise avec la sécurité : il ne se permet aucune liberté avec la syntaxe, car la débandade des structures grammaticales marquerait la victoire du chaos.

Réussi, le nonsense suppose donc une double victoire : contre le trop d'ordre, et contre le désordre. Dans un premier temps, l'écrivain de nonsense parvient à déjouer les censures qui imposent au lexique des limites intangibles (et c'est alors que les racines viennent s'agglutiner pour former ces chimères que sont les mots du nonsense), mais il se reprend aussitôt et impose l'ordre de sa syntaxe. Ce processus est parfaitement visible dans le premier vers du *Grand Combat,* car les deux verbes *emparouille* et *endosque* à peine jaillis, Michaux se porte sur l'autre front avec : *contre terre.*

Il, le sujet qui était sous-entendu dans *Glu et gli,* est vainqueur dès l'instant qu'Il forme le poème : l'adversaire est déjà terrassé. Cependant, ne nous y trompons pas, Michaux, moins assuré que les dignes logiciens qui illustrèrent le nonsense en Angleterre, prend des risques qui sont le propre du poète. Il joue le jeu au plus près de son corps, et son nonsense, tout en préservant l'élément ludique indispensable, ne refuse pas la lutte avec l'Ennemi au cours de laquelle se forme le poème. Aussi fait-il mieux et plus que du nonsense : il amuse de ses blessures, et son jeu devient tragédie. Lorsqu'il *emparouille* et qu'il *écorcobalisse,* il envahit le domaine du non-sens, il accomplit la même tâche humble et herculéenne que dans *Glu et gli.* Et toute son œuvre prend le chaos à bras le corps. Elle s'y enfonce et le malaxe, se moule à lui. Elle l'étreint, le

mime et le décalque, elle se fait chaos pour se dépasser en lui : elle l'*écorcobalisse*.

Michaux lutte sur deux fronts, nous l'avons dit. Mais cette lutte (cette paresse) se ramasse, dans l'acte d'écrire, en une seule pensée : le front du chaos, et le front du langage désincarné s'inscrivent au sein de la phrase. Ils en sont les pôles. C'est pourquoi, dans son nonsense tragique, Michaux triomphe à la fois du *turluru* des disciples de Boileau, et de son double monstrueux, étripé, dont il déchiffre les entrailles.

Chacune de ses victoires est totale, mais elle est le prélude à un nouveau combat, à un nouveau poème. Dans *Le Grand Combat*, le caractère rituel d'une lutte toujours victorieuse et toujours à reprendre, se lit dans l'invocation magique : *Abrah ! Abrah ! Abrah !* ; il se manifeste également dans la formule incantatoire qui couronne cet envoûtement :

Le pied a failli !
Le bras a cassé !
Le sang a coulé !
Fouille, fouille, fouille

formule à laquelle fait écho, deux vers plus loin, le rythme trinaire de :

On s'étonne, on s'étonne, on s'étonne.

Magicien sans prestiges, mais authentique lutteur, le poète n'est-il pas une sorte de saltimbanque, revêtu des oripeaux de l'alchimie verbale ? Malgré sa victoire, le poète est burlesque, dérisoire. A vrai dire, il est n'importe qui. Car chacun cherche le Grand Secret, jusqu'aux « commères » qui pleurent dans leur mouchoir. Soudain le poète s'est détaché du combat : il s'éloigne, le voilà spectateur de cette lutte dont il est à la fois le double acteur et le champ clos. Il renonce à toute supériorité : ni héros, ni victime, il se refuse à la masse impersonnelle des ON. Sa parole est toute parole, et sa quête est toute quête. Le seul privilège du poète est de formuler cette quête, et de s'en donner le spectacle. Curieux dédoublement, et pourtant fondamental à l'acte d'écrire. Michaux nous dit : lorsque je dis : je lutte, je ne lutte pas, mais j'écris. Comme Wordsworth, il sait que le poème n'est qu'une émotion remâchée dans le calme.

Ainsi, ces deux brefs poèmes nous permettent de pénétrer le projet de Michaux, dans sa dignité et son humilité.

De tels poèmes contiennent en germe toute l'œuvre de Michaux. S'il commence par créer des mots chimériques et recréer au sein même du langage le combat contre le chaos et l'inauthentique, et sa quête de l'Etre, il en viendra bientôt à créer d'autres monstres, animaux ou humains. L'étreinte métaphorique du chaos qu'était le nonsense va s'élargir aux limites d'une géographie et d'une ethnographie. Car la quête du Grand Secret suscite toujours un espace, entrailles ou mappemonde, réel ou imaginaire, imaginaire et réel. Qu'il s'agisse dès lors de l'Asie, de l'Amérique Latine ou de la Grande Garabagne, c'est toujours en lui-même, et toujours hors de lui, puis enfin dans cette dimension inédite des hallucinogènes, que Michaux se livre à la chasse aux monstres. Mais pourquoi tant s'agiter ? Dans la glu, dans le sang, dans la boue, Michaux a déjà lu sa victoire, et l'échec de son entreprise.

Plume et les anges

René Micha

Ces dernières années, des expositions d'ensemble ont permis de se faire une idée plus juste de quelques peintres qu'on avait coutume de définir de façon catégorique ou de lier étroitement à une école. Ces expositions n'ont pas contredit l'image ancienne mais, plus d'une fois, elles l'ont agrandie, rendue plus profonde, plus subtile aussi. L'on voit que Kandinsky ou Mondrian ou Klee ou Duchamp ou Ernst ou Miro ou Staël ont suivi beaucoup de chemins avant de s'établir ou de paraître s'établir sur le versant du Mont Parnasse où nous les arrêtons aujourd'hui. Il arrive qu'un moment de leur itinéraire, par exemple l'expressionnisme, nous semble plus important que nous croyions, parce qu'il a guidé la suite ou qu'il l'éclaire désormais. A partir de là, il y a, parfois, progrès vers l'abstraction (au sens large), il y a, toujours, affirmation d'un système autonome de signes. Les expositions dont je parle montrent que de tels signes ne conquièrent pas une indépendance absolue, que l'écriture demeure soumise à une figure cachée. Cela est particulièrement vrai pour Paul Klee dont l'œuvre, tout à tour idée, image, fable, critique, et encore pictographie, est d'abord tableau de la création, Dieu à l'endroit ou à l'envers. Or, je crois que Henri Michaux, à cet égard et à d'autres, ressemble à Klee : que, dans son œuvre, *le maître du mécanisme, l'enchanteur caché* est formé par Plume.

Un certain Plume a paru aux Editions du Carrefour en 1930. Il comprend dix chapitres. (Une première version des chapitres I à V avait été publiée par la revue *Commerce,* n° XXV, pendant l'automne de 1930.)

La Librairie Gallimard a réédité l'ouvrage en 1936 — augmenté de quatre chapitres et accompagné de divers autres textes : d'où le titre : *Plume précédé de Lointain intérieur.*

Au cours de la dernière guerre, un petit livre intitulé *Tu vas être Père*

et attribué à un « Certain Plume » a paru à Paris sans nom d'éditeur et sans date (l'éditeur était P. Bettencourt, l'année d'impression 1943). On peut y voir un chapitre nouveau de *Plume :* c'est, jusqu'à présent, le dernier.

Il n'existe pas de portrait de Plume, mais un entrelacs de lignes, dans *Le Lobe des Monstres* (Lyon, l'Arbalète, 1944), dans *Peintures et Dessins* (Paris, Editions du Point du Jour, 1946) porte son nom. Deux yeux et d'autres plus petits, œufs de fourmis parmi les herbes.

Les aventures

Plume ou, plus imprécisément, *Un certain Plume* rapporte en quatorze ou en quinze pièces distinctes les aventures d'un personnage, sur lequel on n'a pas fini de s'interroger.

Ces aventures ne vont pas toutes dans le même sens et Plume ne joue pas toujours le même rôle. L'unité de l'ouvrage, qui est réelle, ne doit pas dérober à la vue un mouvement multiple ou même une sorte de déchirure. C'est pourquoi il me paraît utile de rappeler l'argument des différentes parties. (Exercice plus que périlleux !)

Le premier texte montre Plume dormant, que rien n'arrache au sommeil : l'envol de sa maison, le tonnerre d'un express, la mort de sa femme que le train a coupée en huit morceaux, sa propre condamnation à mort. Il ouvre un œil, prend son parti de l'événement, se rendort.

Le deuxième texte montre Plume au restaurant : mangeant quelque chose *qui ne figure pas sur la carte.* Nous le voyons qui tente de s'expliquer, de s'excuser : tour à tour auprès du maître d'hôtel, du patron, d'un agent de police, du commissaire de police, du chef de la sûreté — mais avec trop de mots, et qui ne convainquent personne. Il aura affaire à la Secrète.

Le texte III se compose de remarques mi-figue, mi-raisin. On nous dit que Plume, à la différence de tant d'autres qui ne peuvent voyager, *voyage, voyage continuellement,* mais que ce n'est pas toujours sans peine ni sans qu'il doive avaler quelques couleuvres : on s'essuie les mains à son veston, on le jette hors du train, on l'envoie aux soutes. Plume cependant ne se plaint pas.

Le texte IV se déroule *dans les appartements de la Reine.* Plume, cette fois, est ambassadeur du Danemark. En attendant de présenter ses lettres de créance, il se plie, de bonne grâce, aux caprices de la Reine : qui tendent, par des chemins un peu brusques, des raccourcis de vaudeville, à le coucher près d'elle, dans son grand lit. *C'est alors que le Roi entra !*

Le texte V, le plus long du livre, raconte *La Nuit des Bulgares.* Plume et deux de ses compagnons se trouvent dans un train, la nuit. Avec eux, six ou sept Bulgares, que, par précaution, ils ont révolvérisés, mais dont les corps, brinquebalant de gauche à droite, les incommodent beaucoup. Monte une vieille dame, à laquelle ils cachent le pot aux roses — c'est une idée de Plume : en encapuchonnant les *dormeurs* dans des journaux. Monte une jeune fille. Pour lui faire place, ils jettent quelques Bulgares par la fenêtre. Il en reste un, qu'ils font basculer de la même manière.

Puis encore un — qu'ils avaient oublié, ou peut-être se sont-ils trompés ? A plus tard les explications. Plume et son ami Pon vont enfin pouvoir respirer.

Le texte VI décrit une vision de Plume, assis au pied de son lit. C'est une énorme chose molle — un fromage, une mamelle, une meule de chair ? — que des cavaliers dévalent avant de s'y engloutir. De ses débris naît un long ruban, sur lequel la cavalerie entière pourrait tenir à l'aise ; mais il ne reste plus que son chef, dont le corps, cylindre léger, dégringole avec un bruit clair.

VII. Plume a beau protester — il est vrai sans grande conviction — le chirurgien lui coupe un doigt. Sa femme l'accueille fraîchement. Elle n'aime pas les infirmes — ça devient méchant ou même sadique. Mais lui : j'ai encore neuf doigts.

VIII. Plume, ici, n'est point nommé : peut-être s'agit-il de lui et de son ami Pon ? Ils ont arraché une tête, sans le vouloir. Une tête unique a quelque chose de louche, qui les accuse. Il faut qu'ils en arrachent d'autres : comme s'ils trouvaient des têtes de-ci de-là, disons en jardinant. Une, deux, trois têtes — un bouquet. Mais on continue de les regarder d'un drôle d'air. Leurs propres têtes, hélas, tiennent trop solidement : rien à faire de ce côté.

IX. Encore un souvenir de voyage. Plume, à Berlin, est la proie — en partie consentante — de plusieurs femmes, dont trois sont pleines de boutons, dont l'une est mère de neuf enfants : qui l'entraînent dans un hôtel infect, se partagent ce qu'il a dans les poches, le jettent dans l'escalier — mais non sans lui avoir fait l'amour dans les règles et sans doute au-delà.

X. Au bal. Plume fait des pas trop grands ou serre trop fort sa danseuse. Des messieurs le provoquent en duel. Il prend la mouche, les tue tous. Mais il a oublié les domestiques — qui le piétinent. Surgit la police. Plume accuse Madame C... (la maîtresse de maison). Un hôpital, puis un autre. Enfin l'hôpital militaire : où Madame C... est de garde. Plume l'inonde de teinture d'iode.

XI. Plume, à Casablanca, abandonne une chose pour une autre, puis encore pour une autre : allant de l'hôtel à la banque, d'un café mauresque au Roi de la Bière, des docks aux douanes, s'interrogeant sans cesse sur ce qui importe le plus. C'est quand il rame seul dans la nuit que la police, *toujours inquiète,* lui met le grappin dessus.

XII. Plume est l'hôte du Bren Club. Il mange et boit tout ce qu'on lui offre — qui sent l'acier ou le permanganate. Une dame, à ses côtés, s'étouffe d'une langue de mouton. On le félicite : n'a-t-il pas lui-même échappé à l'avalement de la langue ?

XIII. Distrait, Plume marche les pieds au plafond. Impossible de redescendre, il se romprait le cou. Mais on le sauve à l'aide d'une échelle, on le congratule pour son sang-froid.

XIV. Voici le genre de choses qui fatiguent Plume : ne pouvoir détourner son regard d'un visage sans que ce visage se décompose et tombe ; aider sans fin des culs-de-jatte à grimper dans les arbres ; acheter des petits chiens dont il n'a que faire.

Tu vas être Père. Quel ennui !... *Toutes ces larves qui hantent le monde et ne cherchent qu'à sortir...* Et si l'on installait la mère, le fœtus, dans un lieu d'habitation régulièrement arrosé par les bombes, par exemple

près des usines Renault ? Mais rien n'y fait — voici le petit braillard. Epilogue : l'enfantelet tombe dans la cage d'un ours qui l'étouffe.

Ces textes échappent aux classifications ordinaires (ce qui, faut-il le dire, est sans importance). Mais peut-être y a-t-il quelque utilité à reconnaître des lignes de partage.

Il arrive qu'on fonde la différence entre le conte et le récit sur ce que le premier rapporte des événements écoulés, présentés comme tels, en sorte que la conclusion ou la moralité peut être dite à tout moment et se trouve toujours sous-entendue, tandis que le second, si même il vient après coup, montre les événements en train de se produire. De part et d'autre, il n'existe à proprement parler ni temps ouvert ni suspens : ce sont des feintes, des habiletés rhétoriques. Mais, dans un cas, la fiction se forme à mesure suivant un modèle préétabli, comme si les matériaux déjà là n'attendaient qu'un signe pour occuper la place qui leur est assignée ; dans l'autre, la fiction se déploie librement et ne vient buter contre la rive qu'après s'être laissé aller à ses pentes, à ses humeurs.

Selon cette distinction, on appellerait contes les textes III ou XIV, par exemple, récits, les textes IV, V, IX. Contes philosophiques, comme on dit pour Swift — mais je préfère petits écrits en prose : titre qu'Emile Pons a donné à des œuvres telles que *Projet de distribution d'insignes distinctifs aux mendiants des différentes paroisses de Dublin* ou *Schéma intéressant et pratique pour l'aménagement d'un hôpital pour incurables servant au bien universel des sujets de Sa Majesté*. Récits — ou plutôt comédies à la Mack Sennett et pourquoi pas bandes dessinées ?

Cette division — que brouillent certains textes, déjà le premier, et sans doute le VI, conçu comme un rêve — est pour mener à autre chose. Au caractère de Plume : dont on peut croire que, dans les contes, il est plus cohérent ou plus dirigé. *Plume voyage* répond à une image familière : celle de l'*underdog* qui prend son mal en patience. D'autres fables ajoutent des traits importants : la fatigue, l'extrême fatigue de vivre (*Plume et les Culs-de-jatte*) ; un fantastique élémentaire, paysage de l'âme, qui accompagne naturellement l'ahuri (*Plume au Plafond*) ; par-dessus tout, l'idée d'un monde ludique (*L'Hôte d'Honneur du Bren Club*). Cependant les récits nous conduisent à revoir cette image sur plusieurs points. Le texte I, intitulé *Un Homme paisible* (dans la première version : *La Philosophie de Plume*), trahit moins la soumission à un ordre quelconque que l'indifférence ou le mépris. A l'inverse, le IV (*Dans les Appartements de la Reine*) marque une sorte d'ajustement aux choses, aux circonstances, qui pourrait bien être le caractère le plus constant de Plume (l'entrée du Roi quand Plume ne peut plus rien dissimuler — *Aventures terribles...* — est un coup de tonnerre d'*opera buffa*).

Plume va son chemin. Quand un piège s'ouvre sous ses pas, il y tombe, mais pour un temps seulement, et il en tire leçon ; qu'un obstacle survienne, il tâche d'abord à l'éviter, c'est-à-dire qu'il le tourne, mais, si cela est impossible, il le renverse. Vingt fois dérangé dans ses plans, il recommence vingt fois son ouvrage. On peut déplorer sa myopie, mais non point son manque d'opiniâtreté, ni toujours sa faiblesse. La colère le saisit soudain, une impatience au bout de l'infinie patience. Mais ce vocabulaire emprunte trop aux catégories psychologiques. Ce qui frappe plutôt, c'est l'infini mouvement de Plume, le mouvement « infiniment prolongé », l'unité à travers les multiples, l'identité à travers les métamorphoses. Figurine de plomb sur un champ de courses, sur un jeu de l'Oie. Il avance, il recule ; il pourrit dans un cul-de-basse-fosse ; est sauvé par qui le rejoint ; soudain,

il franchit plusieurs cases, dépasse tout le monde ; il éclate parmi les quilles, fait le vide. Là où il faut, innocent, industrieux, cueillant les têtes, écoulant les Bulgares. Ses allées et venues relèvent de la physique amusante, des lévitations. Ou serait-ce de la psychologie animale de Loeb ? Est-il fourmi, occupé d'un grand dessein ?

Enfin, Plume est-il heureux ou malheureux ? Connaît-il uniquement *des aventures douloureuses, guidées par un ennemi implacable* ? Oui peut-être, oui sans doute. Mais, malgré tout, n'existe-t-il pas des moments où c'est tout le contraire ? Plume n'est-il pas merveilleusement lié au monde ? Non point, il est vrai, aux hommes (ou alors il les change en autre chose) ; mais aux pierres, aux végétaux, à une pomme sur sa table, à ce qui s'ouvre pour lui. *Les miracles sont la nature... La fusion dans l'amour est la nature. La libération de l'âme* [1].

Ainsi le point de départ serait un ludion, et l'âme le point d'arrivée. Curieux. Mais l'âme, chez Michaux, demande explication : j'y viendrai. Je me borne, ici, à citer un texte mis en épigraphe à *La Vision de Plume* (ce texte a paru dans le n° XXV de *Commerce*, mais n'a pas été repris dans le livre) : *Ces apparitions ne sont pas des anges. Ce n'est pas Dieu, ce ne sont pas des démons non plus, il semble. Peut-être c'est la gestation de la nuit essentielle, la nuit qui luit nuit et jour, la nuit de ceux à qui le jour ne donne rien.* Plume aspire au repos — mais il ne peut faire qu'il ne voie le repos comme un poids énorme au-dessus d'une mêlée d'insectes ou de graminées. Bois noir, bois de tilleul noir, sur lequel Altdorfer peint la cavalerie d'Alexandre défaisant celle de Darius. Dans le ciel, un étendard aux lettres capitales, contre terre, le remuement d'une écriture innombrable. La table de travail de Michaux (qu'a photographiée Brassaï) reproduit ce repos hérissé de pointes.

Les sources

Il me semble : l'enfance, les rêves, les *habitudes belges*, Lautréamont, les mystiques, les voyages *contre*, Chaplin, Klee.

Les sources, une à une, devraient fixer ce visage :

Visage qui tend,
qui va,
qui passe,
qui lentement vers nous bourgeonne...
Visage perdu [2].

L'enfance

Nous ne connaissons les années d'enfance que par ce que Michaux en dit lui-même, c'est-à-dire très peu.

Je retiens ceci, qui se trouve dans *Le Fils du Macrocéphale : Son père avait pour idéal : se retirer. Jamais il n'eut rien d'offrant. Il était prudent, très prudent, d'humeur égale et triste. Il s'effaçait parfois comme une tache. Il avait aussi de ces énervements terribles, douloureux, et extrêmement rares comme en ont les éléphants lorsque, quittant une tranquillité qui leur*

1. *Le Fils du Macrocéphale.* (*Commerce*, XXII, hiver 1929.) Ce texte deviendra plus tard *Le Portrait de A.*
2. *Apparitions.*

a coûté des années de surveillance, ils s'abandonnent à la colère pour une bagatelle.

D'autre part, les rêves. *Le Disque vert*, en 1925 [3], en a publié un grand nombre, qu'il faudrait tous reproduire. Je me borne à ceux-ci :

Fessé par Dieu (que Raymond Bellour a justement signalé dans *Henri Michaux ou une Mesure de l'Etre*). — *Dieu en était au sixième jour de la création. Chaque homme aura deux jambes à charge de marcher. Mon Dieu, dis-je, laisse donc la deuxième ; une seule me suffira. Je dormirai. Espèce de fainéant ! et d'une fessée... je suis réveillé. Père se trouve penché sur mon lit. Il était huit heures trois quarts, et grand temps d'aller à la messe.*

Doigt engourdi. — Quatre fourmis jaunes me sortent du doigt, tandis que, sous le toit blanc de la peau, une à l'intérieur s'occupe des œufs. On la voit fort bien. C'est un peu comme une véranda.

Ici on peut tuer pour vingt francs. — Entouré d'un bruit confus de foire, un baraquement sombre, en bois goudronné, bistro, où l'on peut aussi manger pour quarante sous, selon ce qui est écrit, à la pâte blanche, moitié sur une vitre, moitié sur la deuxième de l'unique fenêtre grise. Voici qu'une main s'en approche, efface, puis récrit, et c'est : « Ici on peut tuer pour vingt francs ». Et tout soudain nous sommes là en face un monde de plus de cinq mille personnes, et la seconde d'après d'une immense ruée là-dedans. La baraque gicle au-dehors. Je me réveille en sueur. La fenêtre de ma chambre s'était ouverte. Le vent entrait librement.

Les « habitudes belges »

Henri Michaux, on le sait, est né à Namur. Un père ardennais, une mère wallonne, une ascendance allemande, une autre, plus lointaine, espagnole. Petite enfance à Bruxelles, puis cinq ans de pension en Campine et études en flamand au milieu *de petits gredins de paysans puants*. De nouveau, Bruxelles — les jésuites, le latin, *belle langue*. Plus tard, après le voyage en Amérique du Sud, Bruxelles et la province belge (pendant ce temps, il est professeur dans un collège de Dinant).

Il lui faudra rejeter cela, ou une partie de cela : expulser *ce qui s'est en lui et malgré lui attaché de culture grecque ou romaine ou germanique ou d'habitudes belges* [4]. Il y arrivera jusqu'à un certain point, mais, heureusement, des choses demeureront, dont il va tirer un parti singulier.

Son œuvre trahit la lutte de deux cultures, de deux visions du monde. Elle offre une violence, une démesure, une instantanéité, des espaces en porte à faux, des stridences soudain étouffées, des coq-à-l'âne, un *Triunfo de la Muerte* d'un détail drolatique : qu'on ne rencontre guère en France, sauf chez quelques poètes nés ou nourris parmi les peuples du dehors, comme Lautréamont ou Nerval ou Supervielle ou Apollinaire, ou sur leurs frontières, comme Rimbaud.

Parmi ses lectures d'adolescent, il cite *les* Jeune Belgique, *à la langue bizarre, qu'il voudrait plus bizarre encore*. Il s'agit, j'imagine : du précieux Max Waller, qui emprunta à Heine sa flûte de Siebel, à Baudelaire son dandysme ; de Charles Van Lerberghe ; de Maeterlinck, celui des *Serres chaudes* et des drames pour marionnettes ; et aussi, venu plus tard, de Max Elskamp.

---

3. Troisième année, 4e série, n° 2.
4. *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence.*

Dans *Le Fils du Macrocéphale*, il évoque la langue française, coffre de perfection, qui *intercepte* le génie allemand et tout ce qui n'est pas français. Observation que je crois juste. L'originalité de la Belgique n'est pas de mêler divers éléments, mais plutôt de les mêler si peu : de les montrer tour à tour, en allant le plus souvent à l'extrême. Même quand ils paraissent ensemble, les traits germaniques et les traits latins ne se fondent point : tantôt les uns, tantôt les autres l'emportent, sans abolir jamais ce qui les contredit. Le caractère belge est le compromis qu'un peuple, écartelé jusqu'au bout, trouve entre des tendances opposées. On serait tenté de dire qu'il n'y a pas de caractère propre, si ce perpétuel va-et-vient entre la thèse et l'antithèse, la raison et la déraison, ne menait à une sorte, non de synthèse, mais d'équilibre : fait de raison aggravée, d'invention fantastique. C'est un bilboquet qui a d'autant plus de plomb aux pieds que sa tête de sureau est plus folle.

Dans l'article qu'Alphonse de Waelhens et moi, un jour, avons consacré aux Belges [5], il nous a paru que le trait dominant, à partir duquel les autres s'organisent, est la proximité au réel. Faisant nôtre une observation d'Antonin Artaud, pour qui le symbolisme des *Serres chaudes* se distingue « par une certaine façon d'unir le sentiment et l'objet, de les mettre sur le même plan mental », nous avons écrit que l'opération poétique, ici, est non point plus profonde, mais plus directe, plus simple et par là même plus efficace et délirante. Restituer les choses en leur existence concrète, qu'elles existent ou n'existent pas, les faire entrer de force dans son univers et toucher du doigt, c'est évidemment le travail d'une imagination physique, organisatrice, mécanicienne : d'une imagination pure. Nous avons dit encore que Plume, mélange d'astuce et de sottise, d'insouciance et d'agitation, habile plus qu'il ne paraît à exploiter les ressources d'un état, à changer un temps faible en un temps fort, à exprimer le contenu latent, que Plume est un exemple de cette imagination dévorante, cependant exacte.

Le langage de Michaux sert un tel dessein, car il est mimétique. Qu'il se fonde sur le merveilleux ou sur le quotidien, il y trouve d'égales ressources. Plume, un jour, s'éveille trempé de sang ; sa femme gît près de lui ; le juge s'apprête à le condamner ; il se rendort. Comme nous le comprenons ! Si l'on croit être dans son lit et dans sa maison et qu'on repose en vérité sur le chemin de fer, avec sur soi sa femme coupée en morceaux, on est aux prises avec une réalité qui vous transcende — on ne peut que lui tourner le dos. Mais, dans *Plume voyage*, les choses se trouvent réduites aux dimensions d'un monde dépendant, celui si proche et si utile où s'affaire le Belge. C'est, provisoirement, un univers hostile, dont Plume n'a pas percé les lois : il rentre donc dans sa coquille et il s'y tiendra le temps qu'il faut ; mais ses mesures prises, il triomphera de toutes les difficultés. Je remarque que, dans la première version de ce texte, il est écrit : *les autres se lavent tranquillement les mains dans son sang ;* l'auteur a coupé cette pointe, inutilement lyrique (ainsi font les frères Marx) ; nous lisons maintenant : *les autres s'essuient tranquillement les mains à son veston.* Le lien entre le langage et l'objet doit être juste, serré.

De ce point de vue, il existe une certaine ressemblance entre Plume et le héros de Jaroslav Hasek, le brave soldat Chvéïk. En voici des exemples :

Chvéïk apprend l'attentat de Sarajevo. « Ça, par exemple ! Ben oui, en auto... Vous voyez ce qu'c'est M'ame Muller, on s'achète une auto

5. *Les Temps modernes*, mars 1949.

et on ne pense pas à la fin... Un déplacement, ça peut toujours mal finir, même pour un seigneur comme l'archiduc... Et surtout à Sarajevo ! C'est en Bosnie, vous savez M'ame Muller, et il n'y a que les Turcs qui sont capables de faire un sale coup pareil. »

Chvéïk est arrêté par la police. « Est-ce que je dois descendre du trottoir ? — Pourquoi faire ? — Je me demande, comme je suis arrêté, si j'ai encore le droit de marcher sur le trottoir... »

L'amie de son lieutenant reçoit Chvéïk. « Au déjeuner, elle but toute une bouteille de vin et fuma quantité de cigarettes. Le repas fini, elle s'allongea sur le lit, tandis que Chvéïk savourait avec délice un quignon de pain de régiment, trempé dans un verre de liqueur sucrée. Tout à coup, il entendit qu'elle l'appelait. Chvéïk ouvrit la porte de la chambre à coucher et aperçut la jeune femme étendue sur le lit dans une attitude languissante. Chvéïk s'approcha du lit. Son occupante mesurait du regard avec un singulier sourire, les épaules trapues et les fortes cuisses de l'ordonnance. Rejetant l'aérien tissu qui voilait et protégeait ses charmes, elle demanda d'un ton sévère : — Otez vos souliers et votre pantalon ! Venez... »

Les « copains de génie »

Jusqu'à présent, Namur n'a guère figuré dans les histoires de la littérature. Le siège de 1692 fut chanté par Boileau (*Ah ! que je te hais Boileau,* écrit Michaux dans un poème). Baudelaire, peu avant de mourir, tomba sur les dalles de l'église Saint-Loup, « merveille sinistre et galante », catafalque « brodé de noir, de rose et d'argent » qui se trouve près de la rue de l'Ange. A la vérité, Namur est une ville détestable, où, au début de ce siècle, les jaunes et les bleus, les cléricaux et les anticléricaux se battaient gravement à coups d'arguments bêtes. Bien entendu, ils étaient tous pareils : bourgeois, juste milieu. Je suppose qu'ils ont servi de modèles au Matérialiste et au Rédemptoriste des *Idées philosophiques de Qui je fus.* Michaux a vivement réagi à cette immobilité : toujours la même, qu'elle fût plongée dans une couleur ou dans une autre. Il s'est jeté à gauche et à droite, aussi loin qu'il pouvait : choisissant pour premiers amis le comte de Lautréamont et Ruysbroek l'Admirable [6].

Les Chants de Maldoror, en 1922, ont déclenché le besoin d'écrire. D'une certaine manière, ils ont marqué l'œuvre entière. Non que ces marques soient sans cesse visibles. Je pense au contraire qu'elles le sont fort peu. C'est l'être profond qui a changé. Il existe une *Connaissance par les gouffres* grâce à quoi les écrits de Michaux sont plus intelligents, plus sensibles que n'importe quels autres, parce qu'ils enferment tout.

Ce n'est qu'au début que Michaux s'est inspiré directement de Lautréamont : lui empruntant, plusieurs années avant *L'Immaculée Conception* de Breton et Eluard, l'idée de faux états mentaux. Dans *Cas de Folie circulaire* [7] l'on peut voir, privilégiées, comme elles le seront dans *Plume,* les défigurations, les désarticulations, les cassures de l'être :

> *Voilà, je l'avais dit.*
> *Maintenant, c'est trop tard : je suis dévissée.*

---

6. *... les copains de génie que j'ai tant aimés... (Amours.)*
7. *Le Disque vert,* première année, n° 5, septembre 1922.

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 !

Le bonze doré, quand je passe dans le boudoir
ah ! d'un petit coup de mon pouce
îl tourne, il tourne,
il tourne.
Le bonze doré, sur ses jambes entrecroisées,
montre à la fois
son nombril et son derrière fendu.

Non !
Oh non ! ça jamais ! non je ne serai pas cul-de-jatte.
Ils sont tous vieux, tellement vieux,
la figure chiffonnée comme un mouchoir de poche,
avec des poils raides,
des poils qui collent ensemble.
Je sais bien pourquoi :

c'est parce qu'ils se mouchent le nez dans les doigts.
Ils sont tous pleins de poils :
on ne voit plus les yeux, ni la bouche ni les oreilles.
Celui qui vend des crayons, rue d'Italie,
a une tête
comme une tête de crevette.

Quant à Ruysbroek (dont Maeterlinck avait traduit en 1891 *L'Ornement des Noces spirituelles*), il a éveillé en Michaux une curiosité de la *perfection perdue*, dont ni la science ni la littérature ne le distrairont jamais. Pendant plusieurs années, il appartiendra au comité de rédaction de la revue *Hermès* et il la dirigera même pendant trois ans. (*Hermès* ne se voue pas seulement à la mystique, d'Occident ou d'Orient, mais à toutes les aventures de la vie intérieure — à la réalité spirituelle avant qu'elle ne s'érige en dogmes). Beaucoup plus tard, il trouvera dans l'expérience mescalinienne *un désordre ivre, une perte de sang-froid, une fusée, ensuite une ascension générale*, qu'il appelle dès 1929 [8]. Un lien se nouera. Michaux écrira, dans le nouvel *Hermès*, une étude sur le *Dépouillement par l'espace* tel qu'il l'a ressenti *sous c.i. — une des substances à choc psychique* — et les dernières lignes seront comme un portrait de Plume : *Mais, revenue l'ordinaire réalité, était là, pressante, sa pluralité qui fait, qui déjà refait les contradictions, les non-sens, les mille complications et les fatales inappropriations de la conduite, futurs objets de scandale. Multiples sont les attachements. Multiples reviennent les attachements. Invisibles sont les maisons de l'attachement, et forts sont les liens fins, qui font l'âge de l'homme. LOIN, loin maintenant est l'UN, le sans-problème, loin l'état souverain de simplicité.*

8. *Le Fils de Macrocéphale.*

Les voyages « contre »

Les voyages ont marqué *Un certain Plume* de deux façons.

La première est évidente. Plusieurs textes empruntent un nom, un endroit, un détail d'affabulation, des figures, des façons de dire aux villes que Michaux a visitées entre 1920 et 1929. Même il est probable que tel récit, qui pourrait avoir lieu n'importe où, comme *Plume au Restaurant,* se réfère à des souvenirs précis — par exemple à la Turquie.

Cependant je n'ai pas le sentiment que le premier voyage de Michaux l'ait beaucoup aidé (lorsqu'il embarque comme matelot sur un dix tonnes et s'en va à Savannah, à Rio de Janeiro, à Buenos Ayres : il en retient un sens de la camaraderie, une confiance, une force qui ne se retrouvent pas dans *Plume*).

Il en va autrement de celui que reflète *Ecuador :* où paraissent déjà les *difficultés* de la vie, de l'anti-vie. Mais comme les choses cruelles demeurent douces en comparaison, les phrases lisses encore et harmonieuses :

Semblable...
A ce qui n'est pas vrai, n'arrête pas, à la tête
d'un clou enfoncé,
Au sommeil qui vous reprend d'autant plus qu'on
s'est occupé ailleurs,
A une chanson en langue étrangère,
A une dent qui souffre et reste vigilante,
A l'Araucaria qui étend ses branches dans un patio,
Et qui forme son harmonie sans présenter ses comptes
et ne fait pas le critique d'art,
A la poussière qu'il y a en été, à un malade
qui tremble,
A l'œil qui perd une larme et se lave ainsi,
A des nuages qui se superposent, rétrécissent
l'horizon mais font penser au ciel,
Aux lueurs d'une gare la nuit, quand on arrive,
quand on ne sait pas s'il y aura encore des
trains.
.....
Semblable à moi enfin.

Henri Michaux a sans cesse accompagné Alfredo Gangotena, *poète habité par le malheur* qui, environ ce temps-là, écrit *Absence :*

Et celui-là s'interne dans les songes,
Qui mâche avec délices les panicules de maïs.
Mais l'infirme, s'il contemple
A contre-jour cette membrane sanguinolente à l'interstice
de ses doigts,
Ah ! comme il se lamente
De cet indéfinissable, éternel gémissement,
De cette stridente clameur dans les vitres sablonneuses,
Dans les farines et les cascades du moulin.

Cependant les voyages, surtout les voyages de l'année 1929 en Italie, en Afrique du Nord, en Turquie jouent un rôle plus important que celui

que je viens de dire. Ils précèdent ou accompagnent *Mes Propriétés* et *Plume* — qui sont les premiers ouvrages-exorcismes. Voyages d'*expatriation*, voyages *contre*.

Michaux lutte contre lui-même, contre ceux en lui (*on n'est pas seul dans sa peau*) qu'ont formés une bourgeoisie peureuse et insolente, les petits paysans de Campine, les jésuites, les études classiques, les emplois médiocres, les années de bricolage intellectuel. Le côté-Plume, ce sont ces squelettes contradictoires.

Plume est un personnage-cible. Mais il n'est pas une cible commode. Du reste, dira Michaux un jour, *... il n'y a pas de cible franche. Aucun homme n'y convient tout à fait, n'est idéalement haïssable. Il lui manque toujours quelque chose. Il présente du manque et il présente de l'excès. Il a des racines en plusieurs autres personnes. Il a du sang d'ailleurs. Pire que divers. Il est lui-même résultat de circonstances. Vous êtes donc naturellement et heureusement poussé à des modifications du personnage, le rendant pire afin de l'améliorer pour votre dessein. Pour votre attaque, vous êtes amené à lancer des malédictions qui ne lui conviennent plus...* Voilà que *l'individu qui occupait tout noir l'horizon de votre être irrité, devenu bien mince à présent, n'est vraiment plus à la hauteur de la sur-haine, électrique, prodigieuse, immatérielle, déclenchée en une offensive presque surhumaine* [9].

Plume décroît à la vue, il s'éloigne. Mais on a de la peine à s'en détacher. Le refus se fait moins fort : il commence *à céder un peu au désir d'assimilation.*

Chaplin

Henri Michaux a beaucoup aimé Chaplin — en tout cas le Chaplin de la première guerre et des années vingt. Si j'en crois les lettres à Franz Hellens, il a même songé, à partir du « funny man », à écrire un essai sur le rire. Il a collaboré au numéro spécial que *Le Disque vert* a consacré à Charlot en 1924 [10] — et son article intéresse directement mon propos. En effet, plutôt que de développer des vues ingénieuses (comme on faisait dans les pages d'à côté), il a résumé, à sa façon, trois ou quatre films ou fragments de films : or, ces récits ressemblent à s'y méprendre aux histoires de Plume. Par exemple : *Il tue un policeman. C'est fait. Il le tire par les bottes jusqu'à la rivière. Il ne se retourne pas. A la rivière, il le pousse du pied. Le cadavre et Charlie, chacun va de son côté. Charlie marche, marche. Fatigué, il s'assied sur la pierre. Et la pierre, c'est la pierre, c'est la pierre du bief 3. Et la pierre retient l'écluse, et l'écluse retient le cadavre du policeman qui vient d'arriver. Charlie a faim. Il lui faudra aller chercher des* cakes *au Café de l'Ecluse. Charlie va au pantalon du cadavre, retire le porte-monnaie. Puis il va chercher des* cakes. *Et le cadavre va de son côté ; il va à la morgue. Et les parents du cadavre disent : Il n'a que ce qu'il mérite. Voilà où l'on arrive à vouloir n'en faire qu'à sa tête, quand on veut devenir policeman au lieu de travailler aux champs comme tout le monde. Et Charlie rouvre le porte-monnaie, retire une pièce et dit : Il me semble que je pourrais me payer un cigare. Ainsi chacun va de son côté.*

9. *Tentative de Commentaire sur les Malédictions, Les Cahiers de la Pléiade*, printemps 1950.
10. Deuxième année, 3e série, nos 4-5.

Revoyant les films de la *Keystone* (1914), de l'*Essanay* (1915), de la *Mutual* (1916-17), de la *First National* (1918-1921), je ne puis que songer à Plume, dont la vie, comme celle de Charlot, n'a ni milieu, ni commencement, ni fin. Ici et là, les désirs du subconscient s'accomplissent aussitôt, les séries se renversent, la sanction est sans proportion avec la faute, tout est possible à tout instant. *Plume au Restaurant* [11] se souvient sans aucun doute de ces innombrables petites bandes où Charlot est aux prises avec les portiers, les grooms, les maîtres d'hôtel, les gens de cuisine, les clients. Plus particulièrement : d'un épisode de *The Immigrant*. Charlot, qui a trouvé une pièce de cinq dollars, s'apprête à faire un bon déjeuner. Il appelle le garçon. Celui-ci, un colosse, jette pêle-mêle sur la table le pain, les assiettes, le couvert. Une tranche de veau — qu'une mouche gravit : il l'envoie promener d'une chiquenaude. Comme Charlot a gardé son chapeau, il le lui enlève et le pose devant lui. Charlot ayant remis son chapeau, il l'arrache une nouvelle fois. Charlot mange ses petits pois un à un, du bout de sa fourchette. Il invite Edna à sa table. L'addition monte. Charlot veut tâter la pièce dans sa poche ; elle a disparu. Déjà il envisage le pire, esquisse des mouvements de retraite, quand il revoit les cinq dollars, met le pied dessus, fait mine de remonter ses chaussettes, et offre la pièce en paiement. Le garçon flaire la pièce, la mord, la rejette, tordue. Le péril, de nouveau, est extrême. Heureusement, à la table voisine, un artiste propose à Charlot et à sa fiancée de poser pour lui : il voudrait représenter l'Amour mettant en fuite la Misère. Et au moment de payer son addition, il s'offre à régler celle du couple. Charlot refuse, très digne. Le peintre s'incline. Cependant, la monnaie laissée en guise de pourboire permet à Charlot de s'acquitter de son dû. Il peut même à son tour abandonner un pourboire. Il quitte le restaurant, sous les yeux de charbon, sous les sourcils méphistophéliques, sous la moustache en guidon de vélo du colosse.

On a relevé souvent la parenté qui existe entre Charlot et Plume ; mais en soulignant presque toujours le cours malheureux de leurs aventures : les coups de ramponneau, les racines dans l'assiette, le vagabondage. J'avoue être plus frappé par l'autre versant de leur destin et aussi par les ressemblances de la mise en scène. Aussi bien dans le cas de Chaplin que dans celui de Michaux, certains moments de l'œuvre ont eu une fortune telle qu'ils ont fait oublier les autres. Cependant la *vie de chien* n'est pas la seule image. Si Charlot reçoit beaucoup de coups, il ne se fait pas faute de les rendre et, bien souvent, c'est lui qui donne commencement. Ses premiers films le montrent méchant, délibérément méchant. Dans *Mabel at the Wheel* (où il n'a pas encore l'apparence qu'on lui connaîtra plus tard, il porte un petit bouc, deux touffes de poils séparées par le menton), Charlot, engagé dans une course automobile, kidnappe son principal concurrent, répand de l'huile sur la piste, assomme ses poursuivants. Dans *The Fated Mallet*, ses pavés épuisés, il se sert d'un énorme maillet pour faire le vide autour de lui. Dans *Mabel's Busy Day*, il piétine un agent de police qui lui a dit quelque chose, pille l'étal de saucisses chaudes de la gentille Mabel, subtilise le sac de la dame à qui il fait la cour et quand la foule, ameutée par Mabel, se précipite sur lui, il s'en débarrasse à coups de pied. Dans *Laughing Gas*, on le voit qui, employé chez un dentiste, supplante l'assistant (en lui assenant un grand coup de brique sur la tête), qui ridiculise la femme de son patron (en lui ôtant sa jupe), qui fait fuir

11. Comme aussi le début de *Plume voyage* et de *L'Hôte d'Honneur du Bren Club*.

une cliente en lui prenant le nez dans une pince, etc. Cependant cette méchanceté cesse bientôt d'être un trait de caractère. Elle ne disparaît pas pour autant, mais, perdant sa coloration morale, elle devient un ressort de l'action. Les films de Chaplin offrent une série de mouvements en sens contraires qui s'appellent l'un l'autre jusqu'à la fin ; je te pousse, tu me pousses ; je te jette à l'eau, tu m'y fais choir incontinent ; je te vole ta montre, tu me voles la mienne ; je te vole Mabel, tu me voles Phyllis. Cependant les pas de deux se compliquent et s'embrouillent, cèdent à une chorégraphie savante à mesure que les maris, les policemen, les comtes désargentés, les jolis cœurs, les grosses dames, les aventurières entrent dans le jeu. Ces mouvements de balancier existaient déjà, étaient la loi de Mack Sennett et des *slapsticks*. Mais Chaplin leur a donné une vigueur nouvelle : opposant la force à la force, mais la ruse à la ruse, la ruse à la force, allant du frénétique au musical, au doucereux, feignant de devoir tout au hasard, comme s'il tirait les scènes d'un chapeau. Henri Michaux a senti cela qui, dans l'article que j'ai cité, parle du « dadaïsme » de Chaplin. *On cherche querelle à Plume, La Nuit des Bulgares* sont typiquement chaplinesques : par la scénographie, les changements à vue, le déroulement en dents de scie, le pied de nez final. Le premier de ces deux textes l'est encore par la brutale agression de Plume contre la maîtresse de maison. Il s'agit d'autre chose que de misogynie : de tourner en ridicule une image sacrée. *Tu vas être Père* montre la même rage et porte ses coups plus loin.

Par parenthèse, il y a, chez Chaplin, et parallèlement à la haine dont il poursuit les oies blanches, les épouses, les femmes d'œuvre (ces dernières surtout, auxquelles il voue sans se lasser les chaises bancales, les parquets-patinoires, les morceaux de glace dans le corsage — et, pour finir, le four de M. Verdoux), il y a, chez Chaplin, un goût de l'intrigue amoureuse, de la séduction et pour tout dire un donjuanisme, qui est à peu près absent de l'œuvre de Michaux. Dans *Plume*, le seul rôle féminin qui soit vu du point de vue de la femme est celui de la Reine — et l'on s'aperçoit vite que, même ici, la femme est *l'autre* de Plume. Michaux observe, curieusement, qu'à s'en tenir aux films de Chaplin, ce ne seraient pas les désirs érotiques qui l'emportent chez les Américains, mais les désirs utilitaires — et, dans un article sur Freud cette fois [12], il écrit que l'orgueil plus que la libido mène les fous. Il ajoute : *Freud voit dans les rêves des verges symboliques. Moi j'y vois des poings, des assiettes de la faim, des maisons d'avarice. L'amour-propre est l'instinct intrinsèque de l'homme.* Nouveau miroir tendu à Plume.

Klee

Il me semble que Klee a sans cesse inspiré la peinture d'Henri Michaux ; non point dans l'apparence, dans les choses dont sont faites à l'ordinaire les affinités ; mais dans le cheminement invisible. La même inspiration se trouve dans *Plume*.

Michaux rencontre Klee, l'œuvre de Klee, en 1925. « Extrême surprise ». Klee, déjà, a peint quelques-uns de ses plus beaux tableaux, quelques-unes de ses plus belles gouaches. Ses scènes de théâtre et de

12. *Le Disque vert*, deuxième année, 3e série, numéro spécial, 1924.

ballet, ses portails de mosquée, ses jardins, ses lagunes, ses carnavals, ses comédies d'oiseaux, ses vents de feu, ses arbres à chiffres, ses démonies, ses fleurs, ses poissons, ses carrés, ses dentelles, ses façades de verre, ses villes englouties, ses lieux d'élection. *Ab Ovo, La Montagne du Chat sacré, L'Etoffe vocale de la Cantatrice Rosa Silber, La Machine à Gazouiller, Le Crieur dans le Marais, Lomolarm.* Mais cette œuvre, hors de l'Allemagne, n'est connue que des collectionneurs, des peintres, fauves ou cubistes, qui ont pris part, à Munich, aux expositions du *Cavalier Bleu* (Braque, Picasso, Derain, Vlaminck, Gleizes...), enfin, il est vrai, de quelques écrivains, curieux ou patients, comme Fargue, Bousquet, Arland, Paulhan. Cette année, cependant, Klee participe à la première exposition collective du groupe surréaliste, à la galerie Pierre, à Paris. Paul Eluard lui dédie un poème. Puis le silence se refait. Au lieu qu'Ernst et Chirico — que Michaux cite également — sont répandus grâce aux galeries et aux revues d'avant-garde.

Klee confirme, aux yeux de Michaux, que la poésie et peut-être la vérité sont dans la métamorphose (une partie de l'âme change, une autre est mise en sommeil) : Michaux dit le passage, Klee peint la flèche. Les *infinies fragmentations* — espaces troués, éclats du temps, morceaux de l'être, poussières — rendent compte de la totalité de l'espace, du temps, de la conscience, sans rien perdre de leur pouvoir de fuite, d'égarement, de conjuration, de multiplication, de nostalgie. La vie et le signe sont une seule chose. Ici, notre habitat, le labyrinthe où nous l'avons imprudemment, malencontreusement installé ; là, une collection de signes. Sans cesse, des uns aux autres, un basculement : maison, habitants, perspectives — et cet œil ou cet astre, notre regard.

On pourrait imaginer que Michaux et Klee sont convenus un jour de faire un bout de chemin parallèle : ce seraient *Mes Propriétés* et *Plume*, — les feuilles colorées.

(Peut-être, y a-t-il, plus secrète, une autre base commune, « base de nécessités » : la musique. Rainer Maria Rilke, en 1921, et sans aucun doute plus tôt, a reconnu dans le dessin de Klee une transcription de musique. Dans une lettre au critique Hausenstein, il écrit : « ... Je ne puis pas assister sans une sorte de frisson à cette connivence des arts dans le dos de la peinture : comme si nous devions subir un jour un assaut de là-bas, et être trouvés effroyablement démunis [13]. » Michaux éprouve cela à sa manière. *Il n'y a qu'à laisser venir,* dit-il, *laisser faire. Tout art a sa tentation propre, et ses cadeaux* [14].)

En rapportant Plume au Belge (au « *Danois* ») ou à Charlot, j'ai admis un personnage, du reste complexe ; mais peut-être lui ai-je donné plus de cohésion et en tout cas de cohérence qu'il n'en possède en propre. Il ne faudrait pas, à l'inverse, le décentrer, l'éloigner de lui-même.

Plume est une tache d'encre, un hérissement, une nébuleuse. Mais il se rassemble quelquefois, il atteint quelque chose d'essentiel en lui. Non point ce qui le cerne. Une forme plutôt, une signification moins incertaine que les autres.

... Loin du centre, un centre tout de même, un centre moins évident. Ainsi s'exprime Michaux parlant de Klee [15].

---

13. Lettre du 23 février 1921, reproduite dans *Tel Quel*, 12, hiver 1963.
14. *Peintures.*
15. Préface à l'édition française du livre de W. Grohmann sur Klee.

Les anges

J'oubliais les anges.

Ceux de Chaplin, qui font la nique à tant de noirceur : bons et méchants confondus, hilares, cousus avec des épingles de nourrice, poules sautillantes, toujours sur terre. Ceux de Klee, qui n'ont pas quitté les limbes, qui sont au commencement de l'être, qui sont l'annonciation : anges incertains, oublieux, inexpérimentés, pleins d'espoir, anges en devenir, encore tâtonnants, encore féminins, anges de l'étoile.

Les uns et les autres se trouvent dans Michaux — sous d'autres noms : sous tous les noms qui expriment le voyage de l'homme hors de soi, de ses apparentes frontières. Ombres, effluves, doubles, franges lointaines de l'espace du dedans — âmes peut-être.

Je voudrais pouvoir dessiner les effluves qui circulent entre les personnes. J'aimerais aussi peindre l'homme en dehors de lui, peindre son espace... L'homme le plus réservé se fait encore un bain des alentours. Que serait un chez soi, *des murs, si on ne s'y répandait vraiment* [16] ?

L'âme est le passage : le passeur et la sainte qui se donne au passeur. L'âme est ce qui change : l'homme au harpon, le harpon bien aiguisé, la large blessure, la baleine. L'âme est ce qui se déplace et se déforme. Elle est ce qui tombe, ce qui est tombant. Ce qui se déboîte ou s'effiloche. Qui ne tient que par un fil. Elle est souffrance, fatigue, paresse.

Vous êtes devenu sapin, une partie de votre âme au moins s'est faite sapin, réellement sapin, aiguilles, bois et résine. On peut reconstituer au dehors le fantôme d'un homme, le reconstituer à distance, avec sa chair, ses yeux, sa circulation sanguine, son anhydride carbonique, sa canne en bois à pommeau d'ivoire [17].

... J'ai parfois rendez-vous avec une ancienne amie. Le ton de l'entretien devient vite pénible. Alors je pars brusquement pour ma propriété. Elle a la forme d'une crosse. Elle est grande et lumineuse. Il y a du jour dans ce lumineux et un acier fou qui tremble comme une eau. Et là je suis bien ; cela dure quelques moments, puis je reviens par politesse près de la jeune femme, et je souris... [18].

... Le corps seul tombe. Lui, Benson, se retient, reste sur place à peu près à hauteur du cinquante-neuvième étage ou entre le cinquante-neuvième et le soixantième et regarde le corps qui descend, descend, est descendu et s'épanouit en morceaux. Alors lentement Benson (l'âme de Benson) commence à descendre, voit son corps de près et qu'il n'est plus habitable ; il se met à regarder l'attroupement d'un air gêné, le policeman qui écrit sur son calepin et les personnes qui s'en vont avec une histoire de plus à raconter chez eux ce soir-là... [19].

... L'âme adore nager... L'âme s'en va nager dans la cage de l'escalier ou dans la rue suivant la timidité ou l'audace de l'homme, car toujours elle garde un fil d'elle à lui, et si ce fil se rompait (il est parfois très ténu, mais c'est une force effroyable qu'il faudrait pour rompre le fil) ce serait terrible pour eux (pour elle et pour lui)... [20].

Un certain Plume est un combat contre l'espace et contre le temps. Il marque la rupture avec les choses du passé. Rupture pour la première

---

16. *En pensant au phénomène de la peinture.*
17. *Les Idées philosophiques de Qui je fus.*
18. *Mes Propriétés.*
19. *Partages de l'Homme.*
20. *La Paresse.*

fois réussie. Il commence un nouveau parcours. C'est l'âme de Plume maintenant qui prend le large. *Enfin* son *voyage*.

Quand Plume, sous le sein droit de la Reine, examine deux petits signes et un grand, que *la recherche des réalités le fait trembler ;* quand il descend sur le quai de la gare, les Bulgares entrés dans l'oubli ; quand il contemple le ciel à travers les branches, lesquelles portent les culs-de-jatte comme une guirlande de fruits — nous l'entendons qui s'écrie : *Oh ! vivre maintenant, oh ! vivre enfin !* C'est le cri, ou presque, auquel aboutit *La Métamorphose* de Kafka. Ce jour-là, la sœur de Grégoire a dit à son père : « Tu n'as qu'à tâcher de te débarrasser de l'idée que c'est Grégoire. Nous avons cru cela trop longtemps, c'est là tout notre malheur. » Le dernier témoin s'est récusé, il ne reste plus que de la vermine qu'une servante fait disparaître d'un coup de balai en disant simplement : « Venez donc voir, il est crevé comme un rat. » Le cauchemar a disparu. La famille de Grégoire s'en va faire une promenade en tramway. Greta s'est considérablement épanouie dans les derniers mois : c'est à présent une belle jeune fille. Qui en douterait quand au terminus du voyage elle se lève la première « pour étirer son jeune corps » ?

Plume, le Clown ou Lomolarm de Klee sont des êtres définis (si même ils tirent à hue et à dia et gardent leurs distances) : formes closes, vases, contenants ; ils sont aussi des êtres transparents : vases poreux, allusions, formes ouvertes. Rouges aux pommettes ou aux lèvres, rouges ou bleus aux cassures de l'âme. Des signes donc, à la fois concrets et abstraits. Michaux dit de Klee qu'il dessine une métaphysique [21], Max Bense dit de Michaux qu'il écrit une épique abstraite [22].

En un point, les os de Plume, *aveuglément nordiques*, à l'étroit, coupants ; en tous lieux, l'âme de Plume — qui voyage.

Va-t-on bientôt bombarder les anges ?... Préparons-nous à entendre l'espace crier [23].

21. *Aventures de Lignes.*
22. Préface à l'édition allemande de *Passages.*
23. *Idées de Traverse.*

Voyages

Jean Laude

> « *Faisons un grand effort, et accomplissons, avec le sentiment du devoir, notre destinée sur cette terre. Je te salue, vieil Océan !* » Comte de Lautréamont : *Chants de Maldoror*, chant I, 9.

Henri Michaux donne *quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence* [1]. En 1920, il embarque à Boulogne-sur-Mer sur un cinq-mâts schooner, puis, à Rotterdam, *sur le « Victorieux », un dix mille tonnes, de belle ligne.* Escales : Brême, Savannah, Norfolk, Newport-News, Rio de Janeiro, Buenos Aires. En 1921, le désarmement mondial des bateaux (ex-transports de troupes et de vivres) est à son maximum. *La grande fenêtre se referme. Il doit se détourner de la mer. Retour à la ville et aux gens détestés.* En 1927, cependant, il voyage en Equateur, *avec et chez Gangotena, poète habité par le génie et le malheur.* Et il écrit au jour le jour *Ecuador.* En 1929, son père meurt, sa mère dix jours après. *Voyages en Turquie, Italie, Afrique du Nord. Il voyage contre. Pour expulser de lui sa patrie, ses attaches de toutes sortes et ce qui s'est en lui et malgré lui attaché de culture grecque ou romaine ou germanique ou d'habitudes belges. Voyages d'expatriation. Le refus pourtant commence à céder un peu au désir d'assimilation. Il aura beaucoup à apprendre, à apprendre à s'ouvrir. Ce sera long.* Mais en 1930-1931 : *enfin* son *voyage. Les Indes, le premier peuple qui, en bloc, paraisse répondre à l'essentiel, qui dans l'essentiel cherche l'assouvissement, enfin un peuple qui mérite d'être distingué des autres. L'Indonésie, la Chine, pays sur lesquels il écrit trop vite, dans l'excitation et la surprise émerveillée d'être touché à ce point, pays qu'il lui faudra méditer et ruminer ensuite pendant des années. Un Barbare en Asie* paraît en 1933. En 1935, un nouveau voyage le conduit à Montevideo, à Buenos Aires ; en 1939,

1. R. Bréchon, *Michaux*, p. 15-23.

c'est le dernier départ, le Brésil (Minas Geraes, Etat de Rio). L'on se gardera bien d'omettre les séjours en Grande Garabagne (1936), au Pays de la Magie (1941), à Poddema (1946), chez les Meïdosems (1948): en des pays si proches de nous qu'il suffit d'une minute d'inattention (de trop grande attention) pour nous y réveiller, en de si lointains pays que nul — hormis Henri Michaux — n'a jamais pu y parvenir.

Au commencement, il y a peut-être Ruysbroeck l'Admirable : il y a l'Invocation au vieil Océan. *Lecture de Maldoror. Sursaut.... qui bientôt déclenche en lui le besoin, longtemps oublié, d'écrire.* Ce sursaut a lieu, en 1922, à Bruxelles, peu après que la grande fenêtre se fut refermée. Suivent : *Les Rêves et la Jambe* (Anvers, 1923) et *Fable des Origines* (Bruxelles, 1924). *Quel voyage ce fut, pour leurs premiers lecteurs que* Au 125 du boulevard Saint-Germain, *de Benjamin Péret, que les* Chants de Maldoror, *du comte de Lautréamont ! Rien n'arrêtait plus. Ni les lointains, ni les murs, obstacles du réel et de l'expérience. Les métamorphoses, les transsubstantiations, les bilocations, les impossibilités physiques devenaient la chose du monde apparemment la plus facile* [2]. Au commencement, le voyage, l'écriture, c'est tout un. Non ! L'écriture pallie le voyage. Avec *Qui je fus* (1927), avec *Ecuador* (1929), elle accompagne, suit, interroge, scande le voyage. Oui, voyager, écrire, c'est tout un. Au seul souci de voyager ? Point du tout. Au seul souci d'écrire ? Vous n'y êtes pas. Traçant des lignes sur la mer, embarqué sur une feuille blanche, un certain Henri Michaux se met en quête d'un homme que les hasards de l'état civil ont nommé Henri Michaux, à son grand dam ? Pas davantage. *On veut trop être quelqu'un. 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'équilibre (une entre mille autres continuellement possibles et toujours prêtes). Une moyenne de « moi », un mouvement de foule. Au nom de beaucoup, je signe ce livre* [3]. Un certain Henri Michaux ne cherche pas un MOI : il cherche quelqu'un qui aide à son propre perfectionnement [4]. Voyage et œuvre *pour questionner, pour ausculter, pour approcher le problème d'être* [5].

Jamais on n'aura voyagé, on n'aura écrit avec un tel souci. Aussi subjectivement. Avec une telle méfiance. Avec un œil si critique. Jamais, si ce n'est, peut-être, en ces temps où les apprentis alchimistes devaient, avant de se consacrer au Grand Œuvre, entreprendre un voyage : allégorique ou intérieur ou réel, peu importe. Et tant pis pour ceux qui croient que voyager c'est se rendre d'un point de la planète à un autre. Jamais l'écriture ne fut à ce point mise en question, bousculée, contestée, transgressée. *Attention au bourgeonnement ! Ecrire plutôt pour court-circuiter* [6]. Un pis-aller, l'écriture ! Et tant pis pour ceux qui violent la littérature avec l'arrière-pensée de lui faire un enfant.

C'était fatal : devait venir l'instant où la question serait posée. Où lorsque d'aventure voyage rencontre poésie, quelqu'un (sachant ce dont il

---

2. *Passages*, p. 65.
3. *Plume*, p. 213.
4. *Ecuador*, p. 103. *Une fois pour toutes, voici : Les hommes qui n'aident pas à mon perfectionnement : zéro.*
5. *Passages*, p. 134.
6. *Face aux verrous*, p. 50.

parle) s'interrogerait. Et Henri Michaux préfaça, en 1946, une anthologie : *Les Poètes voyagent,* pour constater qu'à l'exception de Cendrars et de ses poèmes qui *avaient le voyage dans le ventre,* cette rencontre *n'a pas été généralement heureuse ni féconde à ce qu'il semble,* qu'*on l'attend encore, on l'attend à nouveau, le poème du vrai voyage,* et que les poèmes *de l'appel au voyage demeurent.* L'argumentation vaut bien qu'on s'y arrête : elle porte les raisons pour lesquelles Henri Michaux tient à distance la poésie et s'en méfie. *La poésie voulait trop le voyage considéré à l'aise. Il s'y trouve embarrassé. Elle se voulut en extase devant lui. Mais est-ce qu'il aime tellement l'extase ? Elle le rencontra dans la nostalgie, mais ce n'est pas sa préférence à lui. Dans des qualificatifs fins et rares, et surhaussés. Mais la richesse lui fait souvent du tort. Ou à propos d'autres séduisantes figures. Mais alors, qu'est-ce qu'il y vient faire ? Elle aurait voulu le voir comme on voit l'amour. Mais le voyage n'est pas une femme. Il ne veut pas de la contemplation. Son genre serait plutôt celui du mâle, et c'est l'action, sa passion.* Entre voyage et poésie, c'est une affaire de langage qui se règle. Affaire de langage, affaire d'honneur. Chacun des entêtés garde son quant-à-soi. Demandez donc à la poésie de retracer un parcours, de tracer un parcours qui ne soit pas celui du poème. Demandez, pour voir, à la poésie de s'écrire au passé. Quant au voyage, il a sa supériorité qu'il connaît bien. Il ignore superbement les coups interdits. Tous les coups lui sont permis. D'où vient que c'est dans le voyage imaginaire ou surréel que les chances parurent s'équilibrer. Mais bientôt : *comme on avait bâillé aux poèmes de voyage, on bâilla aux poèmes de voyages surréels* [6].

C'est que, semble-t-il, nous n'avons plus l'imagination assez forte pour nous ancrer dans le réel, l'ancrer et le créer. L'ombre de l'ombre d'un simulacre : voilà ce que faiblement suscitent les mots. Que nous sommes loin de ce Tulsi Dalsas *qui avait écrit le Ramayana et les aventures de Hanuman et de l'armée de singes,* qui, *tout poète qu'il était, fut mis en prison par un roi. Il médita dans sa prison, de sa méditation sortirent Hanuman et une armée de singes qui mirent le palais et la ville au pillage et le firent bientôt libérer. Bien, maintenant ouvrons un concours : Quel est le poète européen qui en puisse faire autant ? Qui fera surgir pour le défendre fût-ce seulement une souris* [7] ? Pauvre poésie, assurément, que l'Européenne : poésie sans pouvoirs ! Mais la prose, pour autant, ne vaut guère mieux. Elle vaudrait même beaucoup moins : elle *rend tout ignoble* [8]. Quant aux livres, ils *sont ennuyeux à lire. Pas de libre circulation. On est invité à suivre. Le chemin est tracé, unique* [9]. Poésie et voyage, ce serait tout un si poésie n'était sans force devenue : si faible que nous la regardons, dans la distance, s'éloigner, silhouette perdue et transparente, inaccessible et étrangère. Or, si Michaux écrit, c'est (dit-il) pour se *parcourir* [10]. Et s'il voyage, c'est *pour connaître des ambiances qui disposent à des idées autres, à des idées nouvelles* [11].

Mais pas de voyage, sans son accompagnement nécessaire : l'écriture. Il faut écrire l'étape ou la journée (leur donner un sens). Il faut aussi entretisser l'imaginaire et le réel. Non, certes, parce que le réel est

---

6. *Passages,* p. 61, 66.
7. *Un Barbare en Asie,* p. 116.
8. *Passages,* p. 132.
9. *Passages,* p. 115.
10. *Passages,* p. 139.
11. *Passages,* p. 25.

pauvre ou décevant, mais, tout au contraire, parce qu'il est trop riche et fort, trop blessant. *Mes pays imaginaires : pour moi des sortes d'Etats-tampons, afin de ne pas souffrir de la réalité. En voyage, où presque tout me heurte, ce sont eux qui prennent les heurts, dont j'arrive alors, moi, à voir le comique, à m'amuser* [12].

Il se manifeste, chez Henri Michaux, une véritable hygiène de l'imaginaire : qui rompt l'équilibre (lorsque celui-ci menace de s'installer, de s'identifier à une mort pétrifiée), qui rétablit l'équilibre (lorsque apparaît la démesure, au profit d'un terme ou d'un autre, au profit du réel ou au profit du désir). Voyage et écriture ne sont pas une même chose : mais, selon qu'une situation l'exige, l'un à l'autre, ils peuvent se substituer. Les temps d'Henri Michaux sont : le présent et un futur qui dit, magiquement, le présent de l'avenir. Ecrire, ce n'est point relater un événement qui s'est produit avant de prendre la plume, qui a exercé sa contrainte, dont le caractère de nécessité aurait, clairement et distinctement, imposé sa transposition. Et voyager, ce n'est point se déplacer d'un point à un autre, suivre un tracé sur une carte. Plutôt que de voyages, plutôt que d'écriture, c'est d'*explorations* qu'il convient de parler. *Ailleurs et Lointain Intérieur,* voilà deux titres qui semblent se répondre symétriquement : ce sont les deux régions dont l'homme est frontalier.

Régions d'où viennent menaces et désirs. Où s'alimente l'être. Régions où prudemment l'homme s'avance pour découvrir, mettre en valeur, arpenter ses *propriétés* (gardons au mot propriétés ses sens multiples), pour se découvrir en ce qui aide à son perfectionnement. Il n'est pas ici de solution de continuité entre les voyages réels et les voyages imaginaires qui s'y entretissent, la pratique de l'écriture, d'une part, et les plongées dans le lointain intérieur (par la méditation, par le rêve, par la démultiplication des moyens et des résultats du rêve et de la méditation, dans les expériences mescaliennes), d'autre part. Ce qu'Henri Michaux découvre aux Indes, concrètement, c'est que l'homme occidental est décentré. Mais il ne saurait, quant à lui, se satisfaire entièrement d'un centre. Il est aussi l'homme de l'agir. Il ausculte, il questionne l'être. Cet être qui est moins un état qu'une somme de facultés. Moins un domaine dont le propriétaire se contenterait de jouir (ce qui scandalise profondément Michaux : l'égoïsme — serait-ce l'égoïsme sacré de la sainteté) qu'une invite à l'aventure à *l'aventure d'être en vie.* Car *toute faculté non employée enténèbre les autres facultés. Toute activité qu'on s'est refusée, tout acte qu'on pouvait commettre empêtre la conduite entière, revient frapper à la porte continuellement* [13]. Ainsi Robert Bréchon peut-il excellemment parler de *l'aventureuse sagesse de Michaux* [14]. Parcourir le monde, plonger dans *L'Espace du dedans,* ce n'est point fuir, ce n'est point s'évader : c'est élargir le champ de la conscience, arracher la conscience à sa satisfaction, à sa suffisance. Opération entre toutes critiques. Michaux qui, de tous les poètes, a le mieux parlé du repos, du désir de repos [15] est aussi celui, de tous les poètes, qui ne peut pas se reposer. *Ne serait-ce pas la prudence qui me tient éveillé, car cherchant, cherchant et cherchant, c'est dans tout indifférem-*

12. *Passages,* p. 154.
13. *Passages,* p. 143.
14. R. Bréchon, *Michaux,* p. 111.
15. *Emportez-moi dans une caravelle, dans une vieille et douce caravelle... La Nuit remue,* p. 182.

ment que j'ai chance de trouver ce que je cherche puisque ce que je cherche je ne le sais [16].

Aux vrais voyageurs qui, selon Baudelaire, *sont ceux-là seuls qui partent Pour partir,* au voyageur qui, selon Victor Segalen, doit vivre concrètement l'irréductible antinomie du Réel et de l'Imaginaire et qui, étudiant, dans la dernière page d'*Equipées,* le symbolisme d'une sapèque chinoise, découvre (je cite de mémoire) que *l'être ... demeure fièrement caché,* Henri Michaux confronte, oppose celui qu'il est, le voyageur qui fait *surtout de l'occupation progressive* [17]. Qui, voyageant ailleurs (aux Indes ou en Grande Garabagne ; en Amazonie ou au Pays de la Magie) ou parcourant *L'Espace du dedans* s'enfonçant dans le *Lointain Intérieur,* se passe à la question : pour se changer, se perfectionner. Qui n'ajoute la dimension imaginaire que pour donner (ou trouver) un sens à la dimension réelle.

En 1930, W. Ruthmann réalise pour le compte de la firme allemande U.F.A. un des plus beaux films de montage que je sache et qui, maintes fois plagié (que l'on songe à *Mondo Cane*), jamais ne fut égalé : *Melodie der Welt.* Et le poème du voyage devient poème de l'absence du voyage. L'exotisme se nie en son excès même. En chacune de leurs vies quotidiennes, les hommes de toutes latitudes et de toutes cultures sont confrontés. Mais ces vies parallèles qui devaient, sur l'écran, fonder l'unité humaine la fragmentent plutôt et la font éclater. Ce semblant de cohérence que, dans la conscience occidentale, avait instauré la croyance à l'universalité de la raison, se disloque soudain. On pressent, entre les deux guerres que s'il n'y a qu'une Raison, et que si elle est une, elle n'est qu'une des réponses possibles (et pas nécessairement la meilleure) au problème de la vie. Plus qu'aucun des autres siècles de découverte, celui-ci appréhende l'homme en sa diversité, non plus seulement sous les apparences multiples de son physique et de ses modes de vie mais, plus centralement, dans sa pensée elle-même, par les points sur lesquels il applique sa pensée.

Et c'est précisément ici que se regroupent en une constellation assez dense et homogène tous les symptômes de ce qui pourrait être une mutation décisive de notre civilisation. J'entends bien que ce ne pouvait être que de façon vulgarisée, mais l'utilisation de certaines théories scientifiques (relativité, relation d'incertitude) et leur application à la philosophie ont alimenté, modelé même la pensée moderne : plus précisément, ont renforcé ou étayé une structure de la conscience occidentale. La réflexion désormais se situe au centre des problèmes du choix et de la liberté. De la psychologie — qui découvre l'homme intérieur — à l'ethnologie — qui rompt les liaisons déterministes, qui ruine la théorie d'un progrès suivant une vie unique et continue — les sciences humaines dépossèdent l'Occident de la place qu'il s'était attribuée, du rôle de guide qu'il s'était donné, et de ses certitudes universalistes : elles lui découvrent aussi le champ de ses motivations inconscientes, non rationnelles, et l'obligent ainsi à une critique serrée de ses propres valeurs. L'évolutionnisme culturel relégué désormais au magasin des accessoires idéologiques périmés, l'homme occidental n'est plus même porté par l'Histoire, dernière forme de transcendance qu'il se fût inventée après la mort de Dieu. Il se trouve brusquement tout près d'une frontière et

16. *Qui je fus,* p. 37.
17. *Passages,* p. 142.

c'est, devant lui, une plaine infinie qui se découvre, sans nul repère. Le voici affronté à des *millions de possibles* [18] et assailli par eux.

Entre les deux guerres s'est accompli le grand mouvement d'encerclement de la planète [19] : Le monde est cadastré. L'ethnographe prend la place du géographe. Et maintenant : plus de ces taches blanches qui sur les cartes désignaient au rêveur actif les terres inconnues. Pas un paysage décrit dans l'œuvre de Michaux. Mais une infinité de notations nerveuses, précises, concrètes et non point limitées à la vue. Le monde n'est plus un spectacle. Mais du même coup il perd cette cohérence que, depuis la Renaissance, lui avait conférée le privilège accordé au regard, à la distance perspective, aux relations fixes des objets dans un espace indéformable. Mais si la rêverie — suscitée au cours de l'inventaire progressif du monde visible — n'a plus d'objets qui puissent encore l'alimenter, elle se trouve maintenant désarmée, confrontée à l'inconnu qui croît à la mesure de tous les efforts effectués pour le réduire. L'amoncellement des découvertes et connaissances, qui s'accroît, chaque jour, en progression géométrique, l'augmentation du savoir ont fini par rompre le fin réseau des structures qui donnaient un sens à la culture occidentale. L'homme européen se retrouve dans le monde (élargi à sa dimension géographique et historique mais aussi et surtout à sa dimension intérieure) comme dans un immense bazar où il ne sait plus ce qu'il venait y acheter, où il a même oublié qu'il y venait chercher quelque chose. Il est, au sens propre, désorienté.

Georges Bataille disait que le mythe du XX^e^ siècle est « le mythe du sans sens ». Et il faut, me semble-t-il, conserver à ce mot de sens son ambiguïté : direction et signification. Tour à tour : la méditation sur l'impossible, la philosophie de l'absurde, le recours à un Dyonisos nietzschéen (la danse, le présent), les recherches qui prennent le hasard pour objet (œuvres aléatoires ; forme ouverte), la conception de l'œuvre comme objet spécifique, étant à lui-même sa propre expérience et sa seule référence, tous ces traits s'organisent en une même structure ; ils éclairent, rétrospectivement, cette crise de l'exotisme (que Segalen avait bien notée), cette crise du voyage que je tente ici de décrire (et il faudrait, évidemment, citer *Tristes Tropiques*). Le monde en sa diversité, point n'est besoin de le parcourir, d'y voyager pour se sentir dépaysé, arraché à ce MOI dont l'on sait que l'unité, tout à la fois rassurante et contraignante, n'était qu'illusoire. Ce n'est plus seulement de pays à pays que l'homme est « ondoyant et divers [20] », c'est surtout désormais en lui-même. Voilà les nouvelles terres inconnues : toutes les cartes, à nouveau, sont blanches.

Mais cette diversité, cet ondoiement perpétuel, ces sortes de mouvements browniens de la conscience individuelle, des cultures de l'histoire elle-même, sont tels que nul ne les peut apprécier comme diversité, ondoiement, mouvement, faute de repères à l'étalon desquels ils pourraient être perçus, appréciés et jugés. Il s'ensuit que c'est là peut-être le thème pertinent de la pensée contemporaine ; thème qui, malgré son intensive

18. *Mais,* dit Henri Michaux, *tout n'est pas avantage pour le chercheur. Plus il trouve, moins il a de temps pour connaître sa nouvelle ignorance. Passages,* p. 150, note 1.

19. *L'Amazone n'était pas de taille à se laisser voir avant le XX^e^ siècle. Ecuador,* p. 176.

20. Robert Bréchon l'a noté : Michaux se tient souvent dans la proximité de Montaigne ou des moralistes et des conteurs du XVIII^e^ siècle : précisément de ceux qui furent contemporains d'un élargissement de la conscience et du monde, d'un accroissement du savoir, d'une fissuration de l'unité.

exploitation, ne semble pas s'être changé en poncif, tant il est encore profondément vécu — nous errons en d'immenses labyrinthes — que ce soit *Ailleurs* ou dans *L'Espace du dedans*, en Asie et en Equateur ou dans *Le Lointain Intérieur*.

La prison ouvre sur une prison
Le couloir sur un autre couloir...
Rien ne débouche nulle part [21].

Mais il s'ensuit également que, pour Henri Michaux, tout ce qui dit (et montre) l'unité devient une image forte — symétrique de celle qui dit (et montre) les brisements, l'éclatement rageur, la dissociation. Image de la sphère, de la rondeur, de l'œuf. Et de l'Océan, de cet Océan dont l'invocation de Maldoror disait la forme *harmonieusement sphérique* [21]. Cette sphère, à l'image de laquelle les mystiques occidentaux ont recouru pour parler de Dieu. La liaison entre voyages réels et voyages imaginaires qui s'avère au centre de l'œuvre de Michaux la définit comme une quête spirituelle.

Comme une quête spirituelle, certes, mais aussi comme une quête qui se poursuit dans et par l'écriture (entrelacement du voyage imaginaire et du voyage réel). Ce que Michaux reprochait aux poèmes de voyage ne peut lui être reproché : si, à une première lecture ils sont poèmes de l'appel, ils invitent à une deuxième lecture ; à la deuxième lecture, ils sont, pour le lecteur attentif, les voyages eux-mêmes.

---

21. *L'Océan porteur et la plénitude de toi.*
Intacte, comme un œuf d'ivoire. (*Face aux verrous*, p. 35.)

Henri Michaux et le supplice des faibles

Georges Poulet

Bien pire que sur terre, ici, le supplice des faibles... [1]

Il ne se surestime pas. Il a pris d'un coup, pour toujours l'idée implacable de son insuffisance [2].

Personne n'est moins dupe de lui-même que celui qui commence par avoir une idée nette de sa faiblesse fondamentale. Moi qui pense, je me trouve si faible que c'est tout juste si j'ose penser que je suis. Je suis sans doute, mais je ne *suis* pas assez, j'arrive à grand-peine à être. Sur ce point capital il n'y a pas de danger que je m'abuse. Le sentiment premier que j'éprouve est celui d'une carence si grande qu'elle en devient palpable :

J'ai sept ou huit sens. Un d'eux : celui du manque.
Je le touche et le palpe comme on palpe du bois [3].

Ce qu'Henri Michaux perçoit donc en lui lorsqu'il s'interroge et prend conscience de lui-même, c'est sa faiblesse ontologique. Pour se faire exister il se découvre sans force. Cette expérience n'a rien d'exceptionnel. De façon évidente ou dissimulée, elle se trouve au cœur de tous les *Cogito*, à commencer par celui de Descartes. « Je pense, donc je suis », cela veut dire : « Je pense que je ne suis pas par moi-même, je pense que si j'existe, ça ne dépend que de moi. » Donc je suis faible ! Ma faiblesse, c'est d'être une créature évidemment contingente, à qui l'existence n'est donnée qu'au compte-gouttes. Sans doute, il m'est bien donné d'être, mais le moindre

1. *Face aux verrous*, p. 169.
2. *Plume*, p. 115.
3. *Ecuador*, p. 99.

être possible. Tout commence à la fois par un don et par un refus, par un don parcimonieux dont il faut bien que je me contente ; comme si l'être donateur, pour des raisons dans lesquelles il serait difficile d'entrer, avait décidé, dans ce cas particulier (mais peut-être aussi dans tous les autres cas) de ne pas accorder au donataire son quota d'être. De quoi respirer, oui ! de quoi exister, oui encore, mais tout juste et sans garantie ! de quoi être fort, heureux, égal aux conditions requises par l'existence ? non, certainement non ! De sorte que le donataire se trouve recevoir une existence des plus précaires, où ni la vigueur ni le bonheur n'entrent en ligne de compte. Bref, il est difficile d'imaginer, autour d'un berceau, marraines moins généreuses. On dirait l'histoire d'un être infortuné qui, dès sa naissance — pourquoi ? est-ce parce qu'il crie trop ? — se trouverait privé de la plupart des dons indispensables aux enfants des hommes.

Privé et conscient de cette privation.

Telle est peut-être, résumée de façon très sommaire, l'ébauche d'une pensée religieuse chez Henri Michaux. Le rapport entre Dieu et l'homme est plus négatif que positif. Il témoigne de l'insuffisance de la créature. D'un côté, il y a la plénitude d'un être inconcevable, perdu dans sa transcendance ; de l'autre, il y a des créatures si faibles qu'elles ne peuvent répondre à l'éloignement infini de l'être infini que *par la conscience de leur manque infini, de leurs péchés. Elles vivent infiniment en défaut* [4].

Ainsi la perception de la faiblesse humaine se transforme en celle d'une faute morale. Si je suis faible, c'est que je suis coupable. Comme tant d'autres faibles, Henri Michaux est un scrupuleux. Il faut bien qu'il reconnaisse en lui-même les raisons d'une privation dont il subit maintenant les conséquences. Naître à la vie, c'est porter en elle les conséquences d'une faute indubitablement originelle : *Ainsi la notion du Paradis perdu et de la chute de l'homme lui étaient parfaitement nécessaires* [5]. Cette chute, comme tous les événements qui ont lieu dans l'univers de Michaux, doit être prise rigoureusement à la lettre et être éprouvée comme un mouvement physique. Dans le monde de Michaux, comme dans celui de Hugo, on tombe constamment. Tout se passe comme si, au sortir du Paradis, Adam avait été poussé si rudement dehors qu'il en avait perdu l'équilibre et, depuis lors, ne cessait plus de tomber : *Toute ma vie, je serai ainsi, tombant. Je tombe de la campagne dans la ville, je tombe du collège dans un bureau, d'un bureau sur un steamer qui va droit à Rio, je tombe d'un métier sur un autre et je tombe de mes dix-neuf ans sur mes vingt ans, et enfin, je suis toujours prêt à tomber d'un ballon* [6]. Un jour, personne — Dieu ou mon père — ne sera plus là *pour me retenir par la manche*. En attendant, mon existence est une série de chutes qui s'engendrent les unes les autres. C'est même là la définition du temps, de *mon* temps : je vis de chute en chute, je passe par de « successifs abîmes ».

D'ailleurs il n'y a pas que moi qui tombe. *Je glisse, tout glisse* [7]. J'habite un pays où *le terrain tout entier doit céder* [8]. Cette descente universelle dans le gouffre est cependant au premier chef, par la vertu de ma terreur, mon expérience personnelle. Tout tombe, mais c'est moi que je vois tombant, c'est moi qui me sens tomber. Terreur qui s'exprime chez Michaux en une série de textes qui tiennent à la fois du cri d'effroi, de

4. *Misérable miracle*, p. 107.
5. *Plume*, p. 111.
6. *Qui je fus*, p. 29.
7. *Connaissance par les gouffres*, p. 77.
8 *La Vie dans les plis*, p. 102.

l'appel à l'aide et de la prière. Mais c'est une prière consciente de son inefficace et un appel qui se perd dans la solitude :

Et j'ai peur, peur.
Quand la moelle elle-même se met à trembler,
Oh ! j'ai peur, j'ai peur
Je n'y suis plus, je n'y suis presque plus.
Oh ! mon ami,
Je m'accroche à ton souvenir,
A ta haute stature,
Je m'accroche mais je tombe,
Je me lâche [9].

Il n'y a plus que ce qui glisse
Rien n'arrête plus, et cela continue et glisse
autour de moi glisse et en moi glisse [10].

La chute n'est donc pas seulement un événement extérieur ; elle est intérieure à l'être qui tombe. Je tombe, mais je tombe en moi-même, dans l'espace du dedans. Ma chute n'est rien d'autre que le mouvement par lequel, en tombant, je me démontre à moi-même ma faiblesse. Tomber, c'est devenir de plus en plus faible, ou, ce qui revient au même, rapetisser. Cette réduction de stature peut s'accomplir à grande vitesse, ou bien avec une lenteur plus cruelle encore, puisqu'elle me donne le temps de percevoir à mesure le progrès de ma décadence. Tombant avec lenteur, je me dégonfle, je m'affaisse, témoignant ainsi de l'absence de structure propre qui m'empêche de me soutenir dans l'être. Je suis comme une masse gélatineuse qui se mettrait à fuir en coulées molles. *Tu t'en vas sans moi, ma vie..., tu me désertes ainsi* [11]. Une distance se creuse entre moi-même et moi-même. Tomber, c'est assister à cette scission intime. L'on se perd de vue. L'être qu'on était s'en va, et l'on se sent alors *plus que triste : dépossédé et sans visage* [12]. C'est l'expérience qu'on a dans certaines églises. L'espace intérieur y est immense : *On entre, aussitôt on est perdu. On n'est plus qu'une souris* [13]. *Perdu dans un endroit lointain (ou même pas), sans nom, sans identité* [14].

A l'extrémité de la faiblesse, il y a encore un être, mais il n'y a plus une personne. Une sorte de dépouillement de toutes les caractéristiques individuelles a lieu. On est n'importe qui, ramené à la neutralité absolue. En certains cas, celui de Blanchot, celui de Valéry, la conscience humaine peut être conçue comme dégagée de ce qui d'ordinaire la lie à un moi particulier ; alors s'élevant jusqu'à une intelligence purement anonyme, elle exerce dans les limites de son champ d'investigation un pouvoir cognitif entièrement abstrait, qu'aucun sujet personnel ne possède ni ne dirige. Rien qui ressemble moins à l'impersonnalité à laquelle arrive l'être infiniment faible, tel que le dépeint Michaux. Autant la conscience détachée, selon Blanchot ou Valéry, s'avère transcendante à tous les objets qu'elle se donne, autant chez Michaux la conscience se reconnaît comme infiniment

9. *Ecuador*, p. 155.
10. *Connaissance par les gouffres*, p. 77.
11. *La Nuit remue*, p. 92.
12. *Passages*, p. 149.
13. *Un Barbare en Asie*, p. 25.
14. *L'Espace du dedans*, p. 256.

dépassée par tout ce qui l'entoure. Elle est conscience d'un être *ramené au-dessous de toute mesure* [15], *franchement revenu à zéro* [16]. En d'autres termes, ce qui apparaît ici comme le contre-pied de l'impersonnalité supérieure de la pensée valérienne, c'est une impersonnalité inférieure, la conscience de la plus grande pénurie spirituelle. Là peut-être se trouve une des plus grandes richesses de la poésie de Michaux. Elle est infiniment riche parce qu'elle est infiniment pauvre, parce qu'elle atteint au sentiment authentique de la parfaite humilité. De chute en chute, de faiblesse en faiblesse, l'être décrit par Michaux roule tout en bas de la pente. Il n'est retenu par rien. Il est dans la totalité du monde qu'il embrasse, le point le plus vil, le point de honte, et il le sait. Le sentiment de sa misère intérieure, la persuasion qu'il n'y a en lui aucune force susceptible de le maintenir à quelque degré honorable de l'échelle des êtres, la conception même d'un Créateur situé trop haut pour avoir avec ses créatures d'autre rapport que leur maintien capricieux dans l'existence, tout cela engendre chez Michaux un état d'esprit exactement semblable à celui qu'il est possible de trouver chez ceux dont la religion a été la plus austère et la plus convaincue de l'indigence essentielle de l'homme, c'est-à-dire les Jansénistes. C'est chez Barcos, chez Duguet, chez le Père Quesnel, parfois aussi chez Nicole, qu'on peut rencontrer la même conviction de la nullité intrinsèque de l'être qu'on est. Avoir conscience et avoir honte, c'est la même chose. La honte, phénomène dont le champ d'application est universel, aboutit à soi, pointe vers soi : « 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... » [17], Michaux se livre au sentiment chrétien fondamental, l'humilité [18]. Celle-ci dépasse toute mesure :

> *Réduit à une humilité de catastrophe, à un nivellement parfait comme après une intense trouille.*
>
> *Ramené au-dessous de toute mesure à mon rang réel, au rang infime que je ne sais quelle idée-ambition m'avait fait déserter.*
>
> *Anéanti quant à la hauteur, quant à l'estime* [19].
>
> *Un gosse a affreusement peur des humiliations.*
>
> *Qui n'a pas été Poil de Carotte* [20] ?
>
> *Il y a dans les traités d'anatomie une partie qu'on appelle « le honteux interne », un muscle, je crois... Le « honteux interne » ce mot me poursuit* [21].

Déchu, nivelé, *revenu à zéro* [22], l'être, selon Michaux, n'en garde pas moins le pouvoir de se percevoir et, en se percevant, d'avoir honte.

C'est que la honte est le sentiment interne par excellence. J'ai beau être réduit à rien, revenu à zéro, ce rien et ce zéro — qui sont moi — sont ce dont précisément j'ai honte. Je suis un rien et un zéro honteux d'eux-mêmes. La honte est ce qui m'afflige. Pas moyen de me tromper sur ce point. Si impersonnel que je puisse être, je ne puis échapper à cette

---

15. *Id.*
16. *Passages*, p. 76.
17. R. Bréchon, *Michaux*, p. 16.
18. *Un Barbare en Asie*, p. 256.
19. *L'Espace du dedans*, p. 255.
20. *Un Barbare en Asie*, p. 193.
21. *La Nuit remue*, p. 114.
22. *Passages*, p. 76.

qualification qui s'applique à ma personne et qui se fond pour ainsi dire avec mon existence. 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 dont il a été parlé tout à l'heure. Je suis la honte du Créateur, comme je suis la honte de mes parents. Alors quand je me rends compte de la cause véritablement transcendante de l'état qui est le mien, je ne m'en sens pas plus innocent ni moins honteux pour cela. Etant ce que je suis, je suis sans excuse. Voilà seulement que ma honte ne se borne plus à moi, mais qu'elle s'étend à tout ce qui me concerne, et tout, dans un sens, me concerne. Ma honte déborde sur le monde. Je souffre d'une honte généralisée. Mon devoir (ou est-ce mon destin, mon rôle, ma sottise, mon acte héroïque ?) est d'absorber toutes les hontes environnantes et de les fondre avec la mienne. Si mon péché est originel, il est aussi universel. J'ai honte de tout, et j'ai honte pour tout le monde. Cette extension extraordinaire du sentiment d'humiliation chez Henri Michaux, est indiquée — simplement indiquée — par une série de textes. Il en résulte que 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 du Créateur. Or, cet acte du Créateur est lui-même universel. Accepter la honte, c'est accepter toutes les hontes, c'est assumer le caractère monstrueusement humiliant de la création tout entière. « J'ai le sentiment de l'insuffisance, vous voyez, de la mienne, *de celle des autres aussi* [23] ». Pas le moindre soupçon d'orgueil là-dedans, l'attitude du mendiant qui, par *une mélodie pauvre, exprime sans mot dire sa misère et toute la misère autour* [24]. En « assumant son ratage [25] », Michaux assume en quelque sorte le ratage de toute la création. La honte est un sentiment qu'on éprouve dans la solitude, mais par lequel on acquiert une solidarité avec l'univers. On ne fait pas bande à part, on adopte pour soi le sort de tous les autres : *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* [26]. *D'une façon ou de l'autre, il lui faut être vaincu. Chacun a un Christ qui veille en soi* [27].

Un tel texte nous atteste le caractère religieux d'un tel sentiment de solidarité dans la honte. Mais est-ce solidarité avec l'univers ou solidarité avec le créateur de l'univers ? Et s'il y a acceptation de la situation personnelle et universelle, si honteuse qu'elle puisse être, est-ce parce que dans la conscience de la faiblesse et de la honte il y a un principe de force, un germe d'espoir ? ou n'est-ce pas le contraire, et si Michaux s'associe à l'acte de création, n'est-ce pas justement parce qu'étant raté, il faut compter qu'il cessera bientôt d'opérer et que le tout sera rendu au rien ? S'associer à l'acte de création, c'est donc finalement s'associer à quelque chose qui se défait, plutôt qu'à quelque chose qui se fait. Chacun l'expérimente en soi-même. L'homme *ne rêve que de dégringoler dans la faiblesse la plus entière et de s'y exonérer de ses dernières forces et en quelque sorte de lui-même...* Il n'aspire qu'à *perdre davantage son* je [28]. Il est pressé de se

23. R. Bréchon, *Michaux*, p. 205.
24. *Passages*, p. 125.
25. R. Bréchon, *Michaux*, p. 205.
26. *Epreuves, Exorcismes*, p. 31.
27. *La Nuit remue*, p. 65.
28. *Id.*

défaire du peu de forces qui lui restent. Il est ivre de néant - pas d'amour [29].

Ou peut-être simplement, quelle que soit la direction que prenne le monde, le mieux encore ne serait-il pas de ne pas aller à contre-courant ? Plus d'une fois, ce qui revient dans l'œuvre de Michaux, c'est une volonté d'abandon total : *ne plus avoir à porter la charge* [30] ; *on a cédé sa place* [31] ; *il convient de savoir renoncer* [32].

Ou dans les vers admirables du *Repos dans le malheur :*

Le Malheur, mon grand laboureur,
Le Malheur, asseois-toi...
Mon grand théâtre, mon havre, mon âtre
Ma cave d'or,
Mon avenir, ma vraie mère, mon horizon.
Dans ta lumière, dans ton ampleur, dans mon horreur,
Je m'abandonne [33].

Je m'abandonne à qui ? A Lui ? au monde ? à ma honteuse faiblesse ? à la méchanceté des autres ? Mais est-il nécessaire de se poser la question ? L'important, si l'on s'abandonne, c'est de s'abandonner sans murmure, de ne pas préserver en soi un centre actif de résistance. Point d'abandon sans une complète plasticité. Se servir de sa faiblesse pour mieux céder. Telle est la solution, la première (pas la seule), adoptée par l'être qui se découvre dans la honte. Etre sans forme, sans arêtes, sans caractéristique aucune, comme l'eau : *comme si l'on formait constamment en soi un visage fluide, idéalement plastique et malléable* [34], comme si l'on n'était plus qu'un être essentiellement *fluidique* [35], docile aux impulsions.

Renonçant à soi, l'être infiniment faible que représente Michaux s'offre aux assauts du dedans et du dehors. Il est *ouvert abominablement de toutes parts* [36]. Face aux images qui déboulent, aux coups qui vont pleuvoir, *il est à découvert* [37]. Absolument vulnérable. Telle est la solution initiale du problème de l'être faible. Ce n'est peut-être pas la bonne. Mais y en a-t-il une bonne ? Elle aboutit à l'envahissement, à l'occupation, à l'oppression. *Impuissance, puissance des autres* [38]. Leur violence amènera la réaction que l'on sait.

---

29. *Portrait d'homme, Mesures,* 15 avril 1936, p. 101.
30. *Id.*
31. *Plume,* p. 43.
32. *Passages,* p. 221.
33. *Plume,* p. 83.
34. *Passages,* p. 89.
35. *Id.,* p. 92 ; cf. aussi p. 123.
36. *Epreuves, Exorcismes,* p. 134.
37. *Connaissance par les gouffres,* p. 192.
38. *Plume,* p. 57.

Un hérétique de la sensation

Robert André

L'aventure de Michaux est singulière : poésie, peinture, dessin... Il n'est guère de domaine où il ne se soit essayé. Cependant, au seuil de l'expérience des drogues, le sens de la recherche reste difficile à cerner. S'agit-il de la connaissance de soi ? L'expression, attentive à des événements dont le lieu est la pure subjectivité, ne forme jamais « passage », c'est-à-dire tentative d'éclairer l'obscur par la vertu de l'explication. La démarche n'est pas non plus de nature purement poétique. Le dérèglement des sensations n'a pas pour but un regain de fécondité, mais s'inscrit dans une épreuve clinique et celle-ci intervient au terme des explorations dans le domaine propre de l'art. Michaux n'aurait-il pas trouvé ce qu'il y cherchait ? Cet échec présente un intérêt particulier car il semble lié à un projet métaphysique fondamental : saisir la nature même de la conscience. L'échec coïnciderait alors avec le constat de la déficience ontologique, déficience que Rilke a exprimée avec tant de force dans la huitième élégie de Duino :

« Qui nous a retournés ainsi, nous ?
Quoi que nous fassions, nous avons l'attitude
D'un homme qui s'en va et qui, sur la dernière colline
D'où la vallée natale tout entière, encore une fois se découvre,
S'arrête, se retourne et s'attarde...
Voilà ce qu'est vivre : toujours prendre congé. »

Une déficience car l'*Umkher* révèle seulement nos traces, de notre mouvement l'ombre. Le temps voue l'homme au produit, le temps irréversible contre qui Michaux, lui, s'insurge. La source voudrait, mouvement interdit, remonter son flux. L'art est la première tentative, le premier détour. Michaux le traite comme un système de miroirs destiné, sinon à

briser la limitation orientée de la conscience, du moins à saisir au bond l'imagination créatrice. L'œuvre se tord vers son point de jaillissement. Toutefois le sens même du projet ne se précisera qu'au prix de multiples tâtonnements : passage d'une forme à l'autre, enfin expérience des substances hallucinogènes, qui prend le relai de l'art. Il s'agit de forcer ce que les miroirs n'ont pas su révéler, forcer la porte infranchissable... quête faustienne, à résonance mystique, dont il faut évoquer les préparatifs lointains, puis les péripéties.

Le point de départ ne se distingue pas d'un souci commun à nombre d'écrivains : *peindre, composer, écrire, me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie* [1]. Par quel moyen s'exprimer le mieux ? Si l'on a une nette conscience des refus, l'incertitude est grande à l'égard des inclinations : *Tout art a sa tentation propre, ses cadeaux. Il n'y a qu'à laisser venir, laisser faire... La volonté est la mort de l'art* [2]. Formule qui évoque le surréalisme, mais le rapprochement est de surface. Si le surréalisme privilégie l'irrationnel, c'est au terme d'une analyse complexe de la structure de la conscience. La lecture des Manifestes révèle une dogmatique où, en dépit des apparences, l'exploration de l'inconscient ne laisse rien au hasard : appel aux découvertes de Freud, examen de l'image mentale, techniques bien connues pour accéder à la zone d'ombre, techniques qui, chez Breton, bien qu'il s'en soit défendu, prévoient le fil d'Ariane. Si le discours rationnel est abandonné, c'est pour reconstruire un discours poétique, ou plutôt lui donner chance de se construire, en attendant la fameuse résolution des deux états, rêve et réalité, prophétisée dans le premier manifeste. Plus tard Breton écrira, dans la *Clef des Champs*, à propos de la musique : « Jamais tant que dans l'écriture poétique surréaliste on n'a fait confiance à la valeur *tonale* des mots », mais pour souligner ensuite que « les chaînes souterraines de mots comme les chaînes de notes, exhumées par le surréalisme, ont formé un mode d'échange sensible entre certains hommes ». La parole intérieure est soutenue par une musique intérieure.

On pourrait multiplier les citations. Toutes montreraient, dans l'aventure surréaliste, dont Michaux adopte quelques prémisses vagues, un projet de libération qui, pour l'essentiel, intéresse le langage et la morale. La recherche de la parole profonde du sujet doit servir à faciliter l'accès à des modes de communication faussés par l'armature sclérosée de la conscience claire, la dévalorisation prosaïque du langage. Le surréalisme, on le sait, refusera toujours certains dérèglements. Le moi est le lieu du discours poétique, le lieu d'une médiation et, en tant que tel, doit être préservé ; toutes préoccupations étrangères à Michaux. Lui tourne le dos à la clarté, s'enfonce sans lampe, avec intrépidité. Où allons-nous ?

On identifie toujours les pensées aux mots comme s'il n'y avait pas d'autres moyens d'expression, mais ce sont les plus imparfaits... Gestes, mimiques, sons, lignes, couleurs, voilà les moyens primitifs purs, directs, de l'expression [3].

---

1. *Passages.*
2. Id.
3. Id.

Le terme *primitif* retient l'attention. Rapproché d'un autre fragment du même texte, il devient révélateur d'une espérance curieuse : *J'eusse voulu donner à voir la phrase intérieure, la phrase sans mots, corde qui, indéfiniment, se déroule. Je voulais dessiner la conscience d'exister et l'écoulement du temps* [4].

C'est l'annonce de la rébellion contre la déficience ontologique. On reconnaît la nostalgie de Rilke sous une forme qui, moins pathétique, a l'avantage de mettre en relief la contradiction qu'elle implique : celle du mouvement qui cherche à se saisir dans son flux, par là deviendra intention régressive. Ce temps qu'on l'abolisse ! qui ne garde rien, si ce n'est en mémoire ! Michaux réclame donc ce qui est interdit à notre condition, vivre le temps sans le perdre, partant la négation du devenir humain en tant qu'inquiétude, le passage de l'angoisse à l'extase. *Ne voit-on pas que je peins pour laisser là les mots* [5] ? Ainsi, les mots, même ceux de la poésie, « convulsifs », ont été impuissants.

L'échec était inscrit dans le projet. Sur le plan de l'art pur, le temps voué à la recherche et à l'exécution s'abolit dans l'œuvre qui forme un substitut d'éternité. Or, Michaux est fasciné par l'antérieur, ce qui est destiné à cristalliser dans la toile ou le poème. Il sait, en effet, qu'ainsi orienté, le mouvement maudit subit une métamorphose, devient élan créateur où, par magie, la durée perd son cortège de maléfices. Or, cette extase, si l'on privilégie le jaillissement au détriment de sa finalité, se change en piège infernal ! Le mouvement est condamné alors à se poursuivre à l'infini, tel un élan vital qui se relance de forme en forme, à jamais tourmenté, à jamais insatisfait. On écrit, on a conçu une forme par anticipation, à laquelle le mouvement de la plume, de la pensée, si l'on préfère, insuffle peu à peu l'être ; d'abord lente, pénible, la poussée se fait plus aisée, plus souple, impérieuse ; vous épousez, vous dominez ce qui n'était tout à l'heure que nébuleuse ; l'idée file vers les mots qui la bâtissent ; c'est une rage, une grêle, une transe ! Merveille ! La voici cette rivière souterraine de fécondité dont on apercevait seulement de loin en loin un vague reflet. Mieux, nous sommes maintenant le fleuve, son cours irrésistible nous absorbe et l'œuvre existe, sans pareille, acte pur, celui-là même de Dieu chez qui l'idée enveloppe l'existence. Le devenir mortel s'est mué en plénitude d'être, c'est un commencement absolu perpétué ! Que l'on s'arrête...

On saute hors de la page couverte de signes noirs, à distance de nouveau. La joie que l'on vient de vivre ne peut plus être saisie que dans le désenchantement. Relire achève de nous perdre. Stupeur ! Vous ne reconnaissez plus dans la trace le mouvement ivre qui vous emportait. Les signes constituent bien une forme, mais jamais celle-là même, parfaite, que l'imaginaire parcourait. Au mieux elle est étrangère et ne cessera plus de le devenir davantage. L'écrivain ne peut se relire. Il doit recommencer, sous peine de mort...

Expérience banale, mais essentielle en l'occurrence car Michaux semble n'avoir jamais pu s'y résigner. On comprend l'abandon des mots. En un sens, la peinture, le dessin surtout, d'exécution plus brève, plus spontanée rendent l'épreuve moins pénible. *A peine une aquarelle est-elle faite, voilà que j'étale une nouvelle feuille de papier. Je n'ai de cesse que je ne les aie fait sauter, courir, grimper, dévaler. Je me bats avec elles, je les fouette* [6]. On ne s'est pas résigné pour une autre raison, plus grave !

---

4. *Passages.*
5. Id.
6. Id.

Relisons : *Tout art a ses cadeaux,* écrivait-il, *il n'y a qu'à laisser venir, laisser faire.* Ce qui vient ne laisse pas d'inquiéter. La trappe ouverte par le poète libère un peuple de larves et de monstres. L'imagination de Michaux est marquée du signe de l'épouvante onirique ; métamorphoses hideuses, dégoûts humoraux, cruautés en sont les leitmotiv :

L'édredon a un cri et un sursaut ; ensuite le sang coule...

Un chat avait sauté sur le lit et mis la patte sur la figure du marmot. Ensuite, vivement, il donna trois petits coups de patte sur le nez qui saigna aussitôt...

Il suffit parfois d'un rien. Mon sang tourne en poison et je deviens comme du béton...

Il croyait avoir dans l'abdomen un dépôt de chaux...

(*La Nuit remue.*)

Un jour, on me châtra dans le bain... J'avais souvent la main dans le dos empalée sur une courte fourche.

(*Au Pays de la Magie.*)

Dans la nuit de la chambre courent l'animal mange-serrure, des bêtes à matrices multiples et lépreuses, des vers monstrueux. Le poète recense une zoologie de gargouille. On citerait sans fin. Le même type d'obsession marque l'œuvre entière et si l'on se défend contre les phantasmes et les dégoûts par l'humour, de tenaces métamorphoses subsistent que l'on verra réapparaître dans les pages mescaliniennes.

Le langage demeure donc un instrument de torture. Loin d'exorciser les horreurs oniriques, il les multiplie : l'échec est aggravé cette fois d'une contradiction. On s'était, tant bien que mal, ménagé un temps parallèle à celui de l'existence, l'incomparable rapt démiurgique. Il se trouve carié, non seulement par les pièges normaux de l'acte créateur, mais par des œuvres insatisfaisantes au regard de l'artiste ; d'autre part, on lui demande l'impossible. L'exécution ne peut réserver que des points d'extase, coupés par une durée grise et aride de cheminement. La notion de travail est absente de cet univers. La méthode est significative, à cet égard : aucune prose jusqu'ici, trop intellectuelle, trop chargée de temporalité mauvaise, mais le poème bref, le poème-fureur, le poème-spasme. Seule, peut-être, la vaste organisation architecturale, calculée, où l'inquiétude trouve à se perdre dans le jeu minutieux de l'aménagement des parties, aurait pu sauver Michaux. Or, il n'en a jamais voulu :

Rien de l'imagination volontaire des professionnels. Ni thèmes, ni construction, ni méthode... Les morceaux sans liens préconçus, y furent faits paresseusement, au jour le jour, suivant mes besoins, comme ça venait, sans pousser [7].

Etrange processus qui prépare le recours au dessin puis à la drogue par une inversion régressive désormais totale du temps démiurgique.

Le produit jouait encore son rôle normal de fin. Il va devenir moyen et l'*artifex* disparaître sans retour.

Jamais pour construire, simplement pour préserver... une opération à la portée de tout le monde et qui semble devoir être si profitable aux faibles, aux malades, aux opprimés et inadaptés de toutes sortes [8].

L'art retourne donc au jeu et à la thérapeutique. On songe à l'enfant oisif et solitaire dont le crayon barbouille feuille après feuille, indifférent

7. Post-face à *Mes Propriétés.*
8. Post-face à *Mes Propriétés.*

à une maladresse qu'il ignore, libéré de sa fièvre de mouvements, d'agression, d'émotions trop intenses par la zébrure, la grêle des traits, la pâte et l'éclaboussure des couleurs. Que l'on en remette, que cela éclate, fourmille, dégouline et jusqu'aux doigts, au visage et aux cheveux ! Le mot est lent, usé, compliqué, chargé d'intentions obscures, de traditions, de règles, c'est encore une pastille de temps ! Au contraire, feuilles posées à portée de la main, de celle du fou aussi et de l'accablé, vont se remplir du trop-plein d'angoisse, s'amonceler sur le sol avec leur charge de frémissantes lignes et danses de points, larves, monstres, métamorphoses saisis sur le vif dans leur éclosion, avant qu'il aient le loisir de préciser leurs formes terrifiantes, au stade de la colonie microbienne, du bouillon.

Aux taches, maintenant ! Je voudrais les rendre éperdues, exaspérées, les allier monstrueusement, malgré elles, à tout ce qui bouge... [9].

Le nouveau projet tient bien du médicament, on est tenté de dire du tranquillisant. Un pas de plus et l'on renoncera même au « produit » ; plutôt, toute esthétique effondrée, les miroirs projectifs détruits, il ne sera plus question que de maintenir, à tout prix, la transe extatique, la maintenir par une magie chimique ! La drogue va de pair avec la peinture et le dessin. Il s'agit seulement d'une thérapeutique renforcée. A l'encontre de de Quincey, chez qui l'opium est rencontré par accident et lentement dominé, mis au service de la mémoire ; de Baudelaire où les Paradis restent une tentation frôlée, aux fins de renouveler la grâce de l'inspiration défaillante, de secouer *les lourdes ténèbres de l'existence commune et journalière* [10]. Michaux inscrit la mescaline et ses dérivés dans la logique de son aventure, de son impossible désir faustien. Une expérience isolée l'annonce : celle de l'éther dans *La Nuit remue.*

Elle semble proche de celle de la psilocybine par ses effets de stupeur et d'hébétude. Car les drogues de Michaux sont toutes des drogues froides, méchantes ; jamais l'opium dont la seule préparation et le mode d'absorption ont une tonalité chaleureuse et amicale. On fumera avec un ami. On avale sa mescaline et on hume le liquide en solitaire ou sous la surveillance du corps médical, témoins et juges. Déjà, on distingue la qualité de son extase. Jamais elle ne sera sérénité. Relisons Baudelaire.

Il explique comment, certains matins, l'homme se réveille en proie à une joie de vivre miraculeuse, avec un génie neuf : *Cette acuité de la pensée, cet enthousiasme des sens et de l'esprit ont dû, en tout temps, apparaître à l'homme comme le premier des biens ; c'est pourquoi, il a cherché les moyens de fuir... son habitacle de fange, d'emporter le Paradis d'un seul coup* [11].

Rien de cette lente envolée lucide. Le moi, scruté avec une telle fièvre, n'est qu'une galerie de monstres, réservoir sombre tari par épisodes dans certains états où la conscience est abolie, comme l'acte sexuel à son paroxysme : une extase convulsive, forcée, un rapt où l'on retrouverait ce thème de l'hémorragie qui court dans tous les poèmes. Il s'agit de substituer à une lente perte d'être, une annihilation brutale. L'éther *sonne* tel un coup de poing : *En moins d'une demi-minute, l'effondrement des réserves est total.*

L'éther est un substitut de la mort. Il précipite dans une cave, un puits glacé. Si, par hasard, on l'essaie ensemble, c'est dans l'espoir qu'il séparera les amants. En réalité, il les rapproche, mais d'une manière inat-

9. *Passages.*
10. *Poème du haschich.*
11. Id.

tendue et singulière. Nus et froids dans leur quasi-tombe, les amants subissent le vertige d'une stupéfiante identité, aux antipodes de la communication ou de l'accord par harmonie. On est semblable ! L'un est devenu miroir de l'autre. Ce sont deux corps ou cadavres identiques. Du moins, un résultat obtenu : *l'éther et l'amour sont deux tentatives et deux attentats de l'homme contre le temps. Le temps est chassé durant les saccades de la jouissance. La série précédente est coupée... L'homme ne supporte pas le temps.*

Ainsi, les mots épuisés, rejetés, l'expérience de la drogue prend le relai d'une recherche qui, longtemps, s'était fourvoyée. Plus de *paradis*, pas d'exploration dans la géographie mentale souterraine et dans la préhistoire de l'individu, comme chez de Quincey. L'enfance n'apparaîtra pas, sauf dans une courte et curieuse séquence de psilocybine. Le patient engage à la fin une conversation avec une doctoresse qui, elle, lui livre, en appât, des réminiscences enfantines. A son tour, il s'abandonne un peu, mais sans que le lecteur partage les confidences. Celles-ci intéressent, on le constate, une forme de relation psychanalytique, une narco-analyse. On pouvait s'y attendre. Le moi a trop déçu. Qu'on l'aborde par n'importe quelle voie, détendu dans l'écoulement gris et anxieux de la quotidienneté, tendu dans la fureur créatrice, il reste de l'histoire, il reste le temps abhorré et son support de l'unité personnelle, du corps propre avec ses sensations. Le salut, l'extase résident dans la destruction de ces points d'appui : que le moi éclate, que l'on sape, que l'on dérègle l'organique, c'est-à-dire avant tout la sensation !

Toute drogue modifie vos appuis. Ils cèdent. Poursuivons donc le travail de sape, mais avec des moyens sans cesse plus forts, plus massifs : *la mescaline... nette, brusque, brutale, faite pour violer le cerveau* [12] ! pour provoquer aussi la folie expérimentale où l'identité se désagrège, mais qui attire, toujours en vertu de la même désillusion, par ses formes pauvres. A l'inverse des romantiques, *pas d'épanchement du songe dans la vie réelle*, de cheminement dans une mine qui récèle des caches à trésors. Le « moi », on vient de le constater, n'est pas dépositaire d'images inouïes. Les souterrains sont visqueux et fétides. Un poème de *La Nuit remue* parle de trésor dérobé à l'homme par les Dieux. Il s'agit de vieux chiffons, de culs de bouteille et d'épluchures. L'aventure de la drogue va développer le thème qui sous-tend celui de l'hémorragie : l'humiliation et la déréliction.

Que faire d'une conscience si méprisable, sinon la soumettre à l'humble déréglage de l'aliéné, du fou d'asile, muré dans son gâtisme, ses pauvres manies, ses persécutions de boutiquier ? Que faire, sinon l'offrir en pâture à l'observation clinique ? Le poète, étendu sur un lit, sous la grave surveillance des pontifes à carnets de notes, c'est la leçon d'anatomie mentale, le cadavre ouvert sous les lampes de l'amphithéâtre. Quel mal curieux habitait donc ce crâne ? Nous nous penchons avec un intérêt anxieux...

Quelle n'est pas notre surprise de reconnaître les visions prises autrefois dans les mots et sur les rames de papier à dessin ! Que s'est-il passé ?

Que les drogues, aussi raffinées soient-elles, comme l'imagination de Descartes, ne créent rien à la lettre, modifient seulement les sensations d'une manière musicale, si l'on peut dire, par variations d'intensité, de hauteur, de timbre, de tempo, ralenti ou accéléré.

De Quincey l'avait noté, à propos de l'opium : il excite l'esprit, mais

12. *L'Infini turbulent.*

il l'excite dans sa « voie naturelle ». Ainsi, pour juger de ses merveilles, il serait absurde de s'en remettre à un marchand de bœufs. Celui-ci ne rêverait que ruminants gras et pâturages. Baudelaire reprend la remarque à son compte et parle de la nécessité d'une âme de choix dont il souligne les qualités : *Un tempérament moitié nerveux, moitié bilieux... Ajoutons un esprit cultivé, exercé aux études de la forme et de la couleur ; un cœur tendre, fatigué par le malheur* [13]. Le rapprochement s'impose.

Ainsi, Michaux rêvera de Michaux sous chanvre indien ou mescaline. Voici une accélération des visions colorées. Elle précipite les microformes, les points, les bâtonnets qui circulent et dansent à grande vitesse. *L'excitation anormale rayonne... des lignes pullulent* en multitudes vibrantes, zigzaguantes. Les fameux palais aux mille tours du haschich et de l'opium s'érigent, mais sans stagnation comme dans le temps toujours ralenti et dilaté de Baudelaire et de de Quincey. Ils s'enturbannent, s'enroulent en boucles, en boucles de boucles.

Voilà les ondes rythmiques : elles engendrent les visages à grimaces du *Pays de la Magie* et de *La Nuit remue,* ici immobiles, là en mouvement d'ondes. Un peu plus tard apparaissent les animaux des poèmes, plus tremblés et sujets à des déformations.

Dans les séquences de mots notés sous mescaline, la comparaison avec l'œuvre antérieure montre la persistance des rythmes hâchés, haletants, spasmodiques propres à Michaux. Le début de *L'Infini turbulent* rend compte de deux types d'accélération, visuels et auditifs, série noire puis blanche de taches et de bâtonnets. En marge, le patient jette des formations verbales spontanées :

Eclaboussement
du blanc
la patrie
du blanc diamant
Friction par le blanc
Cliquetis secret du blanc
Dans la tempête du blanc
Migraine de blanc
brisement
brisement.

Ignorant de l'état dans lequel se trouve le poète, serait-il facile de faire la différence avec :

Dans la nuit
Dans la nuit
Je me suis uni à la nuit
A la nuit sans limite
Toi qui m'envahis
Qui fait houle, houle... [14].

L'érotisme, exploré dans le même recueil, sous une dose que, pour une fois, Michaux ne précise pas, nous plonge dans l'univers familier du dégoût et de l'humiliation. La créature s'y abîme comme dans une boue, *dans une jouissance non locale, mais intérieure, essentielle, centrale en*

13. *Poème du haschich.*
14. *Un certain Plume.*

moi et m'y engeôle, m'y saoule, m'y corrompt... concupiscence omnidévorante et symphonique.

C'est une perversion universelle : *La plante est débauchée. Avec raison, le marais, la vase, les détritus coulants sont les images de cet état.*

On retrouve enfin l'identification cherchée autrefois par le truchement de l'éther, mais le résultat est significatif. L'éther, on s'en souvient, était absorbé pour prendre le relai des effets hémorragiques de l'acte sexuel, la perte de substance puis de la conscience. Ici, l'identification a lieu. C'est une perte encore, mais catastrophique ! Il y a métamorphose. Le patient est la proie d'une informe sexualité femelle, le *spongieux désir féminin, liquide, laiteux, nauséeusement en être envahi...* Bien plus, la métamorphose devient absorption. *Ses yeux, buvard de moi.* La femme ou plutôt la femelle suscitée par le parfum syriaque se change vite en goule lubrique : *Ma propre vie qu'elle me volait et déroulait en elle où je la regardais, comme si elle m'était à demi étrangère et révélée à mesure.*

La même modification d'ordre musical se retrouve dans les dessins. La mescaline ne suggère pas de structures nouvelles, mais modifie le trait, l'altère dans le sens d'une vibration de plus en plus rapide qui mène à un mouvement affolé où le tracé, vibrions, virgules, bâtonnets semblent engendrés seulement par empêchement d'une intention structurale annihilée par excès, telle une écriture rendue par progrès indéchiffrable sous l'effet d'une fulgurante fusée de pensée rapsodique. Là encore, qui ignorerait l'expérience mescalinienne ne s'apercevrait sans doute de rien, sinon de la présence renforcée d'une tendance en germe dans les œuvres antérieures et développée par une logique interne. Ainsi Tobey passe par degrés des formes figuratives aux taches et aux points.

L'Au-delà des mots n'a donc rien livré que nous ne connaissions déjà. Baudelaire, le clairvoyant, qui décrit, lui aussi, les altérations du temps et de l'espace, le sentiment d'infini, la « victorieuse monomanie » provoqués par les drogues nous avait prévenus, à propos du haschich : « Il ne révèle à l'individu rien que l'individu lui-même. »

Devrons-nous seulement enregistrer cet échec et même condamner l'aventure ? On songe à l'apostrophe qui sert de conclusion au poème sur le haschich : *Ces infortunés... qui ont refusé la rédemption par le travail demandent à la noire magie les moyens de s'élever d'un seul coup à l'existence surnaturelle. La magie les dupe.* Toutefois il faut précisément se garder de juger dans la perspective de l'art qui demeure pour Michaux, à considérer le parcours dans son ensemble, un *passage*. En dépit des garde-fous, l'enfer mescalinien ne l'a pas lâché sans résistance ni dommages et l'on ramène de l'épreuve une précieuse description par l'intérieur de la folie. En ce domaine, la leçon d'anatomie mentale n'est pas vaine. Enfin Michaux n'est, pas plus que Baudelaire, dupe de l'illusion.

C'est au terme de l'épreuve qu'il semble en prendre conscience, en même temps que le sens profond de sa recherche se précise. A travers la poésie, son échec, le refus du temps humain, les thèmes qui hantent ses écrits, l'humiliation, la hantise de la misère organique, de la perte de substance, leur orchestration mescalinienne, on distingue en filigrane un autre plan de réalité qu'une simple transposition de vocabulaire met en évidence.

Ces mêmes drogues méchantes empruntent en effet leur pouvoir de fascination à la catégorie du sacré. Comment pallier la déficience ontologique, comment ne plus avoir l'air *de celui qui toujours prend congé ?* Faut-il rappeler l'usage religieux du peyotl chez les Indiens ? L'impossible passage de l'angoisse à l'extase est lié à une quête mystique. Le poète couché, ausculté, démonté ne s'abîme-t-il pas dans le renoncement ? Les

épreuves, l'attente, l'anéantissement du moi, ce que la psychologie nomme masochisme, n'est-ce pas le maintien de l'oblat ? On cherche sans cesse à nous le suggérer et que ce sacrifice a sa récompense : *Je colle à la divine perfection de la continuation de l'Etre,* constate Michaux dans *L'Infini turbulent,* au terme de la traversée traditionnelle des tentations : celles d'Eros, *énorme exhibition profanatrice,* celle du démoniaque qui *pollue l'ange en homme :*

Le visage du démon est si horrible qu'il n'est point d'homme assez courageux pour pouvoir l'imaginer, affirmait sainte Catherine de Sienne. On a vu ce visage !

Cependant le doute se glisse à travers cet accès de religiosité : *Peyotl et mescaline ne valent que par la transe. Le reste est imagerie, distraction, éparpillement.* On avoue aussi pourquoi on a voulu se laisser prendre : *Dans l'âme, une unité exceptionnelle, au point de paraître miraculeuse !* mais unité si précaire, toujours sur le point de basculer dans le maelström des sensations déréglées, que Michaux la juge finalement liée au démoniaque. Entre la transe perverse et la transe d'infini, la description suggère une identité terrifiante. Michaux évoque la fameuse duperie, tant redoutée par le saint, lorsqu'il s'avise que le sentiment de sa propre perfection n'est peut-être que la ruse suprême du Tentateur ; et l'on en vient à cet aveu désenchanté :

N'a-t-on pas perdu son temps à examiner la mescaline et perdu un autre temps à se juger et dépister soi-même à l'aide de la mescaline ?... Infini mal mérité [15].

Le scandaleux hérétique de la sensation aura été jusqu'au bout d'une passion inutile... L'aveu va au cœur et retient le critique d'opposer à la *grande épreuve de l'esprit* la remarque sans pitié de Gœthe, dans *Poésie et Vérité :* « Le temps est infiniment long ; chaque journée est un vase dans lequel on peut verser beaucoup, si l'on veut vraiment le remplir... »

15. *L'Infini turbulent.*

L'espace, le corps, la conscience

Robert Bréchon

Dès ses premiers textes, il est frappant de voir que chez Henri Michaux les situations psychologiques, les relations humaines, les expériences spirituelles s'expriment constamment par des métaphores spatiales. L'idée de l'âme est associée à des images de l'espace : dans la veille, *mon âme est debout sur mon corps couché* [1] ; *le Chinois a une âme concave* qui *se tapit loin derrière* [2] ; l'âme du paresseux *adore nager* [3], etc. L'anthologie où le poète a rassemblé les pages les plus significatives de ses premiers livres s'intitule *L'Espace du dedans*. Les images spatiales sont encore plus fréquentes, plus affirmées, plus cohérentes, dans les ouvrages plus récents. Sans doute la traduction d'expériences intérieures en termes d'espace pourrait-elle après tout être fortuite et ne pas avoir de signification particulière : les images de l'inconscient collectif et les clichés du langage commun nous font sans cesse utiliser des expressions qui supposent des références à l'espace : nous parlons du ciel, nous établissons une hiérarchie entre le haut et le bas, nous valorisons les notions de droite et de gauche, d'horizontal ou de vertical, etc. Mais il s'agit dans le cas de Michaux d'un phénomène tout différent, à la fois beaucoup plus spontané et beaucoup plus conscient que chez la plupart des hommes, beaucoup plus même que chez la plupart des poètes, au point qu'il semble lié chez lui d'un côté à une expérience ou à un projet originel et essentiel, et de l'autre à l'entreprise littéraire elle-même.

L'imagination spatiale de Michaux s'organise en plusieurs systèmes d'oppositions parfaitement cohérents et stables, mais qui peuvent selon

1. *Qui je fus*, p. 37.
2. *Un Barbare en Asie*, p. 149.
3. *La Nuit remue*, p. 108.

les cas prendre des valeurs différentes. Le plus évident est celui qui oppose un espace ouvert, libre, vaste, à un espace bouché ou encombré, ou encore un espace rectiligne et profond à un espace brisé, tordu, noué. Dans l'univers de Michaux, le terrain est inégal et parsemé d'obstacles ; *on rencontre sur son chemin des masses considérables... et il faut tôt ou tard se mettre à plier les genoux* [4] ; on marche *dans des meules d'alfa... impossibles à enjamber d'un élan (et où prendre son élan, serrées comme elles étaient l'une contre l'autre)* [5] ; ou bien on remonte *une rivière bombée* [6] ; ou encore on est pris *dans des escaliers sans fin, dans des escaliers en vrille...* [7] ; au-dessus de la tête, on a *des voûtes qui se forment* et, autour de soi, *un entassement de murs en tous sens qui... veulent vous limiter* [8] ; les maisons sont petites : *nos pièces sont des armoires* [9], et *dès que nous mettons le pied dehors, il est là, le vent qui griffe nos âmes* ; ou bien *il pleut des billes de plomb* [10], etc. Toutes ces images de l'espace fermé ou brisé traduisent une expérience intérieure qui apparaît sans cesse chez Michaux comme l'une des principales sources de l'angoisse : l'impossibilité de déployer son être, d'atteindre ses limites, de donner sa mesure, comme on dit, c'est-à-dire d'occuper tout son espace ontologique. L'âme vulnérable et frileuse du poète doit, pour vivre, affronter les obstacles et les intempéries du monde ; elle se sent limitée, contestée, niée par tout ce qui n'est pas elle et elle se recroqueville. Elle aspire à un état où ses inhibitions auraient disparu et à un monde où elle pourrait jouer librement et réaliser ses possibilités. Le désir de cette plus haute condition s'exprime dans toute une série d'images de signes contraires des précédentes, celles-ci heureuses et dynamiques, images d'ouverture, d'envol, d'expansion ou de dilatation, qui définissent un univers spacieux et fluide, où rien ne pèse ni ne freine. On peut enfin *circuler librement en ce monde* [11], on retrouve *l'allégresse de la vie motrice* [12]. L'espace ouvert est presque toujours, à la différence de l'espace bouché, un espace en mouvement, ou plutôt où existe le mouvement, un espace qui se définit ou même se crée par le mouvement. C'est un espace dont l'essence est d'être traversé. Il n'est pas seulement un lien, mais un chemin, et non pas un seul chemin, mais tous les chemins possibles. Il est parfaitement transparent : *Espace-cristal. J'y vogue* [13]. Il signifie la liberté :

> *on ne paie plus tribut*
> *une corolle s'ouvre, matrice sans fond...* [14],

mais aussi l'action, l'aventure, la possession de soi, l'oubli de soi et l'invention de soi, l'élan vers l'avenir, l'élan vers l'Autre. *L'amour, c'est une occupation de l'espace* [15]. Dans *La Nuit remue*, Michaux écrivait : *Je ne me plais qu'à avancer dans l'étendue silencieuse... sans jamais me retourner... et je ne me souviens pas d'avoir jamais été fatigué, tant la glace*

---

4. *Plume*, p. 73.
5. *Vents et poussières*, p. 11.
6. *Face aux verrous*, p. 42.
7. *Face aux verrous*, p. 229.
8. *La Vie dans les plis*, p. 79.
9. *Vents et poussières*, p. 14.
10. *La Vie dans les plis*, p. 213.
11. *Plume*, p. 13.
12. *Face aux verrous*, p. 18.
13. *Face aux verrous*, p. 221.
14. *Face aux verrous*, p. 16.
15. *Passages*, p. 23.

est légère à mes patins rapides [16]. Et trente ans plus tard, dans *Vents et poussières : Ah ! si je pouvais vivre en télésiège, toujours avançant, toujours en de nouveaux pays, progressant sur des espaces de grand silence...* [17]. Nous avons affaire à une image exemplaire, archétype de l'imagination de Michaux : patin, télésiège, ou, d'ailleurs, cerf-volant, *escalier sans fin* [18] (mais cette fois montant tout droit vers un ciel), *plongée dans la transparence* [19], etc. : modèles d'une vie ample, en perpétuel accomplissement, disponible, autonome ; *chant de l'existence* [20], nue et sans problèmes, qui jaillit sans effort d'un être accordé à lui-même et au monde.

Mais il arrive souvent chez Michaux que le rapport entre l'espace ouvert et l'espace fermé se renverse, les deux termes échangeant leurs signes ; c'est alors l'espace ouvert qui exprime la peur et la souffrance, l'espace fermé étant chargé de valeurs positives. Les images qui définissent ces deux formes d'espace sont évidemment bien différentes des précédentes. L'espace, au lieu d'être obstrué et chaotique, est ressenti comme un vide ; il n'est plus le lieu d'une excessive présence, mais celui d'une absence fondamentale, et si, dans l'espace encombré, l'être ne peut pas établir sa demeure, il ne peut pas résider non plus dans l'espace désert et incirconscrit ; il est condamné à flotter dans des sortes de limbes, trop léger et trop inconsistant pour peser sur un monde lui-même trop lointain, incapable de rien saisir, de rien posséder :

> *L'air est devenu tout vide, Lorellou.*
> *Mes mains, quelle fumée ! Si tu savais... Plus de paquets,*
> *plus porter, plus pouvoir.*
> *... Mes jambes, si tu savais, quelle fumée !* [21]

Ou bien, suspendu sur l'immensité de l'espace vide, il éprouve le vertige des *mauvais équilibres* [22] et *l'absence d'une vraie base* [23] ; ou enfin, devenu infiniment petit, sans commune mesure avec le monde énorme qui l'entoure, il est perdu, comme oublié, ou sans cesse en danger d'être absorbé par l'espace.

A toutes ces images de l'immensité déserte et inhospitalière s'opposent celles d'un espace clos, cette fois non plus brisé, mais continu et harmonieux. La forme parfaite de cet espace à la fois sans ouverture et sans rupture, c'est évidemment la sphère, dont l'image revient souvent chez Michaux, associée à des impressions de confort ou même de bonheur. *Je suis parfois si profondément engagé en moi-même en une boule unique et dense... Il me semble qu'un obus ou la foudre elle-même n'arriverait pas à m'atteindre, tant j'ai de matelas de toutes parts appliqués sur moi...* [24]. La sphère contient un morceau d'espace à la fois homogène et protégé du dehors ; c'est une forme d'infini circulaire où, sans dispersion, tout renvoie à tout. En elle, les échanges avec le monde étant abolis, règne un climat tempéré, douillet, et l'être peut s'y livrer à une méditation ou plutôt à une sorte de rumination ou de germination indéfinie. C'est le mode d'exis-

16. *La nuit remue*, p. 20.
17. *Vents et poussières*, p. 31.
18. *Face aux verrous*, p. 32.
19. *Misérable miracle.*
20. *Vents et poussières*, p. 81.
21. *Plume*, p. 47.
22. *Face aux verrous*, p. 158.
23. *La Nuit remue*, p. 139.
24. *Plume*, p. 11.

tence originel, d'avant l'histoire, d'avant le réel, celui dont l'enfant a le souvenir et la nostalgie et qu'il cherche à préserver en lui. *Jusqu'au seuil de l'adolescence, il formait une boule... Une grande langueur, la boule. Une grande langueur, une grande lenteur ; une rotation puissante. Une inertie, une maîtrise, une assurance...* [25]. C'est le mode d'existence que l'enfant attribue à Dieu : *Dieu est boule* [26].

L'espace replié sur lui-même, où l'être se tapit ou s'enfouit pour échapper, soit aux coups, soit à l'attraction de l'abîme, peut ne pas être isolé du monde, comme la *boule hermétique et suffisante* [27] où vit l'enfant, mais au contraire situé au cœur du monde ; lieu privilégié, espace de forte densité, où l'être est en contact étroit avec les choses, dans le secret des choses, *avec l'âme même d'une chrysalide* [28]. *Ralentie, on tâte le pouls des choses... on sent la courbure de la terre... on ne trahit plus le sol, on ne trahit plus l'ablette, on est sœur par l'eau et par la feuille... C'est la voix de l'étendue qui parle aux ongles et à l'os...* [29]. Cette rêverie de l'espace intime, qui s'exprime dans l'un des poèmes les plus connus de Michaux :

Emportez-moi dans une caravelle...
Emportez-moi, ou plutôt enfouissez-moi [30]

se trahit à chaque instant dans l'écriture par l'emploi de la préposition *dans*, dont Stéphane Lupasco [31] a souligné l'importance et montré dans cette œuvre la signification. *Oh ! dormir, dormir dans une amphore* [32] ! L'imagination souterraine de Michaux se complaît dans les abris de toute sorte, les terriers, *la paix des voûtes*, les poches, les chambres, l'intimité de l'eau ; dans tout ce qui enveloppe sans étouffer, dans tout ce qui protège sans écraser. Dans de tels lieux, l'être s'abandonne sans danger ni de se blesser, ni de se perdre. Il peut se concentrer sans se crisper. Il a *posé ses nerfs*. Dense comme dans la veille, mais détendu comme dans le sommeil, il éprouve le sentiment d'une existence originelle, non située. Car en échappant à l'espace extérieur, qui est le monde du temps, de l'action et des conflits, il perd ses coordonnées.

Cette vie à l'étouffée, *dans les plis*, n'est évidemment pas la vraie vie. C'est en un sens une *antivie*. Le jeune poète dont Michaux raconte la biographie dans *Difficultés* — c'est-à-dire lui-même — tente vainement de concilier sa nostalgie de la *boule* et sa hantise du mouvement. *Il voudrait agir. Mais la boule veut la perfection, le cercle, le repos... Il est à l'affût du mouvement... Il est le fœtus dans un ventre. Le fœtus ne marchera jamais, jamais. Il faut le sortir, et ça, c'est autre chose* [33]. On retrouve un peu partout dans l'œuvre de Michaux cet effort vain pour établir l'unité des deux états qui sont a priori incompatibles : l'intimité paisible de l'espace protégé et l'élan créateur vers un espace ample et meuble où l'être joue librement. C'est que le repos et le mouvement sont peut-être en fin de compte les deux postulations les plus élémentaires de son caractère

25. *Plume*, p. 108.
26. *Plume*, p. 110.
27. *Plume*, p. 108.
28. *Aventures de lignes* (Préface à Paul Klee).
29. *Plume*, p. 43.
30. *La Nuit remue*, p. 182.
31. *Michaux*, Robert Bréchon, p. 218.
32. *Vents et poussières*, p. 53.
33. *Plume*, p. 117.

complexe et, sur le plan culturel et moral, les premières valeurs qu'il affirme. Ils se partagent tout le champ de la vie spirituelle : le repos (qui chez l'Européen *est zéro, ou plutôt moins x,* alors que *chez l'Hindou il est positif* [34]) fonde toutes les valeurs de méditation, de concentration, d'union ; le mouvement fonde les valeurs de dynamisme et d'individuation, l'action, la possession du monde, mais aussi la pensée créatrice. Profondément, ontologiquement paresseux, mais en même temps animé d'une volonté tenace d'*arriver à se réveiller* [35] et de créer, c'est-à-dire d'ajouter de l'être à l'être du monde, le poète est condamné à avoir une conscience fondamentalement ambiguë de sa situation, ce qui se traduit fréquemment par des modèles d'espace-piège ou d'espace-labyrinthe, où il n'est possible ni de se perdre tout à fait ni de se trouver, ni d'aboutir ni de renoncer. *Vous cherchiez un clou, vous perdez la planche...* [36]. *Il fallait ne pas se tromper de file. Il fallait, au-delà des passages ouverts, se retrouver dans le bon tronçon de sa file disloquée...* [37]. *D'une rive à l'autre, toujours plus vite, débarquant, embarquant... je vole après une communication qui ne peut s'établir...* [38], etc.

La forme limite de l'espace ambigu, c'est celle qui est évoquée dans *L'Espace aux ombres* : *L'espace, mais vous ne pouvez concevoir cet horrible en dedans-en dehors qu'est le vrai espace* [39]. Dans une remarquable analyse de ce texte, Gaston Bachelard montre que Michaux *a juxtaposé en nous la claustrophobie et l'agoraphobie,* dans un *cauchemar ontologique* où *nous sommes bannis du règne de la possibilité.* Il dit encore : *L'être est tour à tour condensation qui se disperse en éclatant et dispersion qui reflue vers le Centre* [40]. L'imagination anxieuse du poète est déchirée par cette expérience contradictoire d'un espace saisi tour à tour ou simultanément du dedans et du dehors, par ce mouvement de rupture qui le porte sans cesse d'un côté à l'autre de cette invisible frontière qui le traverse, *présence entre l'indéfini et l'infini* [41], flottant dans un monde défait et lui-même défait — ayant perdu, dit Bachelard, sa patrie géométrique.

Certaines âmes prisonnières de *L'Espace aux ombres* font un dernier effort pour être *dans leur seule unité.* Si l'espace est inhabitable, c'est que l'être y est disjoint de lui-même. La recherche d'un centre, c'est celle d'un point de référence et de convergence commun à l'espace et à l'être dans l'espace, autour duquel ils pourraient se déployer sans se défaire. Pour que l'être puisse établir sa demeure dans le monde, il faut que lui soit donnée une part d'espace assez centrée pour qu'il ne risque pas de se perdre, mais assez vaste pour qu'il puisse s'étendre et se mouvoir.

Ce thème d'une « immensité intime », selon le mot de Bachelard, ou si l'on veut d'une intimité spacieuse, c'est celui qui apparaît chez Michaux sous les images du château, de la coupole, du prisme, etc. Cet espace ample, mais limité et rassurant, où l'être ne court plus le risque d'une rupture interne, où il peut s'appartenir, apparaît, selon les cas, comme un idéal inaccessible ou au contraire comme la condition normale de l'homme sain.

L'expérience de *l'horrible en dedans-en dehors,* si on la rapproche

---

34. *Un Barbare en Asie,* p. 37.
35. C'est le titre d'un essai de *Passages.*
36. *Face aux verrous,* p. 155.
37. *Face aux verrous,* p. 236.
38. *Face aux verrous,* p. 146.
39. *Face aux verrous,* p. 190.
40. *Poétique de l'espace,* p. 196.
41. *Face aux verrous,* p. 181.

de l'image idéale du « château », éclaire la signification générale des figures de l'espace dans l'imagination de Michaux. Les troubles de l'espace qu'il décrit (claustrophobie, agoraphobie, vertige, etc.) et les insuffisances, diverses selon le cas, qu'ils révèlent (faiblesse, inconsistance, lourdeur, ou au contraire excessive légèreté, etc.) et qui traduisent symboliquement la condition d'un être « coupable d'être », proviennent d'une difficulté fondamentale que Bachelard définit, dans son commentaire de *L'Espace aux ombres*, comme la perte par l'âme de son « être-là ». Ce qui apparaît comme insuffisant ou déréglé, dans l'expérience de Michaux, c'est une fonction de médiation, de relation et d'adaptation qui est normalement assurée par le corps, qui seul peut permettre à la conscience d'occuper un lieu du monde, de s'y retrouver, de s'y édifier. Ainsi, l'image de l'en dedans-en dehors, où on serait tenté de ne voir qu'une folie expérimentale, rend compte d'une expérience concrète, physique, qui est l'expérience réelle et personnelle que Michaux a de l'espace vécu par son corps.

Comme on a pu le constater par la plupart des citations qui précèdent, l'imagination symbolique de Michaux est nourrie par une connaissance de l'espace qui n'est pas celle, intellectuelle et géométrique, que donne le regard, mais une connaissance plus intime, viscérale ou musculaire. L'espace du poète Michaux (et sans doute aussi celui de Michaux peintre) est un espace kinesthésique et coenesthésique, 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 corps : curieux de tout ce qui le concerne, parfois fasciné par lui, parfois aussi dégoûté de lui. On trouve dans son œuvre, çà et là, des notations qui ne relèvent pas de l'imagination mythologique, mais de la description phénoménologique ou plus simplement de la confidence impressionniste, et qui montrent l'importance qu'a ce dialogue avec son corps.

On serait donc tenté de prendre les textes poétiques au pied de la lettre, en les rapprochant de certaines confidences presque médicales, et d'attribuer les *difficultés* de Michaux à des troubles organiques précis affectant la perception de l'espace. On pourrait se demander par exemple si, à l'origine de certaines impressions, il n'y a pas l'insuffisance cardiaque dont il est question dans une page de *Passages* (*cette pompe, sans allant, sans mordant* [42]) : c'est peut-être elle qui freine son élan et le condamne au repli de soi. Le texte se termine d'ailleurs par cette image caractéristique : *Mon cœur faisait songer irrésistiblement à une citerne* [43], comme si l'électrocardiogramme rendait compte de *L'Espace du dedans*. Mais en réalité, quand bien même on pourrait expliquer certains phantasmes par des insuffisances fonctionnelles du corps, on ne serait pas plus avancé dans la compréhension globale de la relation ambiguë que Michaux entretient avec son propre corps et qui, sans doute, est l'une des sources de son angoisse. En effet, ce qui fait problème, ce n'est pas telle ou telle partie ou fonction du corps, c'est qu'elle soit un problème. Autrement dit, l'origine du sentiment qu'a Michaux d'être en porte à faux n'est pas à chercher nécessairement dans le corps lui-même, mais dans la conscience qu'il en a, conscience excessive, hallucinée, qui a elle-même sans doute des sources de nature psychique et culturelle. Chez l'homme absolument sain, ou, si l'on préfère, simple, la relation avec le corps est directe, ou plutôt on ne peut même pas parler de relation : le corps est donné, comme l'expé-

42. *Passages*, p. 12.
43. *Philosophie et phénoménologie du corps*, p. 11.

rience immédiate d'une certaine situation dans l'espace. Sans doute Michaux a-t-il, lui aussi, à l'état normal, « un corps qui est un Je » comme le définit Michel Henry dans son commentaire de la pensée de Maine de Biran, un corps qu'il éprouve comme « l'être subjectif du mouvement ». Mais il arrive que, sous l'effet du dérèglement des sens (comme dans l'expérience de la drogue), ou de la fatigue (*ma drogue*) ou encore d'une extrême attention, le corps, cette réalité habituellement la plus proche et la plus évidente, d'une proximité et d'une évidence absolue, apparaisse comme un corps distinct, lointain, contingent, étranger, multiple. Il devient un objet, objet d'étonnement et de scandale pour la conscience.

Le corps est une somme d'habitudes. Mais il arrive que *l'habitude qui me lie à mes membres tout à coup n'est plus* [44]. Le sentiment que Michaux a de son corps ne va plus de soi. Il N'EST plus son corps : il se dédouble. C'est alors qu'apparaissent tous les phantasmes auxquels il donne une existence mythologique : la formation du « double », par exemple, thème important qui mériterait à lui seul toute une analyse ; la séparation de l'âme et du corps dans l'espace (*Il allait lentement, le plus lentement possible pour que son âme pût éventuellement rattraper son corps* [45]), les métamorphoses, etc. Un des exemples les plus remarquables de dédoublement, parce qu'il n'est ni hallucinatoire ni mythologique, c'est la découverte que fait Michaux d'un « homme gauche » qui coexiste en lui avec son « homme droit » et ne veut rien savoir de lui : *Celui qui est le gauche de moi..., moi, frère de Moi* [46].

Comme on le voit de nouveau, ce que Michaux éprouve dans toutes les formes de dédoublement, c'est l'absence d'un centre qui fonde l'existence du corps subjectif, c'est-à-dire l'unité indissoluble de l'être et du corps qui le manifeste dans l'espace. Il n'est plus possible, à cette étape de l'analyse, de distinguer entre l'expérience spirituelle dont les mouvements dans l'espace seraient des figures symboliques et l'expérience concrète de l'espace physique. Dans la tradition orientale, dont Michaux garde la nostalgie, il n'y a pas de dualisme ; le corps n'est pas séparé de l'âme, il est lui-même l'être subjectif qui se détermine et se situe par rapport au monde. Mircea Eliade a montré comment le yogin tantrique réussit à réaliser « une identification du MANDALA dans son propre corps ». Chez Michaux également, c'est par le corps que l'être dédoublé ou éparpillé peut trouver le centre qui *lui confère la réalité intégrale* [47]. Ayant découvert, assez tardivement, *la danse de l'Hindou qui se garde bien de le décentrer, de l'éloigner de lui-même* [48], il rejette *cette gymnastique occidentale aux gestes mécaniques, qui écartent de soi* [49]. On est là au cœur du problème de l'être que pose toute l'œuvre de Michaux : il s'agit toujours plus ou moins pour lui de faire *les mouvements pour n'être pas multiple, en pièces et à la débandade, pour n'être pas distrait, les mouvements pour ne pas se désunir.*

L'expérience que fait Michaux, dans de nombreux textes, du dérèglement et de la dépossession de son corps, est selon le cas celle d'une présence excessive ou d'une absence. Dans la mesure où il ne le possède plus, ne l'occupe plus en force, dans la mesure où il ne règne plus sur lui, son corps lui apparaît comme un fardeau ou une prison. Il y a trop de chair,

---

44. *La Vie dans les plis*, p. 49.
45. *Qui je fus*, p. 33.
46. *Bras cassé* (*Tel Quel*, Printemps 1962, p. 6).
47. *Images et symboles*, p. 68.
48. *Passages*.
49. *La Vie dans les plis*, p. 152.

trop de viscères, trop de sang et d'humeurs : le corps tout entier est de trop pour la conscience qui en a perdu le contrôle. Ce corps étranger est un espace encombrant, désordonné, nocturne, que l'imagination anxieuse interroge et où elle erre sans fin : *Je circulais en angoisse dans mon corps affolé... J'éveillais les reins, et ils eurent mal. Je réveillai le côlon, il pinça ; le cœur, il dégaina...* [50]. Mais parfois au contraire l'insuffisance du corps est ressentie comme une véritable absence. *Il n'y aura donc jamais personne pour avoir un corps ici* [51]. Sans lui, impossible de peser sur la terre, d'avoir une base, de s'ancrer, impossible aussi de se mouvoir d'une manière autonome. La conscience qui doit affronter l'espace sans disposer d'un corps pour l'organiser, le digérer, est elle-même livrée à l'espace, soit qu'elle se sente menacée par les objets qui y prolifèrent, soit qu'elle subisse l'attraction du vide vertigineux qui le creuse. On retrouve ici les deux formes d'angoisse de l'espace, mais cette fois à un niveau qui n'est ni celui de l'esprit ni celui du corps, mais celui de la représentation. « Les armatures de l'esprit sont des objets en bois, en métal... des cubes, des sphères... », dit Paul Nizan. C'est le jeu de ces objets dans la conscience, c'est la façon qu'elle a de les situer, de les mesurer et de les associer qui détermine la notion que l'homme a de sa situation dans l'univers. Mais c'est ici qu'intervient l'imagination, qui prolonge la perception, comble ses lacunes ou l'altère. Faible, elle donne à voir un monde appauvri. Emballée, un monde délirant, cocasse ou fantastique. Ainsi, il semble qu'on puisse attribuer les phantasmes de l'espace que décrit Michaux à une faculté d'imagination toujours prompte à s'ébranler, toujours prête à prendre de la vitesse, sans que les freins que sont normalement l'habitude du corps, la connaissance acquise des choses, etc., puissent la retenir. Il y a d'ailleurs là, sans doute, un phénomène qui n'est pas seulement psychique et individuel, mais également culturel. En rapprochant l'univers proliférant de Michaux de celui d'autres écrivains actuels, lui aussi envahi par les choses que la conscience ne réussit pas à dominer ni à manier, on serait tenté de penser que cette obsession est liée à une faille de notre culture « bourgeoise » moderne, qui est le manque d'expérience technologique du monde. A cet égard, peut-être pourrait-on considérer l'entreprise de Michaux peintre comme un effort pour retrouver, par l'intermédiaire de la main, une certaine maîtrise de l'espace.

Une des images les plus significatives des poèmes de Michaux est celle d'un être infiniment léger emporté et ballotté dans l'espace. Or, c'est précisément cette situation extrême que décrivent un certain nombre de textes consacrés aux expériences de la drogue, et plus particulièrement à l'expérience mescalinienne.

L'espace a toussé sur moi
et voilà que je ne suis plus... [52]

ou encore :

On est dans quelque chose comme la turbulence de l'air
et des poussières... Nôtre maintenant est cette turbulence [53].

---

50. *La Nuit remue*, p. 46.
51. *Aden Arabie*, p. 3.
52. *Paix dans les brisements*, p. 35.
53. *L'Infini turbulent*, p. 12.

Il semblerait légitime de mettre les écrits sur la drogue à part dans l'œuvre de Michaux : comme le dit remarquablement Raymond Bellour, « ils instituent entre l'auteur et son langage, entre le réel et l'imaginaire, des relations absolument originales » [54]. Et pourtant il suffit de comparer, d'une part, les ouvrages mescaliniens aux œuvres de fiction qui leur sont antérieures et, d'autre part, dans les ouvrages mescaliniens eux-mêmes, les textes de caractère scientifique aux textes poétiques, pour se convaincre qu'il y a dans toute l'œuvre une unité qui tient à la structure de l'imagination de Michaux. Si chaque drogue a sa *personnalité* propre (le haschich a de la *désinvolture* et de l'*impertinence*, la mescaline est *forte en spectacles* et *démystificatrice*, la psilocybine *désingularise*, etc.), elle ne fait, en un sens, que mettre davantage en évidence certains aspects de la personnalité du sujet. Les études de Michaux sur la drogue me renseignent sur la mescaline ou sur l'acide lysergique, mais ce qu'elles m'apprennent sur lui-même, c'est-à-dire sur les mouvements d'un esprit particulièrement homogène et fort placé dans une situation de trouble et de dérèglement, n'est pas moins passionnant.

Or, la drogue, et notamment la mescaline, met à l'épreuve l'espace de Michaux. Elle y introduit des dimensions et des mouvements inconnus : l'espace mescalinien est sillon, chevauchement, élancement ; et par-dessus tout vibration et pullulation. C'est un espace innombrable, *superlatif*, un infini d'espace, ou plutôt une contrefaçon de l'infini, son envers cancéreux et démentiel. C'est du moins l'espace tel qu'il apparaît dans les premières rencontres avec la drogue de ce témoin d'abord exemplairement attentif et passif. Elle modifie non seulement sa vision, mais aussi son assise, ses prises sur les choses. Mais dans les expériences suivantes, et surtout dans les plus caractéristiques, dans ces noces extraordinaires avec l'espace-temps que décrit la troisième expérience de *L'Infini turbulent* ou au contraire dans l'expérience du délire de persécution évoquée à la fin de *Misérable miracle*, on retrouve certains des caractères les plus constants de l'espace imaginaire du poète tels que toute son œuvre antérieure les définit ; comme si, tout en bouleversant d'une manière imprévisible et selon ses lois propres l'espace où Michaux meut sa vision, son corps et sa conscience, la mescaline renvoyait un écho démesurément amplifié des hantises fondamentales de son imagination, comme si, tout en manifestant souverainement ses pouvoirs, elle devait malgré tout tenir compte des catégories selon lesquelles travaille cette imagination et jusqu'à un certain point obéir à ses lois. C'est ainsi par exemple que le compte rendu de l'expérience que Michaux appelle *la grande ouverture* reproduit certaines des images privilégiées de l'espace qui ont été analysées ci-dessus : *J'avançais, je dévalais, je plongeais dans la transparence, je vivais cristallinement... Parfois un escalier de verre, un escalier en échelle de Jacob... montait dans l'absolu... J'étais navigation, navigation avant tout...* [55]. Epreuve, ici, est d'une certaine manière preuve : la drogue accentue les tendances profondes de l'esprit, elle les accuse, autant qu'elle les bouleverse. Dans cette schizophrénie expérimentale que décrivent les traités sur la mescaline, on apprend beaucoup sur la folie et sur la drogue, mais on ne peut pas ne pas reconnaître la folie idiosyncrasique de Michaux, cette manière personnelle et inimitable qu'il a d'être au monde, d'être dans l'espace, de penser et de vivre l'espace, et surtout peut-être cette manière

54. *Henri Michaux ou une mesure de l'être*, p. 160.
55. *Misérable miracle*, p. 28-29.

personnelle et inimitable qu'il a de le nommer, de le créer par le langage. Car cette preuve qu'apporte la drogue est double : ce qui fait l'étoffe de notre personnalité, ce qui structure notre conscience, c'est pour une large part l'expérience originale que nous avons de l'espace. Mais inversement, ce qui définit pour chacun de nous notre espace, ce qui en assure la cohérence, ce qui régit nos rapports avec lui, c'est cet édifice de concepts et de langage qui nous permet de le penser, de l'interpréter, de l'imaginer, de le réduire à notre mesure ou de nous adapter à la sienne, et que nos habitudes et notre culture ont mis à notre disposition. Ainsi l'espace de Michaux, où nous pourrions voir un produit brut de la sensation kinesthétique la plus élémentaire, est aussi le produit raffiné d'une pensée qui perçoit et imagine le monde à travers la grille d'un langage et plus précisément ici d'un langage poétique. L'espace de Michaux, même dans les observations en apparence les plus objectives, les plus médicales, reste toujours un espace poétique, c'est-à-dire imaginé ou rêvé dans l'épaisseur du langage. Cet espace est tissé d'images qui prennent, sinon leur origine, du moins leur appui, leur consistance, dans le langage, et sont suscitées par la conscience rêveuse qui cherche à donner forme au monde, à s'en protéger ou à s'y unir, à s'y perdre ou à s'y reconnaître. Chaque élément et chaque situation s'y réfèrent à tous les autres éléments qui le composent et à toutes les autres situations que la conscience y occupe. La chute dans le gouffre, la plongée dans la transparence, la perte de son corps, les images filiformes, tous ces phénomènes mescaliniens, tels que Michaux les décrit dans ses derniers essais, ne prennent toute leur signification que si on les rapproche des sensations et des figures analogues qu'il avait évoquées dans ses précédents ouvrages. Et inversement, aujourd'hui, l'espace des Meidosems compose avec l'espace mescalinien décrit par Michaux un espace essentiel qui le définit et qui illustre ce qu'est pour lui la condition humaine.

Mais dans la mesure justement où il est poétique, c'est-à-dire créé librement et souverainement par l'imagination à travers le langage, l'espace de Michaux ne se borne pas à révéler le secret de l'être, à mettre en évidence ses insuffisances et ses blessures ; il peut également l'aider à se fortifier. Il ne s'agit plus ici de cette imagination pour ainsi dire négative, qui détruit ce qu'elle place sous la pleine lumière de la conscience et du langage : *Prison montrée n'est plus une prison* [56]. Sans doute l'imagination de l'espace est-elle liée, chez Michaux, à cette fonction cathartique de l'écriture, qui renverse le signe et le sens des situations douloureuses, mais elle l'est plus essentiellement encore à sa fonction exorcisante, qui transforme radicalement ces situations elles-mêmes et en crée de nouvelles. On sait quelle importance a dans son œuvre la notion d'exorcisme, qu'il a définie dans une de ses préfaces comme une opération de caractère magique destinée à *se délivrer d'emprises* [57]. Il faut la rapprocher d'autres notions voisines : celles de *vie plastique*, de *liberté d'action*, d'*intervention*, de *propriétés*, etc., qui sont au centre de sa poétique : la littérature est pour Michaux une entreprise pour changer la vie, et une grande partie de son œuvre pourrait s'intituler *poésie pour pouvoir* [58]. Mais il est significatif que l'un des poèmes les plus manifestement destinés à opérer ce renforcement de l'être (comme d'ailleurs les dessins qu'il commente) s'intitule

56. *Passages*, p. 154.
57. *Epreuves, Exorcismes*, p. 8.
58. *Face aux verrous*, p. 25.

Mouvements [59] : en effet, une des voies les plus fréquentes de l'exorcisme poétique est l'imagination du mouvement, par laquelle la conscience, en situation dans l'espace contraignant de la réalité, y échappe et se donne à elle-même un espace sur lequel elle a prise, où elle peut se mouvoir ou se reposer. Il faudrait, ici, reprendre un à un les livres de Michaux et y suivre l'évolution des thèmes les plus fréquents. On y verrait que certaines images de mouvements, de formes, de situation, de configuration spatiales, où nous avons vu successivement l'expression d'un univers idéal rêvé par le poète et la prise de conscience du rôle médiateur du corps, sont aussi des moyens d'action de la conscience sur soi. L'imagination de l'espace peut devenir un véritable exercice mental. Le thème de l'espace creux est aussi celui de la cave où le rêveur attire ses ennemis pour les dominer [60] ; le thème de l'envol est celui de l'*évasion hors des goulots d'étranglement* [61], etc. Certains textes où l'imagination de l'espace apparaît manifestement comme le signe de l'angoisse, faisant éprouver à la conscience son aliénation, sont également des rêves dirigés à des fins thérapeutiques ; la conscience cherche à se libérer et à se renforcer par des images dynamiques, de manière à renverser le rapport de forces et, investie par l'espace, à l'envahir ou à le violer à son tour : *La nuit est un grand espace cubique. Résistant. Extrêmement résistant. Entassement de murs et en tous sens, qui vous limitent, qui veulent vous limiter. Ce qu'il ne faut pas accepter... Les voûtes dures qui se forment au-dessus de moi, car il s'en présente, je les martèle, je les pilonne, je les fais sauter, éclater, crever, il s'en trouve toujours d'autres par-derrière. De mon énorme marteau jamais fatigué, je leur assène des coups à assommer un mammouth s'il s'en trouvait encore un... et là. Mais il ne s'y rencontre que voûtes, voûtes têtues, cependant qu'il faut qu'elles se brisent et s'abattent...* [62]

Dans cette stratégie de l'imagination spatiale, qui est d'ailleurs plutôt une gymnastique, il faut accorder une attention particulière à certaines images privilégiées, qui semblent les plus efficaces pour opérer ce renforcement et cette libération de l'être auxquels tend l'exorcisme ; il s'agit des images du mouvement vertical. Ces situations ascensionnelles s'achèvent en un moment ou en un point qui semble donner à la conscience rêveuse une satisfaction extrême, et dont le modèle est donné sur le ton humoristique dans le récit de l'aventure d'un pompier de Londres soulevé par une explosion *et projeté jusqu'à la hauteur du sixième étage d'une maison voisine... Ce fut, déclara-t-il, un moment agréable, un très plaisant soulèvement, tel qu'il en eût souhaité un plus grand nombre dans sa vie. Le moment où, pris entre l'élan qui lui avait été imprimé et la pesanteur, il se trouva s'arrêtant, ne fut pas désagréable non plus...* [63]. On rencontre un peu partout, chez Michaux, des images de ce type, chargées non seulement d'exprimer l'idée de l'élan vertical, mais de communiquer cet élan à la conscience. L'importance de ce thème est d'ailleurs soulignée par le poète lui-même, quand il décrit son réveil matinal — lui-même figure d'un idéal réveil ontologique — comme un *afflux vertical* [64] ou quand, reconnaissant le bienfait de *la montagne comme antidrogue*, il identifie altitude et force. C'est que l'altitude *forme non l'homme des tripes, mais l'homme*

59. *Face aux verrous*, p. 9.
60. *La Vie dans les plis*, p. 15.
61. *Face aux verrous*, p. 17.
62. *La Vie dans les plis*, p. 79.
63. *Passages*, p. 17.
64. *Passages*, p. 84.

du couple poumon-cœur, l'homme du courage et de l'élan (et de l'idéalisme). On est invité à l'acte, à l'acte victorieux... Elle corrige immédiatement toute tendance à l'abandon... [65].

On voit donc apparaître ici une signification éthique de la rêverie du mouvement ascensionnel. Mais il y a plus. L'exercice de l'imagination du mouvement dans l'espace déborde largement le domaine de l'*exorcisme*. Si les images de l'ascension apportent si évidemment au poète une satisfaction qui semble la preuve d'une vérité, c'est assurément qu'elles répondent à une certaine exigence. Leur convergence et leur cohérence suggèrent que leur fonction est d'intégrer les multiples représentations que lui offrent le réel et l'imaginaire à une conscience globale plus vaste et plus signifiante de lui-même et de l'univers, en retrouvant une image primordiale.

L'image de l'ascension (comme celle de la grotte) est une image mère. Peut-être d'ailleurs l'efficacité même des images spatiales, leur valeur pour la « santé » psychique du poète [66] dépend-elle de leur fidélité à ces images essentielles. On serait tenté à ce propos de rapprocher la démarche de l'imagination de Michaux de la « méthode du rêve éveillé dirigé par la suggestion du mouvement vertical », utilisée en psychothérapie par R. Desoille. Elle consiste à faire surgir dans la conscience du sujet certaines images, notamment des images ascensionnelles, et à les diriger « pour les réintégrer dans leur série archétypique », de manière à reconstituer la synthèse de la psyché en faisant entrer en jeu sa fonction régulatrice. Finalement, « les images du surmoi sont incorporées dans les nouvelles représentations... et on détruit ainsi, en partie, cette instance qu'est le surmoi, pour la rendre conforme aux aspirations innées de l'inconscient collectif et, en particulier, aux tendances profondes du soi, gardien... des valeurs surindividuelles » [67].

Il ne s'agit évidemment pas de proposer une interprétation rigoureusement jungienne de l'imagination de l'espace chez Michaux. Mais il semble bien qu'elle ait une fonction analogue à celle du rêve éveillé de Desoille, dans la mesure où elle tend à retrouver, plus ou moins spontanément, au-delà des impressions contingentes, des images essentielles appartenant à un fonds qui n'est pas celui de l'expérience individuelle et autour desquelles la conscience peut se restructurer. Images qui échappent au domaine de la perception et à celui de la raison et qui redonnent à la conscience rêveuse le sens de l'*étendue*, que l'adulte avait vendue *pour le repérage* [68]. Images communes, et en somme banales, qui se présentent pourtant le plus souvent sous l'aspect de visions ou de situations bizarres, saugrenues ou fantastiques : défenestré qui s'envole [69], violon-girafe qui a *au bout, un air de tête et d'espoir quand même, d'envolée, de flèche, qui ne cédera jamais* [70], immeubles des boulevards qui, *comme appelés à devenir d'immenses vaisseaux commencent à se caréner* [71], etc. ; si bien qu'on ne sait pas trop s'il faut admirer Michaux d'avoir su donner une forme originale et un accent personnel à des figures qui appartiennent à la conscience publique, ou au contraire d'avoir su banaliser une expérience intolérablement personnelle et originale, de manière à pouvoir l'assumer totale-

65. *Misérable miracle*, p. 116.
66. *La Nuit remue*, p. 103.
67. R. Desoille, *Le Rêve éveillé en psychothérapie*, p. 322.
68. *Passages*, p. 53.
69. *Face aux verrous*, p. 10.
70. *Plume*, p. 90.
71. *Plume*, p. 69.

ment, sans éprouver de sentiment de culpabilité. Mais la contradiction n'est qu'apparente : c'est par le même acte d'écriture que le poète fonde sa subjectivité et la dépasse.

Espace métaphorique élaboré par l'esprit enfermé dans sa condition et en quête de valeur, espace physique réellement vécu par le corps, espace-corps éprouvé et contesté par la conscience, espace-mouvement suscité par la magie de l'imagination volontaire ou spontanée : c'est dans l'espace de tous ces espaces que, très souvent, naît la pensée de Michaux, que son univers se construit et que son langage s'élabore. Car il est évident que tout ce qu'on a ici séparé par l'analyse se trouve mêlé dans la texture de l'œuvre, et il resterait à recomposer l'expérience globale qui s'y exprime, pour montrer à quel point cette pensée est habitée par l'espace. L'univers de Michaux se détermine presque constamment selon les catégories topologiques ; proximité et éloignement, dessus et dessous, dedans et dehors, dépassement et retrait, etc. Dans un texte très ancien que j'évoquais au début de cette étude, le poète écrivait : *... je fais de l'insomnie, tantôt mon âme est debout sur mon corps couché, tantôt mon âme couchée sur mon corps debout...* [72] Ainsi sa conscience se pense elle-même dans l'espace. Dans les textes les plus récents, elle se pense elle-même comme un espace, et sa plus haute ambition est finalement d'emplir cet espace qui lui est donné : se parcourir [73], faire de son être une occupation suffisante [74], voyager en soi par le déplacement des activités créatrices [75], etc., tels sont les buts qu'elle s'assigne.

Dans un poème intitulé *Le Champ de ma conscience*, Michaux évoque deux états qui alternent en lui : l'un d'activité anxieuse, l'autre de méditation et de jeu ; dans celui-ci, dit-il, *je suis le fils de l'espace* [76]. On ne saurait mieux exprimer le bonheur de ce *bain réciproque, où l'on est dedans et qui est en soi* [77] et dont la poésie est un équivalent ou une approche. Cet état de *fils de l'espace* est en un sens l'état normal de l'homme, mais on peut y voir aussi bien un état d'extrême plénitude analogue aux états mystiques. Le tragique d'une certaine pensée et d'une certaine poésie est d'aspirer à une présence spirituelle dans un espace qui est par définition, selon la formule de Joubert, le « lieu des corps » et où l'être, pour parer au plus pressé, est tenté de se replier sur soi, d'accentuer ses limites, alors qu'au plus profond de lui il aspire à l'illimité. L'œuvre de Michaux traduit cette situation douloureuse et esquisse les mouvements qui doivent lui permettre d'en sortir [78] :

Ne m'en demandez pas trop, quoique loin de terre, je suis plus loin encore du centre.

C'est pour cela qu'il est tentant de se faire des écrans, si transparents soient-ils.

Mais comme j'abattrais les miens, si vous veniez enfin [79] *!*

---

72. *Qui je fus*, p.
73. *Passages*, p. 150.
74. *Misérable miracle*, p. 114.
75. *Passages*, p. 89.
76. *Vents et poussières*, p. 79.
77. *Connaissance par les gouffres*, p. 181.
78. *Epreuves, Exorcismes*, p. 8.
79. *Face aux verrous*, p. 181.

"... Il y a ce qu'on appelle musique"

Gilbert Amy

Au-delà d'une collaboration sur laquelle je me suis longuement expliqué, relatant les étapes et proprement la composition de l'œuvre par rapport aux écrits et aux images cinématographiques [1] d'Henri Michaux, j'imagine tout à coup Michaux, l'écrivain, le peintre, le cinéaste même, l'HOMME. Je cherche à cerner ce qui le relie au monde des sons — sensitivement, intellectuellement —, quelles affinités l'y plongent, quel recul l'en dégage. Je pense au Michaux rédigeant ce texte pour un frontispice d'Encyclopédie Musicale, au Michaux écrivant sur son piano une page étrange (« Je souffre. Il fait le chant ») ou rencontré au hasard d'un concert — plutôt avant-garde —, au Michaux « collaborateur sans le savoir » (c'est invraisemblable le nombre de musiques écrites sur un petit nombre de textes d'H. M. !...); mais aussi au Michaux assourdi par le tourbillon mescalinien, ivre de trop d'images et de situations grotesques dans le haschich, au Michaux rebelle et ratiocineur, assommé, bousculé d'impressions et d'événements microscopiques...

C'est une expérience féconde — et savoureuse — pour un musicien d'écouter parler, ou de regarder vivre, l'homme-artiste-démiurge-poète qui réagit à la musique. Atteint, dans le meilleur des cas, d'hypertrophie auriculaire, notre homme — le musicâtre — analyse, scrute, décèle, s'exclame ou s'émeut à travers ce qu'il entend (par l'oreille, seule, bien sûr !). Il lit et lie le phénomène. Regardons Michaux. Il lit, à sa façon, oui, mais il distille plutôt, s'agace, se reflète, se tortille d'aise ou bâille d'ennui, etc. Si cette perception de tout le corps est oubliée du musicien, le poète la restitue, avec sûreté. D'un coup les proportions de l'écoute changent ; l'humeur joue son rôle premier.

---

1. *Tel quel*, printemps 1964.

A une projection du film « La Mescaline », H. M. précisa : « Il n'y a aucune impression sonore quand on ingurgite cette drogue !... », ou quelque chose comme cela. Entendons-nous. Il ne s'est jamais agi que de « transposer » une réalité hallucinatoire mille et mille fois plus colorée, plus inouïe, plus rapide, plus idiote. L'irruption du monde sonore ne peut qu'*aider* à cette transposition, à mettre le sujet (le spectateur) en état de plus grande réceptivité, etc. C'est ici qu'apparaît cette qualité purement imaginative (et créatrice) du poète-musicien Michaux : les prémices musicaux sont nuls. Bien. Nécessité de musique. Pas n'importe quelle musique, mais pas forcément « la musique qu'il faut » : elle devra être conforme ou contradictoire, suivre l'image ou ne pas la suivre, épouser la structure du film ou ne se conformer qu'à sa durée globale. En tout cas, éviter son rythme plutôt que de le souligner. Contribuer à créer une richesse supplémentaire, non faire figure de pièce rapportée, pire, d'élément d'un discours.

Je suis convaincu que le trop-plein de musique agace profondément Michaux. Le trop-plein effusif, égotiste, l'*Auskomponiert* d'un germanisme fin de siècle (déjà le 2e acte de Tristan !). Il faut qu'il puisse se retrouver, poète, au centre de l'incantation. Le silence est au moins aussi important que le son (n'est-ce pas une « découverte » du xxe siècle musical ?). Je l'imagine proche de Webern, quoique nous n'en parlâmes point. J'y songe : n'y a-t-il pas un sommet de ses hallucinations auditives qui se concrétise par *les Liturgies* de Messiaen ? N'est-ce pas là justement le trop-plein, l'effusif, etc. Je n'y reviens pas ; curieuse coïncidence tout de même.

Encore une indication anecdotique : pour « monter » notre musique sur le film, nous eûmes à plusieurs reprises des « blancs » forcés... d'où un travail de réajustement, etc. Certains blancs (silences, donc), nécessaires au découpage, me gênaient horriblement. Je proposais, sans vergogne, de couper des images, pour rétablir de justes proportions. Scandale : « Jamais ! les silences ne me gênent pas, au contraire ! ne croyez pas que... ; supprimer une image, vous n'y pensez pas ! » (Ces images étaient mesurées pour donner l'impression *exacte*, je le vois, bien sûr.) Il me revient alors un lointain passage : « dans ma musique, il y a beaucoup de silence »...

Le jeu, élément fondamental de la musique, est fascinant. Doublement pour Henri Michaux qui est joueur, non musicien, je veux dire qu'il essaie, JOUE des terrains de perception et de sensations. *Lion accompli ne joue plus...* n'est-ce pas cela ? (ou si vous préférez la version revue : *Adulte accompli, le mammifère ne joue plus...*) Le rapprochement vient de ce qui est imprévisible, en musique, beaucoup plus qu'en peinture, par exemple, où la toile, le dessin, sont tout entier dévoilés, AU TEMPS ZERO (*en quelques traits écrasés, voilà mon dessin fait, sans reprise, sans hésitation* ou encore : *Dans un instant, tout est là*). Infiniment plus qu'en littérature, — je n'ai pas dit en poésie ; qu'en vie quotidienne, pourquoi pas ? N'est-ce pas la quête de l'imprévisible qui transparaît, poétiquement, des grands ouvrages sur la drogue hallucinogène, de cette profusion de cocasse, d'absolument stupide, d'illogique, d'irréductible ?...

Pour le non-musicien (mais qu'est-ce au juste ?), l'imprévisible est peut-être encore plus net, à l'audition, car la mémoire joue un rôle restreint, plus restreint en tout cas que chez le « technicien », la possibilité d'une synthèse immédiate des perceptions est quasiment nulle. On en reste à des impressions bigarrées, dans une œuvre

écoutée pour la première fois, reliées par l'intelligence, l'habitude, etc., et soustraites ainsi au discontinu terrifiant de l'attention auditive. Sans y avoir prêté attention sur le coup, je réfléchis à présent que l'idée centrale de ma composition d'après Michaux fut de créer des ensembles sonores très imbriqués, *tuilés,* mais dont les facettes de présentation seraient à chaque fois nouvelles (par les timbres, les registres, etc.). Imprévues, frappantes donc. Comme toutes les images enchevêtrées diaboliquement et pourtant successives et défilantes, de *Misérable miracle,* de *Connaissance par les gouffres...*

Michaux et la musique ? Est-ce une certaine « acoustique » de son poème, (*Les Emanglons* et *les Omobuls* du *Voyage en Grande Garabagne*) certaines virevoltes de la langue, puissantes et exactes (*Enfin, il l'écorcobalisse — l'autre hésite...*), qui nous fait toucher du doigt sa sensibilité au monde du son, de l'invertébré jusqu'à mammifère géant ?

Est-ce ce goût pour l'incantation, l'appel, la litanie, qui prend valeur de rythme et de progression verbale : *Oiseau-pic, oiseau-pic, oiseau-pic...* et tout de suite : *J'appelle, j'appelle ?* Arsis et thésis sont ici parfaitement *composées* (on est bien loin de l'écriture automatique...) ; accents et chutes sont placés sur l'échelle sonore (comme on dit d'un satellite qu'il est placé sur son orbite), en hauteur et en densité. On dirait qu'il tend la perche au musicien, plus qu'un autre, comme cet étonnant *Je rame* dont l'écho se répercute irrégulièrement et elliptiquement, laissant prévoir ce qui devait être son explosion sonore à travers orchestre et haut-parleurs d'une œuvre jadis réalisée. Orchestration presque nécessaire, *évidente :* je veux dire qu'elle fut presque écoutée telle par le poète-musicien.

Michaux écoute tactilement, et avec tout son corps. Rien d'étonnant que le moindre mot vibre de toute sa longueur d'onde mystérieuse (pas le moindre mot, le choisi, *le trouvé*). Alors, cette perche tendue au musicien est parfois retirée, le mot, proche la mélodie... (c'est presque Mallarmé) portant à lui seul le poids total, trop écrasant, de sa propre vibrabilité, de sa propre musicalité, de son POUVOIR. Ainsi, l'admirabe INIGI, titre seul, mais creusant toute l'incantation retenue en lui. In-musicable... pas de musique possible. Presque le soupir pour le dire : c'est assez. Il suffit de le *parcourir.*

J'ajouterai à ceci : n'est-ce pas désacraliser la poésie que de lui insuffler cet impropre chant (la cantillation) ; en quelque sorte de la « dessiner » ? Si cette question a un sens, — je ne me prononce pas aujourd'hui ; peut-être le « sacré » fait-il tache, qu'on devrait réserver aux seules civilisations qui ont su en garder l'IDEE, — il me paraît que Michaux *la* propose. Par soi-même, par l'œuvre. *Un certain phénomène...* ? Il nous donne aussi cette clé : *ce que je voudrais... c'est musique pour questionner, pour ausculter, pour approcher le problème d'être...*

(Septembre 66.)

Lecture I : Henri Michaux | la vitesse et l'écho

Claude Minière

« Ne faites pas comme ces explorateurs sans pudeur, magnifiques, à leurs yeux, de mélancolie, qui trouvent des choses inconnues dans leur esprit et dans leur corps. »

LAUTRÉAMONT.

1.

Esprit du corps : œil et pommette, et lèvres. Il faudra parler de l'ACCÉLÉRATION, l'accélération dans les rapports entre ceci et cela. Du romantisme aussi : l'accélération qu'y porte Lautréamont.

Trouver pour commencer quelque chose d'aussi opportun que pour les *Cantos* d'Ezra Pound, ce simple avertissement de Denis Roche : « Les Cantos n'ont rien d'une suite de collages. » Henri Michaux, parler de la cadence du texte, du rythme des émissions. Ce ne sont pas des NOTES, plutôt un COMBAT. Dans la fièvre du papier, dans la cérémonie (comédie) du mutisme ; dans l'espace d'une page, d'un vertige (ou d'une nausée) : je DÉCROCHE.

Parler du régime que, dans les pays (de Michaux), dans ses reliefs, sa géographie (morphologie), reçoit le « journal », le « procès-verbal », l'« étude ». Ce n'est pas un fleuve, mais des digues, ripostes-questions, réactions, des barrages, affiches, remparts, des digues petites, répétées, variées, trop légères, foisonnant, digues pour la liberté, un FLEUVE DE DIGUES.

2.

Son mouvement n'est pas d'aller vers des mots-relais mais de ricocher sur eux. Espace de la présence-irritation-fascination-disparition-appel-éloignement.

Là, il nous fait sentir combien le langage est CONSTITUÉ. S'y heurte-t-il au lieu de le polir, de le dévaler / là où d'autres entraînent toute la

langue et avancent dérivant ? Non : ses textes sont passages, tendus de l'intérieur vers une étape (la dernière, une avant-étape). Les mots éclairent des miroirs que les suivants aveuglent : lecture qui ne revient pas, l'une des plus linéaires [1].

3.

Henri Michaux regarde voyager les poètes. Et l'ancienne boutade d'André Breton pourrait être rajeunie : « Vous avez un livre en train. »

4.

Le spectacle (Ecuador) : deux rythmes.

Les trains sans arrêt animés d'une vitesse constante et la *cristallisation* [3] représentent les deux mouvements corrélatifs : fondre sur, travelling, bombardement (du cerveau) ou arrachement, points lumineux dans le ciel blanc de la perturbation mentale ou de l'état *marin* de la conscience. L'on voit passer des traînards (*Mon Roi*) et des frénétiques ; cela ne va pas sans une mise en scène : apparition - trajet - dissolution (désintégration) qui entre, qui sort.

Et le poète réévalue les attitudes corrélatives ordre / désordre. Il réalise un arpentage de l'espace qui s'étend / s'étendra, entre moi — qui parle — et le centre idéal de ce qui se déroule / de ce qui a lieu.

5.

Avec Céline et Artaud.

Le spectacle se dessine autour de sa source, le spectacle de l'homme DANS / AUTOUR de SON CORPS : Artaud voyait ainsi les Aztèques (in *Voyage au Mexique*). Dans les romans de Céline, la déambulation [4], qui a pour nœuds des spectacles impromptus, conduit les personnages dans l'affolement, leur épuisement. Le vent emporterait la poussière : *Viens, viens, vent d'Aouarou, viens, toi !* (*Iniji*).

6.

Vers les contraires.

Mais *la lanterne, non le spectacle, serait à déchiffrer.* On voudrait retrouver *L'Alphabet de la vie* : Sysiphe pour se placer à la lanterne. Gravir à reculons le tapis roulant des paroles ? La croissance est comme

1. On sait que les œuvres picturales de H. M. se donnent à *lire*. Mais on pourrait montrer plus particulièrement la « linéarité » des gouaches de 65 où sont tracées de larges « portées ».

2. Et les analogues sonores : jacasseries, plaintes, baudruches (bulles). Cf. la musique de Gilbert Amy pour un film - Michaux.

3. *Ecuador*, p. 17, p. 25.

4. Et déambulation peut être entendu comme un degré de déshumanisation : une excessive tension entre (dialectique de) vision et relation, récit et commentaire, illumination et discours.

vénéneuse, qui fera de l'impuissance puissance quand même (celle des enchaînements), et de l'absence une présence [5]. L'homme est occupé ! Il éprouve une nécessité de transformation et son délai. Sa métamorphose est divertie / vers le lieu qui s'efface, devenant trop pressant.

7.

Hölderlin.

On relève récemment la question de la descendance hölderlinienne [6] : Michaux, et non Char, est-il la suite à Hölderlin ?

Le mouvement : celui d'Hölderlin est différent de celui de Michaux dont l'énergie procède des idées repoussées (questions engendrant question). L'on assiste avec Hölderlin à des vols sur la question, et, qui nous est sensible alors, c'est moins la vitesse que le déplacement : VECTEURS. Un vol plané et des changements de plans par trajets perpendiculaires.

Le lieu (l'espace): c'est par ce PROBLÈME DU LIEU que l'on peut plutôt parler de Michaux et d'Hölderlin concurremment. Problème qui est LE problème d'Hölderlin [7] et qui pour Michaux apparaît de manière cruciale en ces *apatrides par le mot* [8].

8.

Y a-t-il un espace qui donnerait enfin le sentiment de l'unité (ineffable)? Et l'espace du langage, le développement du spectacle, l'homme qui tente de les saisir en sa conscience rencontre-t-il du pluriel jamais la source [9] ?

La langue est l'exemple type de système : le lieu de la division, des ramifications, des ambiguïtés. Le parcours de l'espace fait apparaître ses doubles-fonds, ses doubles-côtés, ses dilatations (« loin » est encore une localisation). Ce langage, instrument de pluralité est-il tendu vers l'unité ? Faut-il en passer par la conscience pour retrouver la non-conscience, par le langage pour atteindre le non-langage, par le système pour saisir l'expérience ? Combat : cette destruction à l'œuvre dans les textes de Michaux.

---

5. *Message pour lequel il ne trouve pas de paroles, pour lequel il n'y a pas de paroles, aucune parole en aucune langue. Seulement d'ESPRIT. Seulement quand il sera entièrement transformé en esprit, il pourra délivrer le message. Cependant le message gonfle, gonfle, l'étouffe, incessant, exorbitant, infini, infiniment brisant.* (*Les Présences qui ne devraient pas être là.*)

6. Se reporter au livre de Raymond Bellour.

7. « Que la patrie ne nous devienne pas espace mesquin. »

8. Et lisons à la suite, dans *En difficulté* (*Tel Quel*, n° 24) : *apatrides par le mot qui tournaient autour (du sujet) ou plutôt quoique y revenant sans cesse*, etc.

9. *Le Dépouillement par l'espace, Hermès*, n° 2 :

— *Pluralité qui fait les fatales inappropriations de la conduite.*

— *Cette ineffable non-dualité-là, hors de toute comparaison j'aurais voulu, malgré la tentation, ne pas l'insérer dans un système.*

— *La conscience dualisante est revenue, qui est la pluralisante, qui est la plurilocalisante.*

9.

Le monde passe par nous.

Des mots. Pas ceux que je voudrais...
Pas reliés comme il faudrait.

La joie de Proust pouvait naître de cette sensation : le monde passe par nous. Mais chez Michaux cela devient l'expérience d'une souffrance de dire, de rectifier — expérience que pourrait justifier le mythe de la caverne, mais non, car Michaux montre un acharnement à / une impatience à passer, à lire plus près — sans cette sérénité du spectateur désabusé. Ici tout est ÉCRITURE EN MOUVEMENT DE RÉALITÉ, déroulement aspiré [10]. Le monde passe par nous : insuffisant, incomplet, rejeté, pas ça, pas assez ça (d'où, presque toujours, la longueur du texte, le contraire d'un « poème-objet »).

Chez Ezra Pound, le monde peut par nous se produire, dans un DIRE, où il se recrée, pour y prendre valeur, par corrélations inventives. Mais chez Michaux il est à tout moment (à toute expression) dénoncé comme mal ajusté, mais mis en système. Le monde de la pensée déborde notre système normal de conduite (d'expression) [11].

10.

Analogie entre le rythme du texte et les mouvements de la perturbation mentale : *L'arrêt est rare, incomplet et recouvrant une extrême et anormale agitation, et, d'autre part, l'état d'excitation, même violente, couvre des zones de sommeil, de retrait, d'arrêt, de sorte qu'à des niveaux différents, les deux conduites apparemment contradictoires toujours coexistent* [12].

11.

Contre l'engourdissement / une question de lecture / Sade.

La lecture de Michaux va exiger rythme, mouvement approprié. Les mélectures de Sade tiennent bien à ce que le (mé) lecteur [13] engourdit l'écriture, n'avançant plus, mais RETENANT des « étrangetés ». La pensée de Sade est dans le mouvement dont les « éclats » (noms / scènes), qu'ils rythment, ne sont que les temps forts. Et la voix de Sade n'est pas celle qui (seulement) prononce ces noms (que l'on extrait), mais bien plutôt celle qui manifeste le désir d'y revenir tant de fois, qui les retrouve en son voyage, tant de fois à nouveau dans toutes les positions, encore (et de livre en livre bien sûr). La vérité de Sade n'est pas en dehors de cette volonté (le silence) implacable de recourir aux noms, pour les traverser. La voix atone (rire), blanche de la combinaison vertigineuse des couleurs.

Pour Michaux, pareillement ne rien RETENIR.

---

10. Comme encore les dessins : « tirant sur », aux figures défaites, soufflés ou bus par le blanc du papier, tous des NEGRES. (*Le nègre : une eau dans sa figure, Ecuador*, p. 26.)

11. *Les gammes ont avalé la mélodie. (Iniji.)*

12. *Situations-Gouffres* (*N.R.F.*, n° 90).

13. Comme le montrait, par exemple, un numéro de l'hebdomadaire *Le Nouvel Observateur*, dans les derniers mois de 1965.

12.

Le « où ? » [14].

Dans cette entreprise, dans ce spectacle, cette expérience, impossible de saisir autre chose que le phénomène. Le centre est le FONCTIONNEMENT lui-même [15].

Paix *dans* les brisements, dépouillement par l'espace — où suis-je dans cet espace ? question réintroduite par la conscience et le langage. Et dans le langage : où ? En langage, mais où le cœur, où la naissance du langage ?

13.

La tentation du saint.

La linéarité de l'écriture (le texte long / narration) dessine une fuite, une volonté de se détacher — mouvement de l'agacement, de la mise à nu, comme sous l'envie de vomir. Se dépouiller, rompre : *L'odeur du chien était m... ! saloperie. Je t'englue. Je te renverse dans un lit de tripes fades et tièdes, et de baves, et pas tant d'histoires...* se sauver, garder sa vitesse : *Il y a pour moi une drogue dans la chasteté... Dans la chasteté la parole ne peut me suivre* [16].

Le saint ? comme harcelé, et qui REPOUSSE les signes trompeurs, imparfaits. Dans une marche où l'on ne retient rien, mais marche sur le tempo : « laisse-moi... ça m'embarrasse, ça me retarde... » Comme Le Mangeur d'opium [17], Michaux songe à la vitesse de qui est « sur le point de se noyer ».

Le saint ? ou l'aliéné : *Plus que tout autre homme — le saint excepté — l'infini est sur lui.*

Peut-on dans cette avancée atteindre un *Dépouillement par l'espace* ? Et de l'espace d'une écriture qui BRULE, l'espace d'une écriture qui repousse des mots-freins, doit chercher outre, ou qui cherche une vérité d'avant. Marche (dans le désert) qui éprouve les *signaux dévastateurs de paix*, comme les signes d'une perte, de QUELQUE CHOSE QUI ÉCHAPPE.

14.

Des mots à lui.

La création [18] de mots est une façon d'introduire dans le langage la forme (la déformation) d'un rythme physique et d'une humeur (se désolidariser). Désintégrer pour faire passer une intégrité plus exigeante. Ma « forme », celle dans laquelle « je me trouve », refait des mots, méconnaissables à l'aseptie du normal, au conventionnel (et intellectuel) [19] lisse de l'échange. Les mots à eux des enfants manifestent leur démission

---

14. *Mais où est-il donc ce voyage ?* (*Ecuador*, p. 16.).
En difficulté, mais où la difficulté ? (*Tel Quel*, n° 24.)
Où retourner ? (*Iniji.*)

15. *Dans le champ de ma conscience, l'énergie tirée des idées repoussées forme un centre entre tous les centres.* (*Vents et poussières*, p. 77.)

16. Et, bien entendu, on peut lire chasteté et parole : « Chasteté de la parole ? »

17. Mais c'est de l'opium qu'il écrivait : *ça m'embarrasse* (*Ecuador*).

18. Plus exactement : transformation, ou démarcation.

19. « Intellectuel » ce qui veut dire, en ce cas, connu et non obscène.

active, leur réaction pour réintroduire leur corps dans le langage calme et intellectuel des adultes. Pour le modeler d'agressivité, de familiarité ou de gourmandise, en faire comme son intérieur. Ainsi Michaux veut à des mots (des adjectifs, verbes et adverbes — mots de *Passage*) donner un état physique : aspérité, consommation ou langueur. Je quitte, je me SÉPARE.

15.

Les noms et la grammaire.

Avec Michaux, après Sade, et partant d'Eluard (en France) doit se poser aux poètes (aux lecteurs) le problème de la vitesse dans le poème (en particulier): est-ce encore les noms et leur association qui la prennent en charge ou au contraire la construction (le passage d'une proposition à l'autre), la syntaxe, la grammaire de l'émission, ses adjectifs, ses conjonctions, etc. ? La chair des mots ou leurs articulations à l'espace qui les met ensemble, oubliés, dans la phase / le récit : le monde ?

16.

L'à-côté de la pensée.

> « Car, pour le très fervent appétit qu'il y a en chaque partie de ce neuvième ciel (qui touche l'autre) d'être conjointe avec chacune des parties de ce très divin ciel tranquille, en celui-là il s'enroule avec tant de désir que sa vélocité à la limite ne se peut comprendre. »
>
> DANTE *(Convivio.)*

L'Infini turbulent offrira un exemple particulier de la fiction originale de l'œuvre de Michaux, l'exemple d'une dialectique spectacle-texte. Le texte « complet » apparaît comme spectacle qui s'étend entre les repères dressés, qui en constituent le carnet de bord. Mais c'est davantage avec les textes les plus récents que la vitesse est avec insistance désignée comme le problème, la difficulté : *Vitesse, peut-on se passer d'une extrême vitesse ?* [20] Fonctionnement *en roue libre* (mais sans fluidité), inutilisable [21], où, en regard de l'homme normal, l'on n'est plus qu'un *parfait panier percé,* face à ce *cinéma-minute* — mais au bout de quoi on *saura autrement,* qui amène à l'intuition d'une autre lecture de l'homme (et de sa possibilité): *L'homme est un être lent, qui n'est possible que grâce à des vitesses fantastiques. Son intelligence l'aurait depuis longtemps deviné, si précisément ce n'était elle-même.*

Vitesse qui connaîtra une *chute dans la verbalisation,* cette chute devenant alors le souci interne à quoi s'attaque l'écriture. *A-côté de la pensée* qu'il faut tenir dans le penser : tenir le fil de son rythme à lui dans la symphonie.

---

20. *Le Merveilleux normal* (*Les Lettres Nouvelles,* juillet 1965).
21. *Indescriptibles passages de riens* (*Infini turbulent,* p. 116).

17.

La vitesse en d'autres fictions / Blanchot.

Maurice Blanchot obtient une singulière vitesse par des glissements, des décalages à l'intérieur d'un jeu amoureux : question / réponse ? Une diérèse du discours, qui donne à la lecture ce mouvement onirique / obstiné, insistant / fatigue. Glissements de sens par l'espace qui est leur contenu, et l'impossibilité à les contenir — qui font des textes de cet écrivain le poème du dialogue : autour de son centre, c'est-à-dire du vide, qui est le SUJET même de la conversation.

Remarquons encore l'importance que tient celui de vitesse dans les soucis que Michel Leiris cherche à DÉJOUER (in *Etre Poète*) [22].

18.

Entre Artaud et Céline / romantisme / surréalisme.

L'entreprise de Michaux tient l'importante place de quoi peut détruire le cliché du poète-chercheur d'or. Du poète-chercheur de curiosités, de PERLES. Comme Lautréamont, l'accélérant, désamorçait l'horreur et la nécessité selon le romantisme.

Ses textes sont particulièrement le mouvement de l'obsession [23] dès qu'on veut la voir de l'intérieur et de l'extérieur / du langage. Obsession de l'AUTREMENT, de l'autre RYTHME.

L'entreprise n'est pas sans rappeler celle du surréalisme, mais qui s'en distingue par la tension qu'elle assume entre conscience, raison et non — à l'intérieur du mental. Alors qu'il s'agissait pour le surréalisme de submerger cette raison, cette conscience, fausses, par l'accueil d'une merveilleuse vague de fond. Ici Michaux montre une plus grande lucidité (plus de modernité) à l'égard du fonctionnement de la langue à l'intérieur du langage. Il faut souligner sa contribution particulière à la mise en lumière du plaisir qu'il y a, en l'homme normal, à construire la langue : *Il a plaisir à employer conjugaisons, rapports, relations, articulations* [24].

19.

Construire un fleuve.

Henri Michaux pose déjà un problème de lecture. Son œuvre (avec la partie picturale) livre une activité. Il s'agit déjà de « communiquer » le mouvement celui même, ouvert, de l'application à lire. Circonscrivant les conventions : et les désignant. Il traque les hiérarchies qui se croisent dans l'empire du mental [25].

---

22. On pourrait écrire maintenant, un peu facilement, « perles de culture ». Il est plus important de remarquer ce que perd le mot « curiosité » à passer au pluriel.

23. *L'obsession étant une manière de rêve, de rêve pénible ou charmeur qui n'en finit pas de revenir, traversant indéfiniment le réel, dont il défait l'importance.*

24. *Le Merveilleux normal : c'est la langue qui a de la fluidité, qui fait cette coulée régulière, commode, que l'on connaît, et qu'on lit sous le nom de pensée.*

25. Au cours d'une SÉANCE (rituel) : cérémonie. Méduse !

20.

Ne peut-on rêver d'un livre.

Ne peut-on rêver d'un livre qui se lirait par transparence à travers la pluralité des pages (papier pelure) et dont, après coup, le déchiffrement page par page, fragment par fragment, serait une surprise, une découverte semblable à celle de l'écrire qui cherche à lire une première position scabreuse (et son potentiel de vitesse).

Tempo de l'écriture (de la lecture): traverser quelque chose qui en nous, et en celles de rythme différent, bascule.

21.

Pour terminer / rappel d'Ecuador.

Ecuador, avec ses observations, ses poèmes, mêlés — avec ses pauses et ses accélérations, sa *voix du pédagogue,* montrait déjà quelle était la FICTION propre à l'œuvre de Michaux. Va-et-vient entre le « cinéma » de l'expérience et son commentaire, son annotation. Et il offre une sorte, pour terminer, de « résumé » (p. 90):

Ah, ce n'était que ça, l'Infini !
Infini... infini quand même.
Infinie erreur de celui qui songerait, que
parce que, ce n'est que, que je...
La vitesse...
L'éloignement...
L'eau...

Notes à propos du titre d'un livre d'Henri Michaux : L'espace du dedans

Jean Roudaut

Aux pages choisies en son œuvre, on eût pu s'attendre à voir Henri Michaux donner le titre d' « exemplaires de la flore et de la faune du dedans » ; accordant à une multitude de formes éparses, la désignation générale d'*Espace du dedans,* quel lieu nous incite-t-il à considérer de préférence aux formes qui le hante ?

L'œuvre entière est la description d'un paysage intérieur qui s'agrandit et se diversifie à mesure que l'œuvre se développe. Les découvertes d'ethnologie interne, les études sur la flore et la faune mentales qui la constituent, ne se précisent pas les unes les autres, mais se substituent les unes aux autres ; l'univers représenté est en mutation constante ; tout se transforme, se contracte et se dilue. Les rencontres et les cris déterminent un espace mental complexe ; une histoire de l'œuvre d'Henri Michaux devrait être une étude des variations de l'espace, ou du rapport des éléments qui le font exister en le meublant. Car l'espace n'est pas un cadre de l'imaginaire, ni une donnée *a priori* de la conscience, c'est son absence qui est immédiate ; il s'effondre constamment dans la non-existence, et ne se soutient que par un effort de l'attention à discerner les fanaux de la perception et de l'imagination, à leur rendre l'existence imperceptible qu'ils ont. Les objets (fantômes, images) ne reçoivent de l'espace aucune qualification mais le suscitent. Bien qu'ils entretiennent entre eux des rapports nécessaires, ces rapports ne sont jamais spatiaux, ni temporels ; les objets sont contigus, les espaces concomitants [1]. Soit que tout l'univers envahisse l'être, soit que le monde de l'esprit ait acquis la dimension de l'univers, l'espace mental se confond avec l'espace physique : *vous ne pouvez concevoir cet horrible en dedans-en dehors qu'est le vrai espace* [2] *:* mais il n'est pas seulement l'un et l'autre, il est constant passage de l'un à l'autre ; il s'inverse sans cesse ; on pourrait dire qu'il se retourne s'il avait une forme et n'avait plus tendance à l'évanouissement qu'au renversement. La citation que je commente en ces lignes est extraite du texte intitulé *L'Espace aux ombres,* récit d'un voyage dans la

1. C'est en ce sens qu'on peut parler de l'univers magique de Michaux. Il conviendrait d'étudier la signification qu'il donne à ce mot, les espoirs qu'il met en elle, en quoi ils déterminent son attitude à l'égard du langage.
2. *Face aux verrous,* p. 190.

zone intermédiaire entre la mort du corps, déjà réalisée, et celle de l'âme appréhendée : *les messagers de la deuxième mort guettent* [3]. Cet espace incertain, ambigu est semblable à celui que nous habitons : *L'espace s'étend (celui de mon corps ?). Il est rond. J'y tombe. Je tombe en bas. Je tombe en haut* [4]. Pour qu'il cesse d'être l'espace infini du vertige, un vide dont le centre est partout et la circonférence nulle part, il faut la meubler de ce qui naturellement l'habite : *Notre espace, pour qui a cessé d'y être aveugle, est plein de signaux, de points d'attirance, de zones fortes, de zones faibles, de piqûres, de messages* [5]. Il faut se livrer à une brève recension de ce mobilier mental, car lui seul fragmente l'espace (il ne le découpe pas), le balise (puisqu'il ne peut être arpenté, mesuré par la démarche). On n'en prend pas possession ; il se referme après soi, ou s'évanouit ; il n'est pas orientable ; il n'a ni en avant, ni en arrière et cependant il n'est pas interminable mais clos ; il est vallonné ; à peine en de brefs instants prend-il — mais peut-être par illusion — l'aspect plat et uni de la sérénité.

A la faveur de certains états, des aspérités, des concrétions internes deviennent identifiables ; grâce à elles l'espace perdant son insupportable pureté devient perceptible. Ces états sont ceux qui accroissent, aiguisent, exaspèrent la sensibilité : la fièvre, la maladie provoquent des visions accélérées. (*C'est dans les tentures qu'il peut loger le plus d'êtres* [6].), ou au contraire éveillent les êtres qui sommeillent en soi car on n'est pas seul dans sa peau [7] ; ce sont : la douleur qu'il faut couvrir d'une autre voix [8], l'amour ou l'éther, ou tout autre chose car *Tous les moyens lui sont bons. Pas besoin d'opium. Tout est drogue à qui choisit pour y vivre l'autre côté* [9]. Il n'y a pas différence de nature entre les explorations qu'Henri Michaux doit à sa patience et à son attention, et celles qu'il doit à la drogue ; il n'y a pas non plus de différence essentielle entre l'espace éclairé par la drogue, et celui qui se devine en des états quotidiens : *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 dysfonctionnements qui seront mes enseignants* [10]. Mais le rapport de soi à soi n'est pas le rapport de l'expérimentateur à l'expérimenté mais du dompteur à ses fauves. Que deviendrait-il sans ses bêtes ? Les lions surgissent dès que le sommeil envahit la raison ; mais la raison éveillée sombre dans le vide. Le jugement porté sur ces fantômes nécessaires et craints est donc double ; comme au monde, invivable, ne s'oppose rien d'autre que le vide, et que « le déchaînement de la diversité, chez Michaux, reflète moins le goût de cette diversité que la hantise du vide qu'il sert à dissimuler », selon le jugement de Gaëtan Picon sur *Unité et pluralité chez Henri Michaux* [11], ce qui trans-

3. *Face aux verrous*, p. 185.
4. *La Vie dans les plis*, p. 49.
5. *Face aux verrous*, p. 193.
6. *La Nuit remue*, p. 138.
7. *Qui je fus.*
8. *La Nuit remue*, p. 137.
9. *Plume*, p. 68.
10. *Le Merveilleux normal, Lettres Nouvelles*, n° 39, oct. 1963, p. 88.
11. *Usage de la lecture*, p. 105-120. — Ainsi l'effort de Michaux est-il le contraire de l'effort d'un yogi, serait-il affublé du qualificatif de voltairien ; le yogi vise la destruction totale des états de conscience, des tourbillons psychomentaux, dont Michaux se sert comme protection contre le vide.

forme le vide en espace est vécu selon deux sentiments contraires : les êtres, les bruits, les voix, les craquements sont à la fois protecteurs et menaçants. Ils protègent parce qu'en menaçant ils donnent consistance et réalité au « moi » qui les craint. Parfois, très rarement, ils évoquent une plénitude ; au contraire des cris aigus qui déchirent, le bruit des pins *n'a aucune arête, il est rond* [12] ; il ne hache pas l'espace, mais l'unifie, le rend plat, interminablement identique à lui-même ; mais l'expérience est limitée : la béatitude va se transformer en angoisse ; la continuité de ce bruit enroulé dissoudra le peu d'espace suscité et le précipitera dans le vide. Les présences rencontrées en soi sont monstrueuses, larvaires, parasites ; il n'en est pas de tutélaires. S'ils protègent du vide, ils retiennent l'habité loin des plateaux de la sérénité. De minces fils ou des fragments d'êtres traversent l'espace sans dimension du corps, s'y installent, le dévastent, se muent en objets, en pierres car *Tout durcit, dit le Maître de Ho, tout durcit et revient à la tête* [13], et tout se délabre ; les pensées, les images, les rêves, les soupçons pris dans du plâtre, battus, sculptés, détruits font de cet espace un champ de ruine ou de bataille : *Avec l'âge, dit Pollagoras, je suis devenu semblable à un champ sur lequel il y a eu bataille, bataille il y a des siècles, bataille hier, un champ de beaucoup de batailles* [14]. Aussi rien de plus identique à lui-même que cet espace, en dépit de sa disparition et de son renouvellement : *l'étonnant changement... et l'étonnante permanence* [15]. Les morts, jamais morts, se relèvent, s'animent et se montrent même particulièrement encombrants [16]. Aussi ce paysage a-t-il des traits communs avec celui qu'on nous a décrit dans les limbes ou les enfers (catégories symboliques imaginaires dont n'use pas Henri Michaux), ou avec celui qu'on imagine *ailleurs*. Confirmant l'identité des espaces du dedans et du dehors, les éléments d'un espace prennent les attributs de l'autre ; l'allure fantastique des textes d'Henri Michaux tient à ce qu'ils rendent visibles des états passagers, comme une grande part du prestige de la science-fiction vient de ce qu'elle concrétise des phantasmes subis et négligés ; une représentation psychique s'affuble des oripeaux du monde. La pensée sera ambivalente ; elle se présentera dans une perspective ambiguë soit que des images deviennent des êtres, soit que des choses se fassent pulsions, ou plutôt, les deux ayant lieu concurremment, selon la lecture qu'on en fera.

On peut prendre ces paysages, ces espaces, ces apparitions pour une description des états intermédiaires de l'être, à la fois intérieurs (les craintes vagues, errantes, contradictoires qui traversent la pensée sans prendre de forme définitive) et extérieurs selon la traditionnelle représentation visuelle des combats de l'homme contre ce qui l'empêtre et le retient. Car il n'est pas plus facile de se libérer vivant du monde des représentations, qu'il n'est aisé de traverser après la mort le monde intermédiaire des images ; les deux espaces sont identiques ; *après ma mort* [17], les êtres larvaires qui peuplent notre esprit — et qui sont sans existence métaphysique, ce qui ne veut pas dire sans réalité imaginaire — assaillent le mort qui, leur échappant, revient en son corps *immobile que les draps et la laine avaient heureusement empêché de se refroidir*. Fragile victoire :

12. *La Nuit remue*, p. 33.
13. *Epreuves, Exorcismes*, p. 64.
14. *La Vie dans les plis*, p. 235.
15. *Face aux verrous*, p. 182.
16. *Plume*, p. 148 ; *La Vie dans les plis*, p. 12. Robert Bréchon a dressé un excellent inventaire des habitants de l'espace intérieur dans le livre qu'il a consacré à Henri Michaux.
17. *Epreuves, Exorcismes*, p. 97.

tout est à refaire. Dans sa terreur du vide, l'être préfère les monstres : *Qui aurait cru que je tenais ainsi à ce point à la vie ?*

De monstres en monstres, de chenilles en larves géantes, j'allais me raccrochant... [18].

Les textes d'Henri Michaux se déroulent donc concurremment dans trois espaces ou sur trois plans : celui de l'exploration psychologique (son œuvre est « une mesure de l'être » selon l'expression heureuse de Raymond Bellour), celui de la connaissance des états intermédiaires de l'être, celui du voyage au-delà de la mort.

On peut traduire cette expérience en plusieurs langages : on peut considérer ces textes réalistes et précis par référence à la psychologie des profondeurs ; on peut rapprocher ces textes poétiques (semblables aux *textes archaïques de peuples étrangers où la poésie n'est pas mise à part, et où elle vient à l'improviste* [19] que Henri Michaux déclare lire par prédilection) des relations universelles sur l'expérience libératrice, ou des voyages imaginaires. Mais qu'on les éclaire par Freud ou par les textes tantriques, par Swift ou par *le Livre des morts,* nul éclairage ne sera privilégié, et si nous pouvons passer d'un ensemble à l'autre les structures demeurent dissemblables. Les différents plans d'interprétation se pénètrent comme les espaces où évoluent ces figures. Mais aucun de ces espaces n'est hors de l'esprit de l'homme ; ce n'est que par facilité qu'il les scinde. Il n'est d'espace que du dedans, de monde que du dehors.

L'expérience narrée par Henri Michaux n'est pas celle d'une libération (quelques textes témoignent de l'espoir d'en sortir, mais ce sont des appels non des réalisations [20]) mais d'un enlisement. La lumière en ces textes est glauque ; elle est celle des marais, au soir. Le lieu où se déploient ses fantasmagories bien réelles est toujours un lieu instable, mouvant, imprécis. Le voyage dans le corps n'est pas l'envahissement lent et méthodique par la pensée du monde de la tête, la traversée de l'isthme du cou, l'investissement des souterrains du ventre. L'espace du corps et l'espace mental demeurent différents ; ils ne se superposent pas. Ce qui est gagné est aussitôt reperdu : chaque conquête est momentanée (s'il ne demeurait la littérature, pour la préciser et étendre l'être, par l'accumulation des pages). Rien de plus patient, ni de moins méthodique : la souffrance est l'occasion de la découverte d'un organe. Tout le sentiment de vie est *faible et indéterminé* dans la santé, que l'individu se sent *pendu à un fil et voguant à la dérive entre ciel et terre, dans un espace incirconscrit, poussé par des vents, et encore, pas nettement* [21]. Les images traduisent les batailles qui se déroulent en nous ; les renversements d'énergie et les transformations d'équilibre qui constituent la psyché, nous ne pouvons les connaître que par les projections difformes, énormes, causées par la maladie et la souffrance. Il nous est alors donné à voir l'espace qui nous occupe. L'attitude de Michaux est opposée à l'idée que l'homme se fait du bien-être et qu'il associe à l'ignorance et l'oubli : la souffrance restitue à l'homme ses habitants, donne forme et limite à ce qui erre en lui ; mais une telle attitude, si elle va heureusement à l'encontre du sens commun (en pleine santé,

18. *Epreuves, Exorcismes,* p. 102.
19. *Michaux,* par Robert Bréchon, Ed. Gallimard, p. 209.
20. *Face aux verrous,* p. 222 ; *La Nuit remue,* p. 92 ; *Plume,* p. 97.
21. *La Vie dans les plis,* p. 110. — Pour Michaux, *le repos du blanc est zéro, ou plutôt il est moins x* (*Un Barbare en Asie,* p. 37). La santé est ressentie comme un vide, le recueillement et le silence comme des déficiences. Son attachement à la souffrance comme chance de connaissance est d'un occidental : *toute la littérature européenne est de souffrance, jamais de sagesse* (*Un Barbare en Asie,* p. 157). Constamment au cours de son voyage en Asie, on le sent *retenu.*

l'individu se sent comblé, habité de pensées superficielles qu'il estime le constituer ; malade il se croit occupé de présences inopportunes, traversé par d'étranges étrangers), va aussi à l'encontre de l'attitude spirituelle qui tend à libérer l'être de ses encombrants habitants ; l'état d'indifférence, la vie d'unicellulaire microscopique est plus proche de la sérénité que soi livré aux monstres et s'y complaisant. Dans ses *Essais sur l'expérience libératrice,* le Docteur R. Godel fait remarquer que la fréquentation d'un libéré vivant amène le renforcement des forces psychiques les plus éloignées de la conscience ; la jungle intérieure prolifère alors avec la plus grande vigueur. Lisant les descriptions de paysages intérieurs de Michaux on peut penser qu'il a connu une telle expérience. L'œuvre de Michaux représente le réseau de projection d'images mouvantes que le Docteur Godel retrouve dans « les rêves, dans l'état de veille, dans le mythe, la poésie, le récit populaire » ; et l'œuvre répond au vœu qu'il formulait, pensant qu'il serait « préférable de saisir ce bouillonnement créateur plutôt à l'état naissant, avant qu'il se soit congelé dans le monde des formes ». Leur fin ne serait-elle pas un champ fluide et sans images ?

Aussi la perspective dans laquelle apparaissent les habitants de Henri Michaux est-elle insidieuse ; elle n'est ni celle de la vie éveillée (sinon en ce qui la ruine : les rêves, les yeux ouverts), ni celle de la vie spirituelle (la libération, que l'on souhaite, des entravés). Les explorations de Henri Michaux ont pour champ un infra-monde ; la fonction de la parole est de dire d'indécises potentialités, celle de la littérature de donner forme à des fantômes, protecteurs et menaçants. Loin de les abolir, la description qui en est faite par celui qui les subit, les multiplie — cloportes foisonnant sous la pierre des mots. Les détailler, ce n'est pas les susciter en plus grand nombre possible pour en vider l'espace intérieur, c'est les mener à l'existence, en une expérience parallèle et parodique de la méditation tantrique où il s'agit vraiment de « susciter à l'existence une entité divine à force d'en penser intensément la structure et les allures » [22]. Toute image que décrit l'auteur est une force qu'il s'approprie ; l'œuvre est de description, non de pensées abstraites, créatrice d'une mythologie, non d'une philosophie (c'est pourquoi il est si difficile de la saisir à travers un réseau organisé de pensées par le biais d'un système élaboré dans une perspective fixe).

L'espace variera au rythme de la métamorphose des images, il subira les fréquentes variations d'échelle des êtres et des choses : *Je mets une pomme sur ma table. Puis je me mets dans cette pomme* [23] (ce qui n'est pas sans rappeler la méthode de réalisation tantrique : « fixer d'abord une chose que l'on a placée devant soi ; puis la voir avec le regard intérieur ; dans l'exercice suivant, l'agrandir ou la diminuer à volonté, la placer devant ou derrière soi ; enfin dans un autre exercice, la voir devant soi dans l'espace, en gardant les yeux ouverts, comme si c'était la chose réelle » [24]. L'être se dilate aussi facilement qu'il se rapetisse : *Etrange ! il glisse des pans du Monde à ma gauche, toujours à ma gauche et aussi derrière moi (un peu en oblique)* [25] ; l'espace du dehors se voit compris dans celui du dedans : *les mondes erraient dans les hommes* [26]. Ces changements d'échelle ne sont évidemment jamais acquis ; il ne s'agit pas de

22. Louis Renou, *Anthologie sanskrite,* p. 180.
23. *Plume,* p. 9.
24. J. Evola, *Instruments de la réalisation dans le tantrisme-yoga, Les Cahiers du Sud,* p. 60.
25. *Face aux verrous,* p. 136.
26. *Epreuves, Exorcismes,* p. 23.

métaphores filées au long d'un texte mais de brutales extensions et compressions comme des diastoles et des systoles : le royaume, *tellement grand qu'il faisait le tour presque complet de la Terre* diminue au point de devenir *un lopin de terre, un tout petit lopin sur une tête d'aiguille* [27]. Comme ils changent d'échelle, les objets changent de nature ; les êtres se métamorphosent : *Un porc dépeçait un boucher. J'étais dans le boucher. Impossible de faire un mouvement en arrière. Le porc était un monde. Le boucher était un monde...* [28]. Si la Nuit remue, ce n'est pas que les objets qui la balisent gravitent les uns autour des autres en un mouvement régulier ; elle remue comme un radeau se disloque ; elle remue des bouleversements et des métamorphoses de ce qui la peuple. Si bien qu'on ne sait jamais en quel monde on est : la perspective, dans l'univers de Michaux, est constamment brisée ; et dans ses brefs moments de fixité, elle donne l'impression de l'instable. Rien qui ressemble plus aux figures ambiguës de la peinture (ces figures qui s'inversent suivant les lignes sur lesquelles l'œil du spectateur accommode) que cet univers : tantôt le point de fuite est à l'horizon, tantôt dans le regard même du lecteur, ou mieux : il est à la fois éloigné et proche. Si bien que l'univers de Michaux paraît double ; il est en formation et en écroulement ; il est fait d'*équilibres singuliers* qui n'ont rien à voir avec la symétrie classique, mais qui sont constitués de ce que les architectes appellent une symétrie dynamique : *Je vis un balcon qui équilibrait un moulin, un moulin au bout d'une gaule* [29]. En ce monde où le fluide et le solide s'équivalent, il est impossible de distinguer ce qui est objet de ce qui est image (ce qui est espace du dehors de ce qui est espace du dedans) ; l'image est un objet sans ressemblance avec ce qu'elle équilibre, comme il en va du système compensatoire de la vie et du rêve. Elle est à l'image d'elle-même, et se réfléchit en une infinité litanique d'images qui peuvent être arrachées les unes les autres, comme les feuilles d'un calendrier ou les pelures d'oignon de la pensée, sans qu'on atteigne jamais la présence réelle de l'être (et pourtant demeure une espérance): *il doit y avoir autre chose qu'accidents* se lamente l'âme. *J'en ai la quasi-certitude. Il doit y avoir de l'être* [30]. Ainsi : *Une femme retire une chemise, qui laisse voir une autre chemise, qu'elle retire, qui laisse voir une autre chemise, qu'elle retire, qui laisse voir une autre chemise, qu'elle retire, qui laisse voir une autre chemise, et le repos de la nudité n'arrive jamais.* Ce lieu inexprimable est celui *du morne et de l'enroulé et de la reprise indéfinie* [31]. L'espace occupé et déterminé par les fantômes est un espace somnambulique, ouvert sur d'autres lieux si semblables à celui que l'on voit qu'ils sont peut-être le même, ou en une expansion si interminable qu'il ne peut que ramener au lieu où l'on est ; espace fini, parce que se répétant à l'infini. Des images de la répétition pour déterminer l'espace apparaissent fréquemment ; *Dans des escaliers sans fin, dans des escaliers en vrille, dans des escaliers chevauchant des escaliers, des formes m'accrochaient* [32]. Comme l'espace, la pensée se développe en écho ; et on ne peut pas mettre au compte de l'éther des constatations comme celles-ci, tant elle est caractéristique d'un thème essentiel de l'œuvre : *S'il a froid, il pense aussitôt qu'il pense avoir froid, puis il se voit penser qu'il pense qu'il a froid ; à peine s'est-il émerveillé de se voir penser toute cette série qu'aussitôt il se*

27. *La Nuit remue*, p. 52.
28. *La Vie dans les plis*, p. 91.
29. *Epreuves, Exorcismes*, p. 24.
30. *Face aux verrous*, p. 176-177.
31. *La Vie dans les plis*, p. 214.
32. *Face aux verrous*, p. 229.

voit s'en émerveiller,... [33] ; on retrouve la même structure en écho dans une expérience du sommeil : *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 dormais. Naturellement...* [34].

Qu'est-ce à faire comprendre sinon que, comme dans l'univers de Borgès qui entretient avec celui de Michaux des relations de familiarité, il n'y a pas de perspective unique, ni pas même une qui soit privilégiée, ni de plan objectif et commun de référence. *Si la pensée importe moins* [...] *que la perspective où elle surgit* [35], c'est qu'elle n'est pas objective et antérieure à l'espace où elle figure ; au contraire, la perspective où elle s'insère l'établit, mais aussi, du fait qu'elle n'est jamais stable, l'inverse, la vide, la retourne comme un doigt de gant. Aussi la pensée ne peut-elle aboutir nulle part, et sûrement pas mener vers *Ce qu'il est interdit à l'homme de contempler* [36]. Elle se développe en écho interminable d'elle-même ; elle est une vis sans fin. Il n'y a nul progrès, nulle avancée de l'être, mais errance :

Labyrinthe, la vie, labyrinthe, la mort
Labyrinthe sans fin, dit le Maître de Ho.

Tout enfonce, rien ne libère.
Le suicidé renaît à une nouvelle souffrance.

La prison ouvre sur une prison
Le couloir ouvre un autre couloir :

Celui qui croit dérouler le rouleau de sa vie
Ne déroule rien du tout.

Rien ne débouche nulle part
Les siècles aussi vivent sous terre, dit le maître de Ho [37].

Cet univers étant en extension constante par répétition illimitée de lui-même est à la fois connu dans le détail, et inachevé dans l'ensemble ; une carte n'en peut être dressée que par juxtaposition d'éléments, encore ces éléments sont-ils identiques. Bien que l'œuvre soit à elle-même son propre écho (un volume peut passer pour un compendium de tous les autres), elle demeure nécessaire puisqu'elle ne se constitue que dans la répétition, ne se maintient qu'en se recommençant. Elle se défait et s'oublie à mesure qu'elle se développe ; l'eau glauque des marais reprend pos-

---

33. *La Nuit remue*, p. 66.
34. *Face aux verrous*, p. 157 ; voir également p. 230. Il y aurait lieu d'étudier dans le vocabulaire de Michaux les répétitions et leur utilisation, et dans la composition de ses textes la structure circulaire. Deux effets de style apparemment opposés sont utilisés concurremment : syncope des liaisons, élisions et, en des phrases amples, reprises des articulations, jeux d'allitérations, et répétitions rythmiques de membres de phrases, et autres sortilèges de la magie évocatoire : *dans le champ de ma conscience, il y a d'étranges, d'imprévisibles résonances. Dans le champ de ma conscience, il y a surtout d'indéfinies, d'incessantes intermittences* (*Vents et poussières*, p. 77-78). Une syntaxe, qui traduit à la fois la juxtaposition et la répétition, est propre à exprimer un univers soumis aux lois de similitude.
35. *Plume*, postface : note, p. 214.
36. *Epreuves, Exorcismes*, p. 32. — D'un apologue rapporté par *Un Barbare en Asie*, p. 127, on peut conclure que la vérité n'est pas mentale. Aux Indes, au contraire, les pensées peuvent avoir du poids car *ce ne sont pas des pensées, pour penser, ce sont des pensées, pour participer à l'Etre, à Brahma* (*Un Barbare en Asie*, p. 21).
37. *Epreuves, Exorcismes*, p. 66.

session de ce qui a été parcouru. Aussi le combat de soi contre soi est-il continu. La lutte rimbaldienne du génie et du prince représentés en *l'âge héroïque* par le géant Barabo et son père Poumapi reprendra après leur mutuel évanouissement : *La lutte était terminée, du moins pour aujourd'hui* [38].

Comme le monde mental est fait d'espaces juxtaposés, l'être sensible et pensant est fait d'une accumulation d'êtres inégalement développés, comme un faisceau de branches de toutes longueurs. Nous sommes aussi discontinus dans le temps que dans l'espace. En luttant contre mes plus évidents occupants, *quel ancêtre inconnu ai-je laissé vivre en moi ?* Comme le paysage mental change constamment la nature de son espace, l'observateur est « brouillé » par son spectacle. S'il a espéré que ses visions le fortifient, elles le délabrent : *Une flexion dans une phrase, est-ce un autre moi qui tente d'apparaître ?* Il n'y a pas, face à l'espace mouvant, d'observateur privilégié, mais une multitude de « moi » dont les points de vue se mêlent ou se superposent plus qu'ils ne se complètent. Comme l'espace n'est stable que momentanément entre deux effondrements, *Moi n'est qu'une position d'équilibre. (Une entre mille autres continuellement possibles et toujours prêtes* [39].) Mais les conditions d'équilibre sont précaires ; le « moi », que chacun se croit être, se décoordonne et se délite dès que l'attention se relâche ; le « moi » devient les représentations dont il se laisse envahir; si bien que la pensée qui s'exprime doit être rattachée moins à celui qui signe le livre (compromis instable d'êtres multiples) mais à une de ses hypostases sans nom que crée la rêverie. Nous sommes l'être de nos images. Et les êtres, contemporains en soi, sont ceux désignés ailleurs sous le nom d'existences antérieures :

Je n'ai pas de nom
Mon nom est de gaspiller les noms

peut-on dire de lui, comme il le fait de l'être qui inspire [40]. Son être est dans une profusion d'êtres et d'images ; *dans le champ de ma conscience, il n'y a pas de fixité* [41].

Le monde de Michaux, à la fois comble et dispersé, ne prend forme que par anamorphose. Il hésite, comme s'immobilisant en un rite de passage, entre une crainte et une espérance, l'appréhension du vide et la connaissance de la Paix. *Merveilleuse, profonde, étale. Sans plus aucun désir* [42], ailleurs qualifiée comme *la paix qu'on dit être par-dessus cette paix* [43]. Encore faudrait-il pour atteindre la sérénité, se délivrer de l'attachement à soi ; comme la santé, le bonheur balaie l'espace, l'annihile, le vide : *Mon malheur était beaucoup plus considérable, il avait des propriétés, il avait des souvenirs, des excroissances, du lest. C'était moi* [43]. L'attrait du secret *(le secret qu'il a depuis sa première enfance soupçonné d'exister quelque part...* [44]*)*, se double d'une terreur de la dissolution. Celui qui avait voulu être saint s'effare de le pouvoir devenir. Aussi le thème de l'œil prend-il chez Henri Michaux une valeur très particulière : il est à la fois ce qui permet la connaissance :

---

38. *La Nuit remue*, p. 63.
39. *Plume*, postface, pp. 211, 212, 213.
40. *Epreuves, Exorcismes*, p. 22.
41. *Vents et poussières*, Paris, Karl Flinker, 1962, p. 77.
42. *La Vie dans les plis*, p. 31.
43. *La Nuit remue*, p. 95, p. 49.
44. *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence - Henri Michaux*, par Robert Bréchon, p. 17.

œil comme Aum [45]

comme la syllabe sacrée à l'origine de tout ce qui existe dans les trois mondes selon les oupanishads ; mais aussi il rattache l'être à ses visions, l'enferme en elles par le regard, s'équilibrent ce qui est maintenu à distance et ce qui voit. L'œil apparaît comme le signe de l'ambiguïté d'une œuvre à la fois orientée vers la délivrance et ancrée en l'existence ; mais c'est parce qu'elle est œuvre de vivant qu'elle est soucieuse de plénitude ; elle ne peut faire percevoir ce vers quoi elle tend qu'à travers ce qui l'empêche de se réaliser. On ne peut cerner l'absence que par des présences, suggérer le vrai nom inconnu que par des noms gaspillés. Si hostile qu'on soit à l'existence.

A cause de ce peu qui manque, que jamais tu n'apportes [46] on s'en fait nécessairement le complice : *Ne faites pas le fier. Respirer c'est déjà être consentant* [47]. L'ambiguïté de l'attitude à l'égard de l'existence se réfléchit en la conception de l'espace à la fois bien clos, insatisfaisant mais protecteur, et ouvert par les répétitions des figures. Toute la vie est *espace aux ombres* [48] ; ce qui le peuple est tout autant souvenirs de phantasmes que prémonitions ; les vies antérieures et l'après-mort nous sont contemporains ; les formes qui s'évanouissent sont des âmes captées, terrifiées par le vide engloutisseur, dévorateur, rayées du livre des vivants. Les âmes se reflètent comme des images, se massacrent comme des hommes.

Entre le vide craint et la délivrance espérée comme *le gros lot* [49] s'étendent nos limites quotidiennes. Cet univers passager étant un instable lieu d'attente, en aspiration et en effondrement se levant en boursouflure volcanique et s'ouvrant en lézardes, nulle figure (et surtout pas un « moi ») ne peut servir de point de repère ; nulle orientation n'y peut être définitive. Instaurer entre ces mondes imbriqués un privilège, à l'intérieur de chacun une perspective serait attribuer une valeur aux apparitions. Mettre en perspective est hiérarchiser. Chaque plan, chaque lieu subsiste par lui seul, mais dans son rapport avec tous les autres.

Aussi peut-on se demander s'il ne serait pas préférable de négliger cette idée d'espace, de s'inquiéter de la perspective où apparaissent ces formes, de son absence ou de sa présence en chacun des plans de réalité, de considérer que ce qui gouverne chacun de ses textes est une notion de « point de vue » qu'elle seule peut-être serait apte à nous introduire dans une histoire de l'œuvre, et de grouper les phrases les plus significatives en un faisceau de « Notes sur une note d'Henri Michaux » : *La pensée importe moins* [...] *que la perspective où elle surgit* [50].

---

45. *La Vie dans les plis*, p. 90.
46. *La Nuit remue*, p. 92.
47. *Face aux verrous*, p. 83. — Il serait intéressant de comparer, et d'opposer, le texte *Après l'accident* — *Face aux verrous*, p. 220 — des expériences de la mort narrées par Montaigne frappé d'une arquebusade, et par Rousseau renversé par un chien ; ces dernières, moins malicieuses et plus franches, sont aussi moins complexes.
48. *Face aux verrous*, p. 167.
49. *Plume*, p. 97. — Si soucieux qu'il soit de magie, Henri Michaux ne cherche pas la puissance, mais la connaissance. Son exergue à *Connaissance par les gouffres* :

Les drogues nous ennuient avec leur paradis.
Qu'elles nous donnent plutôt un peu de savoir.

reprend ce qui le faisait aimer la littérature bengali où il trouvait *quelque chose de vrai, de tout à fait vrai, et qui n'est ni la sainteté ni la vérité, mais la vie intérieure* (*Un Barbare en Asie*, p. 127). Tel est son lieu, mais singulièrement complexe. L'attitude de Michaux n'est pas métaphysique mais morale.
50. *Plume*, postface, p. 214.

Les monstres et l'unheimliche

Gilbert Lascault

Le point de vue de saint Antoine

Je l'avoue, je suis un creux fermé [1]. *Ne peut plus, n'a plus part à rien, quelqu'un... On a son creux ailleurs* [2]. Face à ce sujet vide, à ce sujet qui se nie, ou se trouve nié, et par sa médiation, se créent les monstres.

Dans les *Tentations de saint Antoine,* le monstrueux ne se déploie en un grouillement fascinant d'êtres hétéroclites et mélangés que grâce à la présence du témoin et à son effacement. Le saint se perd parmi les formes étranges et éclatantes, se confond presque avec les feuillages environnants, se cache au coin d'une cabane ruinée ; son visage n'exprime rien, ou une terreur hébétée. On ne le perçoit d'abord qu'à peine. S'il disparaissait, l'horreur innommable deviendrait un carnaval insignifiant. S'il parvenait à s'affirmer, à se poser comme un sujet, à cesser d'être l'objet passif, absent ou effrayé de tentations, de tentatives, l'abominable se dissiperait tel un mauvais rêve.

Michaux vit souvent cette faiblesse ; il éprouve cette perte de soi dont les monstres profitent. Ainsi l'expérience mescalinienne est-elle une expérience de désorganisation, de désorientation ; le poète se perd sans recours dans ses phantasmes ; *Epuisé par l'ascétisme, (saint Antoine) a dû avoir des visions pareilles, avec cette vitesse de bousculade et de désorganisation, de grouillement, si inattendue, si surhumaine (ou infra-humaine) qu'on ne sait comment lutter, qu'on ne sait même plus du tout ce qu'il faut faire* [3].

---

1. *Qui je fus.*
2. *La Ralentie, Plume précédé de Lointain intérieur,* p. 42.
3. *L'Infini turbulent,* p. 78.

Les formes nouvelles et aberrantes se multiplient. Elles marquent, en leur confusion anarchique, la place de deux absences : celle d'une nature ordonnée d'avance pour une perception réfléchie ; celle d'un sujet ordonnateur, maître de lui-même et de l'univers de ses créations. Leur multiplicité disparate fait éclater tout ordre, toute hiérarchie, toute unité, que l'on veuille les constater dans les choses ou les leur imposer. Formées par la juxtaposition de corps morcelés ou nées de la perversion sournoise d'une forme qui cesse d'être naturelle, elles donnent à l'innommable une figure, sans lui prêter un être, une stabilité. Elles se renvoient l'une à l'autre. Chacune, de plus, directement se désigne comme béance essentielle : Michaux parle de *blocs aux attributs contradictoires, jamais brassés ensemble ou fusionnés, mais définitivement distincts* [4]. Michaux parle, mais sa parole se nie elle-même. Il décrit des formes impossibles, il invente des noms dont la distance à notre vocabulaire marque, de ce vocabulaire même, le caractère dérisoire. La création d'êtres non naturels désigne, cerne un innommable, plus essentiel que cette nature organisée où nous trouvons nos habitudes et notre sécurité.

Le monstre s'impose d'autant plus qu'il apparaît plus inacceptable, incroyable à celui qu'une ascèse, la fatigue, l'isolement, la fièvre, la drogue ou la folie révèle à son propre néant. Michaux ressemble à un meidosem : *C'est avec tout son cousu qu'il découd, qu'il recoud, avec son manque qu'il possède, qu'il prend* [5]. Ce qu'il rencontre, ce qui l'angoisse et le déchire, il le morcelle, en recompose une forme plus effrayante qui le persécute, l'assiège, l'envahit. Les contradictoires s'unissent sans abolir leur contradiction mais la manifestent avec une scandaleuse vigueur. Les greffes inouïes suturent l'inconciliable.

La création des monstres constitue la manifestation la plus apparente de ce que Freud appelle l'*Unheimliche* [6]. S'intéresser à cette création est tâche à la fois indispensable et d'une décevante facilité ; comme dans le pays de Poddema, dans l'univers de ceux qui essaient de penser après et avec Michaux, *Le poste d'experts en monstres est le premier des postes subalternes* [7].

Petite tératologie portative

En une première approximation, cet expert subalterne dressera un catalogue des formes monstrueuses dispersées dans les récits et poèmes. Michaux utilise tous les procédés habituels pour inventer des formes sans référents exacts dans la nature perçue. Rien de ce qui est monstrueux ne lui est étranger.

Chez lui, nulle chose ne demeure en son *ordre*. Avant même de modifier leur forme extérieure, les êtres, sournoisement, se pervertissent, changent de genre ou de règne. L'inanimé prend vie ; les couteaux s'animent [8]. Les animaux s'humanisent ; les hommes s'animalisent ; *Ils jouent la pièce « en étranger ». Un page dit « Beh » et un mouton lui pré-*

4. *Misérable miracle*, p. 72.
5. *La Vie dans les plis*, p. 173.
6. Cf. *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 163-211. M. Bonaparte et Mme E. Marty se résignent à traduire *das Unheimliche* par *l'inquiétante étrangeté*.
7. *Ailleurs*, p. 303.
8. *Plume*, p. 122.

sente un plateau [9] ; les animaux parlent pour accuser le chasseur [10] ; et, lorsqu'un porc dépeçait le boucher, *j'étais dans le boucher* [11]. Le vieux thème du monde renversé, de l'inversion des fonctions des êtres, dont Curtius a montré l'importance au Moyen Age, est chez Michaux la première et, sans doute, la plus constante manifestation de la monstruosité.

Ou bien, les êtres maintiennent leur forme, ne semblent pas vouloir perdre leur fonction, mais leur matière s'abolit, se corrode, se transforme en une autre, le plus souvent contradictoire à la fonction qu'ils prétendent garder. *Je suis composé d'alvéoles de vert* [12] ; les charrues sont en verre soufflé, les murs en viande avariée [13] ; les rhinocéros entrent *en un brouillard presque impalpable..., faibles et dégoulinants* [14]. La perversion de la matière tend finalement à sa propre abolition ; alors, la forme devient vague, menace indécise, à peine existante, d'autant plus redoutable ; règnent à ce moment les présences de proie, les rapaces de l'invisible, les ombres hyènes [15].

Les grandeurs se transforment ; géants et nains pullulent. Un crapaud prend la taille d'un porc [16] ; un homme trouve une chenille à sa taille pour faire l'amour [17] ; les girafes de la mescaline [18] sont grêles, fragiles, mais hautes comme des maisons de sept étages. Plus fréquent que le tout grand, le tout petit envahit le monde ; *il naît des nains continuellement* [19] ; on connaît bien la souffrance du chêne haut comme un doigt [20], le peu de consistance, certains jours, du cheval de cinquante-trois centimètres [21], la ville construite dans une oreille, avec ses trains et ses baleines [22].

Lorsque le recensement en arrive aux monstres composites ou aux organes isolés, il s'affole et ne procède plus que par énumération : yeux innombrables et effrayants qui poussent dans la plaine et sont récoltés *pour la marmite* [23], gueules pleines de dents à la redoutable autonomie [24] hommes-boucs, hommes à crêtes [25], bêtes à trompes ou tentacules [26], Peffils, Cartuis, Pourpiasses à l'anus vert et frémissant [27].

L'expert en monstres est alors contraint de s'arrêter. Sa maison est envahie de fiches : monstres décrits longuement ; évoqués rapidement dans leur particularité essentielle ; simplement nommés. Il y en a trop ; l'énumération perd tout sens. Le catalogue né d'une volonté d'organiser le désordre se perd en sa propre extension ; il faut procéder autrement, retrouver dans cette dispersion l'essentiel.

---

9. *La Ralentie, Plume*, p. 42.
10. *Face aux verrous*, p. 152.
11. *La Vie dans les plis*, p. 91.
12. *Misérable miracle*, p. 13.
13. *Plume*, p. 118 sqq ; texte intitulé : *La nuit des embarras.*
14. *La Nuit remue*, p. 17.
15. *Face aux verrous, L'Espace aux ombres.*
16. *La Nuit remue*, p. 24.
17. *Face aux verrous*, p. 119 sqq.
18. *Misérable miracle*, p. 22.
19. *Plume*, p. 73.
20. *Plume*, p. 29.
21. *Plume*, p. 17.
22. *Plume*, p. 207.
23. *La Nuit remue*, p. 170-173.
24. *L'Infini turbulent*, p. 107.
25. *Face aux verrous*, p. 12.
26. *Plume*, p. 56.
27. *La Nuit remue*, p. 153.

Les enfers artificiels

Pour Michaux comme pour saint Antoine, l'essentiel est de l'ordre de l'infernal. Les poèmes de Michaux ne s'expliquent pas par la drogue ; il serait plutôt un *buveur d'eau* [28]. Mais, en fait, pour lui, tout est drogue ; tout a toujours été drogue : la fatigue, le café, l'abstinence, l'effort même de lucidité. La mescaline ne fait que révéler au poète, d'une façon irréfutable et douloureuse, ce qu'il est et désire depuis toujours. Par ces drogues — et les moins condamnées ne sont pas les moins nocives — ce qu'il recherche, ce qu'il rencontre, ce qu'il explore, ce sont des enfers artificiels, non des paradis. Ce qu'il trouve — parce que, sans doute, il en est fasciné — ce n'est pas l'oubli de son malheur et de l'angoisse, mais ce malheur lui-même, ce qu'on lui a appris à refuser de lui-même et qui l'assiège de l'extérieur.

L'agressivité domine ; *Pas un animal qui soit absolument inoffensif* [29] ; le caractère de Poddemaïs au pot, hommes-plantes, est tourné *vers les broiements, les torsions, les arrachements* [30]. On se déteste, on se meurtrit, on se torture ; on s'assasine l'un l'autre. Contre les autres monstres, celui-ci n'a pas trop de trois bras pour le protéger [31]. Le monde des écrits de Michaux ressemble curieusement à l'univers des phantasmes d'Ena, fillette de six ans soignée par Mélanie Klein [32] : on s'y piétine, s'y tue, s'y fait rôtir ; on découpe les nez en tranches, et prépare des salades d'yeux ; puis tout s'arrange, s'apaise jusqu'au moment tout proche où, à nouveau, la situation se détériore d'une façon ou d'une autre. On *tranche la tête* d'autrui *avec un sabre d'eau* [...] *et le crime disparaît avec l'arme qui s'écoule* [33]. La monstruosité, orientée vers une fin devient un moyen d'être plus pervers, plus méchant. On se dévore l'un l'autre : c'est l'univers de ce que les psychanalystes appellent l'oralité sadique, où l'enfant entre très tôt, dont nous ne sortons jamais totalement.

L'amour même se vit dans la violence et la perversité. Les géantes-courtisanes du Pays de la Magie, dans leurs moments de cafard *vous arrachent la tête sans barguigner comme à un jeune hareng* [34]. Pour Michaux et ses personnages, la sexualité n'est presque jamais sans danger, ni sans honte. On côtoie l'ignoble et l'on s'y enfonce ; on risque la castration, la mutilation ; plus souvent la mort. L'horreur et le danger ne sont pas les moindres attraits de l'amour : *les animaux à matrices multiples, aux matrices bleues de lèpre* [35] vous amènent à vous abolir en eux ; *vous tombez dans un lac ou dans de la boue.* L'accouplement avec la chenille géante, *long orage d'une nuit,* le héros s'y abandonne avec dégoût et volupté. La peau de velours vert bleu, aux îles orangées, mais froides et poilues ; la procession ondulante et perverse des chairs dodues ; la vingtaine de centres musculeux et avides *faisant le siège de mon être débordé* le séduisent. Le corps est consentant, gagné bien avant que l'esprit ne l'accepte. Une fascination s'exerce malgré le dégoût de soi-même, la conscience de son abjection, la haine du partenaire ; à cause de ces sentiments mêmes. Finalement, après les excès érotiques, le héros mange sa chenille,

---

28. *Plume*, p. 68, et *Misérable miracle*, p. 122.
29. *Plume*, p. 59.
30. *Ailleurs*, p. 285.
31. *La Nuit remue*, p. 42.
32. *La Psychanalyse des enfants*. Trad. Boulanger, Paris, P.U.F. 1959, p. 47-69.
33. *Face aux verrous*, p. 39.
34. *Ailleurs*, p. 235.
35. *Plume*, p. 56.

dévore son amour et retombe dans l'oralité [36]. Faisant l'amour avec les géantes, les hommes du Pays de la Magie atteignent *un seuil de satisfaction, qui est presque seuil d'abîme* [37] ; ils sortent *franchement épuisés* après s'être laissés engloutir dans la femme, avoir risqué la mort et l'avoir plus ou moins vécue. Les phantasmes monstrueux révèlent ce qui, dans nos attitudes amoureuses, paraît le moins avouable. Désir, terreur, dégoût de soi-même et de l'autre se mêlent et se renforcent ; Eros se soumet à Thanatos et y trouve son fondement ; la petite mort ne vaut que comme risque et anticipation de la mort réelle ; l'amour est viol mutuel, torture, manière de détruire et de se détruire. Chez les Eddès, sorte de Poddemaïs au pot, à la fois plantes et humains, les femelles suivent et paralysent les mâles ; dans l'emportement de leur désir elles les déracinent et les tuent [38]. Le masochisme primordial que Jacques Lacan repère dans la jouissance s'exprime librement.

L'amour avec les monstres constitue ainsi une introduction à un « traité de la destruction de soi ». Lorsque les monstres ne peuvent nuire à autrui il leur reste la possibilité de se détruire eux-mêmes, de se liquéfier ou de faire éclater leurs enveloppes, de répandre leurs boyaux hideux [39], de se sacrifier pour souiller, pour vivre une haine qui ne s'épargne pas ; d'autres Poddemaïs s'acharnent sur eux-mêmes, faute de mieux [40].

Agressivité et désir de sa propre destruction, énergie exagérée et excessive fluidité, violence contre soi et autrui, écroulement, évanouissement, liquéfaction caractérisent les monstres. L'amour n'est pas d'accord, transparence à autrui, communion et communication ; il est combat dont on ne sait si l'on en espère davantage une victoire qui abolit l'autre ou une défaite absolue et ignominieuse. L'autre, a dit Lacan, n'est jamais un lieu de félicité. Nous sommes en enfer et — comme dans les *Tentations* de Bosch — le pire péché est la fascination qui ne naît pas de la luxure, mais du goût du néant et de la mort. Seule une casuistique faible considère la souffrance, la violence subie et exercée, le suicide, la castration comme des conséquences et des punitions des péchés. Ils en sont la fin désirée, inconsciente mais réelle.

Une passivité créatrice

Par sa forme et ses activités, le monstre manifeste ainsi les modalités du néant, telles que Michaux les vit et consciemment les refuse : nier l'autre et soi-même, l'abolir et s'abolir, vivre en un univers qu'il ne construit pas, où il ne construit rien. Les monstres, avatars de la négativité, naissent d'un sujet qui se renie ; ils ne témoignent pas des intentions du moi, mais de ce qu'il refuse en lui. Lorsqu'en un texte essentiel, *Animaux fantastiques* [41], à la fois critique et poétique, Michaux donne la genèse de ses monstres, il décrit non une créativité, mais la paradoxale passivité du prétendu créateur. Le mode d'apparition des monstres renvoie de la négativité qu'il représente à celle qui est — scandaleux paradoxe pour une raison classique — leur cause efficiente.

---

36. *Face aux verrous*, p. 121 sqq.
37. *Ailleurs*, p. 235.
38. *Ailleurs*, p. 293-94.
39. *Plume*, p. 59.
40. *Ailleurs*, p. 285.
41. *Plume*, p. 53-63.

La genèse des monstres s'opère sous le signe de l'angoisse. Tout un vocabulaire de la terreur scande le texte : *angoisse, inquiétude, grande appréhension, effroi, nervosité ;* ivre de terreur, le sujet est victime d'une confiance toujours trop grande : *que ne vous êtes-vous méfié ?* il est une *proie ; on l'assaille ; pauvre malade,* il est *toujours tressaillant et sur le qui-vive ; l'énorme Mégathérium,* monstre préhistorique, *les os encore trempés des boues du tertiaire, vient peser sur sa poitrine angoissée ; le python royal serre à craquer votre thorax oppressé.* Les mêmes termes se retrouveraient chez Kierkegaard, Kafka, comme chez les malades de Mme Favez-Boutonier. Michaux nomme l'angoisse, non pour l'exorciser, la désarmer en une impossible manœuvre apotropaïque ; mais parce qu'il ne peut pas ne pas réaffirmer à chaque moment sa puissance souveraine [42]. *Une peur irraisonnée, injustifiée* fait pressentir *l'effrayant, l'innommable* [43] ; la peur, *langouste atroce,* dont les monstres sont les masques révélateurs, s'attaque *à l'homme vaincu d'avance* [44].

Angoisse, obsessions envahissent le poète et lui font voir les monstres. Voir, non pas créer. Ce qui permet cette vision, ce qui contraint Michaux à cette vision, c'est la maladie, la fièvre, dans certains cas l'intoxication par la continence [45]. La voyance naît de la faiblesse. On est la proie de ce que l'on ne peut pas ne pas voir, ne pas regarder, ne pas toucher : le poilu, le visqueux, les tentacules, les trompes qui tâtent le sexe et le nombril ; les gueules, surtout, qui lèchent, mordent, dévorent, morcèlent ; le malade les touche, tandis que des yeux multipliés le regardent regardant et, que, plus rarement, des bruits l'obsèdent.

Le poème des monstres vus et touchés est un poème de la faiblesse vécue. *Impuissance, puissance des autres :* la violence des monstres, leur façon de s'imposer révèlent au sujet son affaiblissement qui permet leur apparition ; le monstre naît donc de sa quasi-annihilation et lui permet de la reconnaître. Avec parfois une satisfaction trouble, un consentement coupable : *pourrie la volonté... ; jouissance de la déliquescence... ; séduction de la dissolution ; péché : l'agrément donné à la dissolution* [46]. Le texte des *Animaux fantastiques* ne se lasse pas d'exprimer la faiblesse du malade livré aux monstres que sa fièvre enfante : *la maladie accouche infatigablement* de monstres ; *la fièvre fit plus d'animaux que les ovaires n'en firent jamais ;* on a affaire à des animaux *à qui on ne peut s'opposer efficacement ;* les émissaires du juge *profitent de votre raison sans défense ;* le malade est accablé par ses couvertures trop lourdes ; sa main est *faible comme bandage défait ;* elle *s'épuise ;* le poignet est *sans détente ; on n'a même pas la mort pour se défendre ; le fil de la volonté est définitivement rompu ;* le fiévreux est *un terrain conquis d'avance.* Les monstres alors *trouvent leur centre en vous.*

L'angoisse, la fièvre, une infinie faiblesse font de la genèse des monstres une histoire de la passivité créatrice. Elle se déroule dans la nuit. Pour Michaux, comme pour Goya, comme pour la pensée grecque, comme peut-être pour toute pensée qui, lucide, voit se former en face d'elle des monstres où elle se reconnaît et ne veut pas se reconnaître, les monstres naissent de la nuit et du sommeil de la raison. *Le jeu mons-*

---

42. Par exemple, *Misérable miracle,* p. 5, p. 111 ; *Face aux verrous,* p. 169 ; *Plume,* p. 36-51 ; *La Nuit remue,* p. 41, etc.
43. *Face aux verrous,* p. 169.
44. *Plume,* p. 131-2.
45. Cf. de nouveau notre texte-guide, *Plume,* p. 53-63.
46. *L'Infini turbulent,* p 78 sqq.

treux se poursuit à travers l'interminable nuit qui est la nuit des fiévreux [47]. *La Nuit remue.* Elle peut être *aveugle et longue comme un siècle* [48]. Lorsqu'une tête de deux mètres de surface se jette à travers plafonds et fenêtres et se blesse, la nuit règne, et la solitude, et l'ennui [49].

Enfin dans cette genèse passive, où le *créateur* [50] n'est que le spectateur affolé et victime offerte, *désirable* pour les monstres *comme une jeune vierge en robe transparente dans une caserne de troupiers* [51], un *support* matériel s'avère nécessaire au phantasme. Les monstres *sortent des tapisseries les plus simples, grimaçant à la moindre courbe, profitant d'une ligne verticale pour s'élancer* [52]. Dans les textes concernant les expériences sous drogue [53], Michaux insistera davantage encore sur le rôle de ce support : surfaces modulées, taches, poussières dans l'atmosphère. L'imagination part de la perception inadéquate d'une réalité insuffisamment structurée.

Les métamorphoses

Les métamorphoses s'expliquent par la même genèse que les formes monstrueuses. Tout naturellement, d'ailleurs, le monstrueux de Michaux est un monstrueux dynamique. Michaux — on le sait — est poète du mouvement, du changement, non de la stabilité, non de l'être immobile et renvoyant à lui-même, non de l'identité. Les monstres résultent d'une transformation du monde, et eux-mêmes se transforment. L'univers de Michaux voit le triomphe de la Métamorphose [54] : *Métamorphose ! Métamorphose qui engloutit et refait des métamorphoses* [55]. L'ontologie et la logique classique se dissipent, révèlent leur vanité : l'être n'est pas ce qu'il est ; il porte en lui des puissances multiples et contradictoires qu'il peut faire passer à l'acte immédiatement. Nombreux sont les textes où les métamorphoses s'accumulent [56] ; les femmes deviennent petites comme des perdrix ; dix-sept fois, un homme se casse le bras et le voit repousser ; l'homme peut naître plusieurs fois, d'êtres et d'objets les plus aberrants, des moustaches d'une otarie, du derrière d'un têtard, d'un trombone, et même d'une femme.

Ces métamorphoses, Michaux les décrit toujours avec certitude. Il les constate comme vraies. Toujours. Parfois elles touchent les autres, le monde extérieur et le poète se présente comme l'observateur lucide, objectif, désintéressé d'une nature différente de celle que définissent nos habitudes perceptives. D'autres fois, elles transforment le sujet lui-même et leur évidence naît de l'intensité de la douleur ou — plus rarement — de la joie avec lesquelles elles sont vécues.

Enfin, chez Michaux, les métamorphoses sont rarement gratuites. Elles ont une fonction ; elles s'ordonnent par rapport à une finalité. Le monstrueux dynamique est le triomphe — excessif — d'une cause finale, s'impose contre tout déterminisme. Tantôt, la métamorphose est malheureuse, va à l'encontre du but poursuivi, châtie sa victime ; et celui

---

47. *Plume*, p. 62.
48. *Face aux verrous*, p. 158.
49. *Plume*, p, 14-5.
50. Michaux emploie le mot avec ironie, *Plume*, p. 55.
51. *Ibid*, p. 57.
52. *Ibid*, p. 55.
53. Par exemple, *Misérable miracle*, p. 32.
54. R. Bellour, *H. Michaux ou une mesure de l'être*, Paris, Gallimard, 1965, p. 78-83.
55. *Ailleurs*, p. 307.
56. Par exemple, *Plume*, p. 60, 19, 15, 123, 125 ; *La Nuit remue*, p. 8 ; *Misérable miracle*, p. 13 ; tout *Ici, Poddema, Ailleurs*, p. 243-307 ; etc.

qui cherche son salut dans la fuite sent ses jambes et ses reins se fendre comme du pain rassis [57]. Plus souvent, elle est heureuse ; celui qui sent le poids de l'âge et la diminution presque fatale se change en une forme plus petite et plus économique, telle la puce préventive [58] ; *on a huit pattes s'il faut courir/ on a dix bras s'il faut faire front/ on est tout enraciné, quand il s'agit de tenir* [59].

Heureuses ou catastrophiques, les métamorphoses — de même que les monstres — constituent ainsi une perversion de la logique et de la nature. L'œuvre de Michaux — volontaire et involontaire à la fois — est l'occasion d'une destruction de la nature telle que d'habitude nous la percevons. Singe de Dieu, singe du diable, le poète crée un autre monde, et brise et pervertit notre univers ancien. *Faire éclater la création. Voilà enfin une idée pour plaire à l'homme : notre réplique à la Genèse. Enfin une idée diabolique* [60]. Des êtres autres existent, souvent à la limite de la destruction ; des êtres se changent en ce qu'ils ne sont pas, ne persévèrent pas dans leur être. En un spasme, en une panique souvent voluptueuse, tout ce qui est fixe vacille en moi et dans le monde. Il ne s'agit plus seulement d'affirmer que *je est un autre,* mais de vivre, comme le tout naturel, cette altérité essentielle du *moi.* Comme Max Ernst [61], Michaux fait l'éloge d'une nouvelle et dérisoire divinité : *Perturbation, ma sœur.*

La nature pervertie

Envahie de monstres, lieu des métamorphoses, la nature la plus habituelle finit par apparaître fantastique à Michaux et à son lecteur. Lorsque le monstrueux n'étonne plus, le naturel devient étrange. Je m'étonne, avoue Michaux, et m'effraie d'avoir été autrefois plus jeune que je ne suis, et mes compagnes pareillement : *il y a sûrement là quelque chose d'affreux* [62] ; j'admire que les raies cornues ne grimpent pas aux arbres : *il reste encore dans la nature de saines opérations* [63]. Tout le monde sait qu'un cheval est protéiforme [64] ; il suffit d'une distraction *stupide* pour marcher au plafond [65] ; *Il n'est pas rare qu'un fils de Directeur de Zoo naisse les pieds palmés* [66]. Mais on est une arriérée si l'on ne devient poisson-marteau qu'à vingt-quatre ans ; et visitant l'aquarium de Batavia [67], Michaux s'aperçoit qu'*une brosse à dents, un fiacre, un lapin peut être un poisson.*

Gide l'a bien vu : dans cet univers, l'étrange se fait naturel et la nature étrangeté. Comme dans certains apologues de Borgès — souvent si proche de Michaux — imaginer une autre nature et en parler avec objectivité, c'est parfois lui donner une réalité. Le créateur l'est d'un monde qui lui échappe, non d'une fiction qu'il dominait. Dans *Tlon Uqbar Orbis Tertius* [68], Buckeley qui ne croit pas en Dieu, mais veut montrer au Dieu inexistant que les mortels sont capables de concevoir

57. *Plume,* p. 120 .
58. *Face aux verrous,* p. 109-110.
59. *Ibid,* p. 16.
60. *Passages,* p. 19.
61. Max Ernst, *La Femme 100 têtes,* Paris, Ed. de l'Œil, 1956
62. *Plume,* p. 75.
63. *Face aux verrous,* p. 43.
64. *Plume,* p. 60.
65. *Ibid,* p. 173.
66. *Face aux verrous,* p. 39.
67. *Un Barbare en Asie,* p. 235.
68. J.-L. Borgès, *Fictions,* Gallimard, p. 19-46.

un monde, invente une planète imaginaire avec des tigres transparents et des tours de sang. Elle finit par exister. La même aventure arrive à Michaux. Il s'est trouvé plus à l'aise en Garabagne, à Poddéma, au Pays de la Magie qu'en Europe : *Ces pays, on le constatera, sont en somme parfaitement naturels. On les retrouvera partout... bientôt* [69]. Par ces transferts de réalité comme par l'aspect étrange que prend notre quotidien, s'instaure une véritable perversion de la nature.

L'Unheimliche

Le naturel et l'étrange échangent leurs caractères ; les métamorphoses montrent le moi et le monde soumis à un curieux principe de non-identité ; les monstres se placent d'emblée en un univers où le néant impose son existence. Il faut remonter de ces signifiants — dont le signifié est un innommable — au sujet qui les parle ; il faut préciser le point de vue de saint Antoine.

En un premier moment, il y a encore un *je suis*. Un sujet identifiable renvoyant à sa propre identité, à sa permanence, subsiste encore. Paradoxalement. Mais il ne trouve plus sa place. Il ne parvient plus à se situer, à trouver une assise. Il n'habite plus. *Je suis* exilé, étranger, désorienté, *décontenancé par des interruptions d'orientation* [70]. *Je* ne demeure plus. *Je* ne séjourne plus. *Je* suis déraciné. A distance de moi-même et du monde. *Ailleurs*. Le plus souvent en un lieu indéterminé où je ne trouve plus à moi-même ni limites, ni définitions. Ou bien — et c'est plus troublant — je suis en même temps en deux lieux différents. *Perdue ma résidence en moi. Délogé. Bilogé. Comme si j'étais en même temps dans un autre lieu* [71]. A ce niveau, où, heureusement, Michaux ne restera pas, ce sujet présent et absent à la fois ne peut qu'être décrit en des analyses proches de celles de la phénoménologie; justes, mais décevantes du point de vue du concept, pures descriptions qui renvoient à elles-mêmes.

Cet exil, cette impossibilité et ce refus d'habiter, Henri Michaux les vit dans une ambivalence qui ne devrait pas étonner et que pourtant chacun de nous refuse à chaque lecture. Le plus souvent, Michaux constate tout simplement qu'il est étranger. Assez souvent, il regrette cette perte du lieu naturel, de cet habitat, dont Heidegger comme Le Corbusier montrent qu'il permet à l'homme de délimiter son être ; il s'angoisse de l'insécurité dans laquelle il est rejeté. Mais il la désire aussi. Il *n'accepte pas ce monde* et *n'y bâtit pas de maison ;* il ne le veut pas. Il se jette en des *voyages d'expatriation. Pour expulser de lui sa patrie, ses attaches de toutes sortes et ce qui s'est en lui et malgré lui attaché de culture grecque ou romaine ou germanique ou d'habitudes belges* [72]. Désirée, souhaitée au moins autant que redoutée, la dépossession de soi et du monde peut devenir le centre d'une expérience de bonheur. *Cela aurait pu être épouvantable. C'était rayonnant. /Le statique, le fini, le solide avaient fait leur temps.*

---

69. *Ailleurs*, p. 7.
70. *Le Merveilleux normal I, Lettres Nouvelles*, oct. 1963, p. 82.
71. *L'Infini turbulent*, p. 141.
72. Autobiographie faite pour R. Bréchon, *Michaux*, p. 21 : *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence.*

Il n'en restait rien, ou comme rien. Dépouillé je filais, projeté ; dépouillé de possessions et d'attributs, dépouillé même de tout recours à la terre, délogé de toute localisation [73]... La solidité, la stabilité, la continuité en moi, la sécurité, tantôt je les regrette perdues ; tantôt, je les refuse et rejette, je jouis de leur perte ; tantôt, je la constate simplement.

Mais ce que je vis en ce premier moment ne saurait persister. Ce n'est qu'en apparence un *état* du sujet. Celui-ci prétend trouver son être en se situant dans l'insituable. *Je suis ailleurs,* de l'autre côté. Vient un instant où *je* deviens *on,* où l'être fallacieux de ce *je suis* se transforme en constat d'une perte sur le plan de l'avoir : *On est chassé de ses propriétés, sans propriétés, ne se souvenant plus de propriétés* [74]. Sans propriétés, c'est-à-dire sans lieu que l'on posséderait, où l'on se reposerait et trouverait un être. C'est-à-dire aussi sans attributs, sans caractéristiques. Michaux ou l'homme sans qualités. Et sans qualités, le sujet disparaît ; il n'était pas autre chose que la succession des attitudes derrière lesquelles il se cachait. Comme dans l'histoire de Jean Lorrain, digne de Michaux, lorsque le personnage enlève son masque, aucun visage ne subsiste. Le vide seul. Il suffit de feuilleter l'œuvre de Michaux pour retrouver de fréquentes notations de cet effritement du sujet. *Moi n'est jamais que provisoire* [75]. *Une fatigue, c'est le bloc « moi » qui s'effrite... Je m'éparpille à chaque pas* [76]... *Fluide au milieu des fluides. On a perdu sa demeure. On est devenu excentrique à soi* [77]. *On* a perdu à la fois son centre et sa structure. Finalement, ce qui paraît, dans notre illusion d'un sujet unique et identique à lui-même, le plus familier pose le problème le plus surmontable : *Revenir à soi, qu'est-ce que c'est* [78] ? Sans le savoir, en le niant, l'homme ressemble étonnamment aux êtres les plus étranges créés par Michaux, à ces meidosems d'une excessive malléabilité, qui prennent la forme de bulles pour rêver, la forme de lianes pour s'émouvoir [79], dont le *un* est détruit.

Cette dissolution, cet éclatement, cet effritement de soi, Michaux l'éprouve — comme il vivait l'exil précédent — avec des sentiments divers, souvent contradictoires. Joie proche de celle des mystiques qu'il admire, dans *Le Merveilleux normal,* par exemple. Angoisse souvent, comme celle du prince dont le royaume s'engloutit lentement [80] ou comme le héros de *Fin d'un domaine* [81] qui assiste au rétrécissement progressif de sa terre. Parfois impression du dérisoire : *Voilà que je me chiffonne. Je m'affaisse, je n'y suis presque plus, mon veston s'aplatit sur mon pantalon aplati* [82] ; je suis comme ce pauvre homme en proie à des métamorphoses mesquines. *Pour me faire douter de moi, et ensuite me prendre mon nom de Barnabé* [83]. Parfois encore — et les textes les plus nets se trouvent dans *Ecuador,* le plus explicite sans doute de ses livres — Michaux constate le vide comme essentiel, la faille comme fondamentale en lui. La béance est centre et fondement de ce que nous n'appelons notre être que par habitude de pensée. Dès 1929, la parole du poète anticipe les réflexions les plus « contemporaines ». Celles de Jacques Lacan, de Michel Foucault, d'André

---

73. *Le Dépouillement par l'espace, Hermès,* printemps 64, p. 87.
74. *Connaissance par les gouffres,* p. 233.
75. *Plume,* p. 212.
76. *Qui je fus.*
77. *L'Infini turbulent,* p. 12.
78. *Lettres Nouvelles,* juillet-août-septembre 1965.
79. *La Vie dans les plis,* p. 123 sqq.
80. Idem, p. 101.
81. *Face aux verrous,* p. 200.
82. *La Nuit remue,* p. 103.
83. *Plume,* p. 24.

Green [84]. *Je me suis bâti sur une colonne absente* [85], écrit-il en un texte intitulé *Je suis né troué*. Nous sommes comme ces maisons de Quito, construites sur six mètres de terre superficielle et trente mètres de précipices [86]. L'inachèvement de soi est la condition de possibilité d'une positivité aléatoire et toujours menacée, trouvant son sens et sa limite dans le risque qu'elle ne cesse de courir. Là encore — et toujours — le texte le plus clair reprend l'image de la demeure, de l'habitat. Il cite, dans *Passages* [87], un texte du XVI[e] siècle de Yoshida No Kaneyoshi : *c'est l'incomplétude qui est désirable* [...]. *Dans les palais d'autrefois, on laissait toujours un bâtiment inachevé, obligatoirement.*

Mais cette solution heureuse est la plus rarement évoquée. La dissolution devient de plus en plus absolue. Nous vivons notre néant sur le mode le plus habituel, celui de la pure et radicale angoisse. Comme pour l'esclave de Hegel, tout ce qui est fixe et stable en nous tremble. Mais cette dissolution dans la peur n'est pas, comme dans la construction hégélienne, le moment indispensable d'un progrès dialectique, d'une éducation, d'une transformation. C'est définitif : *L'homme est devenu, pour lui-même, totalement inhabitable* [88]. Apparaît alors le troisième stade. Ce vide que je n'arrive pas à combler se trouve — douloureusement — rempli. Non pas *Je est un autre*, mais l'autre envahit ce qui définit apparemment mon *je*. A l'autre l'initiative, au moi ce sentiment d'être occupé, dominé en moi-même. Au mieux, c'est mon passé, ce sont mes *moi* successifs, dont Proust déjà avait décrit l'inquiétante hétérogénéité, qui me possèdent. *Je suis habité ; je parle à qui je fus et Qui je fus me parle* [...]. *On n'est pas seul dans sa peau.* Au pire, c'est n'importe quelle puissance du monde hostile [89]. *Je* suis étranger chez moi. *Je* deviens le « chez soi » d'autrui. Nouvel et absolu éclatement à la fois du principe d'identité et de la conception classique du sujet. Toute notre analyse de la genèse des monstres ne se comprend que par rapport à cet éclatement. Seul un sujet vide et envahi par ce qui n'est pas lui peut désigner l'innommable en la multiplicité de signifiants dont chacun s'annule en sa contradiction et qui, de plus, s'annulent l'un l'autre en un chaos grouillant.

Ainsi, articulée en trois moments, s'organise cette description de l'homme dépossédé, exclu de sa demeure, de ses propriétés, se perdant lui-même, habité par un autre. Naturellement, il serait vain de concevoir ces trois moments comme une succession chronologique, comme une histoire ayant un sens, et un seul. Nous n'avons voulu que regrouper de façon claire des situations isolées, des instants vécus séparés que, seule, pourtant, cette thématique de l'absence à soi, du *non-habiter* permet de comprendre dans leur intensité tragique. Michaux ne construit pas un système, une histoire. Encore moins une psychologie.

Quelque méfiance que l'on ait pour ceux que Michaux appelle des *étrangers fureteurs* [90] et dont il dénonce la malveillance ou l'arbitraire, les psychanalystes, on ne peut pas ne pas appeler cette région du nom que Freud lui a donné : l'*Unheimliche ;* c'est l'inhabitable où nous nous installons, le familier qui paraît étrange, l'effrayant, le hanté, l'occupé

84. Par exemple, A. Green, « L'objet (a) de J. Lacan, sa logique, et la théorie freudienne », in *Cahiers pour l'analyse*, 3 mai 1966, p. 15-37.
85. *Ecuador*, p. 99.
86. *Ibid*, p. 93.
87. p. 7.
88. *Misérable miracle*, p. 119.
89. *Epreuves, Exorcismes*, p. 9.
90. *Face aux verrous*, p. 64.

par les fantômes, et *aussi* la manifestation de ce qui aurait dû rester caché [91]. Nous ne chercherons pas à vérifier sur Michaux les analyses tentées par Freud à la lecture de E.T.A. Hoffmann. Fascination angoissée devant les yeux de l'autre, peur de perdre les siens, peur et désir de la mutilation, animation d'objets, passage en un monde autre, sont, bien sûr, des thèmes que le lecteur de Michaux reconnaîtra. Renvoient-ils à la peur de la castration ? Seule une véritable lecture analytique de Michaux résoudrait le problème. Il s'est agi simplement ici, par l'étude des rapports de Michaux avec son lieu naturel, sa maison natale, familiale (*Heimat, Heim*), ses propriétés, par un rapprochement avec la complexe notion d'*Unheimliche,* de cerner le domaine d'appartenance des monstres, des métamorphoses et de cette perturbation essentielle de toute nature que Michaux provoque. C'est à partir de cette situation d'exclusion de soi, mettant en cause à la fois l'intégration du sujet dans le monde, l'être du sujet lui-même, et le principe logique d'identité, que se développe l'imaginaire du poète. La création naît de ce qui, dans le créateur, lui est le plus étranger : « *On* » *: la partie spontanément imaginante de mon esprit en proie à la mescaline et sur laquelle je n'ai plus aucun pouvoir* [92]. *On* a fait l'œuvre ; le monde l'a créée, Michaux s'est contenté de la laisser s'écrire, avec angoisse et jubilation ; *Lecteur, tu tiens donc ici, comme il arrive souvent, un livre que n'a pas fait l'auteur quoiqu'un monde y ait participé* [93]. Auteur apparent, innocent coupable d'une œuvre qu'il signe et se révèle sienne au moment même où il ne saurait la reconnaître...

Le parricide, le viol et l'être

René Bertelé, Robert Bréchon veulent voir dans l'œuvre de Michaux une « entreprise de salut ». Ils ont tellement peur du néant, tellement soif de l'être que lorsque le poète dit l'absence de Dieu, l'abolition des valeurs, la disparition du moi, l'écroulement d'une logique de l'identité, ils s'appliquent à saisir à travers ces constatations, l'indice d'un regret, d'une nostalgie, finalement d'un effort pour retrouver — au terme d'une odyssée plus ou moins longue — ce qu'il affirme perdu. Et sans doute, du point de vue de la psychologie du créateur, l'interprétation proposée n'est-elle pas fausse. Exprimer le néant, plutôt que se taire, que se laisser mourir, c'est, bien sûr, faire comme si l'on croyait à quelque chose, comme si l'on pensait gagner quelque chose à parler. Mais l'intention du poète, l'espoir — illusoire ou non — qui lui permet de se dire, s'abolissent quand l'œuvre est faite. Seul — si nous ne voulons pas nous aveugler — subsiste le témoignage lucide — ni appel nostalgique, ni sanglot désespéré — d'une vie qui n'est pas celle du bon vivant, à la santé et à l'éthique sans failles, sûr de lui-même, du monde, d'autrui, de Dieu, baigné en une totalité renvoyant perpétuellement à elle-même. La drogue, la fièvre, le voyage, le rêve ne sont que les moments privilégiés de l'expérience permanente du vide, du manque, de l'impossibilité de coïncider avec soi. Raymond Bellour n'a pas tort de voir l'œuvre de Michaux comme « mesure de l'être, route qui mène à l'être, royaume ouvert au vent de l'être ». Mais l'être qui s'apparaît

91. « Unheimlich nennt man alles, was in Geheimen, im Verborgenen, in der Latenz bleiben sollte und hervortreten ist », écrit Schelling.
92. *L'Infini turbulent,* p. 67.
93. *Plume,* p. 216.

— au niveau de l'homme, du monde, de la création — se révèle effrité, morcelé, égaré, divisé, simultanément présent et aboli. Etre enveloppé de néant, mêlé de néant, porteur, en son centre, d'une béance essentielle.

L'histoire de la pensée occidentale peut être conçue comme la répétition d'un parricide. De ce parricide que, très explicitement, Platon, dans le *Sophiste,* au moment de définir le simulacre (φαυταυμ), déclare accomplir : le meurtre de Parménide, le Père. Nous transgressons l'interdiction qui fonde notre discours : *l'être est, le non-être n'est pas.* Au risque de perdre, en niant le principe d'identité, tout sens, au risque de devoir proférer l'impossible et le contradictoire, il faut briser une certaine conception de l'être qui nous enferme à l'intérieur d'un cercle de tautologies se renvoyant l'une à l'autre et qui nous permet d'éluder le néant qui est en nous. Il faut dire le non-être ; ce qui ne va pas sans lui conférer *un être en quelque sorte ;* il faut forcer le langage et parler le contradictoire. Dans ce meurtre répété du Père, ce viol interminable de la parole et de la logique, dans cette transgression toujours à recommencer, Michaux trouve son rôle et son lieu. A l'intérieur même de cette pensée occidentale où il se situe au moment même où il la conteste, parce que l'histoire de l'Occident n'est que l'histoire d'une auto-contestation, parce qu'elle ne cesse de poser l'être que pour l'annihiler.

Michaux ne va pas vers Dieu. Il en part. Il s'en arrache. *Ses premières pensées furent sur la personne de Dieu. / Dieu est boule. Dieu est. Il est naturel. Il doit être. La perfection est* [94]. Puis la sphère parménidienne est brisée, le Père et Dieu rejetés et abolis.

Parricide philosophique. Viol logique. Il serait vain de minimiser la portée de ces agressions. Ecrire n'est jamais innocent ; *écrire, écrire : tuer, quoi* [95]. Une nouvelle logique du discours permet de traduire un désir que la parole rationnelle s'était donnée pour tâche d'occulter et de pervertir. Viol, parricide : comme l'écrit, avec une certaine ironie, Michaux, *Les pensées de la couche du dessous sont rarement belles* [96]. Mais par-delà le bon goût et un discours réglé, une parole vraie s'affirme, née de la violence, porteuse de violence, expression du désir, refus des répétitions stériles.

A trois niveaux, se retrouvent ainsi les mêmes négativités. La position du sujet s'est définie à l'intérieur du champ de l'*Unheimliche ;* le contenu de son discours est apparu comme perversion de la nature, destruction de l'ordre, description de l'agressif, de l'innommable, de l'angoissant ; enfin, la structure même de ce discours s'est révélée articulée selon des modes que toute la tradition métaphysique a signalés comme transgression des autorités et des normes, comme viol et parricide. L'œuvre de Michaux se montre par là exemplaire. Elle ne constitue sans doute qu'un moment de l'histoire de l'écriture, entre la parole sacrée par laquelle le poète habite dans l'être et la parole libre qui n'a plus rien à transgresser. Elle se place au moment essentiel et douloureux où tout est déjà perdu et où, pourtant, il faut encore briser, rompre et se détruire. Le monstre morcelé et morcelant qu'elle évoque apparaît comme son emblème et son blason. Grâce aux monstres, l'individu se reflète, se réfléchit en un miroir déformant et brisé ; il s'y révèle et s'écrit.

---

94. *Plume,* p. 110. *Le portrait de A.*
95. *Ecuador,* p. 16.
96. *Plume,* p. 9.

... sur une colonne absente

Claude Lefort

De la faiblesse de son corps, de ce qu'il nomme son inappétence, de sa fatigue — *extrême et anéantissante fatigue* —, de la difficulté quotidienne de l'éveil, de l'impuissance à entreprendre, si modeste et prochain soit le but, ou bien même à soutenir une pensée, il a parlé inlassablement. Davantage : c'est du fond de cette misère qu'il commence à parler. Misère qu'il érige en mythe : il brode sur le thème de ses déficiences organiques ; entendu à l'électrogramme, son cœur lui procure *la plus imprégnante, la plus désarmante, la plus indigeste émotion de sa vie, pompe sans allant, sans mordant... cœur sans frappe véritable, pas fait pour les actes, pour le travail en pointe...* ; son cerveau n'attend que l'invention du cérébromètre pour révéler l'indice de son insuffisance. Mais nul doute que ce mythe ne soit inscrit dans sa vie. Quelles que soient les causes premières et le degré premier de sa faiblesse, il y a trop tôt cherché son signe propre pour qu'elle ne soit efficace. Vouloir, prévoir, compter avec la résistance des autres, celle des choses, avec le temps lui coûtent une peine qu'il paie dans son corps. Au reste, ses forces ne suffisent pas à lui imprimer un mouvement durable en direction d'un but ; il y a toujours des forces adverses pour le déporter loin du lieu qu'il eût souhaité atteindre ou lui en faire perdre jusqu'au souvenir. Or, de cette impuissance ne naît pas seulement l'épreuve de la séparation et de la solitude. Les choses se dérobant sous ses prises, il en vient à douter de son propre mouvement et de son origine. C'est le contact avec lui-même qui lui est refusé en même temps que l'adhésion au monde qui l'entoure. Privé d'identification, il l'est de son identité. Ainsi son visage n'est pas son visage : *j'ai cessé depuis vingt ans de me tenir sous mes traits,* note-t-il une fois, *je n'habite plus ces lieux.* Son nom n'est pas son nom, seulement l'incompréhensible et intolérable marque laissée sur lui par un étranger.

Tel est l'écrivain Michaux, dans l'image qu'il donne de soi aux autres et se donne à soi-même : homme de l'extrême dénuement, devant qui se dérobent les premiers biens — non pas ceux dont la possession fait le riche et la privation le pauvre, mais cela que tous ont en partage, les choses mêmes dans leur indéfectible présence, ce que goûte encore le paria d'être à l'égal du prince habitant de ce monde, les nourritures terrestres. Au sensible, pourtant, il se sait lié, il n'ignore rien du jeu de la demande et de la réponse enfoui dans les ténèbres du corps. Lui qui écrit : *tous les spectacles de la nature sont toujours des spectacles en écho,* il est au plus haut point conscient du narcissisme de la vision [1]. Mieux : les catégories ordinaires du sentir ne lui suffisent pas ; il s'attribue volontiers sept ou huit sens. Mais la distance qui le sépare des choses, des autres et de lui n'est pas pour autant abolie. Ainsi, au nombre de ces sens il en compte un qui les modifie tous : celui du manque. *Je le touche et le palpe comme du bois,* note-t-il, comme si justement cela seul qui portât pour lui l'évidence la plus sensible lui vînt d'un certain vide...

Certes il n'est pas le seul à désigner le manque comme ce qui lui appartient en propre. Mais, à la différence de beaucoup d'autres, il en fait l'épreuve dans son corps, dans la zone obscure du sensible qui l'enveloppe, dans les répondants immédiats du regard, du geste, de la parole, dans l'espace du désir qui les soutient et ne se soutient que de laisser échapper et de s'échapper soi-même. Pour lui, le manque ne s'inaugure pas là où cesse le monde de la vie ; il n'a pas la noble origine de la subjectivité qui se conquiert dans l'absolue différence et fait de sa passion l'être perdu. Il s'atteste déjà au sein du vivant dans la défaite qui double son institution et la dispersion son irrécusable présence à soi, dans le retrait des choses qui sont pourtant formées de la même substance que la sienne. La privation de l'être, c'est dans la masse de l'être que l'expérience en est faite avant qu'elle ne s'exaspère par la sécession du penser. 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 reparaître ailleurs le point vif du sentir, là où s'allument et s'éteignent les pulsions d'amour et de mort, là aussi 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.

Il est vrai, c'est sous le regard de l'autre que s'exalte en Michaux l'impossibilité de coïncider avec une image — ce que serait son image ; davantage, celle même de se rassembler dans son être propre ; et c'est de refuser le statut que le monde de l'Autre lui ménage, non seulement un statut social particulier, mais celui de l'homme, en tant qu'être spécifique, nanti des propriétés qui l'incluent dans l'espèce humaine. Mais le sort de cette aventure, toute prête qu'elle est à se travestir en drame de la conscience de soi, s'est décidé dans l'espace du corps où poignent la même incitation et la même impossibilité. Tous les mirages de l'identité de soi, toutes les figures de son échappement y sont déjà inscrits, et leur découverte en ce lieu interdit de s'abandonner aux oppositions du sujet et de l'objet ou de l'en soi et du pour soi. Aussi bien le sentiment

1. Nous empruntons l'expression à Maurice Merleau-Ponty. Mais c'est bien plus qu'un mot cueilli dans *le Visible et l'Invisible.* Comme le dit si bien Bellour, entre Michaux et Merleau-Ponty il y a une rencontre — et d'autant plus signifiante qu'ils venaient de versants opposés.

si fort chez Michaux de ne pas appartenir à ce monde, à cette société où se loge pourtant son fantôme — quelle que soit l'enceinte de n'y trouver que l'exil, quels que soient le genre et l'espèce, quelle que soit la race de ne pas en être — ne peut-il se dégrader dans le phantasme d'une glorieuse négativité, d'un pur « je pense ». Il ne sait pas seulement que l'espace du dedans a mêmes dimensions que l'espace du dehors, qu'au reste cette division inéluctable est aussi insoutenable, qu'ils s'enveloppent l'un l'autre, se retournent l'un sur l'autre, mais l'expérience sensible, en tant qu'elle est celle d'une défection continuée, instruit pour lui celle du penser, règle l'échappement de la parole.

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 y paraisse. Extrême épreuve, car il n'a d'autre choix, pour avoir entrevu l'abîme dans le sensible, que d'y tomber toujours davantage, jusqu'à se perdre — perdre la vie ou, comme on dit, la raison — ou bien, par la tentative d'écrire, et sans rien attendre d'une évasion, se préserver dans cette dépossession même ; en lui donnant un écho trouver une trace de soi et une trace de l'être. Il lui arrive pourtant de chercher dans l'écriture une protection contre les atteintes du réel — et sans doute la lui apporte-t-elle, et subterfuges et compensations. Mais elle n'a de nécessité que de se rapporter au manque, dont l'épreuve est faite dans l'existence sensible, non pour le combler, mais pour le produire, se tenir au plus près de lui. Quand Michaux note : *un écrivain est un homme qui sait garder le contact, qui reste joint à son trouble, à sa région vicieuse jamais apaisée, elle le porte,* il énonce la vérité de son entreprise. Ecrire n'est certes pas donner expression à un monde sensible dont le sens attendrait silencieusement d'être délivré par des mots, mais pas davantage chercher refuge, à distance du sensible, en un lieu où s'accomplirait le vœu d'une identité introuvable dans la vie ; écrire est demeurer auprès de soi, mais de ce qui est sans figure, sans détermination positive, qui n'est pas non plus conscience, qui ne se signale que comme trouble, comme manque. Si ce manque porte l'écriture, c'est qu'il n'est pas objet de discours — comment pourrait-il l'être ? — mais qu'il soutient seulement la parole, sans qu'elle puisse le nommer, qu'il en relance indéfiniment l'exigence, c'est qu'enfin la jonction de l'expérience et de la littérature est celle de deux retirements, un inconcevable redoublement de l'absence.

Mais peut-être faut-il entendre davantage ? Avec la littérature la seule chance ne s'offre-t-elle pas de prendre la vraie mesure du manque ? Alors écrire ne serait pas seulement rester fidèle à l'absence première, mais par l'écho qui lui est donné, ouvrir un nouvel espace où elle se change, où le trouble, réfléchi sur soi, se dépouille de sa contingence, où la mort soit tenue à distance.

Pourtant, ce fait mérite qu'on l'interroge, Michaux n'a jamais cessé de tenir la littérature en suspicion. Lui qui, penserait-on, trouve en elle un ultime recours, il est étrange qu'il se refuse à lui accorder ce qu'elle lui donne, non seulement la possibilité de vivre, mais un passage au-delà de ses intolérables frontières, un miraculeux écart par rapport à l'alternative dans laquelle il était enfermé.

A Bréchon qui lui demande un jour : comment êtes-vous devenu écrivain, il répond d'abord à côté : je suis contre le principe du métier — comme si on l'interrogeait sur les raisons qu'il eut de choisir un

emploi plutôt qu'un autre. Sa surprise, confie-t-il encore, fut de voir de *vrais écrivains* le considérer comme tel à la lecture de ses premiers textes. De Supervielle, dont il dira ailleurs qu'il incarnait la poésie dans sa personne, il ne rapporte l'éloge que pour faire part de son embarras : *il ne mettait jamais en question, si peu que ce soit, mon existence littéraire,* dit-il, *et je ne cessais d'en être étonné.* Quand, dans le même entretien, il doute de la valeur de ses écrits, de son originalité, il laisse du moins entendre qu'il y a une vérité de la littérature ; mais ce doute se change ensuite en une réserve fondamentale : Kafka le surprend pour avoir dit que l'essentiel de sa vie est d'écrire ; *une façon sans doute,* commente-t-il, *de mieux vivre en ménage avec son mal. Pour moi, non. J'hésitais toujours à continuer à écrire. C'est guérir que je voulais, le plus complètement possible, pour savoir ce qui finalement est inguérissable.* Paroles équivoques qui ne précisent pas si, du moins, la littérature est la voie qui conduit à la découverte du dernier vide ou si elle n'est que le contrepoint d'une vie qui se suffit déjà de son mal et de l'interroger. Mais quelle que soit l'interprétation, la distance prise à l'égard de la littérature est grande : l'essentiel n'est pas d'écrire. Or, cette réserve, qui est aussi méfiance, est parfois soutenue par une sorte de fureur contre le langage : *Mots, mots qui viennent expliquer, commenter, ravaler, rendre plausible, raisonnable, réel, mots, prose comme le chacal,* note-t-il dans *Passages* — et, après s'être interrogé sur ce que lui réserve la musique : *il ne faudrait pas que jamais j'oublie. J'étouffais, je crevais entre les mots.* Dans le même moment, il oublie que la musique l'incite encore à écrire, que, le délivre-t-elle, il lui faut mettre cette délivrance en mots. Comme il oublie, parlant de Klee, qu'il lui apporte et nous apporte le don de sa parole, d'une parole à jamais inséparable, pour qui l'a entendue, des lignes et des couleurs où il découvrait tout le savoir de l'être, que, revenu de contempler sa peinture *voûté d'un grand silence,* il ne peut s'empêcher de dire ce silence, de nous léguer ces mots qui entrent désormais dans notre mémoire de Klee.

De la part d'un homme si rigoureusement appliqué à faire la lumière sur soi, cet aveuglement déconcerte. Troublante est sa perpétuelle hésitation à écrire, dès lors qu'elle n'est pas en lui simple doute sur ses pouvoirs, qu'elle porte une méfiance contre l'écriture elle-même. Son obstination à refuser le secours des autres et les incitations du dehors, sa résolution de préserver sa faiblesse et son dénuement, nous ne pouvons rien en dire, sinon qu'elles lui frayent un accès au savoir. Mais le rejet du statut d'écrivain est d'une autre portée. Vaine résistance puisqu'en dépit d'interruptions il n'a jamais cessé d'écrire, puisqu'au moment où il prétend faire d'une aventure privée, d'un désir de savoir qui lui appartiendrait en propre, l'essentiel de sa vie, il se prête au profond renversement dont témoigne le livre, se laisse recouvrir par son écrit, s'enfouit dans l'anonymat de la parole publique.

Mais si nous la jugeons vaine, n'est-ce pas faute de mesurer le risque dont témoigne son entreprise, et n'est-ce pas de tout confondre, sa méfiance à l'égard du langage, son hésitation à écrire, le rejet du statut d'écrivain, l'interrogation sur la littérature, l'attachement à son expérience propre et le désir de savoir ?

Quand il dit : *j'étouffais, je crevais entre les mots,* il s'insurge contre le langage comme il s'était insurgé contre le réel. Et, par exemple, la musique est pour lui une seule délivrance, elle le soustrait d'un coup à l'étau des mots et des choses car ils portent les simulacres d'une même nécessité, tirent les mêmes *verrous* ; les choses portent déjà commande-

ment, inscrivent la Loi dans le registre du visible, et les mots se prononcent et s'articulent dans des paysages immuables et en dehors de nos prises. A l'entendre bien, le langage ne trahit pas une expérience qui s'offrirait dans sa vérité au pur contact du sentant et du senti, car la trahison commence dans le sensible, dans la première dégradation de l'être-vu en être-objet, quand le regard est pris au piège de la perspective, de la mesure, de l'extériorité des choses par rapport à lui, et de leur extériorité les unes par rapport aux autres, quand la ligne, la couleur simulent l'identité de la chose, fonctionnent pour circonscrire, définir le visible, conjurer l'indétermination qui est au principe de sa naissance, de sa diffusion, de ses échanges. Comment Michaux ferait-il du langage le seul mode de l'aliénation ? Ce qu'il laisse entendre est plus profond : que la parole s'exerce sous le signe d'une première défaite, qu'elle est donc déchirée en elle-même, promise à une révolte interne, qu'elle ne peut, pour être vraie, que tenter de dérober une part de ce qui lui est depuis toujours dérobé. Il ne cède qu'un moment au phantasme de la parole qui emprisonne et de la parole qui s'évade pour reconnaître que c'est la même qui s'ouvre et se ferme.

Dès que j'écris — note-t-il dans *Passages* — *c'est pour commencer à inventer. A peine est-ce sorti, voilà que je me mets de tous côtés à lui présenter des barreaux de réalité et, ce nouvel ensemble obtenu, à lui en présenter de nouveaux encore plus réels, et ainsi, de compromis en compromis, j'arrive à ce que j'écris, qui est de 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'écrire.* La vérité est seulement que le meilleur résultat ne saurait faire oublier le renoncement dont il est fait, que l'écrit est toujours manqué, qu'en outre il suffit que la révolte cède un instant pour que le mur du langage se rétablisse et que toute percée paraisse de nouveau condamnée. En vain dirait-on que l'image de cet échec rétablit le mythe ailleurs dénoncé d'une adéquation possible de la parole et de l'être. Ce n'est pas en regard d'une parole pleine que celle de l'écrivain se sait perdante et, sitôt passée au dehors, perdue, c'est dans son exercice même et par le sort qu'elle se donne, dans l'expérience d'un détournement rigoureusement contemporain de son premier mouvement, de sa première revendication, et qui en obscurcit la trace.

Si, d'autre part, l'hésitation à écrire accompagne toujours chez Michaux le désir d'écrire, c'est parce que la certitude lui est nécessairement refusée du passage en un lieu où l'impossibilité d'être trouverait enfin son soutien et se changerait en victoire sur la mort. Car ce lieu ne saurait exister à ses yeux — le repli sur soi du langage, en quoi se constitue la littérature, ne saurait s'accomplir à une distance souveraine du monde sensible — sans se donner tous les attributs de l'être nécessaire, sans que s'y trouvent restaurés tous les pièges tendus ailleurs au savoir, sans qu'enfin il s'objective dans la figure d'un autre monde et que l'écrivain s'y aliène dans un statut, une fonction, une œuvre...

Ainsi le mouvement de retrait hors de ce qui est par tous tenu pour le réel, et qui répond lui-même à l'épreuve première d'une dépossession de soi ne peut-il que se poursuivre dans l'activité qui y trouve son origine et tente de le fixer dans l'écriture. Certes, dans son refus du statut d'écrivain, Michaux reste fidèle à son vœu d'insoumission, il reporte à la limite de ce qui lui est permis son détachement du métier, sa

répugnance à se reconnaître avec autrui un domaine en partage, fût-ce celui de l'invisible, mais un doute plus profond le motive, qui s'exerce cette fois sur le statut de l'écrit et sur la littérature comme institution, la conscience que le leurre l'attend encore sur l'autre rive, que l'exil est peuplé encore des mêmes figures que le monde abandonné, que l'invisible s'organise encore suivant les mêmes lois que le visible et ouvre les mêmes voies à la méconnaissance.

Ecrire, dans cette lumière, suppose qu'une distance soit prise par rapport à la distance qui en inaugure l'entreprise. Un écart double le premier écart d'où surgit la parole, toujours près de l'annuler et pourtant seule condition de sa durée. Au repli du langage sur soi, à sa réflexion dans l'écriture, qui mime une étreinte du sens, s'ajoute un repli du langage sur l'être qui le porte — être énigme par quoi tout sens demeure en suspens. Or, c'est pour faire l'épreuve de ce double retrait, pour connaître indissociable de la tentation d'écrire celle de ne plus écrire, pour connaître l'impossibilité de SE VOIR écrivain, que Michaux est le plus profondément écrivain — pour renoncer à l'ultime sécurité que donne à d'autres la littérature, parce qu'il porte la menace de sa perte jusqu'au point où pourtant elle se convertit en pouvoir d'expression, parce que sa parole, née du dénuement, commande un dénuement de la parole poussé jusqu'au voisinage de l'évanouissement.

Si telle est pour lui la condition de l'écriture, du moins se produit-il avec elle un événement qu'il ne peut ignorer, une évidence refusée ailleurs. Dans ce qu'il écrit, dont ni le motif, ni la fin ne lui sont entièrement révélés, il découvre, comme par surprise la marque de son identité. *Me rassemblant* — note-t-il dans un texte où il confie sa joie de contempler dans les dictionnaires le bourgeonnement de l'humanité — *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 / Bien peu m'importe alors le comment et le pourquoi, mais il me devient pressant de conduire à mon tour quelques équipages à travers l'infini moutonnement des possibles. Petit cortège que le mien, mais qui sur ce fond vaste et infiniment glissant, marche pour moi d'un pas si étrangement accentué, d'un pas qui frappe le silence d'un accent inégalable.* Alors paraît en lui la différence de l'homme et de l'écrivain. L'homme est déporté toujours plus loin, à distance du centre d'où il pourrait mesurer ce qui lui appartient, mais l'écrivain, dans le moment même où il affronte l'énigme de la dépossession de soi et de la fuite de l'être, dans le moment aussi où il doute de ses pouvoirs et de la légitimité de la littérature, touche le roc. Son nom, son visage, l'homme Michaux peut bien les répudier, mais son écrit le désigne à lui-même, il y entend un accent inégalable. *Ah ! s'il était possible d'être dans le corps d'un autre,* dit-il une fois ; mais à vouloir parler la parole d'un autre, il ne songe jamais. Cette parole il l'est.

Il est vrai qu'il ne peut se fixer à ce point de certitude. Il le touche parfois ; mais consentir à s'y arrêter serait aussi se laisser capter par l'écrit, perdre le contact avec ce qui est à son origine, ce trouble auquel, comme il le dit ailleurs, il lui faut rester joint. Du narcissisme de l'écriture il est assurément conscient comme de celui de la vision. Et parce qu'il sait que l'œuvre est toujours quelque part une œuvre en écho, comme sont les paysages, que le mirage est d'autant plus réussi qu'elle se donne pour achevée, déterminée, pourvue d'une existence propre, il

ne peut céder à sa tentation. A l'entendre il fut une fois près d'y succomber et cet abandon seul eût fait de lui un écrivain, c'est-à-dire quelqu'un qui accepte de se projeter hors de lui, de se travestir dans des figures étrangères, de faire l'obscurité sur la provenance de l'écrit.

Avec Plume, déclare-t-il à Bréchon, *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. A Paris, je redeviens moi-même et prends à nouveau l'écriture en suspicion.* Cette suspicion, disions-nous, s'exprime au plus profond dans un doute sur le statut de l'écrit, mais elle trouve sa forme après *Plume* dans un refus décidé de l'œuvre. S'il surmonte ensuite son hésitation à écrire, du moins ne s'abandonnera-t-il pas au mouvement qui tend à trouver son terme dans la séparation de l'auteur et du texte, dans l'apparition glorieuse de la chose littéraire, chose qui se soutient de son seul sens, suffisante à soi-même, simulacre d'un être. Et, en effet, cet auteur de fictions, à nul autre pareil, est aussi celui qui s'interdit l'évasion au pays de l'imaginaire, il est celui qui refuse de laisser s'accomplir la métaphore...

Sous sa plume la fiction perd son ancienne destination. Outre qu'elle ne se déploie pas, — même dans le *Voyage en Grande Garabagne* qui s'ordonne en apparence autour d'un thème unique, mais se compose d'une mosaïque de pseudo descriptions et de pseudo récits dont chacun se suffit d'une ébauche — elle ne naît à chaque fois que pour se détruire. Son but n'est pas d'accréditer le jamais-vu, le jamais-pensé, de faire surgir une autre scène pour captiver le regard, prendre la croyance au piège ; mais pas davantage par une altération du champ empirique et de ses déterminants, par la suscitation d'un temps hors du temps, d'un lieu hors de tous lieux, de créatures sans identité définie, voire sans commune mesure avec les êtres connus, ne cherche-t-elle à porter le fer contre telle ou telle figure du réel — ou bien elle ne le fait qu'accidentellement et comme par surcroît. Si la fiction est critique, c'est en un sens plus profond, parce qu'elle rompt le pacte qui nous attache au sensible, parce qu'elle disjoint dans notre rapport avec l'être, où celle-ci s'ignore, la foi dans l'ordre institué des choses — ordre où se fondent toutes variations de la nature et de la culture — parce qu'elle fait entrevoir la marge qui borde le réel et l'indétermine. Nulle évasion donc dans cette fiction, elle s'opérerait encore à l'intérieur des cadres qui doivent être ébranlés ; nulle négation, elle ne serait que dénégation. Il lui faut reprendre à son compte le mouvement qui porte à donner adhésion aux choses, en épouser tous les développements, mimer le discours dans lequel s'énonce le réel (et, en effet, de ce discours elle retient toutes les articulations, toutes les figures, elle reproduit toutes les modalités ; en elle, tout a sa place, toutes les positions du sujet qui affirme, nie, interroge, s'étonne, croit ou doute, approuve ou désapprouve), cela à seule fin de produire la logique sensible qui soutient ce discours et de la tenir en suspens dans un certain vide.

Travail dont le lecteur connaît le résultat au vertige qui le prend quand il découvre soudain sous la drôlerie, l'horreur ou l'étrangeté du récit, l'indétermination qui mine simultanément l'autre récit, celui qui est doublé, mimé, et qui énoncerait le vrai sur la chose ; quand par exemple la description des Emanglons rigoureusement construite sur des détails vus ou connus, mais qui n'ont pas de statut légal dans l'ordre du visible ou de l'intelligible transforme cette légalité en énigme et mine

la croyance au réel qui soutient son regard et son savoir. A considérer, par exemple, les mœurs des Emanglons, il peut bien s'amuser un temps, sans confondre certes la fiction et le récit d'un voyageur ou d'un ethnographe, se plaisant au contraire à entrevoir en elle ce récit tourné en dérision — signe de la comédie qui reconduit du sentiment tragique du dépaysement à celui de la familiarité de la représentation — mais le trouble le saisit, un trouble cette fois sans commune mesure avec celui que fait naître chez l'observateur la découverte d'autres règles, d'autres valeurs, d'autres comportements, quand se trouve enveloppée dans la dérision la foi dans le réel — et l'objet qu'elle suscite et le sujet qui s'y assure.

Une telle fiction ne saurait donc se mettre au service d'un nouvel objet, rien produire ou annoncer qui se substitue à ce qu'elle attaque ; elle se suffit de son travail de sape, de ronger la croyance, de désagréger l'objet. Et de là vient aussi qu'elle se tient toujours dans les limites de l'ébauche, car elle ne vaut que par son mouvement d'insoumission contre le réel, que de rompre l'ordre du temps, comme celui de l'espace ; de ce mouvement elle témoigne par son écriture qui s'interdit de durer, brûle ses cartouches dans l'instant, jette seulement en marge du visible les signes qui le brouillent. Effort difficile puisque, il est vrai, l'éclat des images que l'auteur fait surgir du fond d'un visible méconnu donne au langage une richesse, une exubérance que dans son application au dénuement il ne cherchait pas.

Mais dans cette productivité est encore un principe de mort. Peu importe qu'on s'enchante d'abord de l'engendrement continu de vocables neufs, ils ne tardent pas à inquiéter. *Emanglons, Ecarassins, Ouglab, Aravis, Orpdorp, Omobuls*, ces noms de la Grande Garabagne, et bien d'autres où se mêlent les résonances de l'homme, de l'animal et du végétal ne sont pas à la seule gloire du langage, fastueux ornements d'une fête rabelaisienne, pour le plaisir du discoureur, signes d'un appétit de mots qui ne peut se satisfaire du menu ordinaire, mais bien plutôt témoignent-ils de la fuite, de l'épanchement interne qui menacent la parole, portent-ils à la limite du possible la subversion que le regard insoumis inaugure dans le visible.

Limite qui, franchie, abolirait la parole, mais dont la seule proximité indique l'enjeu de la fiction, car elle est dans son essence tentative de la transgression. Son affaire est de tourner la Loi dans laquelle le réel s'énonce, de faire la nuit sur l'objet (selon l'expression dont use une fois Michaux) : tentative qui ne se soutient que de son échec, mais dont la fascination qu'exercent sur lui l'aventure des enfants-loups, réfractaires jusqu'à la mort à l'apprentissage de la Loi, et la haine qu'il porte au nom du Père disent assez qu'elle s'entretient d'une épuisable soif.

Ce qui commande enfin la fiction de Michaux et que véhicule le mouvement de la transgression, c'est un désir de savoir si violent qu'il ne souffre pas de se satisfaire des relais de la science, qu'il redoute d'y être étouffé, qu'il y flaire plutôt des pièges montés pour lui interdire son ultime et seule importante demande, qu'il veut donc les brûler tous pour exiger tout de suite sans condition la vérité sur l'être, et qu'à défaut de la toucher, il préfère, à renoncer, témoigner au moins de l'indigence de la représentation, se mettre au service d'un non-savoir pour qu'il monte la garde contre le faux savoir.

Cependant ce désir conduit au-delà de la fiction, car celle-ci accorde encore trop à la métaphore, si elle ne cède pas à ses prestiges. La résolution de Michaux de rester joint à son trouble, de l'interroger et d'interroger

l'être à travers lui, de ne pas dissimuler le lieu d'où il parle, le JE qui se tient derrière les mots, et à partir de ce lieu, sous le signe de ce JE, sans ruse de la parole, de faire la lumière sur ce qui lui échappe, dont il sait seulement l'échappement, mais qu'il sait du moins pour s'insoumettre contre les lois de la représentation, cette résolution première trouve sa conséquence dans une écriture proche de celle de l'écrivain-philosophe. Ainsi dans certains textes de *Passages,* notamment, et dans d'autres destinés à relater ce qu'il apprend de la drogue, s'emploie-t-il à parler à découvert. Là, le refus de la littérature semble trouver une issue dans un autre langage. Pourtant les raisons qui le portent à s'approcher de ce que la convention nomme philosophie sont aussi indissociables de celles qui l'en éloignent, car ce n'est pas seulement le métier, la discipline du penser, la continuité de l'effort en direction d'un but, la patience des médiations qui l'attendraient, cela que depuis toujours il a rejeté — et, à nouveau, le transfuge de l'œuvre qui se donne pour substitut de l'être, et, davantage encore, si vive soit la critique de la tradition, si aiguë la conscience de l'impossibilité d'une maîtrise du sens, si ferme la résistance à la tentation du système, l'inscription dans une communauté de penseurs, l'acceptation d'un héritage, le travail au service d'un legs ; c'est plus profondément l'évasion même du penser hors du sensible, contre quoi il s'est toujours défendu, le passage à un mode de savoir qui, quelle que soit l'opposition qu'il se donne, est irrésistiblement porter à convertir tout être en objet, quelle que soit son application à préserver l'expérience d'où il naît, la trahit du seul fait de la distance qu'il instaure de lui à elle, surgit par une aliénation dont il ne peut revenir.

Ainsi, Michaux ne peut-il que s'arrêter au seuil de la philosophie comme il s'arrête au seuil de la littérature. Et, comme l'écriture ne se déployait dans la fiction que pour la dénoncer et dénoncer avec elle la foi dans le réel, elle ne se déploie maintenant que pour récuser l'idée d'un discours vrai sur le vrai, que pour désigner la part de l'être refusée au savoir. Ecrire, alors, n'est pas transcrire le pensé, rendre visible son objet, mais, dans le suspens de l'ébauche encore, à la limite de l'évanouissement de tout objet, faire surgir l'énigme du penser, interroger sa condition, marquer l'impossibilité où il est d'une capture de l'être, réserver un lieu où une autre expérience serait possible ou promise.

Par exemple, il note dans *Passages* : *Après quelque temps, le penser s'arrête. — Ecrit, c'est ce qu'on appelle une pensée. C'est pourtant alors qu'il faudrait qu'elle soit continuée, mais il n'y a plus rien. Des abîmes de nescience la bordent, la précèdent, la suivent. D'inexplicables contradictions, d'insurmontables incertitudes, enfin une impuissance totale. Si l'on insiste, des abîmes de rien. Des univers-rien. Il n'y a pas de pensée qui n'aille ailleurs qu'à rien. Alors à bout, incapable comme craie noire sur tableau noir, elle ne peut rien rendre, rien faire. L'univers impensé se défend.* Témoignage d'une impuissance qui se redouble dans l'écriture puisque celle-ci ne peut dans le moment même se soutenir, et d'une contradiction qui se redouble aussi en elle, puisque, du moins, elle l'atteste, il est une pensée de l'impensé. Or, que cette pensée-là le hante c'est justement ce qui le nécessite à écrire, mais il ne peut mieux faire que d'en produire l'écho. Et, en effet, comment l'impensé serait-il 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 sans son sillage l'échappée du penser.

C'est dans le moins de force que m'apparaissent toujours les idées les plus vastes, les plus importantes, écrit Michaux. *De nombreux bancs d'idées, nombreux à en avoir la respiration coupée, mais 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.* Ici l'écrit ne produit rien, il est la trace d'une autre trace laissée par des idées fantômes. A défaut d'un savoir, ce n'est même pas une impression de savoir qui se dépose en lui, mais celle d'avoir su, le signe d'un ancien passage qui n'a jamais pris forme que dans un passé. S'il entretient avec la mémoire un rapport privilégié c'est avec une mémoire qui met au contact de l'inaccessible — mémoire donc qui est en même temps oubli, ne conserve pas des souvenirs-choses mais garde seulement la trace de leur effacement, d'un effacement aussi primitif que leur apparition. Aussi bien ne s'étonne-t-on pas à découvrir que de toutes les mémoires soit pour Michaux la plus riche celle qui conduit au plus loin et porte la plus grande perte, celle de l'enfance, dont *l'odeur,* dit-il, est pour toujours *enfouie, introuvable.* Là où l'oubli est le plus profond, là est aussi le signe du plus grand passage. Il est vrai : *quelque chose d'essentiel, l'atmosphère intérieure, un je ne sais quoi qui liait tout a disparu, et tout le monde de l'enfance a disparu ;* mais il est non moins vrai que cette perte parle d'un autre temps. Temps d'un commencement, d'un désir à peine concevable — *quoi de plus difficile 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 insatisfaction, c'est-à-dire rien du tout ;* temps où l'impensé tenait le pensé dans ses plis, l'enveloppait de toutes parts, où les regards n'étaient pas prisonniers de l'objet, ni le voyant étranger au visible — *regards de l'enfance si particuliers, si riches de ne pas encore savoir, riches d'étendue, de désert, grands de nescience, comme un fleuve qui coule... regards qui ne sont pas encore liés, denses de tout ce qui leur échappe, étoffés par l'encore indéchiffré ;* temps enfin de l'interrogation — *âge d'or des questions et c'est de réponses que l'homme meurt.*

Mais cette mémoire qui garde le souvenir-oubli n'est qu'un des lieux à partir desquels l'écriture trouve sa voie, d'où le sujet, se réfléchissant sur son fantôme, touche la vérité de sa défection, entrevoit à la limite de son évanouissement et de celui de l'objet un *passage.* Chaque fois que lui est renvoyé d'*ailleurs* l'écho d'un autre savoir, riche de non-savoir, d'un savoir qui ne s'épuise pas à prendre, ne s'assujettit pas aux normes du réel, mais se serait laissé prendre dans le sensible, emporter dans sa mouvance, Michaux trouve le pouvoir d'écrire. Ecriture tout occupée alors de cet écho — qu'il lui vienne de la musique, de la peinture, ou de cette expérience limite de la coupure du sujet qu'institue la drogue —, attentive seulement à le préserver ; qui n'abolit pas la distance de son lieu propre à celui auquel il se rapporte, mais trouve au contraire en celle-ci le moyen, le seul, de toucher au loin l'insaisissable ; qui n'assigne même pas une autre résidence à ce dont elle se tient éloignée — car enfin elle n'ignore pas qu'*ailleurs* la méconnaissance guette aussi, que la peinture, la musique même sont tentées par l'ordre, la mesure, la définition du sensible, qu'elles vivent sous la menace du principe de réalité, que la drogue à son tour, dans la dénégation furieuse dont elle le frappe le maintient encore secrètement accouplé au principe du plaisir ; écriture, donc, qui se suffit de témoigner d'une ouverture possible, d'un peut-être...

Pourquoi faut-il que je compose? demande Michaux. *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 inaccessible.

Or, ici le signe répété du sujet et le *peut-être* sont essentiels et se soutiennent l'un l'autre. D'une façon générale ce n'est ni hasard, ni inconséquence si Michaux est toujours présent dans ses écrits, alors justement qu'ils portent au plus loin l'interrogation sur le statut du sujet ; si, lorsqu'il parle de ce dont lui parlent la musique, la peinture ou la drogue, il ne dissimule jamais le JE par lequel passe toute demande et toute réponse ; et si, en même temps, c'est toujours dans l'ombre qui subsiste d'une possibilité perdue, ou enveloppé dans un vœu, dont le sort est confié à un autre JE, que son propos atteint son but ultime. C'est que Michaux ne dit pas le vrai sur le vrai, il dit son appartenance à l'être dans le désir.

Il ne dit pas que la vérité passe l'ordre du réel et de la loi, il dit seulement : *pourquoi faut-il que je compose ? / pour briser l'étau peut-être, / ... / pour noyer le mal, / le mal et les angles des choses, / et l'impératif des choses, / et le dur et le calleux des choses, / et le poids et l'encombrement des choses, / et presque tout des choses, / sauf le passage des choses, / sauf le fluide des choses, / et la couleur et le parfum des choses, / et le touffu et la complicité parfois des choses, /...* Il ne dit pas que l'être se cache dans la représentation, que l'homme n'a pas l'être en sa propriété, qu'il baigne dans l'élément de l'être, qu'il y a une humanité de l'homme qui lui échappe, il dit seulement : *j'aimerais dessiner les effluves qui circulent entre les personnes* ou : *j'aimerais aussi peindre l'homme en dehors de lui, peindre son espace.*

Sans doute Michaux n'est pas toujours fidèle à ce langage. Paradoxalement, c'est lorsqu'il parle de son expérience de la drogue, c'est-à-dire dans le moment où la distance du JE de l'écrit à l'autre JE paraît la plus grande, dans le moment où écrire s'accorde au souvenir du visible le plus fugitif et le plus dérobé, à celui de la tentative la plus violente pour forcer le barrage des choses, c'est alors qu'il lui arrive de perdre le sens de sa réserve. Lui qui ne veut pas se laisser prendre au leurre de la science, le voici, dans *Connaissance par les gouffres,* converti à l'exactitude, au repérage, appliqué à compter, classer, définir les effets de chaque drogue, à supputer l'existence et la fréquence d'ondes cérébrales ; lui qui n'a jamais cessé de vouloir faire la nuit sur l'objet, le voici dans la position du pur observateur devant les phénomènes du moi drogué — JE de nouveau masqué, réduit à n'être plus que le support anonyme de toute représentation, sujet de connaissance, enfin, restituant au réel ce qu'il prétendait ailleurs lui soustraire. Faut-il entendre que la résistance au plaisir, à l'écrasement du désir dans la réponse démesurée qu'il rencontre ne trouve d'autre soutien que dans un JE PENSE ?

Pourtant, il écrit parfois au souvenir de la drogue, comme il écrit au souvenir de l'enfance ou de la musique. Alors, sous l'apparence de la transcription d'une expérience, c'est de toute autre chose que de science qu'il s'agit. Non que soit contredite la formule mise en épigraphe dans *Connaissance par les gouffres : Les drogues nous ennuient avec leur paradis. / Qu'elles nous donnent plutôt un peu de savoir. / Nous ne sommes pas un siècle à paradis.* Mais le savoir se révèle tel qu'il était dès l'origine pour Michaux, porté par le désir.

Dans le beau texte d'*Hermès, Dépouillement par l'espace,* tout se tient dans la lumière du JE désirant : la demande qu'il est venu faire au visible,

par le secours de la drogue, et par l'abandon aussi de son paysage familier, par son installation à la limite du jour devant un horizon de hautes montagnes, sa vaine attente, le refus que lui opposent les montagnes et la nuit, la dernière station sous le ciel étoilé avant le renoncement, l'imprévisible événement qui se produit à son spectacle, ce que le visible lui donne au-delà de toute demande, le ravissement, la quasi-perte de tout repère, le quasi-dépouillement de tout attribut, la fulgurante plongée vers le haut, l'abandon de la rive d'où les choses apparaissent, le retour de la vision sur lui qui le pénètre *jusqu'aux oreilles, jusqu'à l'occiput,* sa captation de voyant par le visible, et la pensée qui ne cesse de veiller dans le temps incertain du ravissement ou de l'après — pensée d'un infini qui est pure distance, pure différence, différence sans termes, pure transcendance, transcendance sans transcendé ni transcendant, et pensée, devant le ciel refermé, de la limite rétablie, des termes de la différence, des repères de l'espace et du temps (*la terrasse est ici, mon corps dessus, le ciel plus loin, la montagne qui va apparaître avec l'aurore là. Dans cette direction Lausanne, au-delà sur la gauche*), pensée de la dépendance, de la résidence, des liens jamais tranchés (*Multiples sont les attachements. Multiples reviennent les maisons de l'attachement. Invisibles sont les maisons de l'attachement, et forts sont les liens fins qui font l'âge de l'homme*)... et tout se tient par l'écrit, lequel ne produit rien d'autre que la trace de la différence, effacée, rétablie, l'échange du visible et de l'invisible, le pari impossible contre la chute du désir.

Je me suis bâti sur une colonne absente, dit une fois Michaux. Et sans doute ne pense-t-il alors qu'à son aventure personnelle, à l'énigme de son dénuement, de sa défaite répétée devant l'entreprise, de ses refus, qui, mieux que la vie la plus concertée, la plus volontaire, la plus accapareuse, la plus tendue vers des fins le tiennent dans la proximité à soi. Mais, pour nous ses lecteurs, la colonne absente, c'est aussi, c'est d'abord son écrit — écrit sans poids, qui ne dépose rien dans le champ du savoir, mais supporte comme peu d'autres les questions qui ramènent la littérature et la philosophie à leur commune origine.

De l'étranger

ALLEMAGNE : Max Bense, Petru Dumitriu, Kurt Leonard, Helmut Heissenbüttel.
ÉTATS-UNIS : Richard Ellmann, Patrick Gregory, Robin Magowan, J.K. Simon.
JAPON : Terutoshi Hiraï.
MEXIQUE : Ramon Xirau.
POLOGNE : Artur Miedzyrzecki.
SUÈDE : C.G. Bjurström, Artur Lundkvist.

Allemagne

Textes

Max Bense

Les trois textes suivants ont été écrits en allemand par le philosophe allemand Max Bense.

— Le premier : « Ästhetik und Metaphysik einer Prosa » est la préface à l'édition allemande de *Passages*, parue en 1956 aux Editions Bechtle (Esslingen) et traduite par le docteur Elizabeth Walther.

— Le second : « Fenster zu den Blättern Michaux » est le texte du catalogue de l'exposition des œuvres de Michaux à la Galerie Daniel Cordier à Francfort aux mois de février et mars 1959.

— Le troisième : « Nachsätze zu den Fenstern auf die Blättern Michaux » est le texte d'une allocution prononcée à l'occasion de l'ouverture de cette exposition le 3 février 1959.

Max Bense est né en 1910 à Strasbourg. Il étudia la physique, les mathématiques et la philosophie aux universités de Bonn et de Cologne. Il travailla pendant la guerre dans un laboratoire de recherche de physique théorique, puis fut professeur de 1945 à 1948 à l'Université de Jena. Il est, depuis 1949, professeur de philosophie et de philosophie des sciences à la « Technische Hochschule » de Stuttgart.

Il a publié notamment : *Contours d'une histoire spirituelle des mathématiques* (1946), *L'existence technique* (1949), *Métaphysique de la littérature* (1950), *Esthétique* (4 vol., 1954-56-58-60), *Rationnalisme et sensibilité* (1956), *Peut-être, d'abord, réellement, seulement* (1963), *L'insoumission des idées* (1965).

Que Max Bense qui a autorisé la traduction et la publication de ses textes, ainsi que le docteur Elizabeth Walther, qui nous a si aimablement aidé à surmonter les difficultés de traduction par sa connaissance de Michaux et des écrits de Max Bense, trouvent ici l'expression de ma plus sincère gratitude.

Y. L.

Esthétique et métaphysique d'une prose*

Je ne demande que de la méthode quelle qu'elle soit. Diderot.
Aie une méthode, mais cache-la. W.G. Hamilton.

Esthétique et métaphysique d'une conscience progressive [1], c'est de cela qu'il nous faut parler face à la prose de ces *Passages* d'Henri

---

* Ce texte est la préface écrite par Max Bense pour l'édition allemande de *Passages* parue aux éditions Bechtle sous le titre *Passagen*, dans une traduction d'Elisabeth Walter. N.d.T.

1. Allemand : « fortgeschrittenes Bewusstsein ». N.d.T.

Michaux. Hermann Bahr, dans *Kritik der Moderne* avait déjà développé l'idée que l'art est, entre autres, « la réalisation dans une matière extérieure à l'homme de l'idée du beau pénétrant dans la conscience de l'homme » : le diagnostic d'une conscience doit donc précéder la détermination de l'œuvre d'art. Il va de soi que nous sommes là sur la trace du rapport actuel entre un texte et sa pensée, entre sa pensée et son expression, que nous poursuivons, renouvelée, la liaison entre forme, substance et objet et que nous mesurons les informations que nous donne un écrivain d'après les communications qu'elles sont peut-être en état de susciter.

Un peu détachées de l'époque, un peu au-dessus de la sphère des habitudes intellectuelles dans laquelle se déroulent d'ordinaire la pensée et les écrits de ses contemporains, les méthodes de Michaux nous amènent à les aborder esthétiquement et non à les évaluer philologiquement tant en ce qui concerne l'inspiration et la réflexion qu'en ce qui concerne l'utilisation et l'exploitation qu'il fait de fines substances et de micro-perceptions.

On remarque de suite l'attirance spirituelle pour les poisons, les explosifs, les atomes et les narcotiques et on les voit avec l'attention d'un apothicaire être combinés à des préparations verbales de significations, d'allusions, de double sens d'ombres, de masques et de cachettes : le tout objectivement déterminé et réfléchi au moyen d'une unité du Moi subjectif constamment maintenue et exagérée. C'est cela la manière, le conscient, le nerveux de ce style avec ses continuelles agitations séismiques dans les phrases, l'étonnement dans cette prose mais aussi sa stringence. Pour diagnostiquer de tels faits et de telles relations, l'on doit affiner ses propres moyens et entrer dans les « différentielles » de ses catégories. Il n'y a qu'une autre prose à peine qui ne soit pas qu'expression de pensées, de rapports entre elles des choses, de déductions et de connaissances, mais qui soit en même temps représentation même de l'*unité d'une conscience pensante*. Sur ce point Michaux n'est probablement surpassé que par Valéry.

Henri Michaux, né en 1899 en Belgique et vivant depuis longtemps à Paris, a produit une œuvre littéraire et avant tout une prose en quoi se manifestent à leur place naturelle la forme et le contenu, entre l'épique et la réflexion. Cela vaut, comme pour presque tous ses autres livres, pour *Passages*, collection de petits morceaux publiés entre 1937 et 1950 dans différentes revues et parus regroupés en 1950. Ce sont donc vraisemblablement des productions parallèles au chemin qui va de *Plume* à *Meidosems* mais c'est en réalité l'épicentre d'innombrables inquiétudes créatrices, modèle authentique pour l'entre-prose : une pensée se développe, ce développement pourtant n'est pas une « chaîne qui ferme [2] » mais une histoire ; ou bien une fable s'étend, et pourtant cette extension ne se manifeste pas comme restitution d'un fait passé mais comme analyse d'une perception (réflexion sur *la jeune fille qui a grandi parmi les loups, pensée à l'ennemi de l'homme*). Pour cette raison on ne sait jamais si c'est ici une imagination ramifiée qui est à l'œuvre ou une subtile technique d'observation (*l'amour, c'est une occupation de l'espace*), et on ne sait pas toujours soi-même si

2. Allemand : « Schlusskette. » Il est fait appel ici à la fonction de la chaîne plus qu'à la notion de chaîne elle-même ; aussi l'allemand le précise à l'aide d'un mot composé. Une chaîne peut en effet encore attacher, délimiter, enfermer, etc. N.d.T.

c'est par une réalité ou par une irréalité que l'on est touché, par du concret ou par de l'abstrait (*va-t-on bientôt bombarder les anges ?*).

Epique et réflexion sont en tout cas des processus d'intégration verbales, elles ont un caractère englobant, elles aiment les extensions suffisantes, la consommation, l'absorption et la divagation et il appartient pour ainsi dire à leur être d'avoir une tendance naturelle à effacer la frontière qui les sépare. Mais qu'y prenne naissance le problème d'*une forme condensée,* d'une prose aussi réduite qu'essentielle, aussi limitée que précise et justement dans ce domaine des transitions [3], on peut le saisir dans *Passages.* J'ai déjà maintes fois différencié la prose artistique de la prose à idée et confronté le texte philosophique au texte littéraire ; Michaux nous permet maintenant de découvrir que la transition [3], les confins contiennent des phrases à signification plus achevée et plus autonome. Il faut voir avec lucidité que notre conscience n'est pas seulement marquée par l'*acte de l'intention,* comme disent les phénoménologues, mais se trouve aussi au-delà, capable de l'*accomplissement de l'intégration* à travers laquelle, justement, la *conscience progressive* se donne à reconnaître. Les *Passages* rendent possible une pénétration à l'intérieur de cette expérience métaphysique. Michaux s'entend magistralement à diriger ces transitions [3] et ces changements entre signes esthétiques et opérations logiques ; dans ce domaine Michaux n'appartient pas aux techniciens mais aux inventeurs et aux explorateurs.

Ainsi se heurte-t-on continuellement dans *Passages* à des phrases, à des suites entières de phrases dont l'attrait, la rhétorique et l'esthétique résident précisément dans ces enchevêtrements, ces croisements et ces embrouillements de pensées, de perceptions et de contenus dont il est question ici. La *relation inattendue* joue ici le rôle décisif dans la construction esthétique des signes. (*La sublimation existe. « Non » est un meurtre sublimé.*) Ce qui en résulte c'est un style, *une beauté des rejets,* un médium dans lequel prospèrent les paradoxes, les exagérations, les réfléchissements, les refroidissements et les échauffements ; et il faut se rappeler que pour les géologues le rejet, dans l'interruption brutale d'une couche, consiste en un glissement vers le bas, une nouvelle couche apparaît à la même hauteur, d'un autre âge et avec d'autres roches. Il y a, de même, dans cette prose, des développements de pensées qui usent d'objets tout à fait déterminés ; ceux-ci disparaissent tout à coup, glissent vers le bas et de tout nouveaux se présentent, inattendus, qui ont une origine radicalement autre et cependant achèvent la réflexion, en consolidant le niveau.

Au reste la beauté est cachée. Que cela soit possible tient naturellement à chaque rejet. Le sec, le froid, l'osseux, l'anti-expressif, le déshydraté de la langue de Michaux dans laquelle l'image ne prospère que dans l'ombre de la pensée et où aucun mot ne se débarrasse de la préoccupation des choses, trahit la concentration hors de l'ordinaire d'une conscience. Cette prose médite...

A cette place il est nécessaire de parler d'une catégorie déterminante de Michaux : *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. J'en ai conscience, c'est*

3. Transition : Bense emploie ici le terme « übergang » qui est la traduction allemande du français « passage ». Bense employant par ailleurs constamment en allemand le terme « passage » nous avons traduit ici « übergang » par « transition ». N.d.T.

surtout un « je voudrais ». Dans *Passages* justement Michaux nous donne un aperçu de son maniement de la pensée expérimentale.

Il faut remarquer que cette pensée expérimentale ne s'exprime pas par de vaillantes « chaînes qui ferment [4] », peut-être n'est-ce même pas dû à ses recherches sur la vérité ; cela s'épanouit manifestement comme une différenciation des perceptions qui n'obéissent pas aux lois de l'optique mais au travail de mesure de l'imagination. 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 kaléidoscope. Il faut encore faire remarquer que les expériences de Michaux ne sont issues ni de nouveaux objets, ni de la mise en évidence, par le langage, de leur fonction, de leurs rapports à l'être, comme c'est le cas par exemple dans *Le Parti Pris des Choses* de Francis Ponge, autre pôle en France actuellement de la poésie méthodique et inspirée par la métaphysique.

Chez l'auteur de *Passages,* il s'agit avant tout de l'ébauche, de la *conception de nouvelles substances, de leurs attributs et de leurs hasards* (c'est à ce dernier surtout que, semble-t-il, Michaux consacre son intérêt épique et spéculatif, c'est-à-dire aux propriétés accidentelles qu'il s'emploie ensuite à nuancer avec un plaisir évident). Il s'agit donc de matériaux, de matières à partir desquelles peuvent surgir des objets et leurs fonctions, il s'agit d'une couche catégorialement plus profonde que chez Ponge, c'est une thématique de l'être des plus somatiques que Michaux ébauche, les objets ne l'intéressent que sous l'aspect de leurs matériaux et de leurs fonctions, et seulement selon la perspective du « médium » [5] dans lequel ils se déroulent. Michaux ne tend pas aux évidences ou aux schémas mais bien aux situations, aux modes et événements de l'être et de la conscience : ce n'est pas en vain que la « sensibilité » est une hypothèse de sa pensée et de ses écrits, pas en vain qu'il a fait le « voyage de la drogue » ; les déterminations matérielles lui semblent être les plus importantes et le plaisir des diagnostics et des archives s'accroît, dans le champ de la perception.

Ces constatations sont d'actualité : il est facile de voir que la dissociation entre art ancien et art moderne ne se joue pas seulement entre un mouvement vers l'abstrait, l'inobjectif et le non figuratif, d'une part, et un mouvement vers l'objectif dans une relation réelle ou suréelle, d'autre part, mais se manifeste comme conflit entre une conception formelle et une conception privilégiant le contenu ; ce qui, en termes théoriques, s'exprime comme antagonisme entre une esthétique syntaxique et une esthétique sémantique. L'art réduit à des purs problèmes de forme et extérieur aux catégories du contenu, l'art qui s'épuise en de pures « désignations » et qui n'offre plus aucune possibilité au « royaume des significations » peut être l'expression d'une ascèse esthétique, variante en quelque sorte de « l'ascèse du monde intérieur » dont parle Max Weber. Ce que je voulais maintenant dire est ceci : dans *Passages* il s'agit de recherches à l'aide de nouvelles substances et de leurs propriétés,

4. Allemand : « Schlussketten. » Voir note 2.
5. « Médium » au sens physique du terme désigne le champ intermédiaire, catalyseur qui permet et favorise une réaction.

d'improvisations de nouveaux contenus, ici Michaux a conquis une relation préparatoire au langage : *Mots, mots qui viennent expliquer, commenter, ravaler, rendre plausible, raisonnable, réel, mots, prose comme le chacal.* Tous ces extraits indiquent une sorte de contre-intérêt à la simple formalisation. On peut parler peut-être de substantiation sémantique et de transubstantiation pour expliquer tous ces remarquables glissements, désordres, épaississements et amincissements qui jouent un rôle dans la prose de Michaux. Ces processus n'ont donc pas de signification formelle, ils ne peuvent être compris syntaxiquement, ils ont toujours une affinité avec la métaphysique, ils se déroulent en fin de compte dans les contenus, dans les qualités, ils atteignent ceci, *de quoi* l'on parle... exprimé dans l'esthétique de Pascal : « les mots diversement rangés font un divers sens, et les sens diversement rangés font différents effets ». (Pensées, 23.) L'ensemble nous rappelle parfois le style de Tertulien, sombre et cependant reluisant « comme l'ébène », et retrouve quelquefois cette sécheresse remarquable de Poe dans laquelle les ruptures et les sauts de notre compréhension deviennent sources d'idées subites. Mais assurément la ligne : *Je plante l'arbre à pain,* est un insurpassable commentaire d'elle-même.

Sans aucun doute, Henri Michaux nous donne ici un exemple de prose abstraite : ce qui pourrait être raconté est réfléchi et, tendant de cette manière notre conscience ou la traversant à pas légers, se libère de certaines marques accidentelles de l'être-là sans bien sûr y gagner formellement ; car ce qui ressort le plus c'est l'essentiel, l'idée, et ainsi, en tant qu'il se caractérise avant tout par une technique de l'abstraction, l'événement verbal qui se déroule ici est l'expression d'une abstraction errante dans les idées et non formalisante, d'où il s'ensuit naturellement que le monde esthétique des signes de Michaux n'est pas bâti à partir de formes, mais de contenus. *Visages de jeunes filles, visages sans « je », visages sans capitaine. Miroirs de la race, visages encore inhabités que la volonté n'a pas eu le temps de durcir et de rendre forteresse. Visages ouverts, visages donnés, mais où il n'y a personne à prendre. Visages qui ne vous appartiennent pas. Visages universels. (Quel apaisement parmi tous les autres, particuliers, rétrécis, maniaques !)...*

Cependant, ces textes ne sont pas exclusivement déterminés par le caractère expérimental et abstrait de leur prose : s'élevant au-dessus de cela, tout en tirant naturellement leur origine de l'esprit de l'expérience, paraissent dans l'œuvre de Michaux presque tous les attributs importants d'un tourisme spirituel, manifestation courante dans les sphères intelligibles de notre civilisation ; mais ici, non seulement au sens d'une pratique exercée mais avant tout au sens d'une théorie esquissée.

Par l'exploitation de tous les équivalents physiques aussi bien que psychiques — de la géographie comme de la dynamique — on en arrive à une utilisation des mots et des relations entre les mots, qui possèdent une signification touristique au sens le plus large du terme, qui appartiennent ainsi au monde d'affiches des bureaux de voyage, esquisses de Cassandres pour Wagon-lit-Cook, à la pénétration de continents étrangers et de régions inexplorées, aux expéditions et aux safaris, aux services de cures et aux ports d'escales, et qui confèrent encore au vol des pensées et au train des phrases l'élan nécessaire et les réserves indispensables. On voit tout de suite qu'il ne s'agit pas de n'importe quelle espèce de tourisme spirituel, comme celui de James Joyce dans *Finnegans Wake,* tourisme des femmes le long du fleuve penchées sur

la lessive sale de quelques siècles, pas non plus celui d'Ezra Pound où les textes d'une autre langue, les consonances étrangères des mots, les tas de souvenirs, les beautés de monuments oubliés et passés de civilisations entières, constituent les grandes places-surprise pour le véhicule des mots, où les voyages dans le temps et les interpolations historiques saisis ensemble dirigent les courants et les remous de lignes. Chez Michaux, il s'agit de traversées, de chevauchées dans le désert et de marches sur les sommets, en bref d'expéditions dans l'inconnu, non seulement sur le mode de l'énergie corporelle, mais *dans la conscience de la conscience élargie,* de l'autre conscience, dans laquelle il vaut la peine de pénétrer. Pays imaginaires, pays de mots, lointains de pensées, domaines sémantiques, royaume des significations, mondes possibles de Leibnitz qui sont pensés et non réalisés, fouilles dans le possible, Pompéi de l'imagination, donc des espaces non des temps, *Grande Garabagne, Souvenirs de grands espaces, l'espace redeviendra ce qu'il était, un immense rendez-vous de cent espaces qui baignent les uns dans les autres et où baignent avec nous les objets et les êtres.* Dans *Observations* il se dévoile : *J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie.* Il existe dans le cadre des mathématiques modernes une discipline spéciale, vieille d'une cinquantaine d'années, qui se fonde sur un concept de l'espace des plus simples et des plus courants. D'après le célèbre Alexandroff, l'espace topologique « n'est justement rien d'autre qu'une multitude d'éléments quelconques (appelés « points » de l'espace), dans laquelle se trouve définie une notion de continuité ». Ainsi la topologie explore les relations spatiales les plus remarquables, enlacements et ennouements, environs et territoires, bandes et délimitations, on décompose en « simplexe » et on décrit les « complexes », chaque suite fermée de lignes est un cercle, on invente des espaces pluridimensionnel, sphérique, projectif, on explore les « variétés de tore », « propriétés de voisinage » et « relations d'environnement » autant que la distribution des carreaux sur des surfaces et que les divisions de plaines par des courbes fermées ; le tout s'effectue dans un langage mathématique, s'exprime par des signes et traite donc de formes et de structures. On a vite l'impression que les pays imaginaires de Michaux projettent une *topologie métaphysique,* une topologie où il y va de la séparation, de la négation et de la disposition de l'essence, de l'être-ainsi, des qualités et des substances elles-mêmes et il ne faut pas s'étonner si occasionnellement l'on bute contre des tournures et des horizons phénoménologiques où l'évidence devient d'autant plus grande que la réalité effective est plus abandonnée.

En ce sens il n'existe pas en France à l'heure actuelle d'autre écrivain qui recherche et restitue à ce point les états exorbitants de la conscience. C'est du reste sur ce point justement que Michaux s'éloigne autant qu'il est possible de Ponge qui, lui, recherche les éléments ; c'est ici un principe ionique qui opère, cependant qu'apparaît là l'attirance platonique pour des idées. Mais il faut aussi ajouter à cela que ces idées ne constituent pas une tour d'ivoire, mais un *nouvel archaïque,* un archaïque sous l'angle d'une conscience future, un archaïque rempli des figures de chaque *fonction anticipée* dont a parlé Ernst Bloch ; un archaïque qui ne peint pas des figures animées dans les cavernes crépusculaires de la préhistoire mais jette, sur de minces feuilles, les traces amaigries de son jour terrestre dans la captivité de l'esprit (*pour retrouver un espace dégagé, où l'on se sente libre, il faut aller aux peintures rupestres*).

Dans le poème qu'il a consacré en 1951 aux *Mouvements,* aux *Soixante-quatorze dessins,* Henri Michaux rassemble les trois attributs inchangeables d'un nouvel archaïque de la conscience : signes, taches et mouvements. Que le processus de l'abstraction précède ces attributs inchangeables sans le plus petit geste d'un archaïque mythologique nous montre bien que l'auteur n'a réellement à l'esprit aucune esquisse de l'homme originel mais la situation de l'intelligence progressive : *archaïque* méthodique à la place du mythologique. *Abstraction de toute lourdeur, de toute longueur...* Ensuite suivent l'une après l'autre les difficiles lignes-vers sur les *Mouvements,* les *taches* et les *signes.*

Passages aussi, cette manifestation d'un tourisme spirituel des plus fins, se meut dans cet archaïque d'une nouvelle conscience. Les pensées qui ne restituent aucune conclusion à une réflexion, aucune assurance à une expérience, projettent des expériences et ce qu'elles montrent sont... signes, taches et mouvements, pensées comme signes, taches et mouvements. Tout le commençant et le (presque jamais au mauvais sens du terme) finissant de ces pensées, l'ouvert, l'émiettement, l'accidentel, le nu des formulations, la dynamique, le principe de la chasse, le principe de la pêche des réflexions, la vitesse des phrases et des mots... *Contre Bossuet / Contre l'analyse / Contre la chaire de vérité / Pour casser / Pour contrer / Pour contrecarrer / Pour pilonner / Pour accélérer / Pour précipiter / Pour jeter à bas / Pour quitter le chantier / Pour rire dans le brasier / Pour dévaler / Pour dévaler...* tout ceci ne représente au fond rien d'autre qu'une suite de signes, taches et mouvements qui, du point de vue du contenu comme de la forme, dévoilent la condition nomade d'une conscience progressive. Pour Michaux, ce sont les actes, de quelque manière qu'il les exprime, en peintre ou en poète, qui sont l'essentiel. La cinématique et la dynamique sont aussi collecteurs de réflexions esthétiques. Le contenu apparaît d'abord dans son processus, dans la manière de son développement, dans ses fonctions et dans leur jeu réciproque. Les mutations physiques et métaphysiques sont poursuivies jusque dans le comportement des couleurs pénétrant le papier : *Des papiers qui boivent, beaucoup, follement, persévéramment, profondément, voilà qui me parle plus que les couleurs, que je ne fais d'ailleurs qu'y jeter comme appâts, comme révélateurs, comme masses à dépoitrailler.*

Le noir est sa couleur essentielle. *Pour le moment, je peins sur des fonds noirs, hermétiquement noirs. Le noir est ma boule de cristal. Du noir seul je vois la vie sortir.* Donc une cosmogonie archaïque, idée avec laquelle on aurait aussi intérêt à observer la « Montaru-Série » de Baumeister [6].

Le monde de Michaux, on ne peut l'oublier, est essentiellement un monde de substance au sens courant, exact et ontologique du terme : un monde spacieux d'une substance déployée vers de possibles contenus, formes et objets, notés par l'arrière-plan du thème « passages » ; cette substance manifeste comme sa plus haute qualité sa condition plasmatique. Le *plasma* comme substance propre de l'être, *comme substance archaïque du monde* de toutes les suites essentielles de mots, c'est de cela qu'il s'agit chez Michaux ; il a pour ainsi dire ramené la nouvelle

6. Le peintre Wylly Baumeister a nommé une de ses séries de peinture « Montaru - Série ». Toutes ces peintures ont une grande tache noire au milieu, ou mieux : le noir détermine ces tableaux. E.W.

plasticité des mots à la condition plasmatique de tous les étants. Ce qu'il débuche, découvre, observe, le plasma des mots, des pensées, des significations, des rêves, des figures, des images, des couleurs, des regards, des visages, des lignes, des ombres et des silhouettes, des destructions et des dégradations, des « *Plume* » et des « *Meidosems* », de « *Garabagne* » et du « *Labyrinthe* », des « *Peintures* » et des « *Passages* », tout cela livre la matière des signes, taches et mouvements concrets qui, produit à partir d'un être en qui s'incarne une des plus hautes et durables possibilités, composent, tout considéré, une nouvelle ébauche du monde. Les notes consacrées aux « *Visages de jeunes filles* » en sont ici aussi un bel exemple : *Dans le visage de la jeune fille est inscrite la civilisation où elle naquit...*

Ainsi voit-on tout à coup émerger réellement devant soi un nouveau plateau, un nouveau niveau, et s'avancer vers nous la créature future, les figures de Giacometti *droites et dans une attitude hiératique,* l'homme *réduit à un fil* et peut-être même « Plume » qui, comme il est dit, *voyage continuellement* ; on s'engage imperceptiblement dans les domaines fantastiques de la perception et l'on associe les trains de noyaux, les centres d'explosion des chambres de Wilson, les fins impacts des compteurs Geiger, aux dernières évidences qu'on puisse atteindre, car depuis longtemps déjà il ne peut plus être question d'objet ; la classique réalité n'est plus une catégorie mais au mieux un sophisme, un expédient ou une interprétation un peu négligente ; la compréhension humaine s'est entièrement retirée dans les évidences des signes, taches et mouvements, engagée dans ce processus avec une détermination et une continuité manquantes ou troublées, suivant dans ses grandes lignes une très sublime « leçon de décomposition », reposant sur une théorie hardie de la dernière naturalisation possible dans le « royaume des significations » qui fut toujours un royaume d'exagérations ou de dévastations.

On ne peut prévoir sûrement la manière dont s'achèvera physiquement et vitalement cette nouvelle naturalisation d'une conscience à l'intérieur de laquelle ont pénétré tout à coup à nouveau des signes, taches et mouvements à la place des structures déterminées. Edmund Husserl, dans son essai critique *La Crise des Sciences européennes et la Philosophie transcendante* (1954) attribue le « vidage de sens de la science physique » à une perte du « monde de l'existence » comme « fondement du sens de la science physique ». Mis à part les défauts d'interprétation d'Husserl à propos du processus du langage mathématique et de la pratique technologique des sciences physiques — il méconnaît complètement la vitalité qui entraîne vers la technique et vers l'abstraction ; il la méconnaît historiquement comme systématiquement — cela donc, mis à part, il faudrait montrer à ce sujet que la conscience progressive à notre époque, ou au moins en elle, se heurte à un résidu, à un archaïque de substratums qui ne sont plus attribuables et dont la signification ontologique et esthétique, je parle des signes, taches et mouvements d'Henri Michaux, garantissent un « monde de l'existence » comme « fondement du sens ». Ces signes, taches et mouvements jouent sans aucun doute le rôle du concret, au sens où Max Bill entend « art concret » ; son être n'est pas compréhensible par les catégories des objets, mais par les catégories des processus : signes, taches et mouvements remplissent une fonction orientée esthétiquement mais dont l'effet se réfléchit sur des choses réelles, sur de la vitalité. (Les observations et les réflexions de Lorenz et Gehlen ont rendu plausible, sinon prouvé, la présence et le rôle de déclic d'une langue esthétique des signes dans

la sphère animale et, sous cet aspect, les possibilités inhérentes au processus esthétique des signes de faire allusion par des événements spirituels à des événements vitaux ou au moins à leurs reliquats, ne sont pas étonnants.) Chaque signe, chaque mot, chaque texte, rétablit un contact entre l'être et la conscience, comme aiment le vivre les hégéliens et les marxistes. (Personne d'ailleurs n'a attiré l'attention plus profondément sur ce point que George Lukacs dans son analyse de *Félix Krull* sous le titre « *Das Spielerische und seine Hintergrunde* » [7].) Mais, le mot, les contenus précis, le domaine des objets et l'exercice des fonctions forment tous les foyers de la communication entre l'être et la conscience, et remplissent par conséquent les mots, leur conférant une signification réelle. Je parle de l'économique et du sexuel, l'économique qui fait passer cette relation à l'éthique, le sexuel qui l'étend esthétiquement.

Ici, cependant, seul ce dernier nous intéresse, c'est-à-dire le venir-au-mot du sexuel-esthétique, au sens d'une relation entre l'être et la conscience, d'un effacement des limites entre les deux et de la pénétration de l'un dans l'autre, d'un langage dont la situation peut se reconnaître à ses possibilités d'œuvrer avec des signes, taches et mouvements et d'exprimer avec leur aide le sexuel comme confins archaïques entre l'être et la conscience.

Réellement le style de note de *Passages* conduit à des textes dont on ne peut ignorer l'aridité et la sécheresse : ce sont des collages de mots à partir de signes, taches et mouvements dont on peut souvent ressentir les peines et les désirs et dont l'éros caché ou confus réside dans une affinité au substantiel, à ses dispositions et tranformations, un éros qui domine la sensation des corps et de leur plasticité et la domine à un tel point que l'on peut parler à l'occasion de *textes somatiques*. Sous le titre « *Arriver à se réveiller* » il est dit :

« la nuit me laisse cadavre... 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 sommeil... Dans cette grave situation (grave, car je n'ai pas alors l'encourageante mémoire de la façon dont précédemment je me suis tiré d'affaire plus d'une fois déjà, et même des milliers de fois) j'ai recours — chose curieuse — non tout de suite aux pseudopodes, mais, montrant ainsi la confiance solide (ou puérile) que je garde à la mécanique, j'ai recours à des instruments de levage d'une valeur éprouvée, à des palans, à des grues, à des mâts de charge... ».

Sans échapper au platonisme on peut dire que cette sorte de sens du sexuel reste étranger à la métaphore et à la dynamique sexuelles de Jean Genet, de Henry Miller et d'autres ; dans une certaine mesure elle n'écume que la substantiation et la transubstantiation de l'acte et la dévoile tout de suite au moment de l'exagération verbale comme processus dans la chaîne syntaxique et sémantique de la conscience et de la cérébration [8]. Le sexe semble avoir ici moins de sens comme moyen de satisfaction que comme possibilité de matérialisation. Michaux a exploré le monde intérieur des corps comme thématique de l'être de la littérature,

7. *Le ludique et son arrière-fond.* N.d.T.

8. L'évolution humaine *tend vers* ou *est* une évolution du cerveau de l'intelligence. Ce processus est nommé « cérébration ». E.W.

visiblement il veut connaître l'état d'esprit de la matière. Le corps est plus essentiel que le sexe, celui-ci est présenté à travers celui-là et non le contraire, somatique au lieu de sexualité. *Quand je commence à bourgeonner, à former des pattes même très grossières, même des sortes de moignons, c'est que je commence à entrer dans le chemin de la délivrance. Et quand de vraies pattes s'ébauchent, partageant mon être en haut et bas...* Il faut bien avouer que ceci est tout sauf l'expression d'une épique exhibitionniste, bien que, comme dans chaque réel dévoilement du sexe, penser à la vie, au sexe, au corps suggère ici aussi le désir.

Interrompons là le cours de nos pensées. La prose parmi de telles suppositions s'oriente, comme nous l'avons vu, aussi facilement vers le statut de thématique de l'être épique que vers le statut de thématique de l'être métaphysique vers l'écriture de textes abstraits que vers l'écriture de textes concrets. L'épique est concrète, la métaphysique abstraite. Dans ce mouvement vers l'épique apparaissent dans *Passages* des morceaux d'une très dense concrétion, dans ce mouvement c'est par la métaphysique que sont mises au jour des représentations et des pensées abstraites. On peut ajouter que l'épique et ses concrétions apparaissent expérimentalement alors même que la métaphysique et ses abstractions tendent pas à pas au statut de théorie. Ce n'est qu'en ce sens que l'on peut employer les notions de « prose abstraite » et de « prose concrète ». Toute réflexion métaphysique rend abstrait, chaque esquisse de la thématique de l'être dans le langage métaphysique est abstraite, chaque métaphysique écrit une prose abstraite. Par contre, chaque « quelque chose » abstrait en métaphysique devient immédiatement concret, objet littéraire dès qu'il revient au processus de la représentation épique. Toutefois il existe une « épique abstraite » dans la mesure où justement, comme chez Michaux, est tenté selon l'épique, l'accomplissement d'une réflexion métaphysique, de raconter le « quelque chose ». On peut dire : plus la thématique métaphysique de l'être qui est à la base d'une littérature, de ses fables, de son monde se montre, plus le texte se rapproche de la prose abstraite. Avec *Passages* devant nous, nous avons un laboratoire de prose qui permet d'étudier de telles propriétés. René Bertelé a sûrement raison lorsqu'il parle du Michaux critique, mais ce critique est bien sûr un critique qui décide moins des conditions esthétiques que des conditions métaphysiques de l'être. Des « quelque-chose » et non des formes ; dispersion des substances et non-diffraction dans la figure, tel est le but de ses recherches et de ses constatations. Même en ce qui concerne ses textes sur la peinture et la littérature, il y traite beaucoup plus de manuel et de matériel que de théorie de l'art et d'esthétique. Il est aussi remarquable que la forme de critique de Michaux consiste moins en une découverte des limites qu'en une expérimentation de leur franchissement et de leur croisement. Critique donc non pas conçue comme limitation ontologique mais comme *dispersion ontologique.*

Les acteurs cherchent parfois à voiler le sens de leur action. Michaux, lui, fait le contraire. *Passages* bien sûr ne dévoile pas *Plume* précisément comme noyau de la propre conscience de l'auteur Michaux, mais nous fait reconnaître la chaîne nomadique d'une épique et d'une réflexion dont les derniers charmes ne surviennent que si nous poussons un peu plus loin que là où Michaux s'arrête.

Fenêtre sur les dessins de Michaux

De telles œuvres d'art cachent leurs conditionnements. Elles ne sont pas des fonctions de vérité qui puissent à vue d'œil être décomposées en éléments, dont elles dépendent. Ce ne sont donc pas des compositions mais presque des anticompositions. Ce qui signifie la victoire d'une certaine anarchie. Mais le conditionnement caché implique l'apparition qu'apparaisse le fondement. Les conditionnements sont plus faciles à mettre à jour que les conséquences. Les conséquences s'étendent plus loin dans l'obscurité. Ici aussi. Justement ici.

Plume, Meidosems, Signes : Michaux avance toujours plus clairement de la première catégorie de l'être, celle des objets, vers la seconde, celle des signes : surréalité, fantomisme et signatures. Assurément de temps en temps la conscience en appelle au tempérament. Il se présente alors suffisamment d'occasions de laisser en arrière les signes et de pénétrer dans une subtile physique médicamenteuse, de désigner de fines substances intermédiaires comme traces d'une supra-nature. Mouvements, structures, visions.

Est à rejeter tout attribut dont on ne peut établir avec sûreté s'il est applicable ou s'il ne l'est pas. Simple logique ! phrase qui finalement sort de Wittgenstein. On ne peut établir ici avec sûreté qu'un des vieux attributs : beau, laid, attirant, repoussant, doué de sens, dénué de sens, achevé, inachevé, *soit* adéquat. Aussi doit-on les abandonner. L'art s'éloigne ici des vieux attributs. Il apparaît neuf et difficilement perceptible. Au fond, il n'esquisse pas un macrocosme mais un microcosme. Quelque chose comme la dislocation d'une situation de physique en une situation d'esthétique. Mais c'est là justement que réside sa maîtrise.

Ce qui s'éloigne des attributs ne repose que sur soi-même. Ce qui repose sur soi-même ne se classifie pas. Le discours esthétique prend la stature d'une tautologie. Par la tautologie nous pouvons connaître l'espace ludique, infini d'un art auquel on n'échappe nulle part et jamais. En cet espace ludique, infini, qu'ici se crée l'art, reposent sa liberté et son caractère peu frappant, sa chétive fragilité et sa grande vraisemblance. Signes et signes de signes, ombres et ombres d'ombres, rythmes et rythmes de rythmes, points et système de points, lignes et système de lignes, taches et système de taches, ensembles et fréquences, modulations et oscillations : tracés de temps rapides, imaginations dans un état très agité, conformément à l'époque, groupements juste avant la décomposition. Pas de certitude que l'art soit un langage, ou bien ?...

Tout ce qui est langage ne sert pas la compréhension, dit Wittgenstein. Le langage fut donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste, dit Breton. A partir d'un certain point, le langage ne donne plus rien, dit Michaux. C'est pour ce point qu'il opte. Une séparation déterminée du langage et du signe. Il arrache les signes de leur langage pour briser leur servitude. Ecriture sans langage.

Ainsi ART-DU-HASARD [1], art, peinture dont la création, dont la surprise repose sur une perturbation, non sur une imitation ou sur une abstraction, non sur une illusion ou sur un idéal. Le signe, le trait sur

1. Allemand : RANDOMKUNST. Ce mot anglais « random » qui signifie « par hasard » est devenu fort nécessaire pour la théorie de l'information. En conjonction avec « art » il signifie un art non seulement basé sur des éléments choisis consciemment mais aussi sur des éléments dus au hasard. E.W.

la surface doit enfermer dans ses calculs le hasard de la blessure, comme le tracé des figures sur la glace enferme l'endroit de la cassure. Interruptions, déformations, détournements, débordements, paniques, effondrements, confusions, hausses, baisses, contre-coups et chocs, chocs.... On ne peut suivre suffisamment les lignes en zigzag du mouvement brownien des molécules.

Michaux élucide le rapport profond du désordre à la ligne. Il aime les expressions qui recouvrent en germe la catégorie du désordre. Grimace, sublimation, drogue, monstre, excroissance, plasticité, tumulte, bousculade, matière explosive, miette, pli, labyrinthe. Désordres, source d'une beauté ou d'une laideur inconnue, source en tout cas d'un discours esthétique. Les désordres s'attaquent aux points et blessent la ligne. Esthétique de lignes blessées. *Passages* [2] et *Mouvements* [2] comme signatures des rythmes thermodynamiques d'un tempérament. La « Vision Noir » [3] comme approche du murmure blanc.

On ne sait où l'on est. Pas de catégoricité du lieu, du temps, des événements et des ombres. Seul le caractère labyrinthique du monde peut encore nous confirmer sa profondeur, et peut-être est-ce déjà le retour des emblèmes barbares d'un nouveau baroque qui apparaissait dans les fils sauvages de ces lambeaux de surfaces peints par Kermadec, mais maintenant moins richement orchestré, dépourvu de pathétique et chargé déjà du potentiel de son exécration et de sa destruction.

Par endroits, dans ces dessins, on découvre l'homme qui écrit aussi des textes, l'homme qui découvre des figures, des pays, des étiquettes et anime les cavernes de la conscience presque en conteur. Linéarité d'un texte s'abolissant en un dessin. Dessins, aboutissements de textes. Quelque peu chinois, textes engendrés dans des chambres de Wilson, trajectoires de noyaux à la pointe d'une plume, démarrant dans n'importe quel coin, style uniangulaire, jeu d'encre de Chine, Li-Long-mien [4].

L'homme dans une situation de mouvement nouvelle, changée. L'homme avancé et plus rapide. La conscience aussi en est affectée. Cela a profondément influencé les résultats de la perception et du faire. Gertrud Stein l'avait déjà noté : « Lorsque j'étais en Amérique, je voyageais pour la première fois relativement beaucoup en avion et lorsque je regardais à terre, je voyais toutes les lignes du cubisme... » Le tourisme métaphysique de Michaux dont je parlais précédemment ne semble être devenu plus intensif encore avec *Misérable miracle,* et l'archaïque d'une conscience future de l'homme que maintenant déjà, anticipant constamment, il traverse, se présente parfois comme une nouvelle atmosphère dans laquelle on pénètre en volant. Apparemment cette nouvelle atmosphère n'est pas un ciel. Le firmament est sombre. L'air raréfié. Peinture semblable aux images des cavernes.

Ainsi Michaux expérimente avec une nouvelle conscience productive. Et ces expériences se déroulent dans la catégorie du jeu, mais ce n'est pas n'importe quel jeu libre comme on joue avec un bâton dans le sable jusqu'à ce que la vague efface à nouveau tout, c'est un jeu stratégique. Dans le jeu de Michaux il y a des adversaires. *Le trajet définitif est le résultat de la lutte. Certains trajets renforcés, d'autres annulés, quelques-uns détournés,* est-il écrit dans *Passages.*

---

2. « Passages »... « Mouvements ». En français dans le texte. N.d.T.
3. « Vision Noir ». En français dans le texte. N.d.T.
4. Peintre chinois du xv[e] siècle. N.d.T.

Sous l'angle du jeu stratégique *comme moyen* de discours esthétiques, les images et les textes de Michaux sont le résultat d'un combat entre automatisme et désordre.

Parmi les possibilités d'atteindre à la réalité esthétique d'une œuvre d'art, deux sont intéressantes : sa fabrication et sa perception. La réalité esthétique d'une œuvre d'art ne se manifeste pas toujours dans sa perception. Peut-être ne se découvre-t-elle complètement que dans le faire. Comprendre c'est fabriquer [5]. Le faire ne peut se rapporter qu'à la réalité esthétique, le percevoir par contre n'atteint, quand les circonstances s'y prêtent, que l'apparence esthétique. Je pense que chez Michaux également, on atteint certainement l'art dans le faire et non dans la perception. Ce qui se montre est moindre. Ces œuvres d'art dissimulent l'art. C'est là probablement une provocation au faire. Le jeu stratégique ne transmet pas une règle mais une provocation à prendre part au jeu.

L'œuvre d'art à laquelle on n'accède pas entièrement par la perception nécessite, entre elle et l'œil, la lentille intellectuelle de la théorie pour que l'on puisse percevoir en quelque sorte son faire lui-même, connaître ainsi sa réalité esthétique et en être impressionné. Chaque microcosme esthétique exige l'exagération et l'agrandissement. A partir de là se justifie le vaste arrière-plan intellectuel de la peinture moderne. Il est vrai que les noms ou les titres des œuvres d'art sont depuis longtemps devenus sans importance, mais elles ont pour textes [6] les manifestes qui dénotent un rapport inhabituellement profond dans notre conscience entre les événements visuels et verbaux. J'ai l'impression que les créations de Michaux en sont un très bon exemple.

Postface à fenêtre sur les dessins de Michaux

Henri Michaux, ami des peintres et des poètes, Mesdames et Messieurs ; l'art aussi, je le redis sans cesse, repose sur l'intervention d'êtres intelligents dans le processus universel de l'esprit humain, de la civilisation humaine, s'arrêtant, reculant, progressant.

Cela précisément justifie en dernier lieu l'attitude de l'esthéticien qui succède ainsi à l'art et le poursuit, attitude à son tour sur ses gardes et méfiante, en tant qu'intervention cette fois dans le processus de l'art lui-même, un être intelligent jusqu'à ce que soit ramené sans hésitation à ce qui fut perçu et communiqué, perçu et communiqué par le peintre.

La perception, cependant, n'est d'abord que perception de signes, c'est-à-dire perception d'éléments indécomposables, couleurs, lignes, taches, contours, répartitions : ce qui fut communiqué dans ces signes c'est donc une ordonnance, un choix, un discours.

J'ai l'impression qu'on s'approche encore de la peinture moderne

---

5. « Comprendre, c'est fabriquer. » En français dans le texte. N.d.T.

6. La notion de « texte » d'une œuvre d'art qu'emploie ici Bense ne se réfère pas chez lui à la notion de traduction verbale d'une œuvre. L'œuvre d'art est l' « expression d'une poussée », la « matérialisation de l'idée du beau... » ; cette idée du beau, cette pensée peuvent aussi s'exprimer en théorie. Ainsi les « manifestes » proclament théoriquement ce que l'œuvre d'art exprime esthétiquement ; en ce sens, ils sont les textes des œuvres d'art, en ce sens aussi ils sont la lentille intellectuelle qui nous permet de saisir les articulations de ce langage esthétique des signes. N.d.T.

comme s'il s'agissait du voyage de Colomb, les voiles tendues contre le vent d'Ouest, attiré par un Gulf Stream intelligible qui probablement ne réchauffe aucun cœur mais qui touche chaque intellect sensible. On voit quelque chose émerger d'une mer sauvage et on peut chaque matin attendre du nouveau, un lambeau d'étant, des créations qui passent, pays, récifs froids et inhabitables, du reconnaissable et du non reconnaissable, Mesdames et Messieurs, je crois que nous arrivons à pied d'œuvre.

Il me semble que la peinture moderne en est encore à ses débuts et dans l'ensemble elle ne pose apparemment pas encore du tout le problème de sa qualité à la discussion, mais le problème de son être, de son étant ; sans aucun doute ses conquêtes qui ne peuvent encore être méthodiques se déroulent expérimentalement, exposées au hasard, se laissant porter avec confiance. Un seul coup de pinceau ne présume peut-être pas plus de l'ensemble qu'une saisie statistique et la question esthétique fondamentale se pose comme question métaphysique de tous les commencements. Après tout pourquoi y a-t-il ce genre de peinture et pourquoi n'y en a-t-il pas beaucoup plus ?

Certes, c'est à cette question que, par principe, on doit répondre tout d'abord quand les champs sont jalonnés, que nous savons tout ce qui peut être fait, tout ce que cela donnera, quand le caractère inépuisable de l'acte humain devient prévisible et tant que nous devrons recourir à ces moyens de fortune pour nous fier aux conquêtes statisques qui se déploient devant nos yeux : Tourisme Métaphysique des peintres, leur instable et relative ontologie.

Michaux inventa Plume, Plume sur l'autre rive du fleuve que celle où se tient M. Teste, l'invention de Valéry, Plume avec les bras tendant vers le bas, les habits pendant vers le bas, le regard pendant vers le bas, livré aux expériences mais plein de volonté d'adaptation et d'indifférence, n'échappant jamais aux déterminations comme Teste et pour cela persévérant dans l'attente de la surprise. Représentez-vous Plume devant l'art moderne, exposé muet à son chaos, vous aurez alors la majorité de ceux qui le regardent.

Certes Michaux n'est pas Plume. Il est actif, tendu et n'a de cesse, il aime la conquête statistique, la recherche risquée qui mène à l'art et la domination méthodique qui finalement le rend indifférent, amène tout à la conscience avec les moyens de la civilisation, condense l'extrême dans les substances fines ; par là Michaux appartient aux peintres, qui sont à concevoir comme fonctionnaires spirituels d'un monde en devenir ; Michel Tapié l'avait déjà décrit comme voyageur et comme inventeur, avec bienveillance Michaux s'est vengé au moyen d'un portrait qui de son côté nous dénonce Tapié comme proche parent de Plume.

Très conscient, disais-je, la conscience dans l'art est vraisemblablement la dernière possibilité de s'opposer avec succès à la rémission de l'esprit dans l'art qu'Hegel avait posée et qui reste si actuelle. L'émotion ne peut presque rien. Mais la conscience dans l'art signifie aussi l'aveu de la sagacité intellectuelle, de l'anticipation théorique de la production et, par conséquent, de l'esthétique. Michaux n'a jamais tu son esthétique. Elle est formulée dans des textes comme *Aventures de lignes, Signes* et *Vitesse et tempo.*

Les *Aventures de lignes* sont promues à un langage des *Signes,* et *Vitesse et tempo* sont des techniques filmiques qui tentent une synthèse de la peinture à partir du mouvement et de la perception : ombres de criquets, taches comme des colonnes en fuite, rythmes impulsifs comme des sillons sur la feuille, couleurs qui retombent dans le blanc ou le noir.

Je parlais de discours, de nouvelles d'informations esthétiques qui seraient à conquérir, elles sont ici.

L'art comme saisie d'êtres intelligents dans le processus de notre civilisation, la pénètre d'autant plus profondément que son message esthétique renouvelle plus fortement et avec plus de surprise le schéma de l'époque... et le suspend. Peut-être l'art en est-il ainsi d'autant plus vite usé, mais que ceci ne nous trouble pas, car l'usage est une catégorie humaine des plus éprouvées en ce qui concerne le créateur ; cela vaut également du point de vue esthétique dans la mesure où, justement, chaque réelle création utilise une certaine partie de notre liberté possible qui n'apparaît pas autrement que dans cet usage.

Il me semble à moi que Michaux confirme plus clairement que d'autres cette conception de la nature propre de l'œuvre d'art comme porteuse d'un discours esthétique. Ainsi je vois ses signes se mouvoir non seulement sur la surface mais sur la ligne et sur la colonne, après la découverte de la surface, la découverte de la ligne, style calligraphique, peinture linéaire au sens neuf et effectif du mot, non pas *le* texte qui, ordonné, devient image comme quelquefois chez Ponge, mais l'image qui, ordonnée, devient texte, passant d'une dimension bidimensionnelle à une perception unidimensionnelle ; typographie pour elle-même, concrète et pure, texte illusionnant et parfois saisissant : peinture au plus haut sens du terme, au sens de Malevitsch et Wols, Kandinsky et Tobey. Peinture moins comme représentation et expression, que comme participation et communication ; beauté qui s'affirme moins comme réalisée que comme codée.

Aventure, signe, vitesse et tempo, poisons, drogues, idées, substances fines codent et décodent la conscience, changent les situations originelles, la réduisent et l'élargissent, dévoilent en elle-même sa captivité et la profonde absence de son Moi qui doit derrière chaque Moi en délaisser un autre, le Moi de ce Moi, s'il ne veut pas se perdre complètement, hiérarchie de Moi, hiérarchie de conscience, conscience dans laquelle pénètrent aujourd'hui la psychanalyse d'une part et la phénoménologie de l'autre, revêtant dans chaque couche l'aspect particulier de ses possibilités et de ses créations verbales et visuelles, ainsi que l'a décrit Michaux dans *Misérable miracle :* la mescaline qui code la conscience code aussi les créations de cette conscience. Kandinsky a montré que le discours esthétique n'avait pas besoin des objets pour être représenté ; la mescaline montre que des signes n'ont besoin d'aucun porteur, d'aucune œuvre d'art matérielle pour être des signes esthétiques, beautés dans la captivité d'une conscience, abandonnés au dehors par le canal de la plume ou du crayon mais alors codés, matérialisés. La captivité en effet suppose toujours un Etre dans la caverne, et l'aspect de la profondeur est une fuite ; textes comme des sombres images de cavernes et signes comme des figurines énigmatiques en fuite ; nouvel archaïque de la conscience, des temps viendront auxquels il survivra, des interprétations peuvent être plus cruelles que des constatations.

Certes l'aspect profond s'esquive facilement, dit Wittgenstein ; laissons-le s'esquiver, la peau de cette peinture est suffisamment belle.

Henri Michaux, amis des peintres et des poètes, Mesdames et Messieurs ! j'aime les postfaces, postfaces aux préfaces d'un catalogue ; cela l'était.

Traduit par Yves Lichtenberger

A propos d'une traduction allemande

Petru Dumitriu

En 1959, la maison S. Fischer de Francfort-sur-le-Main publiait une édition de luxe des poèmes de René Char, avec, en regard, la traduction allemande, œuvre d'un groupe de poètes : Paul Celan, Johannes Hübner, Lothar Klünner et Jean-Pierre Wilhelm. L'éditeur responsable était Jean-Pierre Wilhelm avec la collaboration de Christoph Schwerin. Après avoir été sevrée, sous le régime hitlérien, de contacts avec la littérature française, les littératures anglo-saxonnes et italienne, l'Allemagne éprouvait une inextinguible faim spirituelle. Presque en même temps, les éditions Luchterhand publiaient un choix bilingue de Saint John-Perse, les éditions Suhrkamp une traduction de Proust qui est un chef-d'œuvre (on a récemment décerné à la traductrice un prix littéraire), Rowohlt lançait en Allemagne Sartre et Camus, Piper de Munich, la Deutsche Verlagsanstalt, Kiepenheuer und Witsch, Hanser, Walter servaient à qui mieux mieux la cause de la littérature française moderne.

L'équipe de S. Fischer concevait vers 1962 un programme à longue échéance. Un second volume de poèmes de René Char était prévu (Hübner et Klünner, restés fidèles à leur ami et inspirateur, y travaillent assidûment au moment où j'écris ceci). Il y avait toutefois de grands poètes français, sinon à découvrir, du moins à publier dans toute l'ampleur dont ils sont dignes, avec la précision, la fidélité et les vastes proportions qui font à juste titre l'orgueil des grandes traductions allemandes. Pendant les années 50 avaient paru, et continuent actuellement de paraître, des traductions de textes très importants de Francis Ponge (notamment chez Walter), d'Antonin Artaud (sous presse chez Renate Gerhardt). Le poète Kurt Leonhard avait traduit pour Suhrkamp *L'Infini turbulent* d'Henri Michaux.

Chez S. Fischer, tout en appréciant pleinement la haute valeur de ces efforts, on voyait plus grand. Ainsi naquit l'ambitieux projet de publier

toute une série de grands Choix bilingues en plusieurs volumes. On se fixa, pour les trois premiers, sur l'œuvre de Francis Ponge — le premier des deux grands tomes a paru en 1965 dans l'admirable traduction de Gerd Henniger — sur l'œuvre d'Antonin Artaud — en deux tomes, actuellement en cours de traduction — et enfin sur Henri Michaux, dont le premier des trois tomes d'œuvres choisies paraît en août 1966.

Cette grande aventure littéraire est, disons-le loyalement, l'aboutissement logique de toute une série de démarches convergentes : comme je viens de le dire, une pléiade de poètes et toutes les maisons d'édition de premier rang travaillent depuis des années à faire connaître en Allemagne les grands écrivains français contemporains. C'est dans ce climat que S. Fischer trouva le courage de s'atteler à une tâche vraiment monumentale par son ampleur et par son poids — dans les deux sens de ce dernier terme.

« Son poids » : en effet, les fidèles de Michaux (puisque c'est surtout de son œuvre qu'il s'agit ici), parmi les poètes allemands, avaient bien poussé des pointes individuelles. (C'est la contribution de Kurt Leonhard qui avait été, jusque vers 1960, la plus volumineuse, mais d'autres écrivains, parmi les plus prestigieux dans les lettres allemandes contemporaines — il faut nommer ici surtout Paul Celan — avaient publié des traductions dans les revues littéraires et notamment dans la *Neue Rundschau*.) Mais c'était une tout autre affaire qu'un Choix en trois tomes qui auront au total environ 1 500 pages ! Et encore, cela se voit lorsqu'il s'agit d'œuvres en prose, aussi denses et raffinées soient-elles. Un texte de Michaux (et un texte de Ponge, d'Artaud) oppose au traducteur une densité, un raffinement décuplés : il exige une Imitation intérieure (dans le sens que prend l'Imitation chez Thomas a Kempis !), un parallélisme de l'esprit entraînant même les régions profondes de celui-ci. Il faut devenir soi-même, jusqu'à la limite de ses forces, jusqu'à la capacité de ses abîmes personnels, un autre Michaux (un second Ponge, un nouvel Artaud !), suivre le poète dans l'exploration des gouffres, dans la notation minutieuse du délire méthodique, dans la création des êtres abyssaux, des zones de magie (comme il faut procéder à nouveau, au milieu du fluide d'une autre langue, aux pétrifications pongiennes, déclencher derechef les explosions terrifiantes dont Artaud fut l'auteur, le théâtre et la victime).

Mais c'est aux traducteurs qu'il appartient de parler avec compétence de ce labeur aventureux qui nous remplit en même temps d'envie et d'effroi. Parlons de l'éditeur. Christoph Schwerin avait dirigé la rédaction du premier tome de poèmes de Char ; il avait établi, d'accord avec Michaux, le sommaire des trois tomes depuis *Qui je fus* jusqu'à *Connaissance par les gouffres*. Il avait dressé le plan de travail, constitué en pensée un groupe d'écrivains unis par une commune passion pour l'œuvre de Michaux, lorsqu'il fut appelé à d'autres tâches. Ce fut à moi de continuer ce qu'il avait ébauché. Il me sembla dès l'abord que l'idée d'une équipe très nombreuse était impraticable. Deux questions se posaient, l'une essentielle et d'ordre esthétique, l'autre très importante elle aussi, mais purement technique. Comment assurer l'unité de ton ? Comment maintenir le rythme de travail ? La formule collective aurait exigé de longues, de très longues années. (Même en lui en préférant une beaucoup plus efficace, il nous fallut trois ans pour le premier volume.) Etablir une version allemande des textes de Michaux, c'était, pour les traducteurs, faire œuvre créatrice avec tout l'imprévisible, l' « inorganisable » de la production poétique. Cela reste vrai pour ce qu'ont accompli jusqu'à présent Paul Celan et Kurt Leonhard. Et ils n'étaient que deux ! Ce

n'est donc pas par manque de confiance ni par manque de profonde estime pour les autres traducteurs de Michaux, qu'il fallut se résoudre à abandonner l'idée d'une traduction collective. S'il est vrai qu'au bout de trois ans d'une collaboration qui, par degrés, devient très étroite, Paul Celan (éditeur responsable du volume et traducteur de toute une série de poèmes) et Kurt Leonhard (qui traduisit la majeure partie du tome premier) arrivèrent à une rare qualité d'osmose intellectuelle, encore ne pourrait-on pas s'attendre à ce que ce phénomène déjà assez inhabituel se répète au sein d'une équipe plus nombreuse : le nombre des traducteurs n'aurait été que le logarithme des difficultés. Voici pourquoi, malgré notre haute estime pour les traductions antérieures d'Elisabeth Walter, de Franz Wurm et, last but not least, de Jean-Pierre Wilhelm (qu'au début déjà une période de mauvaise santé obligeait à renoncer) nous nous décidâmes à restreindre au minimum, plus précisément à deux, le nombre des traducteurs.

Beaucoup d'entre nous considèrent Paul Celan comme le plus grand poète allemand de l'après-guerre. Ses amis savent qu'il place très très haut l'œuvre de Michaux et que sous maint rapport il la trouve au moins aussi importante que celle de Kafka. Kurt Leonhard, d'autre part, poète connu, auteur du volume d'essai *Moderne Lyrik, Monolog und Manifest,* traducteur de *L'Infini turbulent,* de *Plume* et de *Passages* et ayant publié pour la *Neue Rundschau* tout récemment une étude sur l'œuvre peinte et dessinée de Michaux, est de tous celui qui a fourni l'effort le plus soutenu et le plus vaste pour faire connaître et apprécier en Allemagne l'œuvre de Michaux. (Il convient, toutefois, de rappeler ici la très significative contribution critique d'un poète de tout premier rang : Helmut Heissenbüttel.)

C'est au travail commun de Paul Celan et Kurt Leonhard qu'il me fut donné d'assister en jouant en même temps un modeste rôle de coordonnateur. Ils parleront eux-mêmes de l'expérience poétique et humaine que représenta pour eux la traduction allemande de Michaux. Quant à moi, simple technicien en cette occurrence, c'est justement en ma qualité d'*uomo qualunque* que j'illustrais d'une façon assez curieuse certains traits profonds de la situation de Michaux.

Il y a exactement vingt ans, en Europe orientale, à Bucarest, un ami, jeune écrivain roumain qui aimait passionnément Michaux et possédait les éditions originales, mit pour la première fois entre mes mains *Mes Propriétés,* si je ne me trompe, d'un auteur que j'ignorais mais dont bientôt je savais par cœur des passages entiers. La page de garde de cet exemplaire portait l'autographe de Michaux et le millésime 1929. Le volume était dédicacé à Ion Vinea, un des grands poètes d'avant-garde roumains, avec qui j'ai été très lié. (Il est mort dernièrement et Eugène Ionesco, qui l'a beaucoup connu jadis, a consacré à sa mémoire une page émue de son journal.)

A cette époque, Paul Celan, né à Czernowitz, vivait à Bucarest, tout jeune et connu seulement de petits groupes d'admirateurs, jeunes écrivains intellectuels de gauche, dont celui qui me fit lire Michaux pour la première fois : c'est par eux que j'ai découvert la poésie de Paul Celan qui avait quitté la Roumanie avant que je l'eusse rencontré. J'allais le voir presque vingt ans plus tard, à Paris. Ce fut au lendemain de ma première visite chez Michaux en ma nouvelle qualité de collaborateur des éditions S. Fischer.

Je ne cite ces détails personnels que pour essayer de révéler le réseau ténu et tellement tenace de cette secrète confrérie dont les membres

se retrouvent d'un bout à l'autre de l'Europe, d'une génération à l'autre : cette confrérie dont Paul Celan, poète allemand de premier ordre, né en Europe orientale et vivant à Paris, est presque le symbole incarné. Ce sont les mêmes amis de ma première jeunesse, passionnés de Michaux, de surréalisme, d'existentialisme, liés avec Celan à ses débuts, qui m'ont fait lire Kafka pour la première fois. C'était, pour la plupart, des Israélites est-européens de culture française et, dans la même mesure, allemande. Un hasard m'avait entraîné dans ce nexus. Et il me semble que, justement parce que c'était le hasard, justement parce qu'un contexte de menus fait accidentels suffisait pour me faire prendre, moi, ou pour faire prendre n'importe qui, dans un réseau insoupçonné, il faut voir, je pense, à travers ces légères et, en apparence, insignifiantes circonstances, une couche sous-jacente, profonde, substantielle, un large courant de l'esprit. Il part de très loin : ses sources se trouvent peut-être déjà chez le mystique du Moyen Age flamand et rhénan. Après une longue marche souterraine, il fait irruption dans le romantisme allemand dont les alluvions alimentent le romantisme français. L'aboutissement, c'est Lautréamont, c'est Rimbaud et le cercle se referme lorsque Breton retrouve Novalis et Michaux adolescent se penche sur Ruysbroek l'Admirable. C'est alors que, venant parfois des zones marginales d'Europe mais plus souvent de France et d'Allemagne, des jeunes écrivains gravitent vers le surréalisme et, une génération plus tard, s'orientent sur la *Connaissance par les gouffres*.

Il ne m'a été donné de m'inscrire dans ce contexte qu'en tant que technicien de l'édition. Et pourtant, je ne peux pas fermer les yeux devant le spectacle de cette curieuse connexion en profondeur, reliant des monades si éloignées l'une de l'autre, si diverses : ce qui les réunit, c'est la commune impulsion, impersonnelle, sous-personnelle, convergeant vers les limites du langage et, ce qui est la même chose, vers celles de l'être. Je pense que voilà la coordonnée majeure de l'entreprise en apparence assez banale qui consiste à éditer la traduction allemande d'un Choix des Œuvres d'un écrivain français nommé Henri Michaux.

Pourquoi j'ai traduit Michaux

Kurt Leonhard

A partir de 1948 environ, j'essayais de traduire quelques morceaux de Michaux. Comment en arrivais-je là ? C'est très simple : les morceaux de prose et les poésies de Michaux appartenaient et appartiennent toujours au peu de poésies que je pourrais souhaiter avoir écrites moi-même. Seules de telles poésies me poussent immédiatement à entreprendre une traduction, c'est-à-dire une sorte d'appropriation : pour moi une meilleure compréhension en même temps qu'une élaboration productive. Tout ce qui est paru en 1954 aux éditions Bechtle dans la première anthologie de mes traductions (après que la *Neue Rundschau* en ait déjà publié un premier choix en 1952) est un pur produit de cette impulsion interne ; ce n'est que beaucoup plus tard que vinrent les commandes dont les ouvrages de traduction ultérieurs sont redevables.

J'ai écrit plusieurs essais sur Michaux (par exemple deux dans la *Neue Rundschau*), et des postfaces à plusieurs ouvrages de traduction. A l'heure actuelle, je travaille à une étude sur le peintre Michaux qui doit paraître comme introduction à un recueil de reproductions. Il m'est pour cela extrêmement difficile de ne pas risquer ici de me répéter.

Je me limiterai donc à une courte remarque sur les conditions internes et externes de mon activité de traducteur, de manière, hélas, très fragmentaire.

A l'origine, donc, j'avais travaillé pour moi seul, sans aucune arrière-pensée de publication. Et, même si je m'efforçais de violenter aussi peu que possible le sens philosophique des mots, je me donnai quand même quelques vraies libertés. Il y a chez Michaux une différence fondamentale entre la plupart de ses morceaux de proses, où le langage ne sert plus ou moins que d'outil, et ses poésies, qui émanent du primat de la langue. Il était ainsi tout à fait possible de traduire la prose en approchant le sens exact des mots ; pour la poésie, par contre, j'étais souvent tenté, justement pour ne rien fausser, de repartir en allemand des effets musicaux, au risque de devoir m'engager à certaines altérations de sens (les plus minimes et les plus recevables possibles).

D'une façon générale, je m'efforce, dans tout travail de traduction littéraire, moins de rendre le sens littéral que l'élan interne et l'effet atteint dans l'original. Je ne me demande donc pas : « que veut dire

ce mot-ci ou ce mot-là en allemand ? », mais : « que voulait exprimer et provoquer l'auteur par ses phrases ? Comment est-ce que je m'exprimerais dans ma langue si je ressentais la même impulsion et désirais obtenir le même effet ? ». Je n'ai d'ailleurs rien changé lorsque, après les premières publications en allemand, je fus amené, sur la demande d'une maison d'édition, à continuer ce travail. Je suis, aujourd'hui encore, persuadé qu'une transposition littéraire ne peut parvenir à une certaine édification, que si elle procède non pas mot à mot mais à partir de ce que Rilke appelait la « profondeur commune », profondeur commune aux sens et aux expressions et s'il s'agit plus de restituer un produit autonome doué d'une vie propre à l'intérieur de sa propre langue, d'en venir à une transcription littérale dont la seule justification serait d'avoir la lecture.

Cependant, pour la grande édition bilingue de chez S. Fischer, je me suis senti obligé de faire plusieurs concessions au sens littéral, en partie sur la demande de mon ami Paul Celan qui avait dirigé l'édition du premier volume. Ainsi ai-je scrupuleusement, avec l'inappréciable stimulation de Celan, remis en chantier des morceaux que j'avais déjà publiés dans des éditions antérieures. Des passages entiers sont nés de ce travail commun et j'ose espérer qu'ils sont mieux réussis qu'ils ne l'auraient été par chacun de nous s'il avait travaillé seul.

Henri Michaux, peintre et poète

Ce texte est extrait d'un article paru en 1966 en allemand dans la *Neue Rundschau*. Kurt Leonhard, après avoir dégagé les grands axes de l'œuvre de Michaux, s'était posé trois questions :
— Quel rapport y a-t-il entre l'art pictural de Michaux et son art poétique ?
— Quel rapport y a-t-il entre ses poésies et peintures « pré-mescaliniennes » et ses poésies et peintures « déterminées par la mescaline » ?
— Quel rapport y a-t-il entre la pulsion spontanée de l'expression et son contrôle conscient ? Dans ce passage, Kurt Leonhard traite particulièrement de cette dernière question. N.d.T.

La particularité de l'expérience de Michaux, à la jonction de divers arts [1], repose dans l'interrogation formulée au commencement de son activité littéraire sur la déformation par la conscience, formatrice des concepts et des mots, des processus irrationnels de l'inconscient (lui-même n'aime pas le terme d'*inconscient* et parle presque toujours de *subconscient* ou de *préconscient*). Par contre il ne renonce jamais, dans sa poésie, à cette « composante sémantique » tant discutée. Pour lui, tout ce qui rompt la pensée, la formation des concepts, les réflexions synthétiques appartient inséparablement à l'être du langage, même si ce mouvement de rupture ne s'exprime que très rarement dans le cadre d'une logique aristotélicienne de la pratique quotidienne, mais presque toujours à travers les tissus de corrélations multivalentes d'états de conscience exceptionnels. Toucher au centre du langage crée des implications et des bourdonnements lyriques que ne permet aucun autre art, mais affaiblit les relations avec les centres vitaux élémentaires. C'est pourquoi l'immédiateté de l'expression qui nous frappe déjà dans les poésies de Michaux, s'accentue encore dans sa pein-

(1) Aux expériences littéraires et picturales dont il traite ici, Kurt Leonhard nous rappelle qu'il faut ajouter les expériences musicales de Michaux. N.d.T.

ture ; la peinture est la voie la plus directe : ce qu'elle perd en renonçant à la méditation la fait accéder à une proximité bien plus grande de la vie. Les images littéraires de Michaux sont presque toujours le fruit d'un travail conscient, même celles qui semblent planer dans un rêve, même les images explosives de visionnaire. Il aime exposer les fantasmes les plus merveilleux, les affirmations les plus choquantes dans une langue banale, qui a la sécheresse des choses, qui condense et opère une froide sélection. De cela, il faut excepter les notations relativement rares — sorte de « reportage intérieur » — qui cherchent à reconstituer aussi immédiatement que possible des impressions ou des sensations réelles (non des inventions donc, mais des expériences), très souvent des impressions picturales, musicales, ou même des situations vécues sous l'influence de la mescaline. Il est significatif que Michaux ait produit beaucoup moins d'œuvres littéraires que picturales. Il travaille quelquefois plusieurs semaines à un poème en prose de trois pages alors qu'en peu de nuits, dans ses périodes créatrices, il fait des centaines d'aquarelles ou d'encres. Pendant que la main gauche enlève une feuille, la droite commence déjà à couvrir la suivante de taches, de gestes, de signes.

Tout doit dans la peinture s'accorder au premier jet, on ne peut corriger, la fièvre créatrice ouvre de réels états de transe. Ceux-ci ne sont nullement exclus de sa poésie, mais demeurent rarement sans que la réflexion n'y participe. Michaux décrit ainsi le passage de l'écriture à la peinture : *Etrange décongestion, mise en sommeil d'une partie de la tête, la parlante, l'écrivante (partie, non, système de connexion plutôt)... la partie de la tête qui s'y trouvait la plus intéressée, se refroidit... Et quel repos !*

Certes, il serait grossier d'assimiler le passage de l'activité littéraire à l'activité picturale à celui du travail au repos. (Bien que le repos ne consiste pour beaucoup de gens qu'en un changement d'effort — l'escalade est-elle moins contraignante que le travail de bureau ?) Les difficultés pèsent sur d'autres organes. D'ailleurs, le déroulement de l'acte de peindre, tel que Michaux le pratique, n'est-il pas infiniment moins compliqué que le travail du langage, tel qu'il le conçoit, à savoir d'un langage total, spolié d'aucune de ses fonctions possibles ? L'extraordinaire intelligence de Michaux, toujours plus mûre, joue un rôle directeur dans ses poésies, fût-ce dans les plus pleines de « tempérament », ou dans les plus débordantes d'inventions; cette intelligence qui souvent atteint un degré d'ironie mortelle en se distanciant de la sensation, semble être exclue de ses tableaux. Le passage de Michaux à la peinture est-il sa forme de « sacrifizio dell'intellecto » ?

Sa poésie porte la « fête valérienne de l'intelligence » jusqu'à l'orgie de la pensée, mais sans que pour autant ne soit supprimé le filtre que doit traverser le tempérament, car ce filtre est le langage lui-même. Les images n'y sont plus qu'élan vital déchaîné. La manière dont sont reçues ces images le montre bien — combien de fois n'entend-on pas se plaindre de la « difficulté » des textes de Michaux ? Ils ne sont accessibles qu'à ceux qui consentent à faire un effort intellectuel. Pas question de cela en peinture ! Quiconque pénètre sans idées préconçues devant ces feuilles est immédiatement fasciné par elles, sans heurter de résistances ni de difficultés. C'est pourquoi le public de Michaux peintre est incomparablement plus étendu que celui du poète depuis les toutes premières expositions et parutions en revues de ses œuvres.

Michaux est-il pessimiste ? aime-t-il les rêves, les mythes, les mystifications ? est-il cynique ou religieux, matérialiste ou idéaliste ? nous convie-t-il à un système éthique, à une métaphysique ? général, dans un

essai sur un poète, ces questions sont non seulement posées et reposées jusqu'à satiété, mais encore la plupart du temps résolues plus ou moins catégoriquement. Déjà le seul désir de fuir ces mécompréhensions idéologiques aurait pu suffire à conduire Michaux de la poésie à la peinture. En peinture, pas de telles questions, et on se moque de qui les pose ! Mais la poésie de Michaux, qui est inséparable non seulement de l'expérience humaine mais aussi des études et méditations théologiques, philosophiques, physiologiques même si on ne les retrouve que dans l'atmosphère spirituelle et dans le choix du vocabulaire, entraînera toujours à la spéculation les lecteurs et les critiques un peu lourds. On recherche un enseignement ou un système de conception du monde là où il faut prendre la pensée comme ce qu'elle doit être dans la poésie : un moyen artistique parmi d'autres moyens artistiques.

Ce point de vue, justement, semble s'être modifié dans la partie de son œuvre où Michaux se met à la recherche de ces « phénomènes de la conscience » libérés par l'action de la mescaline. Les trois livres qui en traitent sont à la fois ouverts sur des sujets plus vastes et plus unis entre eux que toutes ses publications antérieures. Par moment, ils ont un style de compte rendu scientifique : les dessins eux-mêmes ne sont alors là avant tout que comme documents. Michaux opère lui-même cette transformation à l'aide de la mescaline et la réaccentue lui-même.

Celui qui n'en connaîtrait pas l'origine pourrait lire des chapitres entiers de *Misérable miracle* ou de *L'Infini turbulent* — sans parler de l'hymne débordant de baroque qu'est la grande composition *Paix dans les brisements* — comme s'il s'agissait d'une pure poésie de visionnaire, avec une certaine note surréaliste ou plutôt infraréaliste, que l'on trouve déjà dans ses livres antérieurs. Même les réflexions qui continuellement synthétisent et déduisent, s'ordonnent sans rupture dans l'unité d'une expression verbale. Quant aux dessins de vibrations qui, à l'origine, devaient recréer les vagues de mouvements invisibles d'expériences extraordinaires, ils ont depuis longtemps été classés par les connaisseurs et les amateurs d'art moderne comme une des formes de la peinture informelle « in-objectale » et « sur-objectale ».

Pour leur créateur, ces dessins étaient des *productions marginales* qui ne concernaient que des épiphénomènes : *Mes dessins expriment l'épiphénomène se reproduisant régulièrement au passage de telle ou telle réflexion,* écrit-il dans l'introduction à *Paix dans les brisements.* Mais n'a-t-il pas depuis toujours mis en avant ce primat de la pensée ? Déjà dans le texte accompagnateur des reproductions du recueil *Peintures et Dessins* qui contient un choix admirable d'aquarelles et de dessins à la plume de 1946, dix ans donc avant le premier livre sur la mescaline, il caractérise la structuration de la forme que détermine sa vision picturale comme *sorte d'épiphénomène de la pensée... dont on ne peut pas plus s'empêcher que de faire de vains gestes au téléphone.* De même certaines phrases du poème qui interprète les dessins à l'encre de Chine de l'album *Mouvements* (1951) pourraient se trouver sans aucun changement dans un des chapitres écrits plus tard sous l'influence de la mescaline *Signes... des dix mille façons d'être en équilibre dans ce monde de mouvement qui se rit de l'adaptation.* D'une manière analogue, la fin inouïe du poème mescalinien *Paix dans les brisements* (1959) est déjà anticipée dans les envolées des Meidosems (1948) ou dans des visions encore antérieures de *Plume* (1930) ou d'*Exorcismes* (1943). C'étaient là des visions imaginées et donc fictives, il ne les vécut réellement plus intensément, enrichies de beaucoup de détails, que par la suite dans la fumée de la mescaline. La drogue n'a pas modifié son être, mais l'a mené plus loin dans cette voie qu'il avait depuis toujours choisie.

Aucun thème nouveau n'apparaît, mais les leitmotive que son œuvre portait depuis le début sont repris, intensifiés, et peut-être seulement à ce moment réalisés : mouvement, accélération, vibration, suspension, vol, mais aussi couples de concepts : détermination et indéterminisme, captivité et liberté, claustrophobie et immensité de l'espace, enfoncement des limites individuelles et participation universelle.

Les expériences mescaliniennes ne justifient pas seules l'art extrême qu'a Michaux de s'exprimer, comme instrument de recherche extrême. Ses lignes et ses dessins, ses manipulations du matériel, des mots ou des couleurs, ses processus de projection entre la fermentation et la décantation, entre l'événement et l'attention sont pour lui avant tout des méthodes de contrôle critique de soi : se-traverser, se-trouver, se-découvrir, prendre-possession-de-soi, dans le miroir ou l'écho des épiphénomènes ou des pré-formes qui ne se perçoivent qu'au travers de l'expérimentation du test. La volonté consciente se contente d'établir des conditionnements propices à la concentration intellectuelle, conditionnements auxquels appartient aussi le non-vouloir.

Un test n'est certes pas obligatoirement de l'art, un geste expressif seul non plus, cependant les meilleurs dessins encres et tableaux de Michaux ont — comme ses poèmes — une capacité de communication et une qualité d'unité et pureté. Ils impriment leur mouvement au spectateur. Ils procèdent par projection. Ils éveillent de nouvelles possibilités d'expériences qui n'existent pas sans eux : ils sensibilisent. Ils ne sont pas seulement la constatation d'une manière de vivre : en saisissant le préconscient ils rendent visible l'invisible, ils créent de nouvelles formes de vie. Rien d'inessentiel, aucun effet décoratif, aucun matériau arbitraire ne trouble l'efficacité de cette structuration de la forme. L'expression de soi devient ici dépassement de soi : *gestes du dépassement, surtout du dépassement, signes pour mieux « passer la ligne » en chaque instant* — libération à laquelle nous prenons part. L'absurde et le monstrueux sont clarifiés ou expliqués, mais peut-être seulement sous une forme transfigurée par leur transposition dans l'espace-temps des rythmes purs qui les rend *viables :* vitalement possibles.

Ainsi *les épreuves* du peintre Michaux émergent d'une pure méthode de test et deviennent œuvres d'art au sens le plus sérieux et le plus audacieux du terme : elles ne nous apportent pas seulement la connaissance de moments extraordinaires, d'un homme extraordinaire, elles rendent l'extraordinaire, l'exceptionnel, le singulier transmissibles, reproductibles, valables pour tous, vivables aussi par d'autres que lui-même, et à leur portée. Elles deviennent artistiquement efficaces dans la mesure même où leur créateur est capable de s'identifier à un spectateur imaginaire : par ce moyen il brise son isolement — et le nôtre. Dans la belle préface au catalogue de la grande exposition Michaux au Musée National d'Art Moderne à Paris au début de l'année 1965, Jean Cassous définit à juste titre l'artiste et l'homme Michaux comme « le génie propre de la singularité ». Par définition, aussi immédiatement que cela apparaisse, tout art soustrait à un « individu particulier quelque chose de sa " particularité " », pour en faire la propriété commune de l'humanité et l'art, phénomène apparemment tellement en marge de tout, devient, ne serait-ce qu'au moyen d'une exposition, un phénomène agissant historiquement et agi par l'histoire.

L'œuvre marginale de Michaux est un point de fusion de rencontres historiques. La multiplication de la conscience par une accélération allant jusqu'à la simultanéité était déjà un des thèmes et buts du futurisme qui, de ce point de vue, trouve son aboutissement dans les encres de Chine

de Michaux. Le surréalisme avait adopté le programme du futurisme, la conduite de tests et l'écriture automatique, aidées par toutes les méthodes d'éclatement et de perturbation, devaient libérer des connexions intellectuelles cachées : sur ces points la peinture de visionnaire de Michaux est la continuation des projets de Breton et Dali. « Rendre l'invisible visible » était déjà le programme d'un Paul Klee. Les abstraits voulaient des modèles de vécu, des formules du monde, des diagrammes des forces : les feuilles mescaliniennes ne sont rien d'autre.

En tout cas, Michaux ne présente qu'un aspect de la tradition : l'aspect anticlassique ; il lui manque presque complètement, la sensualité mesurée, le sens du confort, le caractère bourgeois des classiques. Il ne réussit jamais à se séparer complètement de sa jeunesse chrétienne et introvertie et pas plus de son héritage gothique-baroque-romantique de refus de toute norme, de tout compromis, de tout plaisir sensuel. Son plus proche parent est Kafka, son opposé Gœthe. Mais il ne persiste pas dans le désespoir asocial de Kafka ; il ne se soumet pas, il se libère dans le mouvement, dans les rythmes déchaînés du dépassement de soi. Il est aussi peu pessimiste qu'optimiste, aussi peu matérialiste qu'idéaliste. Il est à la fois théologien et exact médecin. A l'inverse de Gœthe, mais aussi de Dostoïevsky et de Rilke, il a une attitude de refus ; la « grande résignation » lui est essentiellement étrangère. Il ne se reconnaît pas coupable, ni ne se plie à n'importe quel jugement, fût-il prononcé par une autorité métaphysique ; il s'insurge et avec colère, jusqu'à épuisement, trouve la force explosive de faire s'écrouler la prison de la *condition humaine,* au risque d'être enseveli sous ses ruines.

De telles conclusions psychologiques et philosophiques peuvent se dégager aussi bien de l'étude des poèmes de Michaux que de l'analyse de ses peintures. Elles furent répétées depuis des années par quiconque a eu envie d'écrire ou de parler du poète ou du peintre Michaux. Ainsi serait réhabilitée la vieille opinion d'un « dire » identique sous des langages différents et chaque art serait finalement superflu dès que la « conception du monde » qu'il retransmet serait devenue compréhensible dans la langue tellement plus claire et plus univoque des concepts scientifiques, car la fonction des arts s'épuise à livrer aux historiens, psychologues et philosophes des exemples à propos et à préparer expérimentalement leur travail de réflexion.

Cependant, pour quinconque, s'occuper des choses de l'art est une nécessité vitale, il est clair que ces conclusions servent des exigences autres, élémentaires, non solubles par le seul fait d'en parler, qui meuvent ceux qui créent comme ceux qui reçoivent, exigences pour lesquelles justement la diversité des langages et de leurs actions, inséparable d'expériences sensibles spécifiques, est la seule chose qui importe.

Ainsi même Michaux qui nous impose cette apparente contradiction, se ressent autre quand il écrit, autre quand il peint, autre encore quand il pense et cependant le même, indivisiblement identique dans la concordance, avec ses aspects multiples, de la divergence, qui le met lui aussi à chaque pas face à l'unité du premier fondement et de l'ultime effort.

Traduit par Yves Lichtenberger

Sur Henri Michaux*

Helmut Heissenbüttel

Je voudrais commencer par quelques simples phrases que l'on trouve telles quelles, dans *Passages* et dans *Tranches de savoir* (*Face aux verrous*) :

1. *On n'arrive pas à faire compter les chiens, à les faire lire, ou écrire ; mais en quelques séances, par des moyens simples, bien étudiés, on arrive à les rendre fous. Faute de mieux, voilà un nouveau commun dénominateur. Quoi qu'on dise, ça rapproche. On ne rend pas un cèdre fou.* Et la note suivante : *on arrive depuis peu à rendre folles des fourmis. L'espoir grandit. (London linnean Society, 1950.)*
2. *Quand les autos penseront, les Rolls-Royce seront plus angoissées que les taxis.*
3. *New York vu par un chien doit se baisser.*
4. *Rêve chevalin : Cheval, ayant mangé son chariot, contemple l'horizon.*
5. *Les insectes civilisés ne comprennent pas que l'homme ne secrète pas son pantalon. Les autres insectes ne trouvent là rien d'extraordinaire.*
6. *Mort, moulu, mité, et encore Charlemagne.*
7. *Délire d'oiseaux n'intéresse pas l'arbre.*
8. *Ce n'est pas au crocodile à crier « attention au crocodile ! ».*
9. *Qui laisse une trace, laisse une plaie.*
10. *Le microbe n'a pas le temps d'examiner le biologiste.*

Au premier abord ces phrases nous font penser aux paradoxes des *Greguerias* de Gomez de la Serna ou aux maximes de Schwitters (« l'immortel dure le plus longtemps », « la femme charme par ses jambes. Je suis un homme, je n'en ai pas »). Il y manque cependant l'humour sarcastique

---

* Ce texte est extrait du livre d'Helmut Heissenbüttel, *Überliteratur*, Walter Verlag, éditeur.

des années 20 à 30 qui atténuait les produits les plus extrêmes et les plus absurdes de la littérature. Les phrases construites par Michaux sont à la fois plus raisonnables et plus déraisonnables. Elles semblent n'avoir de sens que par rapport à un arrière-fond, et pourtant lorsqu'on les regarde de près, elles sont à prendre au mot, leur logique semble plausible et cependant se contredit en même temps. Si l'on peut l'exprimer ainsi, leur humour est sans humour.

L'inventaire de ces phrases est simple à faire : des chiens, des taxis, des chevaux, des oiseaux, des crocodiles et Charlemagne. Ce qui est dit de ces choses, de ces animaux, de ces personnes, est presque simple, et pourtant compliqué par la manière embrouillée de le dire. La conclusion de chaque phrase n'a de sens que si l'on en admet l'hypothèse, et si, en même temps, elle dévoile l'absurdité de l'hypothèse. Cheval qui a mangé son chariot, pense tout naturellement à l'horizon, que ferait-il d'autre ? Si les insectes civilisés ne comprennent pas que l'homme ne secrète pas son pantalon, les autres n'ont certes pas besoin de trouver là rien d'anormal. Mais quel cheval mange-t-il son chariot ? Y a-t-il des insectes civilisés ? Supposer que Michaux parle allégoriquement ne résout rien. L'allégorie n'est certes pas absente, mais demeure surajoutée. Ces phrases sont aussi des phrases-jeux qui informent tandis qu'elles détruisent l'information possible. En effet, éprouvant quelque chose devant le cri du crocodile (cri apparemment très logique), je n'éprouve rien d'autre que cette phrase. Cette phrase ne correspond à rien dans le monde réel ; mais elle ne correspond à rien non plus dans n'importe quel monde fantastique, imaginaire, irréel. Qu'elle apparaisse tout de même réelle est trompeur et doit être approfondi.

Tant que cela n'est pas tout à fait clair, on ne peut reconnaître ce qui différencie ces phrases de celles des écrits surréalistes. Le surréalisme fait apparaître comme par enchantement, à partir de substitutions de mots, un monde qui s'écroule perpétuellement de l'intérieur, mais qui renaît toujours dans un certain espace de fantaisie. Michaux lui, au contraire, par un simple truc, décompose la conscience verbale. Parlant de choses encore suffisamment proches de la réalité pour qu'elles soient suggestives et en parlant comme de choses courantes. il amène le lecteur sur la voie d'une réflexion et d'une communication normale. Mais abandonnant en même temps à elle-même la logique du langage et vidant par là le sens de la communication de toute référence possible, il éjecte pour ainsi dire le lecteur de ses rails habituels de pensée. Ses phrases sont des exercices qui permettent au lecteur d'échapper à l'espace structuré par l'habitude (face à cela toute irritation semble inoffensive. Bien que les raisons en soient différentes cela se rapprocherait finalement plus des *Games of logic* de Lewis Caroll que du surréalisme).

Certes ces déductions sont très partielles. Si on lit comme un ensemble *Tranches de savoir,* quelque chose d'autre apparaît : des affirmations ouvertes *Le mal trace, le bien inonde,* des aphorismes de la mélancolie *Heure du moulin : les malaises tournent, La tristesse rembourse ;* mais ce genre d'exercices antiméditatifs reste le plus caractéristique : on retrouve à partir d'eux le lieu qui nous ramène au personnage de Plume.

Plume fut exactement créé au tournant des années 20 et 30 en Turquie *où il était né.* Le nom de Plume recouvre une bonne douzaine de courtes histoires qu'il serait difficile de classifier plus précisément. Sont-ce des satires, des paraboles, des comptes rendus de rêves ? Plume lui-même est-il un personnage ? est-il en tant que personnage le précurseur de ces Estragon, Wladimir, Hamm et Clov qui peuplent le théâtre de Beckett ? N'est-il pas

à la fois remarquablement sans contour, interchangeable, simple principe d'un personnage, ou plus exactement contre-principe de tout ce qui pourrait s'appeler personnage courant ?

Ces récits n'ont aucune régularité, certains sont secondaires, d'autres inachevés et cependant une tendance homogène s'en dégage à la lecture : ils sont un ensemble de tests. C'est pourquoi le personnage de Plume apparaît si imprécis, il n'est chaque fois que le porteur d'une particularité, d'une souffrance, d'une aminosité de son auteur. Plume est un sujet de démonstration rudimentaire : il est plongé au cœur de dénouements qui reflètent un état de douleur et de misère à peine supportable ; cette situation se met en mouvement par le cheminement obstiné de la pure logique du langage ; ce mouvement, aidé par le support Plume, expulse le lecteur de la situation. Les histoires de Plume restent bien plus proches de la réalité des impressions subjectives que ne le sont les phrases des *Tranches de savoir* ; c'est pourquoi elles semblent plus « surréelles », l'espace touché paraît plus fermé. Toutefois elles possèdent aussi leur sens propre d'exercices de paraboles démonstratives qui déracinent pareillement la compréhension du lecteur. Deux phrases de *L'Hôte d'honneur du Bren-Club* et de *Plume au plafond* l'illustrent parfaitement : *Dans l'avalement des langues toujours quelqu'un échoue. Dans un stupide moment de distraction, Plume marcha les pieds au plafond, au lieu de les garder à terre.*

Plume n'est pas le seul nom que Michaux ait inventé, il n'est pas le seul support dont Michaux se serve. Dans ses descriptions de voyages imaginaires, il y en a des lignées entières qui se poursuivent, varient, se précisent à travers d'innombrables paraboles et histoires. Plus tard viennent les Meidosems. Michaux dit : *Mes pays imaginaires : pour moi des sortes d'Etats tampons, afin de ne pas souffrir de la réalité. Mes « Emanglons », « Mages », « Hinvinizikis » furent tous des personnages tampons suscités par le voyage.*

Ce commentaire explique clairement où Michaux trouve l'occasion et d'où il tire l'impulsion d'inventer ces noms, ces supports, et ces démonstrations qu'ils lui permettent d'entreprendre. Ces *tampons* doivent le protéger des souffrances devant la réalité. Cela pourrait, bien sûr, n'être qu'un simple facteur psychologique sans grand intérêt en littérature ; et d'ailleurs est-ce plus qu'une pathologie subjective ? Plus loin, il s'exprime ainsi : *Sincère ? J'écris afin que ce qui était vrai ne soit plus vrai. Prison montrée n'est plus une prison.*

La négation, ou tout au moins la mise à l'écart de la vérité, est déjà plus que la souffrance subjective devant la réalité. La souffrance devant la réalité témoigne d'une souffrance à l'être. L'être des hommes apparaît comme prison devant être démasquée comme prison.

Que cache cela ? Les exercices déracinement de soi-même servent-ils un nouveau nihilisme ? Le nihilisme n'était-il pas depuis longtemps renvoyé à l'absurde ? Y a-t-il derrière l'œuvre de Michaux une incitation à l'extase de l'antithétique comme chez Cioran ?

Sans aucun doute ce n'est pas là que résident les points communs à Cioran et à Michaux. Michaux ne professe aucune conception du monde, aucune d'idéologie. Sa didactique se trouve toute avec évidence dans l'exemple verbal. Elle n'est peut-être jamais entièrement transformée en poésie, mais elle lui est toujours inséparablement mêlée, unie, mélangée. Les phrases de Michaux ne sont pas guidées par une insuffisance subjective face à sa pratique (Plume n'est pas le prototype du petit homme persécuté), ni par la négation comme conception du monde, mais bien plus par ce qui détermine toujours le langage, à savoir l'émanation de l'expérience

d'une situation courante : la connaissance par le langage et par l'image. Dans cette situation l'homme voit s'effondrer ce monde double qu'il s'est lui-même construit : sa propre structuration du monde. Puisque le langage est un des moyens de cette structuration, il est lui aussi entraîné dans cette destruction où les identités et les identifications qui garantissent l'équilibre originel du moi sont effacées.

On avance sur un sol mouvant, l'air aussi vacille. *Dans une double, triple, quintuple vie, on serait plus à l'aise, moins rongé et paralysé de subconscient hostile au conscient* (*hostilité des autres « moi » spoliés*). Michaux ne parle pas de souffrance psychologique, mais de souffrance métaphysique. Il essaie de la rencontrer en s'éloignant lui-même, et en éloignant son lecteur, des compréhensions habituelles de soi et du monde, il s'arrache par le choc. Sans connaître l'au-delà, il espère lui dérober l'ici-bas.

Il n'en reste pas moins que les moyens de ces tentatives de libération appartiennent inséparablement à la fois à ceux qui permettent l'éloignement et à ceux dont on doit s'éloigner. C'est là le paradoxe de cette littérature : tant qu'elle reste littérature, elle reste en même temps ce dont elle veut se déraciner par ses méhodes.

Et au-delà des exercices, il ne reste plus que les réflexes geignards des litanies, des plaintes, des *épreuves,* des *exorcismes,* des *mouvements.* Ce ne sont pas des exorcismes du diable, mais des exorcismes du dieu, des textes liturgiques contre toute liturgie possible, des chemins de nage contre les délires où l'on se crispe sur soi-même (*Je rame, A travers mers et désert, Agir, je viens*) ; le chant plaintif du vide métaphysique est ici projeté sans transition, directement, désespéré et laconique.

La mort et l'acte de mourir y gagnent une nouvelle signification. Ils deviennent identique métaphore de situations ultimes. Le déracinement est saisi dans l'image de celui qui voit depuis l'autre côté ce que nous appelons la vie, depuis ce côté où tout nous pousse mais dont nous ne savons rien en dehors de ces détours antithétiques par lesquels nous essayons au besoin de nous approcher de lui.

Lazare, tu dors ? dis ?
Ils meurent, Lazare
et pas de linceul
pas de Marthe ni de Marie
souvent même plus le cadavre
Comme un fou, qui pèle une huître, rit
je crie
je crie
je crie stupide vers toi
si quelque chose tu as appris
à ton tour, maintenant
à ton tour, Lazare !

Cayrol a repris plus tard programmatiquement ce thème. Pour Michaux il reste, comme tout : passage. Une fois seulement il s'est trouvé presque à la limite : il a presque réussi à démonter complètement les pièces de la démonstration dans une poésie de l'irréalité verbale, dans *Portrait des Meidosems,* de 1948 :

Des ailes sans têtes, sans oiseaux, des ailes pures de tout corps volent vers un ciel solaire, pas encore resplendissant, mais qui lutte fort pour le resplendissement, trouvant son chemin dans l'empyrée comme un obus de future félicité. Silence. Envols. Ce que les Meidosems ont tant désiré, enfin ils y sont arrivés. Les voilà.

Le cheminement de Michaux ne s'arrête pas là. Dans les années 50 il trouve la possibilité de quitter l'*impure* littérature et de faire l'épreuve de la pratique. Il essaie la mescaline. Toutefois, au contraire de son collègue Huxley qui ne démontrait que l'irritation d'un rationalisme, il dirige dès le départ ses expériences vers lui-même et vers la métaphysique.

On en trouve la trace dans ses écrits sur la mescaline de 1956 à 1961. Il importe peu que Michaux soit arrivé par hasard ou non à cette drogue, ce qui compte c'est qu'il part du point où il établi définitivement l'insuffisance des exercices qui restent verbaux. Ce qui était jeu, ce qui était démonstration, il l'avait déjà joué et démontré. De toute façon la pure alchimie des représentations, des mots, des sons et des lettres n'avait jamais été son affaire. (A travers toute liberté l'œuvre de Michaux est toujours restée descriptive.)

Mais là, avec la mescaline, il ne s'agissait plus d'exercices pas plus que de se battre « seulement » avec le réel ou la vérité. C'était sa propre représentation, sa propre conscience qui étaient en jeu : les premières tentatives, décrites dans *Misérable miracle* ont bien le caractère de perturbations qui conduisent jusqu'à cet état que la conscience perçoit comme délire. Là, Michaux s'était lui-même déraciné. Prévoyant la richesse de cette aventure, il veillait à pouvoir prendre des notes jusqu'aux limites les plus extrêmes. Le paradoxe précédent prend une forme nouvelle : même si, de l'avis de Michaux, la basse logique de la science doit être considérée comme stigmate du mal héréditaire, c'est avec une méthodologie scientifique qu'il fixe cette inversion de la conscience. Pourtant il accomplit apparemment ces notations avec meilleure conscience que ses écrits précédents. Il parlait de ces expériences à son traducteur Leonhard comme d'une *fuite devant la poésie* : en réalité elles sont une continuation, un approfondissement, et si l'on veut une justification de tout ce qui précède.

Cela devient particulièrement manifeste dans *L'Infini turbulent*. Malgré leur aspect caractéristique, les images et les représentations qui surgissent sous l'effet de la drogue ne sont finalement pas si nouvelles, on y trouve des réminiscences plus ou moins claires (quelquefois presque textuelles) de son œuvre antérieure. La différence réside paradoxalement en ce que leur façonnement antérieur semble arrêté pour le lecteur alors que, là où la conscience dépasse réellement ses limites, elles retrouvent un héros clairement identifiable, à savoir l'auteur Michaux.

Il s'agit toujours de la même chose que précédemment, seulement, par cette expérience totale de soi, le but peut être exprimé plus clairement (plus clairement pour nous qui y sommes extérieurs). Les citations suivantes le montrent :

1 - *La sorte de camp retranché qu'occupe l'homme et dans lequel il manœuvre ses idées se disloque sous l'effet de la mescaline. Il n'a plus ses idées, il n'a plus l'impression de force sur ses idées, et cette impresion est juste.*

2 - *... entrer dans la voie de la libération, la voie sacrée.*

3 - *... vous projetant loin du fini, qui partout se découd, se montre pour ce qu'il est : une oasis créée autour de votre corps et de son monde,*

à force de travail, de volonté, de santé, de volupté, une hernie de l'infini.

4 - *Lorsque la sensibilité est partie l'homme entre dans l'infini, devient sensible à l'infini et perd l'ordre spirituel. Il entre dans un état second* [1].

Ces phrases expriment exactement ce que démontraient les phrases des *Tranches de savoir,* les histoires de *Plume,* les récits imaginaires, ou autres. Malgré toutes ses conséquences l'enjeu des expériences avec la mescaline a quelque chose de décevant : tout ici peut de nouveau être expérimenté et enregistré, ici règne, malgré toutes les exceptions de certaines situations subjectives, la banale logique du quotidien. Michaux l'a apparemment ressenti lorsqu'il termine ses chroniques par ces mots : *infini mal mérité.* Il est un peu comme un homme qui chercherait à refaire avec les moyens de la science moderne l'antique voyage de l'Hades. A-t-il vraiment vu les morts ? Non, que lui-même à travers la turbulence de ses sensations embrouillées comme dans un kaléidoscope, abandonnées à elles-mêmes et projetant des paradis et des sabots de sorcières ! On retrouve aussi cela dans les passages de *Paix dans les Brisements* qui semblent être subjectivement beaucoup plus liés que, par exemple, *Exorcismes* ou *Mouvements.*

Peut-être Michaux est-il à sa manière plus un précepteur qu'un poète. Par la radicalité de ses points de vue et par l'incapacité qu'il a de fixer ces points de vue autrement que de manière provisoire, il dépasse ceux qu'on pourrait lui comparer, tels peut-être Borges ou Beckett. Même lorsqu'on le lit sans beaucoup d'attention, on ne revient pas aussi facilement en arrière dans l'avancée de cette lecture que chez d'autres auteurs.

Traduit par Yves Lichtenberger

1. Pour les citations 2 et 4 nous n'avons pu retrouver la phrase exacte dans le texte de Michaux.

États-Unis

Aux antipodes avec Michaux

Richard Ellmann

Lors des dernières phases de la seconde guerre mondiale, Gertrude Stein suggéra à quelques soldats américains appartenant aux Services spéciaux de l'Armée (nom de guerre pour désigner les activités culturelles) de patronner l'exposition d'un peintre anglais qu'elle aimait, Sir Francis Rose. On fit venir de Londres un grand nombre de ses œuvres et Miss Stein présida officieusement l'exposition. Parmi les visiteurs se trouvait Michaux, venu surtout par curiosité, pour voir à quoi ressemblait Miss Stein. Elle ne le déçut pas mais l'exposition, elle, le déçut. Un des soldats américains qui la présentait s'approcha pour lui demander de donner son avis sur les tableaux de Rose. Michaux répondit poliment : « Cela m'est difficile car, voyez-vous, je souffre de daltonisme, ce qui m'empêche de distinguer les rouges des verts. Mais je peux discerner les bleus et ils me paraissent très beaux. » La remarque peut nous permettre de jeter une lueur dans cette conscience extraordinaire, son intérêt fanatique pour les maladies, son refus de jouer les oracles et encore moins les critiques objectives, sa façon de transformer et l'art et la contemplation esthétique en des jeux d'enfants, gratuits, absurdes, stupides et pourtant sensuels.

Je n'étais pas moi-même (peut-être vaut-il mieux le dire) un artiste, un présentateur de l'exposition ou un soldat, mais un marin, fait assez incongru pour peser en ma faveur dans mes rapports avec Michaux, lui-même ancien marin. En septembre 1944, ayant demandé à la Maison des Amis des Livres quelque chose de nouveau, Adrienne Monnier et Maurice Saillet me proposèrent tous deux Michaux. Lorsque j'appris que l'auteur de *L'Espace du dedans* était aussi un peintre, j'allai voir ses tableaux à la Galerie de la Rive Gauche. Là, tandis que j'examinai des peintures de torses sans tête, à tête de souris ou à *têtes de monstres* [1] l'artiste entra et je m'étonnai qu'il pût avoir une tête humaine, en vérité une tête de sénateur romain, élaborant une législation à laquelle Caton n'aurait jamais songé.

Michaux toléra mon enthousiasme évident et ne me dissuada pas d'essayer de disloquer ses poèmes en anglais. Sylvia Beach traduisit

1. En français dans le texte.

Un Barbare en Asie et, aidé d'André du Bouchet, je traduisis un volume fondé sur *L'Espace du dedans* mais en y ajoutant quelques poèmes plus récents.

Aujourd'hui, après une vingtaine d'années, si je tente d'analyser les caractéristiques de cet art dont je reste possédé, je trouve des librairies bourrées d'essais d'autres que moi, qui ont tâché de traduire cette nouvelle optique du monde dont Michaux fut l'initiateur et dont il demeure le premier interprète. Par réaction contre ceux qui jugent les arts sublimes, Michaux rejeta son rôle d'écrivain ou d'artiste, et s'il lui arriva d'y tomber ce ne fut pas par convenance. Pour lui l'art n'était pas l'artifice, tout au plus, peut-être, une libération de soi. Quant à communiquer, il n'a écrit pour personne si ce n'est peut-être pour le lecteur inconnu. Aborder la littérature avec soupçon, doute et même répugnance, estimer que le fait d'écrire est involontaire, le comparer non à *la haute magie* [2] de Sar Péladan mais à une forme vulgaire, née du désespoir et de ruses sauvages : de telles attitudes, si elles ne sont pas précisément propres à Michaux, sont au moins des signes de sa présence.

L'effort de maints écrivains pour tenter d'inscrire leur œuvre en dehors de leur vie, n'est pas son fait. S'il ne s'agissait que de porter un masque, peut-être accepterait-il — il aime les masques ; mais envisager l'art comme une stase, il s'y refuse. D'autre part, on ne peut dire de son œuvre qu'elle est autobiographique, qu'à condition de triturer suffisamment le mot. Les événements superficiels de la vie ne produisent que de légères étincelles, très éloignées du foyer électrique — l'être intérieur. Cet être n'est pas stable mais allotropique, ou plutôt, il est formé d'une succession d'adhérences momentanées d'éléments convergents, eux-mêmes changeants et imprévus. Vu sous cet angle le monde de l'action, de la décision, du contrôle est trop loin pour présenter une utilité quelconque même en tant qu'hallucination. D'autre part, l'intérêt de Michaux pour une réalité invisible et peut-être mystique ne l'a pas mené à *au-delà* mais à *du dedans*. Il ne s'échappe pas du monde mais déchiffre le manuscrit original sous le palimpseste.

Bien qu'immergés nous ne coulons pas. Nous sommes à l'abri dans le ventre de la baleine et nous pouvons étudier avec attention (seule vertu tolérée par Michaux) cette anatomie, tel Jonas à la fois prisonnier et savant infatigable et frénétique. Ou encore, pour user de termes abstraits que Michaux préfère ne pas utiliser, nous mesurons les heurts, l'usurpation, la reddition et la rébellion, le désordre travesti en coutume, l'inimaginable qui se veut l'inévitable.

Ce que décrit Michaux, ou plutôt ce qu'il exfolie dans « les plus petits détails », comme dit Blake, est brutal le plus souvent, poignant quelquefois. Sans proposer de remède, il découvre dans des angoisses bien distinctes une formalité curieuse, parfois grotesque, et si déplacée que ces angoisses rendent un son nouveau. L'horreur d'abord magnifiée, spécifique, diminue alors, comme si le verbalisme compensait l'informulable. Et, tandis que Michaux nous révèle l'immense mauvaise plaisanterie dont nous nous faisons les victimes, nous commençons à comprendre et alors nous tressaillons, nous grimaçons et, même, nous pouffons.

Traduit par Thérèse Lauriol

2. En français dans le texte.

Henri Michaux et le gant déchiré : "a personal reminiscence"

Patrick Gregory

C'est à Sylvia Beach que je dois d'avoir connu Henri Michaux. Il n'y avait rien de « livresque », laissez-moi vous le dire, dans la façon dont Miss Beach considérait les volumes qui submergeaient les étagères et les tables de son petit appartement de la rue de l'Odéon. Comme ses doigts s'emparaient du livre qu'elle cherchait, elle se tourna vers moi et me dit avec un sourire empreint d'une légère coquetterie (ses lunettes cerclées de métal semblaient étinceler de plaisir) : « Vous devez lire *Plume*. Vous l'aimerez. »

Miss Beach avait évidemment une arrière-pensée en me faisant découvrir l'œuvre de Michaux. Même pendant la dernière année de sa vie, elle s'occupait de « faire quelque chose » pour les écrivains ; non pour N'IMPORTE QUELS écrivains, mais pour ceux qu'elle estimait particulièrement. Et, lorsqu'elle me mit *Plume* dans les mains, je ne pus m'empêcher de sentir comme une atmosphère de conspiration se glisser soudain entre nous. Que j'aimerais *Plume*, que, dès les prochains jours, l'unique petite pièce où je vivais serait pleine des livres de Michaux, était pour Miss Beach un point acquis. La question, posée depuis quelques jours après, fut : accepterais-je de m'essayer à traduire Michaux en anglais ? Il était, me dit-elle, particulièrement soucieux de voir les résultats de ses dernières explorations dans le domaine de la mescaline paraître dans une édition de langue anglaise. Ce travail, il le sentait, présentait une certaine urgence car il pouvait intéresser le monde médical. Intimidé par la tranquille détermination de Miss Beach et par les photographies des icônes qui, du mur d'en face, nous dominaient : Joyce, Eliot, Hemingway, Valéry, Gide, tous ces témoins redoutables, j'acceptai de me rallier à elle dans la « cause ».

A titre d'exemple, je traduisis un chapitre de *L'Infini turbulent* et le soumis à l'auteur. La tâche me désespéra presque. Comment pouvais-je espérer reproduire dans une autre langue les rythmes hypnotiques, hallucinatoires, si personnels de Michaux sans trahir son extraordinaire sens de l'image ? Il avait découvert, me semblait-il, après beaucoup de travail et de tentatives, un langage à lui pour rendre l'ineffable. En comparant mon texte à l'original, la traduction m'apparut comme une imitation pâle et affectée du texte authentique. Toutefois, afin d'excuser mes semaines de silence, je la soumis à Miss Beach, qui, à son tour, la transmit à l'auteur.

Il fut décidé que j'irais voir Monsieur Michaux chez lui pour que nous y discutions ensemble de mon échec. Naturellement, je n'envisageais pas l'entrevue sans une certaine anxiété. Je savais ce que l'on disait de Henri Michaux, de sa réclusion volontaire, de son refus de se laisser photographier, de son amour pour la discrétion. L'ayant lu, je savais qu'il vivait dans un monde à lui, ni mieux ni pire que celui où vivent les autres, mais infiniment plus exigeant pour l'imagination, certainement plus enrichissant pour l'esprit, peut-être plus dangereux pour l'âme. A ma timidité naturelle, à ma conscience d'avoir commis un acte d'une audace effrontée en soumettant à l'auteur ma traduction de son texte, s'ajouta la peur soudaine que ma maîtrise relative du français courant ne s'effondrât complètement en sa présence. Lorsque j'avais demandé à Miss Beach si Michaux savait l'anglais, elle m'avait répondu en riant (avec raison) qu'elle le soupçonnait de connaître *toutes* les langues, bien qu'il refusât de l'admettre. Plus tard, j'eus tout lieu de croire que cette impression était sérieusement fondée.

Il m'ouvrit lui-même la porte. Je ne me souviens pas aujourd'hui comment je me l'étais imaginé (son aspect réel a survécu à l'imaginaire dans ma mémoire) mais je fus certainement un peu surpris par cette tête de gnome, ce crâne chauve, ce sourire timide, presque embarrassé et ces yeux étonnamment clairs qui vous fixaient avec une curiosité tranquille sous leurs paupières lisses taillées en croissant. Il se montra d'une politesse presque exagérée — s'empressant beaucoup pour me débarrasser de mon pardessus — mais tout à fait dénuée d'affectation. Je sentis immédiatement que nous avions des sujets à aborder et que nous essayerions tous deux de le faire sérieusement et du mieux que nous le pourrions. Il n'y aurait pas de menus propos ; si, au cours de notre conversation, des questions étranges mais de la plus grande importance se posaient, nous en discuterions, mais avec civilité, en prenant soin de nous abstenir de toute passion et avec le sentiment profond de l'urgence de notre recherche. Monsieur Michaux ne manifesta aucun signe d'impatience devant mon français hésitant ; on aurait dit qu'il l'acceptait comme ma langue propre, comme s'il ne semblait guère s'attendre à ce qu'un individu pût utiliser le même mode de communication qu'un autre. Il amena avec tact la conversation sur le sujet de la traduction en observant que, lorsque j'avais sonné, il était occupé à lire une traduction de l'hindou — ou était-ce du sanscrit ou du chinois — et qu'il avait profondément ressenti la difficulté de rendre l'impression du texte original. Je lui demandai alors s'il pouvait lire dans le texte. « C'est une langue si *difficile,* répondit-il avec un léger sourire. Il y a tant de mots étranges et si durs à comprendre *réellement.* »

Il prit grand soin de s'excuser de son peu de connaissance de l'anglais. Pour lire ma traduction, il avait dû, me dit-il, recourir souvent au dictionnaire. Toutefois, quand il plaça mon manuscrit sous la lumière de sa lampe de bureau, les notes qui marquaient les pages me donnèrent à penser qu'il n'avait rien laissé passer, absolument rien. Quand il discutait

du choix d'un certain mot (il levait alors légèrement les mains en un geste d'excuse et, les paumes à la verticale, les agitait d'avant en arrière, en manière de défense, à quelques centimètres de sa poitrine, comme s'il s'attendait vaguement à une attaque tout à fait justifiée de son timide invité), il ne manquait jamais de m'indiquer un cas où un autre mot ferait infiniment mieux l'affaire. A ma grande confusion, il me prit sur un point en flagrant délit d'erreur, l'erreur horrible qui hante pendant des années le sommeil d'un traducteur. Dans un passage, j'avais rendu l'expression « *montagnes russes* » en la traduisant littéralement par « Russian mountains ». La traduction était très jolie, observa Michaux, mais n'exprimait pas tout à fait son idée. Avais-je jamais été à une vraie *fête foraine* ? Non ? Alors, je ne pouvais évidemment pas connaître l'étrange machine... Bref, « *montagnes russes* » était, comme je le découvris, le mot français pour « scenic railway ».

La traduction du Chapitre V de *L'Infini turbulent* parut finalement en Amérique dans le *New World Writing*. Hélas, convaincu de ma responsabilité envers l'œuvre, j'avais accepté de traduire le livre entier et de lui trouver un éditeur américain. Je me consacrai tout un été à ce projet, couvrant laborieusement des carnets entiers de mon griffonnage puis décidai de m'enfermer dans une petite maison isolée de la campagne de Bourgogne pour tenter dans un effort désespéré de me donner à ce travail avec la concentration complète que, je le sentais, il exigeait de moi. Je l'achevai, mais les résultats définitifs me parurent désespérants. Sans doute, un ouvrier plus habile, enflammé par son art, eût pu fournir une traduction satisfaisante mais, tandis que je parcourais mes pages, il devenait terriblement clair que je n'arriverais jamais à quelque chose de parfait ; pour obtenir un travail correct, sinon brillant, il me faudrait le remanier. Cela exigerait plusieurs mois supplémentaires dont malheureusement je ne disposais pas.

Lorsque le jour pâlit à ma fenêtre, je me détournai, angoissé, de ma machine à écrire et laissai mon esprit s'abandonner à des réflexions critiques sur la nature de la traduction. Il devait exister, pensais-je, certains écrivains, certaines œuvres, qui résistent à tous les efforts de traduction ; il était certainement moins difficile pour un lecteur anglais d'apprendre le français que d'essayer de comprendre Mallarmé, par exemple, au travers d'une traduction en langue anglaise. Connaître dans le texte trois vers de Verlaine, pouvoir se les redire avec un accent français approximatif donnerait certainement une meilleure idée du poète qu'une étude approfondie, mais en anglais, de son œuvre complète. De telles pensées, appliquées à *L'Infini turbulent* de Michaux, contribuèrent, je l'avoue, à miner mon moral. Le livre parut finalement en traduction anglaise, œuvre d'un travailleur plus acharné que moi. Cette parution me soulagea beaucoup ; elle libérait ma conscience d'un sentiment de culpabilité. A présent, je regrette seulement que mes scrupules démoralisants et mon manque de temps m'aient privé du magnifique plaisir de pouvoir rendre hommage à Henri Michaux en lui offrant une traduction complète de son livre.

Je vis Henri Michaux en deux autres occasions : chez Sylvia Beach d'abord et de nouveau chez lui. La visite chez Miss Beach fut pour moi mémorable car j'eus alors l'occasion d'assister à une étrange rencontre, celle de Monsieur Michaux et de la plus miraculeuse de toutes les machines du vingtième siècle, la radio. Miss Beach avait, je crois, enregistré quelques jours auparavant une interview qui devait être diffusée à l'heure qu'elle nous avait fixée pour le thé. Ayant vu une annonce de l'émission, Monsieur Michaux nous suggéra de l'écouter. Miss Beach protesta en disant

qu'elle préférait NOUS écouter. Comme le moment de l'émission approchait, une légère tension passa dans l'air, que Michaux fut prompt à saisir. Cette fois, il INSISTA pour que nous « écoutions Sylvia ». Je le vois, penché au-dessus de l'appareil, allumant l'écran, tournant les boutons, avec précaution d'abord, puis avec un emportement frénétique tandis que des bruits de voix étrangères envahissaient le silence attentif qui régnait dans la pièce. Face à la machine, il avait l'air perplexe, intimidé, presque affolé et... héroïque dans sa quête périlleuse pour retrouver Sylvia. Enfin, on saisit au passage l'intonation franco-américaine d'une voix familière, puis, l'aiguille du cadran capta la voix bien connue ; Monsieur Michaux poussa un profond soupir de soulagement et (tandis que Miss Beach et moi réprimions nos rires), retomba en sueur dans son fauteuil.

Ma seconde visite chez lui se termina par un incident infiniment moins dramatique mais beaucoup plus émouvant. Je traversais à cette époque une période de profonde dépression due au triste état de mes finances et, afin de soutenir mon moral, j'avais eu l'idée de m'habiller avec une élégance un peu artificielle. Pour compléter ma toilette je portais (élément important, pensais-je) une paire de gants de cuir. Malheureusement, l'un des gants, le droit, portait une grosse déchirure au pouce, ce qui aurait certainement ruiné leur effet hors pair si je n'avais choisi de le tenir enfermé dans ma main gauche impeccablement gantée, imitant ainsi les officiers servant dans l'armée française. Hélas, je ne possédais ni le style ni la discipline militaire et en quittant l'appartement de Monsieur Michaux cet après-midi-là, je laissai derrière moi le gant mutilé. Le lendemain même, un élégant petit paquet fut déposé chez ma concierge par un monsieur d'apparence très particulière. Monsieur Michaux s'était aventuré hors de son appartement du quai de la Seine, avait traversé tous les jardins du Luxembourg par un temps médiocre et déposé lui-même sur le pas de ma porte un gant droit déchiré en même temps qu'un catalogue de sa prochaine exposition aimablement dédicacé. On ne saurait oublier de telles marques de courtoisie et, lorsqu'elles sont prodiguées à un jeune étranger insignifiant par l'écrivain qu'il admire entre tous parmi les poètes français contemporains, elles sont inestimables.

Traduit par Thérèse Lauriol

Ecuador

Robin Magowan

Si vous devez dévorer un livre dans votre vie autant que ce soit celui-là, avec le papier, l'impression, les astérisques, tout, jusqu'au sceau de Gallimard.

Cependant les appétits ne sont pas tous les mêmes. Le miam-miam de l'un n'est pas nécessairement celui de l'autre, et même l'amateur de Michaux peut préférer à *Ecuador* quelque chose de plus fini et de moins pétulant. Pour lui, il y a toujours le styliste séraphique d'*Au Pays de la Magie* (à certains égards l'ouvrage le plus réussi de Michaux) ou d'*Un Barbare en Asie,* ou encore le magicien du mot de l'étonnant *Qui je fus,* une de ses premières œuvres. Mais alors que *Qui je fus* est un accident, un faux pas que Michaux a eu le bon sens d'accepter, *Ecuador* est un livre, il est, en fait, frappé à chaque page du mot LIVRE, le livre qui contient tout ce que Michaux va devenir à travers lui. Et cela est important si vous cherchez quelque chose à dévorer et que vous avez un faible pour les mets servis sous une couverture d'un blanc moelleux.

Une grande œuvre d'art exige, telle la statue du poème de Rilke, que vous changiez votre vie. Voilà qui est très bien si vous avez déjà quelque chose qu'on peut vraiment appeler une vie. L'avantage d'*Ecuador* est qu'il ne prétend pas et ne peut prétendre à autant. Il demande simplement que vous le commenciez. Cela vous est facile surtout si vous avez ressenti cette inquiétude d'être coupé des choses, séparé d'elles par votre voiture, votre maison, votre civilisation ou votre misérable enveloppe humaine.

Là, en effet, commence *Ecuador.* Avec Michaux enchaîné à son train, traversant le *pays natal* [1], face au vide qu'a été sa vie. Voici *Ecuador* et

1. En français dans le texte.

Michaux se plaint : *Et cette campagne flamande d'hier ! on ne peut la regarder sans douter de tout. Ces maisons basses qui n'ont pas osé un étage vers le ciel, puis tout à coup file en l'air un haut clocher d'église, comme s'il n'y avait que ça en l'homme qui pût monter, qui ait sa chance en hauteur.*

Le ton d'*Ecuador* est donné. Ce sera le livre d'un homme qui désire monter, qui, en fait, a choisi l'Equateur pour les possibilités d'ascension qu'offre sa terre. Même là pourtant, l'irritation demeure. Quito, la vie citadine occidentale, la formation occidentale, l'art occidental, la liste est infinie et, au fur et à mesure que Michaux, maussade, l'établit page après page, nous commençons à mesurer pleinement le poids de nos entraves, que l'auteur, dans la première ouverture en prose qui suit son arrivée, a appelé : *la crise de la dimension.* Mais Michaux est assez courageux pour admettre que notre impuissance à établir avec cette carence un contact quelconque et, d'autre part, la même impuissance à établir un contact quelconque avec les médiums naturels quoffre l'univers (et au-delà avec le monde tel qu'il nous est donné), cette carence prend sa source dans une insuffisance égale, personnelle, celle de son propre vide ou de son trou comme il l'appelle dans ce qui est peut-être le poème central de son livre : *Je suis né troué.* Accepté, reconnu, ce trou ou ce manque essentiel devient non pas un cœur ou une fenêtre (qu'il peut remplacer à l'occasion) mais un centre nerveux complet et donc la source de toute réaction future.

Une grande partie de l'originalité d'*Ecuador* tient dans la conscience qu'a Michaux d'un manque, en lui et en toute chose. Certes, il en reste d'autres, mais pas tellement, pas aussi nombreuses qu'on pourrait le croire. Aussi, le voyageur doit-il constamment veiller à ne pas se laisser duper par la fausse magie des brouillards, par les chevaux qui surgissent comme dans une estampe japonaise, en brandissant leurs trois pattes inévitables, par les femmes qui ne sont pas du tout des femmes mais des meubles transformés. Le voyageur est Celui Qui Cherche A S'Attacher. S'attacher, voilà le grand cri d'*Ecuador,* on le trouve à chaque page, à chaque paragraphe. S'attacher, oui, mais à quoi ? Eh bien ! répond Michaux, à tout ce qui le permettra. Les montagnes, la mer, les indigènes, un cheval, un bateau, un âne mort, n'importe quoi, Michaux ou l'un de ses alter ego attentifs l'a expérimenté, a tenté de s'y imposer, de le Michauxiser. C'est pourquoi les vrais héros d'*Ecuador* sont les parasites qui ont réussi, l'arbre de Matapolo et, lui faisant pendant, une minuscule rivière au nom inconnu, *un petit poisson charmant, gros comme un fil de laine, joli, transparent, gélatineux ;* c'est pourquoi aussi le livre se termine sur la description du même phénomène à l'échelle humaine, celui du visiteur d'un zoo qui a su rendre un chimpanzé tout à fait dépendant de lui.

Dans Michaux, le non-parasite cherche, lui, des choses qui lui résisteront, qu'il ne pourra assimiler à aucune substance, malgré tout le désir, bien humain, qu'il en a. Un objet c'est ce qui est là-bas. Il a un nom, des dimensions, une situation géographique. Ces attributs, Michaux nous les décrit d'une façon aussi prosaïque que possible, en utilisant tout ce qui lui vient à l'esprit, les mots d'argot, la terminologie scientifique ou encore l'expression usée qu'il a déjà employée une demi-page auparavant ; elle a fait l'affaire une fois, voyons si elle peut servir encore. L'essentiel est que l'écrivain, lui, ne s'approprie pas l'objet, n'en vienne pas à bout en utilisant son arsenal de mots larmoyants ou de réponses toutes faites. Michaux poursuit donc, sans jamais craindre de lasser le lecteur et avec une humilité rafraîchissante pour ce qu'elle implique de respect fondamental de l'expérience, une expérience à tous les degrés, celle de tous les jours, la

nôtre. Si un objet apparaît à Michaux, il ira en faire le tour et essaiera d'y donner quelques coups de pied. S'il s'agit d'une montagne il y grimpera, s'y crèvera un poumon, fera tout ce qu'il faut pour se prouver qu'elle existe en dépit de lui. Cela fait, il s'en ira, satisfait. Il aura trouvé quelque chose à ranger à côté de ces autres objets, le *cheval,* la *mer,* le *vent* qui, parce qu'ils bougent mais demeurent intacts malgré leurs changements, leur mort, leur résurrection, constituent les forces profondes et mystérieuses de son univers poétique.

La paix, le bonheur que cherche Michaux se trouvent dans l'équilibre, dans le vivre et le laisser vivre. Dans un monde hostile on ne peut les atteindre que par la lutte. L'objet doit être encerclé, attaqué, détruit. Mais un bon objet a toujours un côté monstrueux et sitôt l'un de ses aspects a-t-il été maîtrisé et dissous qu'un autre surgit dont il faut se débarrasser aussi. Ainsi le travail recommence, poète et objet se disputant à l'infini, tels deux enfants querelleurs, et en venant comme eux à une *pax* qui est moins le signe d'une victoire que le simple respect de leur détermination réciproque.

Le style qui ponctue ce combat est obligatoirement parlé, plein de feintes à demi voilées, de bottes rapides, de parades spirituelles, en deux ou trois mots, sans que jamais aucune d'elles ne réussisse à réduire tout à fait l'objet au silence. En bref, c'est le style d'un maître d'armes de jadis. La remarque souligne, je crois, le côté *philosophe* et dix-huitième siècle de Michaux. C'est un poète mais aussi un éducateur. Pour lui comme pour le siècle des lumières, le voyage représente une forme d'éducation, un moyen de s'attacher à des objets réels (des objets qui vivent, qui bougent) et en même temps de se détacher de tout ce qui est statique, négligé sous le maquillage. Mais, à la différence du dix-huitième siècle, Michaux a compris que le voyage, qui est dans le meilleur des cas un remède contre les préjugés, peut également devenir une drogue. D'où cet esprit de lutte qui anime les carnets de bord où l'on voit le voyageur résister à ce qu'il juge seulement accidentel ou trop consciemment élaboré. Attentif à l'originalité, Michaux doit accepter avec la vivacité d'esprit nécessaire, tout ce qu'il rencontre comme étant, d'une façon ou d'une autre, valable. Etre incapable de synthèse diminue la valeur de l'expérience. Elle devient trop personnelle, trop dépendante de notre propre charme, du hasard de notre aspect ou de nos vêtements. La seule issue est de se projeter, de projeter ses obsessions dans l'expérience, tout en restant conscient de ce qu'un tel apport peut avoir de provisoire et d'incomplet.

Cette méthode qui est presque une non-méthode, une nouvelle définition de l'ignorance socratique (on est tenté de dire, en songeant au *Barbare* qui suivra, une définition orientalisée) on peut l'observer dès le début d'*Ecuador,* dans les efforts de Michaux pour s'accorder avec la grandiose exubérance du spectacle de la Mer. Les premières ouvertures servent à dresser un bilan préliminaire des forces en jeu. D'un côté la Mer, son allié le Vent et ses différents sujets (nuages, poissons, algues, etc.), de l'autre Michaux et son pauvre aveugle *Boskoop* avec son étrange bigarrure de journaux et d'expressions usées, incapable apparemment d'établir un contact vraiment profond avec son adversaire marin. Mais Michaux, toujours plein d'espoir, ne manque pas de relever certains signes favorables. Un marin prend une cafetière et verse le marc dans la mer qui devient effectivement brune pendant quelques instants. Mais le geste échoue et Michaux conclut que si quelque chose peut être tenté, mieux vaut que ce soit par lui ou par un de ses moi-marionnettes. Enfin, il est prêt. Il prononce son SÉSAME OUVRE-TOI, *Océan solide ;* puis, ce mot à la bouche

(collé là, en haut de la page) et une paire d'hypothétiques patins à roulettes aux pieds, tel un clown magnifique il saute par-dessus bord, droit dedans. Pendant quelques instants tout va bien ; il patine d'une manière vertigineuse, se croyant non pas sur l'eau mais sur quelque saint mirage du désert, *seul avec une chèvre, ou avec son âne et un sac de biscuits de chaque côté de la selle...* Mais son imagination découvre vite que cette sérénité, aussi agréable soit-elle, ne correspond pas à la vraie nature de la mer, celle à laquelle il s'est préparé. Aussi, presto, un orage, une roue tombe ; il n'a pas le temps de la recoller et de regrimper à bord du caboteur marin à roulettes qui, lui, s'est déjà dissous dans la répétition d'une seule et terrible phrase, *ravin, ravin-montagne, montagne-ravin, tic-tac...* Vaincu, son stock limité de réponses adéquates à la mer épuisé, Michaux, armé de son nouveau savoir, peut se rasseoir et observer l'autre lutte également comique des poissons et des nuages et trouver même une sorte d'allié dans les deux gros souffleurs du bateau, monstres qu'il lui faudra cajoler et apprivoiser. Et la partie du poème s'achève sur la vision de Michaux, conscient maintenant de la merveilleuse invention humaine qu'est le bateau et ses machines, exprimant complaisamment son mépris pour la terre, la petitesse et la fixité de ses détails : le port tel un assemblage d'insectes avec ses remorqueurs, ses péniches, ses machines de débarquement, etc. Il est parvenu au bateau en soi parce qu'il a su éliminer ce qui est superflu, connu dans l'idée de la mer, et s'est frayé un chemin jusqu'à son cœur, ou son centre nerveux : une suite de signes instinctifs, dissipés aussitôt que formés, que Michaux nommera plus loin, *le gong fidèle d'un mot.*

L'Equateur pose à Michaux un problème tout à fait différent, moins parce qu'il présente des difficultés topographiques que parce que sa topographie en fait un Paradis. Or, le Paradis n'est pas un endroit où l'on peut se promener, un sourire niais aux lèvres. Non, l'endroit est plus sérieux et Michaux dans un grand nombre de poèmes insérés en VERS LIBRE est arrivé à saisir l'impression de décalage, d'ahurissement et de terreur qui donne sa réalité au Paradis, car il représente aussi l'enfance, son domaine, sa fin en quelque sorte. Page après page se révèle cet élan vers le Paradis : monter, se confondre avec le ciel. Comme Michaux l'a lui-même déclaré dans une note écrite peu après son arrivée, *Au corps conviendrait un sol et une nature du type du ciel.* Sa thèse, celle qu'évoquent les pages consacrées à l'Equateur est qu'il existe sur la route des choses qui gardent les grandes avenues du ciel. Ces choses ne sont pas les Indiens mais les montagnes, noires présences supra-humaines et Michaux, pendant la plus grande partie de son séjour, sera le vaincu. Certes, il les soumet à sa tactique habituelle. Il leur parle, les cajole comme on cajole un cheval qu'on veut amadouer. Dans un soudain accès d'énergie il va même, malgré ses médecins, jusqu'à gravir, l'un après l'autre, leurs sommets les plus élevés, puis dans un moment d'exaltation, jette, méprisant, *Ce site pour pique-nique.* Mais ce braggadoccio ne continue pas et Michaux sait que s'il est là, en équilibre sur un éventuel *sommet,* c'est seulement que les montagnes, pour des raisons qui leurs sont propres, l'ont épargné. De toute façon, elles ne lui offrent pas ce qu'il cherche : le marche-pied du ciel.

Il lui faut autre chose, une force active, un Pégase. Et, à cet égard, les deux poèmes dédiés à son cheval, *Beau cheval blanc... cheval géant à la tête exaltée,* sont décisifs, ainsi que la très belle élégie finale. C'est à la fin de cette dernière que surgit la révélation qui le mènera plus tard à sa propre ascension. Il comprend que son cheval, *couleur de blé, au panache de lait et de vent* est en réalité une créature de l'air, que c'est à cet élément

qu'il est revenu après sa mort. Cette révélation lui permet non seulement de saisir la signification des détails concrets, visibles, de la mort du cheval (les nuages, le ciel qui s'assombrit brusquement), mais le prépare aussi à réussir l'essor final du poème, *Souvenirs*, qui conclut les pages consacrées à l'Equateur, poème d'un homme-condor survolant un monde de rencontres belles, étranges, impossibles jusqu'alors.

C'est l'union avec le monde et grâce à elle la création d'un moi nouveau, d'une substance céleste. Mais ensuite, Michaux doit se remettre en route. Et, en comparaison, son voyage suivant, la descente de l'Amazone en pirogue, est un voyage intérieur, dans les limites de son propre sang et à travers tous les dangers qui menacent le sang : moustiques, malaria, lèpre, gangrène, chauve-souris-vampires, objets que Michaux saisit ou voit bien en évidence autour de lui. Le Paradis n'est-il pas, après tout, la terre des morts ? Et les seuls non-Indiens qu'il rencontre sont des fantômes en vêtements de prêtre ou de fonctionnaire, qui font des bruits étranges et horribles et rient continuellement. Flottant parmi tout cela, dans leur pirogue-cercueil, Michaux et son ami protègent leur raison en jurant. Lorsqu'ils arrivent après quinze jours à Iquito, ils sont tous deux frappés par la fièvre, et les pleurnicheries de Michaux le ramènent aux dimensions réelles d'un enfant, naïf, curieux sexuellement, un peu honteux de lui-même et du voyage que son journal révèle, *C'était plus fort que moi ; comme une dette envers mon enfance. Je me comprends.*

La déception suit, combattue par une description (sous forme d'appendice) de l'équivalent en homme des montagnes des Andes : l'Indien. Ce que Michaux admire en lui est son impénétrabilité absolue et le fait qu'il puisse vivre perdu dans la fumée, cracher méchamment, boire pendant cinq, six ou sept jours et puis s'effondrer d'un seul coup.

Les bras en croix. J'ai vu ainsi tout un hameau les bras en croix, ils causaient de l'effroi à mon cheval. Il y en avait de roulés dans leurs ponchos, mais plus rares. Il y avait aussi des cadavres.

A toutes les drogues, ils demandent la même chose et, comme ils savent attendre, toutes pour finir leur donnent la même chose. Ils se moquent des préliminaires, ils veulent que l'ivresse s'épaississe et les abatte, ils veulent être vaincus.

Une telle révélation peut s'appliquer à cette somme de civilisation qu'est Michaux : modeste, DISPONIBLE au meilleur sens gidien, soucieux d'expérimenter sur lui-même (ce qui est peut-être la plus haute forme de courage) et en même temps totalement absorbé par les forces d'un monde qui doit, tôt ou tard, devenir aussi le nôtre. Et ici, il est essentiel de dire que Michaux nous offre moins une vision du Paradis (les détails sont au fond sans pertinence ; *Ecuador* ne s'adresse pas à nos souvenirs mais à nos réflexes) qu'une méthode pour libérer en lui l'enfant, le visionnaire, le poète. C'est là que Michaux PHILOSOPHE rejoint le Michaux poète qu'il est à l'occasion, dans sa tentative d'élargir les frontières de l'art et, par là, de nous faire prendre conscience de nos propres capacités cachées, de la profondeur de nos résistances personnelles. L'honnêteté même avec laquelle Michaux a su voir et admettre la nature multiforme du voyage fait d'*Ecuador* le premier carnet de bord vraiment comestible.

Traduit par Thérèse Lauriol

Plume, sa vision *

John Kenneth Simon

La forme d'*Un certain Plume* n'a pas de solide charpente, ni dans sa structure, ni, surtout, dans le personnage de Plume. C'est sans doute une œuvre ouverte, dans le sens d'Eco. Souvent remaniée, jamais intégrale ; d'une part il reste, dans la version définitive, un épisode où Plume n'est pas nommé, et d'autres épisodes sont consignés résolument en dehors du texte proprement dit. Peut-être avec l'idée d'évoquer une séance de courts métrages de Charlot, Michaux cherche dans la présentation une suite sans logique, un emboîtement incomplet surmonté par une fantaisie d'invention. Les thèmes qui tendent à créer une unité structurale — démembrement et écoulement de sang et de chair, attaque et contre-attaque vis-à-vis de l'ennemi, le rêve, le voyage — sont par nature désunissants, des chemins de dissolution. Tandis que l'itinéraire de Gulliver (rappelé tout particulièrement par les culs-de-jatte de l'épisode final) ou l'ascension d'Ubu (dont la trappe est remplacée par la portière du compartiment de train dans *La Nuit des Bulgares*) apporte une direction et, sinon une conclusion, le sens d'une progression dramatique, chez Michaux il y a une préférence pour la litote, le mouvement entrecoupé et antidramatique, le mode mineur d'un Hamlet incertain et désœuvré à la Laforgue qui correspond à la fatigue du personnage même.

Texte final de la version originale de l'œuvre, « La Vision de Plume » occupe toujours une place centrale. C'est le seul épisode qui n'offre pas de confrontation directe avec autrui, qui n'ouvre pas sur des forces franchement extérieures. Seul dans son lit, la situation de Plume évoque, dans la mesure où une interprétation psychologique est valable, le sens d'un

* Sur « La Vision de Plume ».

recueillement, peut-être aussi d'une prise de conscience avant l'émergence plus sensible d'un sentiment de révolte. Plus généralement, ici se trouve le refuge recherché au cours des voyages imaginaires, mais également le prolongement de toute l'aventure, l'origine véritable du rêve. Sa maison, sa femme et la paix ayant été enlevés ou détruits depuis le début, Plume est continuellement réduit à des expédients de passage, soit en visite, soit en voyage. S'il arrive à se rendormir à plusieurs reprises lors de son premier inquisitoire, le sommeil ne lui est plus permis par la suite. Il est vrai que vers la fin il a *un stupide moment de distraction*, mais l'état d'apesanteur lui permettant de marcher les pieds au plafond n'amène pas pour autant le repos. Ainsi, la position semblable qu'il paraît envier chez les culs-de-jatte — suspendus entre ciel et terre — n'est pas la solution désirée. *La grande réconciliation*, elle ne risque d'avoir lieu que, éphémèrement, dans une expérience intérieure de synthèse. Il y a sûrement un sens allégorique à l'impossibilité d'entrer dans le plafond, à la tentation, courageusement refusée par Plume, de se jeter dans le vide. Attiré par un monde dur et définitif qui s'impose par des coups violents, Plume résiste toutefois et cherche un équilibre instable mais vivant dans l'état de voyage.

D'aucuns, des malheureux, *ne peuvent pas voyager du tout, tandis que lui, il voyage, il voyage continuellement*. L'heureuse singularité de cette condition est contre-balancée par la tristesse de l'expression. Comme la petite figure de Charlot disparaissant à l'horizon de la route qui s'en va à l'infini, la condition à perpétuité de Plume, évoqué par la répétition et le sens d'une lassitude, suggère un fond de pathos. « La Vision de Plume » présente le voyage à l'état pur, consistant en un jeu en deux mouvements : acte de création où la réussite résulte non pas de la construction d'une vision assez surréaliste mais paradoxalement du démontage assez sec qui s'ensuit.

La scène d'*Un certain Plume* est peut-être indéfinie ; ce n'est pas le Danemark, et les plafonds sont périlleusement *hauts et datent presque tous de l'époque de la conquête espagnole*. De toute façon c'est actuellement une époque de mobilisation, sinon de guerre. Voici que ce décor s'intériorise pour colorer la suite d'images hallucinatoires. Il s'agit des accessoires de chambre transformés en soldats de plomb, de plomb fondant. Le lieu de la vision n'est cependant pas imaginaire : *en lui-même* signifie une sensation physique, non pas une digestion spirituelle seulement. Le trait de conclusion, qu'il faut attendre pour associer explicitement Plume à la vision, le situant *assis au pied de son lit*, en indique délibérément le caractère visuel : il regarde...

Le spectacle commence par une sorte d'incantation, car le premier élément, suggérant une expression circulaire, se répète deux fois : *Un fromage lent, jaune, à pas de chevaux de catafalque...* Cette incantation crée un peu l'effet d'une invocation créatrice. Le mouvement — ou est-ce le comestible qui se fait et dont l'odeur figurera un autre moisissement ? — précède la notation descriptive. Borborygme ou non, le cortège métaphorique provient d'une juxtaposition surréaliste quoique entraînant des significations immédiates : les chevaux de catafalque font sentir l'état couché, mortuaire peut-être, leur allure projetant un rythme de défilé irrémédiable ; tout ceci bouleversant la calme surface de la réflexion, s'introduisant ainsi que de l'extérieur *comme un pied du monde*. Immédiatement, soit métamorphose, soit nouvel effort d'approximation, la description se transforme : *C'était plutôt une énorme mamelle, une vieille meule de chair, et accroupie se tenait sur une région immense qui devait*

être terriblement moite. Se gardant d'une psychanalyse d'une évidence gênante, on reconnaît l'aspect physique de ce paysage à la Chirico contemplé à la loupe de l'affectivité et du dégoût, structuré par une série de sons en *m*.

Pourquoi *devait être...* ? L'incertitude semble renforcer la distance à laquelle Michaux tient Plume de ce qui se passe. Distance dans le temps aussi bien que dans l'observation, car l'expression attire l'attention sur l'imparfait révolu. Un certain détachement se développe dans le paragraphe suivant : L'expression modérément exclamatoire — *Il fallait voir les chevaux freiner...* — et l'échange — *Ces cavaliers si fiers ne remonteraient donc jamais ? Non, jamais* — proposent un cadre de commentaire qui nous empêche de regarder la vision comme une expérience impérieusement intime. Comme ailleurs par l'humour pince-sans-rire (le terme semble particulièrement à propos), Michaux cherche à se défendre contre la possibilité d'être personnellement engagé, ici dans l'étude d'une image obsédante et, sur le plan humain, éventuellement révélatrice. Il faut la déshumaniser, et, en attendant, s'en désolidariser.

Dans l'entre-temps, l'élaboration militaire de l'action se poursuit. En effet, à peine est-ce devenu une cavalerie, qu'ils sont enfouis, chevaux et cavaliers, dans la débâcle. Ils ne sont apparus que pour disparaître aussitôt, sur une descente formée peut-être, par un jeu d'optique, du corps, des dessus-de-lit. Le « chef », calembour sans doute, figure la tête, symbole d'autorité, à laquelle la voix, instrument rationnel de révolte, a été par avance presque entièrement enlevée. Le visage, pour Michaux, semble toujours être ce dernier élément humain à se spiritualiser. La comparaison avec un grain de riz esquissé sur le bord du néant, tout prêt à indiquer la pulvérisation, la réduction matérielles, contraction s'achevant dans le recul final.

Ensuite, dans ce qui peut se considérer comme la seconde partie du poème, il n'y a plus du tout que des mécanismes qui se font entendre. L'aspect dramatique du développement est rendu par le passé simple qui entrecoupe l'imparfait et qui s'accompagne de sons aigus — *déclic, débrayage, débris* — déjà pressentis au paragraphe précédent, s'opposant et s'attaquant à *l'énorme chose molle* qui passera définitivement. Quoique le début de ce nouveau mouvement se présente comme une transformation soudaine, la chronique donnerait à la métamorphose conséquente la longueur d'un affaissement géologique : *se forma après un certain temps un ruban si long, si long...* Ceci ne produit pas le désordre comme après un éclatement surréaliste. Bien au contraire, les éléments touffus et vitaux sont délibérément chassés, et dans le paysage d'exorcisme résultant il ne reste plus que l'horizon plongeant de ce long ruban. Le mime du chef est réduit à l'ombre d'une protestation. En disparaissant tout à fait et à jamais, un peu comme par l'effet d'un procédé chimique ou grâce aux méthodes de science fiction [1], ce dernier vestige d'un âge apocalyptique fait une sortie quelque peu expressionniste : *Ce fut un cylindre si léger qui roula sur le ruban, qui descendait avec un bruit clair, et qui semblait parfaitement creux et gai.* Comme si tout était sorti de cette tête *orgueilleuse,* avec sa chute la vision s'arrête et s'immobilise. Curieusement, l'im-

1. On songe à Poe, mais pas exclusivement au conte de *Doctor Tarr and Professor Fether* — l'origine apparemment de *Plume* — dont le thème de l'internement et la violence de l'inversion folie-raison semblent offrir des rapports assez généraux. Il y a aussi la naïveté ingénue de la narration...

parfait revient au milieu de la phrase s'établir à nouveau comme pour recréer la permanence d'un état. L'ascèse accomplie, le fantôme évanoui, il ne reste qu'un objet vide disposé sur le bord du précipice, le tintement et le bonheur d'un mystère qui n'est aucun mystère.

La matière de cette vision et même l'expression par moments n'ont pas été sans rappeler certaines strophes d' « Une charogne » ; la ressemblance n'est pas purement superficielle. Et cependant, au lieu de se terminer comme chez Baudelaire, par une pirouette de morale platonique, quoique pleine d'ironie, le poème de Michaux évolue en sens opposé en quelque sorte, retournant à un phénomène inhumain, sans épaisseur et inexplicable. Le poète contemporain ne croit guère à la vertu que, malgré tout, gardaient avec ambiguïté la nature et la puissance de l'art. Puisque la beauté n'existe plus comme point de repère, de rassemblement, le moyen de choquer par juxtaposition n'a plus rien à faire avec la laideur et la mort proprement dites. Il s'agit plutôt de mettre en doute l'existence même, de la mettre en face du néant non pas par la métaphore ou l'exposition mais en créant, à part toute subjectivité, l'état du vide. Ni cloche ni âme fêlée, c'est la tête qui s'écrase et sans que s'exprime nulle couleur humaine. Le mal ne vient pas de plus loin, l'angoisse s'exprimant dans les signes abandonnés au hasard sur une scène abstraite.

Quant à Plume... Rupture du sujet impersonnel pour s'éloigner d'une expérience vécue et dominée, et, en même temps, du point de vue du personnage, nouvelle affirmation de sa solitude caractéristique et de sa transcendance inconsciente et insoucieuse.

En épigraphe de la version originale de « La Vision », Michaux écrivait :

> *Ces apparitions ne sont pas des anges, ce n'est pas Dieu, ce ne sont pas des démons non plus, il semble. Peut-être c'est la gestation de la nuit essentielle, la nuit qui luit nuit et jour, la nuit de ceux à qui le jour ne donne rien* [2].

Par la suite Michaux estima que la nuit s'y laissera deviner aussi bien toute seule. L'obscurité se fait plus puissamment d'elle-même lorsque le style limpide ne permet au mystère de se localiser nulle part. Trois points de suspension à la fin suffirent seulement. Une seule des variantes, assez rares, semble valoir la peine d'être citée, surtout à raison de son importance en tant que dernière parole : *assis au pied de son lit, il regardait ce spectacle en réfléchissant silencieusement...* La réflexion de Michaux, comme celle de Plume, autrefois dite *profonde,* se renferma en se recueillant et acquit ainsi une pudeur plus riche [3].

2. Voir *Commerce,* Cahier XXV (automne, 1930), p. 160.
3. Il serait bon de signaler l'article utile de C. A. Hackett, faisant allusion à un entretien avec le poète : « Michaux and Plume », *French Studies,* XVII (1963), p. 40-49.

Japon

Un barbare au Japon*

Terutoshi Hiraï

I

C'est à peu près vers les années 55 que nous avons reconnu la justesse du monde poétique d'Henri Michaux. Cette date correspondait à la première publication en langue japonaise d'un choix de poèmes d'Henri Michaux. Ils avaient été réunis et traduits par les soins de Eïji Kokaï ; en effet celui-ci avait été, dès 1950, éperdument enchanté par la poésie de Michaux.

Cela peut sembler une date tardive, mais après la guerre nous étions dans une confusion totale. Nous ignorions tout de la poésie française contemporaine. Si l'on y songe, il sera plus facile de comprendre notre retard, et combien il était difficile de s'apercevoir de la naissance à l'autre bout du monde, d'un grand poète.

Ce qui attira le plus Kokaï, ce fut l'angoisse pressante et profonde de ce poète, son attitude de refus poussé jusqu'au désespoir. Michaux exerçait sur lui un pouvoir absorbant et interminable. « Il n'y a que lui qui m'ait tant fait absorber la poésie », disait-il. Il traduisit ses poésies, accumula les traductions jusqu'à parvenir à une compréhension totale du texte, et cela, sans jamais se lasser. Puis il publia 42 poèmes [1].

La parution de ce recueil en 1955, l'enthousiasme de Kokaï, firent beaucoup pour la découverte de Michaux au Japon. J'ai moi-même découvert Michaux par la traduction de Kokaï. Il est vrai que depuis 1953, certaines revues poétiques telles que *Poetlore,* etc., avaient publié des poèmes de Michaux, *La Jetée, Enigmes,* mais plus par sympathie que par réel intérêt. Ceux qui avaient lu ces traductions ont cru que Michaux était surréaliste, mais il était bien différent d'eux, plus imaginaire et plus proche de Supervielle.

Il faut avouer que les traductions de Michaux n'étaient pas d'une grande qualité. Celles de Kokaï, par contre, étaient très intéressantes et donnaient une idée assez claire de la poésie de Michaux. En outre, la préface de ce recueil était exquise et bien arrangée. Michaux m'a semblé plus obscur et monomaniaque que Supervielle. Sa lutte éternelle au cœur des choses m'attirait. Il était le poète le plus subconscient que je connaisse. Son langage poétique était très attrayant, tout en formules magiques, traversant des torrents d'angoisse.

Kokaï paracheva son travail d'introduction en publiant des études dans différentes revues. Il voulait nous donner une juste mesure de l'espace poétique de Michaux, préciser l'idée que nous nous faisions, c'est-à-dire :

1° Révolte : contre tous les inhumains.

---

* Ce texte nous a été très aimablement adressé en français par l'auteur. Nous avons essayé, tout en faisant certaines corrections indispensables, de ne rien perdre du charme original. Nous avons laissé, par contre, telles quelles les traductions de poèmes japonais, craignant, par toute intervention, d'en altérer le sens.

1. *Choix de poèmes,* Henri Michaux. Librairie Euréka.

2° Lutte : pour faire admettre au monde extérieur l'existence du monde intérieur. Lutte contre l'objectivité qui veut englober la subjectivité. Lutte pour détruire toutes les civilisations tous les ordres, toutes les idées reçues.

3° Angoisse : devant le déterminisme de la condition humaine, devant l'attaque des mondes extérieurs. Angoisse qui naît et se nourrit de la révolte et de la lutte.

4° Evasion : tenter de fuir l'angoisse au moyen de la magie ou trouver le repos par la force des formules magiques.

5° Ce monde est misérable : toute tentative d'évasion est vaine. La terre même en son point le plus extrême reste terre d'angoisse. Elle est stérile et déserte. En notre monde imaginaire même, nous ne rencontrons qu'absence et cruauté.

Cette explication nous offrit une direction. En effet après la guerre, nous cherchions en vain à rétablir les valeurs métaphysiques et l'autorité de l'âme. Nous lisions par exemple T.S. Eliot, Auden et Spender, et cherchions en fin de compte, dans le désarroi de nos esprits, à nous appuyer sur l'ordre occidental. Michaux nous a fait découvrir la voie intérieure qui n'est ni l'occidentale, ni l'orientale, mais l'humaine. Il nous a montré l'intérieur de nos âmes, leur mouvement, leur métamorphose, leur révolte excentrique et leur plasticité complexe. Il avait une démarche plus primitive, plus chaotique, plus entée sur le subconscient que celle de Kafka ou de Supervielle.

II

Il est fréquent de découvrir l'influence de Michaux dans les poèmes japonais publiés après 1955 [2]. Chimako Tada, par exemple, né en 1930, a écrit un poème intitulé *De la femme d'un pays lointain.* Au seul titre nous rappelons, *Je vous écris d'un pays lointain,* de Michaux, poème traduit par Kokaï. La tournure prosaïque de *Je vous écris* se retrouve dans *De la femme.* Mêmes mots, mêmes descriptions [3].

Mêmes remarques pour Chiko Aïda, poétesse née en 1940, auteur de *Ville d'oiseau.* Elle me semble très influencée par Michaux et Ponge. Voici un poème « Maison de M » tiré de *Ville d'oiseau* qui ressemble beaucoup au *Portrait de A* de Michaux [4]. Aïda est plus profondément familière de Michaux que Tada. Son esprit se confond parfois avec le sien.

Les poèmes de Yasuo Irusawa (1931) me semblent également avoir quelque parenté avec Michaux. Son œuvre poétique *Ile de Monsieur Langelhans* (ce qui veut dire : partie du pancréas) est un ensemble de petites histoires extraordinaires situées dans un pays fantastique. Ce pays n'a-t-il pas quelque chose de commun avec la Grande Garabagne ? Après *Ile...,* Irusawa a écrit quelques poèmes en formules magiques. Il veut utiliser

---

2. Cf. Eïji Kokaï, *De la poésie moderne à la poésie contemporaine,* 1966.

3. Nous n'ensevelissons pas les morts ici.
Nous les mettons dans les caisses en glace et les posons dans les maisons...
Nous avons tous peur de la journée, car les morts sont trop morts au jour. Lorsque nous sommes sous les regards aigus du soleil, nous tressaillons en ayant la chair de poule...

4. A l'âge de vingt ans, M. a été enfermé dans une maison en pierre qui avait une forme extraordinaire.
M. a ramassé les matières des murs, dans l'insomnie, dans les oiseaux terribles, qui crient en tremblant, et dans la science timide et hésitante. A l'âge de 12 ans, ils y tombaient dans la maison de squelette, les spécimens botaniques devenus fossiles.

le pouvoir d'émotion de la parole, en employant le nombre, refrain, adjectif énigmatiques de la couleur.

Bien d'autres jeunes poètes ont écrit des poèmes de la métamorphose ou des poèmes imaginaires qui révèlent l'extériorisation des formes intérieures. Ces poèmes n'évoquent pas seulement Michaux, mais un mélange de Rimbaud, Kafka, Lautréamont, Supervielle et Michaux.

III

A cette époque nous avons appris l'expérience mescalinienne de Michaux. Nous avons lu *Misérable miracle, L'Infini turbulent, Paix dans les brisements, Connaissance par les gouffres.* Des revues poétiques ont publié des articles à ce sujet, soulevant de vives controverses. Un poète, puis un peintre ont essayé le même genre de drogue. Quatre des dessins de ce dernier ont été publiés dans un journal. Mais cette expérience soulevait une certaine inquiétude : la drogue ne risquait-elle pas d'attenter à la subjectivité de l'auteur ?

C'est alors que Shin Au-Oka (1931) publia un essai *Tentative pour faire exister le point d'interrogation,* en janvier 1960, dans la revue *Wani,* qui avait été créée par cinq poètes les meilleurs du Japon, et avait beaucoup d'influence. Ils étaient tous extrêmement intéressés par le surréalisme et voulaient faire une étude plus approfondie de Breton, Eluard et de quelques autres poètes en marge du surréalisme, dont Michaux. Ils désiraient connaître les techniques surréalistes et partir aussi à la recherche de leur propre univers.

Dans ses essais, Au-Oka tentait de définir la poésie moderne sur le plan expressif. Il disait sur Michaux plus précisément : « Ce qui nous surprend ne peut être qu'extraordinaire. Mais l'accoutumance fait perdre aux choses de leur fraîcheur et les ternit. Je pense pouvoir expliquer ainsi le pénible sentiment que j'ai éprouvé à la lecture de *Misérable miracle* de Michaux. Il est exact qu'il a minutieusement décrit, après absorption de la mescaline, la matière du mouvement le plus fondamental de l'esprit. Mais cette matière n'a évoqué sur moi que des images et des sentiments bien connus. C'était irritant et désespérant. Les images et sentiments éprouvés par Michaux n'étaient-ils donc que le prolongement d'éléments déjà connus ? Ou bien, s'ils étaient vraiment nouveaux, étaient-ils trahis par les mots ? Michaux a dit qu'il ne croyait pas au monde des mots et qu'il se plongeait de plus en plus profondément dans le monde des signes. » Au-Oka disait que Michaux tentait d'exprimer ainsi des images encore informes et confuses : les images fuient et refusent toute relation avec les mots, et Michaux va les représenter par des mots ! Quelle pénible contradiction ! Il a toujours voulu revenir à l'image directe. Mais si l'image peut prendre forme par les mots, notre subconscient, lui, au plus profond de nous-même, meurt à l'instant. Nous ne pouvons oublier le gouffre qui accompagne toute expression. Notre tentative sera donc confrontée avec ce gouffre.

Cette façon de présenter le problème intéressa beaucoup les jeunes poètes. Influencés aussi par Blanchot, ils pensèrent que le langage ne possédait pas de pouvoir de représentation et, abandonnant l'exprimable, ils tentèrent d'établir un espace entièrement fictif des mots. Ils utilisèrent le pouvoir imaginaire du langage. La tentative de Michaux, l'essai de Au-Oka participèrent beaucoup au développement de ce mouvement poétique, l'un des plus importants au Japon après 1960.

IV

Koïchi Jijima, né en 1930, fut très impressionné par un poème de Michaux : *Alphabet :* les êtres se trouvent réduits à un alphabet, qui demeure possible en tout monde, porte-bonheur indéfectible, signe de l'exorcisme.

Le langage énigmatique de Michaux est aussi ce qui me fascine le plus en lui. Si les mots ne peuvent représenter le mouvement, je peux trouver dans les œuvres de Michaux la mobilité autonome des mots. Il décompose les mots et tente de les saisir à l'instant de leur naissance. Dans son premier poème par exemple, *Glu et Gli* [5], il tente d'évoquer les bégaiements de l'esprit et d'exprimer l'état d'âme qui existe avant que les mots, possesseurs de significations propres, puissent devenir image. Chaque mot n'a qu'un son, une signification imparfaite, une image inachevée, ou bien encore un seul signe de prononciation. C'est ce que j'appellerai la cuisine de mots. Dans le chaudron de l'âme, la cuisine des mots achève de cuire, elle est en train de bouillir. C'est cet instant qu'exprime le bouillonnement du poème, plus le chaos des mots que leur expression grotesque. Cela m'a donné une grande impulsion. Dans un poème que j'ai écrit : « Sur la langue de Hellen Keller », Hellen veut prononcer le mot « Water », le premier qu'elle ait découvert, elle le prononce comme par des aboiements ou des hurlements.

Au-Oka était également très intéressé par la fonction magique des mots chez Michaux. Son poème intitulé *Koé* (la voix) me rappelle deux poèmes sur la voix recueillis dans *Epreuves, Exorcismes* [6]. Il voulait, par la répétition du mot « Koé », donner une forme magique ou délirante à son poème, et indiquer de ce mot « Koé » la source obscure.

V

Je me suis toujours imaginé que les mots de Michaux, sa peinture abritaient un animal monstrueux et microscopique comme l'amibe. Cela est dû à l'effet produit par la répétition et la décomposition des mots, leurs effets sonores. Ils commencent à se mouvoir comme le mouvement vermiculaire des intestins. Michaux jette son âme dans les mots et les mots dévorent son âme. Aussi prennent-ils quelque pouvoir magique, animalisent, deviennent anima, animalité, et mettent au monde des enfants semblables à de petites araignées. Son âme lutte contre ces mots anima-

---

5. *et glo*
et glu
et déglutit sa bru
gli et glo
et déglutit son pied
glu et gli
et s'engluglioglolera...

6. La voix : *La voix*
La voix recouverte par une casserole
La voix de joie
La voix de cage...
Assez Assez
La voix de cage
La voix des rides aux nerfs
La voix de répétition
Répétition Répétition
La voix
La voix qui se mord la langue...

lisés. Son âme et ses mots se dévorent l'un l'autre, et plongés dans l'obscurité pâteuse et gluante de l'être humain. Cette obscurité est la « primitivité » de l'humanité. L'âme et les mots de Michaux sont les globules rouges et blancs de ce plasma. Ils y coulent, ils y luttent et tremblent, y font beaucoup de bruit et finalement découvrent l'aspect le plus inconscient de l'inconscient lui-même. J'aime le mouvement autonome de ses mots.

Quelques jeunes poètes japonais aiment penser que le poète ne crée pas ses mots, mais que ce sont les mots qui créent le poète ou le poème. Ils veulent croire ainsi à l'anima de la parole. Les poèmes de Michaux seront leurs bons exemples. Je cherche moi aussi à créer des mots animalisés. Jïjima et Taro Naka (né en 1922, l'auteur de « Musique »), écrivent toujours leurs poèmes en utilisant le pouvoir magique et autonome des mots.

VI

Michaux n'a éveillé que plus tard au Japon l'intérêt des peintres. Mais depuis quelque temps des poètes écrivent également sur sa peinture. Shuzo Takiguchi, né en 1903, surréaliste d'avant guerre et d'après guerre, critique d'art), Au-Oka, Jïjima, etc., ont à diverses reprises parlé de Michaux dans les revues des Beaux-Arts, en tant que peintre informel. Et depuis cinq ans, son nom est très fréquemment cité dans ces revues.

Un jeune poète, de très grande qualité, Tajiro Amasawa, né en 1936, a vu l'exposition des peintures de Michaux à Paris et en a rapporté ses impressions dans *Cahiers des Beaux-Arts* (août 1965).

Il a senti que Michaux se méfiait des mots et les décomposait en éléments de plus en plus changeants, en signes picturaux, afin de montrer directement ses visions.

Par ailleurs, Toshiharu Kojima (1934) a complètement traduit *Epreuves, Exorcismes* (1964) et *Passages* (1965). A mesure que nous pénétrons de plus en plus dans l'univers de Michaux, nous sentons qu'il se dirige vers un point de la terre où Orient et Occident ne peuvent exister. Ses peintures les plus récentes, particulièrement, ont beaucoup de points communs avec les peintures à l'eau et à l'encre de Chine. Il faudrait que nous y trouvions l'âme de l'humanité, le point originel qui est au-delà de la distinction minutieuse des humanités.

Lorsque nous lisons dans *Passages : Voyez vous-même dans le papier*, nous, Japonais, ne pouvons nous empêcher de ressentir l'esprit du Zen. Il y a, chez Michaux, un état d'âme qui peut être défini comme l'expérience originelle de *toutes les humanités*, et qui est extrêmement proche de celui de l'Oriental. Michaux sera de plus en plus considéré au Japon comme un grand poète, qui a dépassé le cadre étroit de la poésie traditionnelle.

Mexique

Note sur Michaux et le monde hispanique

Ramon Xirau

C'est sans aucune intention de paradoxe que je voudrais signaler combien ce Belge, voyageur des Equateurs, des mondes intérieurs, des naufrages intimes et des recherches sans but — l'œuvre de Michaux, contrairement à celle de Picasso, est plus recherche que rencontre — combien ce Belge, donc, est, en fait, proche d'une certaine tradition non pas seulement espagnole mais, dirais-je, hispanique.

Il existe, certes, d'autres affinités à la fois surprenantes et indiscutables entre l'œuvre de Michaux et d'autres œuvres (je pense par exemple à une possible relation au-delà des temps et de l'espace entre Michaux et Swift). Cependant, s'il me fallait situer la place de Michaux à l'intérieur d'une tradition qui ne soit pas exclusivement la sienne propre — française ou tout au moins de langue française — je choisirais une certaine grande lignée d'esprit magique et charnelle, baroque et réaliste que l'on rencontre autant en Espagne qu'en Amérique latine. Je précise donc, sans vouloir pour cela cesser d'être impressionniste dans mes diverses spéculations : les noms que l'œuvre de Michaux fait venir à l'esprit sont ceux de Quevedo (surtout le Quevedo des *Songes* et de l'*Heure de Tours*), de Goya (celui des *Horreurs de la guerre*), de Valle Inclan, et pour le Mexique de Ozorio en peinture, et Vasconcelos en littérature, surtout quand celui-ci écrit son autobiographie vraie en même temps qu'imaginaire ; ou mieux, vraie jusque dans ces fictions.

Et c'est précisément sur ce point qu'il conviendrait de parler d'un second paradoxe : Michaux devrait être parfaitement connu du monde littéraire hispanique actuel (il y a, et au Mexique précisément, une autre tradition qui pourra le réclamer : celle de la monstrueuse beauté de l'art préhispanique), il y est au contraire généralement ignoré, ou trop mal connu de ceux qui le fréquentent.

Il n'est point facile de faire des hypothèses. Le fait que, même

dans la littérature française, Michaux soit un solitaire, pourrait en partie expliquer son absence ou sa demi-absence chez nous. D'autre part, si Michaux est difficile à traduire, il y a cependant été traduit. Il existe une bonne traduction argentine de ses poèmes [1] ; il existe, surtout, une extraordinaire traduction de *Un Barbare en Asie,* réalisée par Jorge Luis Borges [2].

Et ce n'est pas du tout par hasard que Borges à traduit Michaux. Sans vouloir les réduire ni l'un ni l'autre à une trop brève formule, il est possible d'entrevoir ce qu'ils ont en commun. Borges, qui, de la manière la plus explicite, conteste le temps, la vie et l'existence, projette dans ses contes surtout une métaphysique magique, un monde fantastique qui est pour lui la réalité. Cette réalité inventée par Borges reste cependant affligée d'un doute secret parce que, et Borges lui-même ne le sait que trop bien — malgré la puissance de ses intentions lucides, il ne peut refuser le temps. Sa *Réfutation* prend fin sur ces mots : « Le temps, hélas, est réel, et moi, hélas, je suis Borges. » L'œuvre du grand écrivain argentin se découvre tout entière dans cette phrase de doute et de scepticisme. Fondateur de mondes imaginaires, Borges est aussi fondateur de mondes bien réels [3] qui mettent en question le songe, la fantaisie et l'imaginaire.

Or, il me semble que cette double négation se retrouve également chez Michaux quoique d'une manière plus agressive ; ses énigmes sont les réalités, la magie est l'existence même et, dans cette mesure, annule le monde de l'expérience, mais en plus l'ironie, la phrase virulente, la réalité quotidienne rompent la fantaisie, violentent la magie et le monde. Tant en Borges qu'en Michaux, le mythe et la réalité s'annulent et se complètent à la fois. Quant à l'homme (« Réalité de fiction qui est de la réalité », comme aurait dit Unamuno), il se multiplie en masques, en « personnes », en visages de telle sorte que l'identité personnelle, autant chez Borges que chez Michaux, s'en trouve comme totalement annulée ; et cela parce que pour le premier tous les hommes sont un même homme et que pour le second tous les hommes sont Personne.

L'auteur de *Un Barbare en Asie* et son traducteur espagnol arrivent donc à se rencontrer sur un point absolument fondamental : écrivains de la crise de la personne (et non pas de l'Homme) ils sont, tous deux, sans conteste, gardiens et destructeurs à la fois de l'image qu'ils se donnent à fonder.

Au Mexique, la connaissance de l'œuvre de Michaux est due principalement au travail de notre meilleur poète : Octavio Paz. Non seulement celui-ci a commenté et avec une pertinence vraiment exceptionnelle le *Misérable miracle* de Michaux [4] mais on peut dire qu'en un certain moment de sa carrière il l'a même suivi de près. Les traces de Michaux que l'on peut trouver en Paz procèdent non pas de *Connaissance par les gouffres,* mais d'une façon plus concrète des *Enigmes.* Dans *L'Aigle et le Soleil,* Paz a certainement voulu approcher ce mystère non transcendant qu'est

1. Henri Michaux, Poèmes, 1927-1954, choix et traduction, avec un prologue, par Lysandro Z.D. Galtier. Compania General Fabril Editora, Buenos Aires, 1959.
2. Henri Michaux, *Un Barbare en Asie,* traduction par Jorge Luis Borges, Editions « Sur », Buenos Aires, 1941.
3. Réalité, imagination se mêlent intimement dans certains des contes de Borges ; par exemple, dans *Pierre Ménard, auteur de Quijotte ;* dans les contes de l'*Aleph,* c'est l'imaginaire qui l'emporte ; certains autres textes, par exemple *Evaristo Carriego,* sont pratiquement de l'histoire réelle.
4. Octavio Paz, *Corriente Alterna* en *Nuestra Decada,* Impreta Universitaria, vol. I, Mexico, 1964.

l'énigme. Mais, faut-il vraiment y voir une influence directe de Michaux ? N'y aurait-il pas là plutôt comme une coïncidence commune — de Michaux, de Paz — avec Quevedo, avec le grand courant surréaliste et jusqu'avec Chirico quand celui-ci écrivait : « et qu'aimerai-je, sinon l'énigmatique ? » Le fait est que, d'une part, Paz a commenté Michaux, d'autre part, il va, lui, bien au-delà de l'énigmatique.

Paz commentateur atteint, à mon sens, le cœur même de ce que l'on a tenté de dire dans *L'Infini turbulent, Misérable miracle* et *Paix dans les brisements*. Paz écrit : « Les mots arrivent à être des instruments, des prolongations de la main, de l'œil, de la pensée. Langage non artistique, mots coupants et effilés, réduits à leur fonction plus immédiate et plus agressive : s'ouvrir un chemin... Cette extraordinaire tension intérieure du langage de Michaux vient de ce que toute son efficacité, sa tranchante efficacité, se trouve régie par une volonté lancée à la rencontre de quelque chose qui est l'inefficace par excellence [5]. » Paz, lui aussi, s'était engagé à poursuivre le mot action (« des mots qui soient des fruits, des mots qui soient des actes »). Mais, au-delà du mot action et ausi au-delà des énigmes, la poésie de Paz, différente en cela de celle de Michaux, se veut encore et de plus en plus un acte de con-version, un pacte entre les deux moitiés qui se lèvent indéfiniment en nous-mêmes : pacte entre les contraires dans l'image poétique ; conciliation de deux solitudes dans l'unité d'être du centre de l'amour ; harmonie enfin entre l'homme et le monde dans l'expérience de ce que Paz appelle : « L'autre rive » : c'est-à-dire le sacré. Le mythe qui préside à l'œuvre de Paz est celui de la communion, la communion en tant que fondement de la communauté et de l'histoire.

Ce que l'on sait de l'œuvre de Michaux en Amérique latine — et plus particulièrement au Mexique — ne se réduit pas évidemment à ce que peuvent nous en offrir les interprétations majeures de Borges et de Paz. Il m'a paru néanmoins important de signaler — de manière purement indicative — ces affinités plus qu'électives dont le faisceau se trouve lié par une constante fondamentale que l'on retrouve chez chacun de ces trois poètes. Cette constante — dialectique absence-présence — Michaux la résume clairement quand il écrit : *Si je pouvais coïncider d'esprit avec qui que ce soit, je serais immédiatement subjugué et avalé par lui et entièrement sous sa dépendance, mais j'y ai l'œil attentif, acharné plutôt à être toujours bien exclusivement moi.*

Traduit par Jean Parvulesco

5. *Cf. ibidem*, p. 357.

Pologne

Michaux en Pologne

Artur Miedzyrzecki

Henri Michaux est le contemporain des poètes polonais dont les œuvres, dans leur ensemble, constituèrent notre mouvement d'avant-garde divisé en de multiples tendances.

J'évoque ces divisions parce qu'elles déterminèrent le genre d'accueil que rencontra, du moins au début, l'œuvre de Michaux.

La vieille avant-garde, dite cracovienne, celle des années vingt, qui insistait surtout sur l'identité des mots et des objets, sur la précision du langage et la métaphore du poème, était plus proche, ou pouvait l'être, des aspirations de certains imagistes anglo-saxons à l'objectivisation de l'expression poétique et, dans le domaine français, de Francis Ponge par exemple, que des textes de Michaux, de la revue *Disque vert* et des recueils *Qui je fus* ou *Ecuador*.

Par contre, l'avant-garde d'alors, dite varsovienne, plus proche des ambitions d'Apollinaire et des surréalistes, plus spontanée, était prête à accepter Michaux, avec une solidarité approbative, comme l'un des siens, et comme l'un des grands.

Cette position vis-à-vis de Michaux se généralisa vers la fin des années trente, lorsque les nouveaux poètes de marque modifièrent dans une mesure notable les vieilles lignes de partage. Les jeunes milieux poétiques, par exemple l'école catastrophiste, en rejetant à l'époque les exagérations théoriques de nature formelle qui, incapables de transformer la poésie en une science exacte, risquent néanmoins de la stériliser, créèrent un climat artistique dans lequel l'œuvre de Michaux s'avéra comme un témoignage essentiel de la condition de l'homme en même temps que de la condition du poète d'aujourd'hui, de sa révolte, de son amour anonyme et de la consciente ironie de son voyage sans fin à travers l'univers indivisible du réel et du fantastique.

L'auteur de ces mots trouva donc, à l'horizon de ses collègues aînés, une place définie pour Henri Michaux, poète visionnaire de la lignée de Lautréamont et de Rimbaud, explorateur de l'imaginaire et auteur d'images dignes d'un Bosch ou d'un Goya. Après la guerre, la place assignée à Michaux par les poètes des générations suivantes a cependant changé, mais en rien, parce que ces poètes auraient eu quelque doute sur les affinités que je viens d'évoquer. Mais avec les épreuves du destin et de l'histoire, le réflexe esthétique a changé et je ne suis peut-être pas le seul à voir aujourd'hui, dans la généalogie poétique de Michaux, Swift avant tout, et dans la proximité contemporaine de son espace intérieur, l'œuvre de Franz Kafka. Je n'associe nullement ce fait à un jeu littéraire quelconque, mais plutôt à l'atmosphère qui marqua toute une époque et ne s'exprima pas uniquement dans le surréalisme. Il y a quelques années, dans un recueil d'essais que je publiai alors / *Poezja dzisiaj* (*La poésie aujourd'hui*), Varsovie 1964 /, j'attirai notamment l'attention sur les liens de parenté que l'on peut observer entre *Un certain Plume* et *Porfirion-Osielek*, de K.I. Galczynski /1926/. Ce récit d'un poète polonais porte en lui les échos semblables d'une tentative désespérée : s'établir au sein de la société. Et nous y découvrons également les vestiges des frayeurs de la génération « des deux guerres », celle qui découvrit plus tard Kafka et son *Journal*. Bien sûr, on y remarque également des différences de ton, de style et de personne. Mais ces voix proviennent de la même réalité intérieure qui engendra ces univers de cruauté, de condamnations absurdes, de cauchemars éveillés, de souffrances et d'angoisses omni-présentes. Les humains ressemblent plus à leur époque qu'à leurs pères. Les poètes d'autant plus. Il est impossible de ne pas y penser lorsqu'on lit dans *Labyrinthes* :

Nous nous sommes regardés dans le miroir de la mort. Nous nous sommes regardés dans le miroir de sceau insulté, du sang qui coule, de l'élan décapité, dans le miroir charbonneux des avanies.

Ou dans le *Dragon* :

C'était parce que tout allait si mal, c'était en septembre 1938, c'était le mardi, c'était pour ça que j'étais obligé pour vivre de prendre cette forme si étrange. Ainsi donc je livrai bataille pour moi seul, quand l'Europe hésitait encore, et partis comme dragon, contre les forces mauvaises, contre les paralysies sans nombre qui montaient des événements, par-dessus la voix de l'océan des médiocres, dont la gigantesque importance se démasquait soudain à nouveau vertigineusement.

Le poète du *Lointain Intérieur*, des *Peintures* et des *Epreuves, Exorcismes*, le créateur d'actions qui se déroulaient *dans le lieu même de la souffrance et de l'idée fixe*, celui qui se propose de *tenir en échec les puissances environnantes du monde hostile*, est pour nous avant tout un grand poète d'aujourd'hui. Je ne puis m'empêcher de remarquer à quel point je préfère cette poésie, tellement compréhensible pour chaque lecteur de poèmes, à la critique qui lui a été consacrée, souvent si énigmatique et ténébreuse.

Je crois également que Michaux gagnera chez nous, dans les années à venir, un vaste public. Car à vrai dire, jusqu'à ce jour, il n'est connu vraiment que des poètes et des critiques, de ceux surtout dont l'investigation se porte sur le domaine français. Comme on le sait, ils sont nombreux en Pologne et, évidemment, ils n'attendent pas les traductions pour prendre connaissance des phénomènes marquants de la poésie contemporaine. Mais l'accueil de l'œuvre de Michaux en Pologne, que je me suis

efforcé de décrire rapidement, devait être par la force des choses à l'image de la place que cette œuvre occupe dans l'opinion de nos poètes. Sa portée est limitée en principe aux milieux des arts. Cette situation changera certainement lorsque paraîtra un recueil de Michaux préparé actuellement par les Editions P.I.W., dans une collection poétique représentative, où figurent les poètes polonais et étrangers, d'hier et d'aujourd'hui. Les traductions de Michaux, effectuées par Georges Lissowski, Julian Rogozinski et Julia Hartwig — auteur d'une monographie polonaise remarquable consacrée à Apollinaire — ont été publiées le plus souvent dans la presse littéraire, notamment dans le mensuel *Twórczosé* et dans l'hebdomadaire *Nowa Kultura*. De son côté, le nouveau mensuel *Poezja* qui paraît à Varsovie depuis 1965 et déploie une intense activité dans le domaine des traductions et de la critique poétique, annonce une large présentation de Michaux dans un de ses prochains numéros.

On peut donc s'attendre à ce que dans un proche avenir, un tournant décisif s'opère dans la connaissance de Michaux en Pologne. Il est cependant une œuvre de Michaux qui s'est déjà taillé une indéniable renommée : *Un certain Plume* qui, publié il y a quelques années dans *Twórczosé*, traduit par G. Lissowski, a été monté ensuite dans des théâtres estudiantins.

Je voudrais cependant réaffirmer à la fin que ces données modestes, relatives aux traductions, ne doivent pas être considérées, pour les raisons évoquées plus haut, comme la mesure de la présence de Michaux dans les sentiments et dans la conscience de nos hommes de lettres et des arts, une présence établie et importante.

Varsovie, août 1966.

Suède

Michaux en Suède

C. G. Bjurström

Lorsqu'en 1944 parut le premier numéro de la petite revue littéraire suédoise, *40-tal,* une nouvelle génération se préparait à prendre la relève de la fameuse école « prolétarienne » qui avait si fortement marqué les années trente et qui, à quelques exceptions près — en particulier Artur Lundkvist — avait principalement reflété l'évolution intérieure, économique, sociale et morale du pays. D'un autre côté, la Suède, épargnée par la guerre, mais enfermée, presque isolée, reprenait contact avec le monde extérieur. A l'enthousiasme suscité par une nouvelle littérature vint se joindre l'avidité extraordinaire avec laquelle on se jeta sur les littératures étrangères. Dans *40-tal,* on aperçut bien vite, à côté des principaux noms de la nouvelle école, tels que Karl Vennberg, Lars Ahlin, Erik Lindegren, Werner Aspenström, Stig Dagerman, des noms étrangers : Kafka (introduit par Vennberg), Sartre, Camus, William Sansom, Pierre Emmanuel, René Char.

C'est là que parurent en 1946 les premiers textes d'Henri Michaux, traduits en suédois. C'était *Mes Propriétés* (extrait du livre du même nom), *Un Homme paisible, Plume au Restaurant et L'Arrachage de têtes* (extraits d'*Un certain Plume*). J'en avais assuré la traduction avec mon ami Tuve-Ambjörn Nyström qui avait publié une nouvelle dans la revue la même année. Pierre Letellier, alors lecteur de français à Upsal, avait fait une introduction. Il y racontait entre autre :

« J'ai rencontré Henri Michaux en 1938, à Pontigny, où il s'était retiré pour se reposer avant le vernissage d'une exposition de ses toiles. C'était un temps inquiet où, malgré la paix qui régnait encore, le grondement de la guerre se faisait entendre dans ce qui était encore l'Europe. Je me souviens de lui comme d'un homme très simple, qui donnait une impression reposante bien que son humour et ses réactions fussent très vifs, et il avait un don merveilleux pour s'intéresser à tout et à tous. Un jour que nous visitions la lumineuse crypte romane de l'église Saint-Germain d'Auxerre, qui se referme

si harmonieusement sur elle-même, grâce à la perfection de ses voûtes, comme l'intérieur cannelé d'un grand coquillage, je me souviens qu'il dit : « Quel bureau idéal. » J'avoue que c'est la dernière comparaison qui me serait venue à l'idée et pourtant je savais que c'était la meilleure et qu'elle était libre de toute tendance à plaisanter ou à vouloir étonner. Le « moi » de Michaux me paraît aujourd'hui comme cette crypte d'Auxerre, claire et aux proportions harmonieuses, entièrement fermée au monde extérieur, avec lequel il n'a rien à faire mais qu'il est capable de recréer pour lui tout seul du fond de son coquillage (comme Descartes du fond de son poêle), d'attaquer, de changer brutalement pour le refaire à sa volonté par la magie du langage. »

Dans un des numéros suivants parut « *Il y a* » dans une traduction d'Ilmar Laaban et d'Erik Lindegren. Celui-ci était un des chefs incontestés de la jeune poésie et jouissait d'un immense prestige. Ce poème fut ensuite repris avec six autres dont « *Contre* » et « *Je vous écris d'un pays lointain* » dans l'anthologie de Laaban-Lindegren : 19 *poètes français modernes* (1948). La même année parurent enfin, d'une part, d'autres poèmes en prose dans *Utsikt,* qui avait succédé à 40-*tal,* et *Un Barbare en Asie* que Nyström et moi avions traduit pour le compte d'une série entièrement consacrée à la littérature française, où l'on trouvait des titres aussi différents que *Les Faux Monnayeurs* et *Les Nourritures terrestres* de Gide, *La Vie tranquille* de Marguerite Duras et *Eurydice* de Jean Anouilh : l'enthousiasme pour les lettres françaises n'allait pas sans quelque désordre.

Nyström avait écrit une courte introduction en se basant, pour les données biographiques, sur la seule source alors disponible, le petit livre de René Bertelé. Il y soulignait les ambivalences de Michaux, son alternance entre sensibilité extrême et agressivité, sécheresse et volupté, curiosité et indifférence, sadisme et sainteté, haine et amour, parlait de la force magique de son langage, faisait des rapprochements avec Kafka et Swift:

« Déjà, l'isolement de Michaux par rapport au monde des objets doit lui donner un sentiment de vide et d'impuissance ; ce sentiment est finalement exacerbé par la victoire de sa pensée. Ses fantômes intérieurs forment aussi un monde insaisissable. Quand il va à l'assaut avec la magie du langage et avec sa pensée, pratiquement *toute* résistance est vaincue, et il devient capable de tout, la vie perd tout le poids de sa réalité et se perd dans un nouveau désespoir, une impuissance de l'illimité. »

Aborder Michaux par *Un Barbare en Asie* était peut-être un peu étrange, mais c'était sur un plan pratique — éditorial — ce qui pouvait se faire alors. La critique fut très positive, mais l'exotisme du sujet contribua peut-être à la distraire du corps même du livre. Le rythme « furioso » du livre ne manqua cependant pas d'impressionner les critiques, parmi lesquels se trouvaient certains des meilleurs écrivains suédois tels que Kunt Jaensson, le poète Östen Sjöstrand et James Rössel qui, dans la même chronique, parlait du *Retour d'U.R.S.S.* de Gide et du *Cauchemar air conditionné* de Miller qui venaient également de paraître en traduction :

« Les esquisses que Michaux a rapportées des Indes et de Chine sont aussi un règlement de comptes, si on veut, mais s'adressent aux hommes et à la vie dans une existence devant laquelle Michaux se sent profondément étranger, d'une façon presque extatique ; il est parmi ceux qui haïssent magnifiquement, éternellement agressif dans ses rapports avec lui-même et avec ses semblables. Comme œuvre d'art *Un Barbare en Asie* de Michaux est non seulement supérieur aux deux autres livres, mais aussi la seule œuvre d'art vraiment pure. Et pourtant *Un Barbare en Asie* est en même temps un reportage extraordinaire, surtout, paradoxalement, dans les passages les plus fragmentaires, les moins remplis de « réalité » ou plutôt de points de départ pour ses intuitions soudaines et ses visions qui, de même qu'un feu d'artifice, ressemblent rarement à la grisaille réelle qu'allume l'imagination de Michaux. »

Enfin, Artur Lundkvist, dans la revue *BLM*, écrivait :

« Son art est en grande partie un art de la résistance, de la mise hors jeu, une anti-magie. Il est celui qui dévoile les trucs innombrables, qui ne se laisse séduire par aucune illusion et qui reste impassible devant la foule étrangère énorme autour de lui. Ou plutôt, pas impassible : mais excité à entreprendre une suite fulgurante de contre-attaques qui piquent comme des épingles, un cyclone d'aperçus mordants, de remarques pénétrantes, de façades renversées. Michaux ne peint pas, il fait surgir les choses à l'aide de gestes nerveux et rapides. Il ne raconte pas ses souvenirs de voyage, il éventre son pays à grands coups de couteau et laisse le contenu tourbillonner dans l'air. Son art est un montage de film muet, une pantomime, un langage avec les mains, un dessin agressif dans l'air. Son sujet est avant tout l'homme et il se presse contre lui, scrute les visages, prend la température des tempéraments. Son style est de l'éloquence démolie, il brûle comme des lames de rasoir avalées. »

En 1950, trois poèmes figurèrent dans une anthologie de *Poèmes en prose français* traduits par Erik Blomberg.

Ce n'est qu'en 1959 que parut un petit volume de poèmes traduits par Ingemar Gustafson sous le titre *La Nuit remue*. C'est une nouvelle phalange de jeunes poètes et critiques qui prit alors la parole. Birgitta Trotzig écrivait :

« Michaux est peut-être celui des poètes contemporains français qui représente le mieux et le plus purement cette poésie dont le but est négatif : inquiéter, désarçonner, brûler les étapes derrière soi — un mouvement dans des ténèbres glaciales, allant vers la liberté à travers l'anéantissement. C'est une attitude, une poésie qui se supprime elle-même, qui met son existence en question en se faisant. Michaux : c'est l'attitude dadaïste concentrée dans une nudité de la poésie qui ne peut être séparée de la vérité de l'existence (vérité dans le sens de fidélité à sa réalité concrète, à son stade). C'est la révolte dadaïste contre « les bourgeois », contre « l'ordre établi », c'est-à-dire, en fin de compte, contre l'exigence de la créature d'atteindre l'absolu. C'est une attitude poétique qui peut aussi bien déboucher sur la mystique que sur l'ivresse de la mort et le suicide ; c'est cette sorte de poésie qui, forme en soi indifférente, arrache avec les racines toute tranquillité, toute possibilité de reposer en quelque chose d'existant, et prépare ainsi le terrain à l'acte suprême, au choix final.

« Une poésie qui est allée si loin dans le démembrement de ses images et leur effondrement est obligée, si elle ne choisit pas Dieu, de choisir la destructivité extra-littéraire, dont témoigne le dernier livre publié par Michaux, journal où il relate ses expériences avec la drogue. En d'autres mots une poésie qui, par ses origines et son but, est extra-littéraire et qui débouche sur l'*acte* absolu — quel qu'il soit — et qui n'existe que dans son mélange de haine et d'amour par rapport à cet acte, à la fois effacé et créé par son cheminement vers l'effacement. »

Lasse Söderberg, de son côté :

« Son monde est de beaucoup de façons désagréable, sombre, épineux et agressif, grouillant et plein de contradictions, en même temps hallucinant et sèchement objectif. *Dans cet univers il y a peu de sourires*, note-t-il. *Celui qui s'y déplace s'expose à une série infinie de rencontres qui le blessent* [1]. C'est l'univers des batailles énormes et des mutilations systématiques : partout guettent des périls, s'ouvrent des trappes et s'embusquent ennemis connus et inconnus. Si, par hasard, le poète n'est pas attaqué lui-même, il attaque à son tour : écrire est pour lui une façon d'attaquer, d'anéantir, pour se défendre, de ses ennemis intérieurs, de « tuer tout simplement ». Et entre-temps il se livre aux occupations les plus absurdes. *A mes moments perdus, j'apprends à marcher à une statue* (...). *Il y a toujours quelque chose de manqué et le départ tant attendu ne peut avoir lieu.*

« Cette citation nous montre un des côtés les plus typiques de Michaux. Il a l'ambition d'être magicien et de faire des métamorphoses qui, presque

1. Nous n'avons pu retrouver le texte exact de cette citation. N.d.T.

toujours, d'une façon laconique et ridicule, se soldent par un échec. Mais la déception ne fait qu'augmenter son empressement et lui fait voir encore mieux le règne des vœux exaucés, une *époque des illuminés*. Apprendre à marcher aux statues, c'est en quelque sorte apprendre à vivre. La vie est pour lui un immense effort, elle consiste à tenir sa *guerre des nerfs* sous contrôle, à faire de son corps une antenne vibrante et à observer soigneusement toutes ses réactions. *Il faut toujours être en défiance Messieurs, toujours pressés d'en finir, le jurer et remettre son serment en chantier tous les jours, ne pas se permettre un coup de respiration pour le plaisir, utiliser tous ses battements de cœur à ce qu'on a fait, car celui qui a battu pour sa diversion met le désordre dans les milliers qui suivront.* Il s'agit de remonter de la léthargie sans rêves du moi, de sortir de l'inertie de la demi-conscience, mais aussi de devenir *le maître de sa vitesse* et de se libérer en un mouvement naturel, sans se laisser entraîner par un rythme trop rapide. »

Pourtant, malgré l'intérêt évident témoigné à chaque nouvelle publication, les traductions de Michaux restent encore trop rares pour que l'on puisse parler d'une audience ou d'une influence de Michaux en Suède, où c'est peut-être le peintre plus que le poète qu'on a appris à connaître.

Henri Michaux *

Artur Lundkvist

Henri Michaux, plus que tout autre contemporain, est le poète de la dissolution, de l'épouvante et du néant. Nul n'a su mener avec autant de sang-froid des expériences psychiques, ni enregistrer ses propres obsessions et ses hallucinations avec autant de maîtrise. Alliant l'objectivité la plus rigoureuse au vertige du fantastique, il sait se montrer tour à tour — quand ce n'est pas à la fois — de glace ou enflammé. Il éclate en protestations tempétueuses et accepte les abus les plus criards. Son propre moi lui échappe jusqu'à se désintégrer et s'abolir ; mais il revendique en même temps, avec une exigence extrême, l'originalité la plus égocentrique et la liberté la plus insolente. Il est, tout autant par inclination que par nécessité, l'opposant type. Attaqué de toutes parts et sans répit par un vertige d'ennemis, il se bat, à l'intérieur comme à l'extérieur. C'est un hypersensible qui rend les coups, un fuyard qui n'abandonne rien de ses droits, un étranger qui impose son monde à tous les autres.

En tant que Français déjà, Michaux est un ÉTRANGER, puisqu'il est né belge, dans ce sinistre pays flamand où passe le vent du nord comme une lame acérée. Il était ÉTRANGER déjà dans la maison familiale, ayant le sentiment d'être un enfant trouvé, longtemps refusant de manger et de parler, serrant les dents devant la vie. Il rêvait d'être un saint, ou un moine, mais fut forcé d'entreprendre des études de médecine avant de s'enfuir sur un cargo, jeune homme malheureux qui s'en remet à la mer. C'est pour SE DÉFENDRE, qu'il commença à écrire, les mots étant pour lui autant d'armes contre une réalité douloureusement importune. Poète, il prit alors quelque audace dans sa bataille contre le monde, comme aussi bien contre lui-même : malade et victime à la fois.

---

* Ce texte est extrait de *Poeter i profil*, Fibis Lyrikklubb, édit., 1958.

Les longs voyages qu'il entreprit en Amérique du Sud et en Asie lui fournirent l'occasion de s'éprouver et d'éprouver la réalité extérieure. Voyages désespérés, les mains vides et souvent les yeux fermés, voyages d'exploration et de découverte : mais il s'agissait de découvrir des moyens efficaces pour lutter contre la vie. Lutter contre la vie, pour pouvoir vivre. Il en a résulté *Ecuador* et *Un Barbare en Asie,* deux livres pleins d'observations perspicaces, malgré (ou grâce à) l'égocentrisme de l'auteur. Ensuite, Michaux passa aux voyages imaginaires, ceux que l'on fait en chambre, et qui ne sont guère moins riches en fatigues et aventures de toute sorte. Exercices spirituels, que ces suites d'hallucinations contre lesquelles il faut se battre, avec l'espoir de vaincre ou d'être vaincu (peu importe, du reste, car elles sont neutralisées dès que couchées sur le papier). Ces voyages imaginaires eurent lieu en *Grande Garabagne, Au Pays de la Magie* et à *Poddema* ; ils ne doivent rien à la réalité, et, dans leur absolue liberté, sont comme des caricatures de descentes aux enfers.

Michaux est un poète qui écrit surtout en prose. S'il prend ainsi ses distances avec le poème, c'est que la seule intention d'en écrire un suffit pour le tuer. Les poèmes qu'il a malgré tout écrits ont un goût de parodie ou de sabotage : ce sont des poèmes en morceaux, des séries quasi mécaniques, des cris plus que des chants, des éruptions violentes, des incantations magiques, textes déchirants-déchirés, à la fois balbutiants et traversés de fulgurants jeux de mots. Ses recueils de « proses », Michaux leur a par contre donné le sous-titre de « poésies », ce qui ne veut pas nullement dire que sa prose soit ce qu'il est convenu d'appeler « poétique » : Michaux s'y tient au contraire au plus près des faits, il cherche l'efficacité dans la froideur — une froideur intense et contrôlée, une concentration épuisante qui coexiste avec une très grande mobilité dans l'improvisation et la nonchalance.

Pour celui qui a une aiguille dans l'œil, une carrière dans la marine anglaise ne présente aucun intérêt, dit Michaux. Il trouve le désespoir *doux jusqu'à vomir,* et se découvre en compagnie du malheur, *habile coiffeur tenant des ciseaux dans une main et dans l'autre le système nerveux de l'homme* [1]. Il s'intéresse à la douleur et à la peur, non pas uniquement du point de vue de la victime, mais comme un qui pratique le sadisme — ceci découlant de cela. Il adopte devant la douleur une attitude familière et compréhensive, la traitant avec méthode, par l'humour — un humour sombre et sardonique qu'on dirait pourtant presque involontaire.

C'est sur ce chemin qu'il a rencontré Plume, double simplifié de lui-même, petit homme naïf et innocent, sorte de Charlot, victime de tous, endurant tout, abreuvé de culpabilité : il mange les racines qu'on lui sert à table, renonce à sa chambre d'hôtel en pleine nuit, fait une croisière dans les chaufferies du paquebot, s'éveille en plein air après que sa maison ait disparu et se rendort immédiatement, parce que cela ne vaut pas la peine d'écouter la lecture de sa condamnation à mort.

Le monde de Plume est à ce point désespéré, que la peur ou l'indignation l'y éveillent plus qu'une indifférence irrémédiable. Mais ce n'est là qu'un des aspects du monde de Michaux, où s'opposent d'innombrables forces antagonistes, réelles ou non, physiques ou fantomales, et dont le champ de bataille peut aussi bien être les cellules du corps, le sang, la substance cérébrale, que le vide sans fin du cosmos. Ces luttes entraînent

1. Nous n'avons pu pour ces deux citations retrouver la phrase exacte dans le texte de Michaux. N. d. T.

des métaphores, comme par une réaction en chaîne qui gagne à une vitesse vertigineuse, dans un fourmillement fulgurant de formes changeantes : évolution sur des millions d'années, concentrée en quelques secondes.

Le même Michaux, malheureux et pourchassé à travers toutes ces formes imaginables d'existence, est aussi le sténographe des événements. Dans un seul élan, il se découvre fourmi, forêt, boa, bison, pyramide, baleine, harponeur, bateau, câble, plancton, arsenic : métamorphoses et souffrances sont avec lui illimitées. Ce qu'il souhaite, c'est de stopper cette course effrénée, de s'effacer dans la mort, seule délivrance possible : mais la chasse continue, comme une damnation sans recours.

A vrai dire, ce n'est là qu'un aspect de son monde hallucinatoire. Michaux connaît bien d'autres états, toujours surprenants et pénibles, et ce sont eux qui nourrissent ses livres pour une grande part : animaux fantastiques traversant en trombe sa chambre où éclate un orage, où se trouve enfermé un cheval emballé pas plus grand qu'un jouet ; il joue sur une immense girafe-violoncelle ou va vivre à l'intérieur d'une pomme ; une statue lui ré-apprend à marcher ; il se blesse les mains jusqu'au sang en se lavant dans un lavabo dont l'eau se solidifie en mille cristaux ; il observe les jeux les plus étranges entre des phénomènes hétérogènes, invente une machine à catapulter des hommes, à donner des gifles à une cadence de mitrailleuse ; ou il décrit en détail de nouvelles espèces d'animaux et de plantes aux fonctions étranges et qui effrayent...

Maintes fantasmagories de Michaux semblent annoncer la réalité de demain : non pas tant dans le domaine des utopies et du progrès que dans celui de l'horreur. Une réalité où les guerres sont intériorisées et, faisant rage dans l'homme même, ne peuvent plus être domptées : pour éviter de périr étouffé, il faut s'arrêter de respirer. On conditionne les enfants avant leur naissance, pour les faire, plutôt que des hommes, se rapprocher des animaux.

On modifie les réflexes des chiens et des chevaux, qui se révoltent dès lors contre leurs maîtres : c'est le début du soulèvement des animaux domestiques. On modifie les différents âges et formes de la vie, ce qui permet aux vieillards, pour épargner leurs forces, de ramper comme des vers. A la maison, autour du foyer, les êtres bourdonnent comme des mouches, voltigent comme des mites, fuient comme des lézards qui gobent leurs propres frères transformés en mouches. Quant à ceux qui sont devenus des vers de terre, il faut les aider quand ils tentent de reprendre leur forme humaine, et qu'ils lèvent la tête vers nous.

Par une concentration d'énergie, chacun peut modifier son visage, échanger l'ancien, défectueux et trompeur, contre un autre, plus véridique. C'est un pas vers une vie plus authentique. Quant à la part inquiétante que le passé ne manque d'introduire dans l'avenir, une machine s'en occupe et la surveille de près pour écarter les risques. On cherche la formule qui permettrait de récolter tout de suite le miel futur. On sépare la cause de l'effet en bouleversant leur rapport fatal. Avec les matériaux les plus durables, on édifie un phare qui attire à soi les morts et les non-nés, ce qui n'est pas facile, à cause des rayons cosmiques auxquels ils sont sensibles, parce qu'aussi on ne sait quelle lumière convient exactement à ceux qui demeurent dans la terrible Neuvième Ténèbre.

Pour maints critiques, Michaux est un malade, en quête de la santé, même s'il accepte la maladie dont il tire ses forces. Ses maux cardiaques, son angoisse respiratoire, ses états fébriles expliquent, mieux que tout, sa poésie. Il n'est pas libre : ses visions ne sont pas provoquées, il ne peut

échapper à la possession — et sa poésie se résout en un autosauvetage, un exorcisme répété de la souffrance et de la peur. A la différence de la plupart des poètes, il ne semble pas attiré par les aventures de l'imagination, non plus que celles du rêve et de l'inconscient : il est déjà assez occupé comme cela ! C'est comme une damnation à endurer jusqu'au bout, une situation dont il doit s'accommoder comme il peut, sans trêve, sans rédemption, ni plaisir poétique aucun.

La poésie de Michaux est une hygiène. Il y expérimente des méthodes et des moyens pour combattre, ou peut-être même utiliser la maladie, pour échapper au vertige du néant et de la perdition. Il dit lui-même de ses fantasmagories qu'elles ont un but pratique, et presque social ; ce sont des exemples pour les faibles, les malades, les inadaptés de tous acabits. Il enseigne l'art d'utiliser l'angoisse, de considérer les fantômes avec calme, de retourner contre eux leurs propres armes, bref, de tenir en échec les forces hostiles. Le plus souvent, pour y parvenir, il traite les phénomènes psychiques comme s'ils étaient physiques, et donc saisissables, accessibles. Faire apparaître pour exorciser. Rendre réel pour vaincre. Pétrifier et congeler pour anéantir.

Michaux a également tenté d'explorer systématiquement ses propres secrets, au moyen de drogues, et il a étudié leurs effets sur le message de ses sens. Il n'est guère parvenu qu'à renforcer ses hallucinations jusqu'à la limite de la folie, et a connu la terrible dissolution de la pensée dans un grouillement microbien de formes insaisissables. *Misérable miracle*, a-t-il dit : la mescaline n'apporte aucune délivrance, aucune issue ; elle n'accroît en rien les possibilités de l'imagination ni celles de la création poétique. La drogue a fait de lui non pas *un dieu mais un singe hurlant.*

Au moins Michaux a-t-il appris, par ces divers moyens, à ne pas séparer le physique du psychique. Il ne croit pas à la personnalité, au Moi un et indivisible : ce n'est là qu'un préjugé, une sujétion tyrannique pour la volonté. Il parle souvent des efforts qu'il fait pour préserver son Moi des métamorphoses qui le guettent. La multiplicité serait bien préférable, et résisterait mieux à l'hostilité des Mois refoulés, qu'opprime le Moi régnant. Le Moi n'est au fond qu'un rapport d'équilibre précaire entre d'innombrables possibilités, masse en mouvement constant autour d'un centre. Rien n'est arrêté ni déterminé. Rien n'est à soi.

(Mais là se trouve aussi le point sensible et contradictoire : Michaux souhaite la multiplicité et les métamorphoses, tout en les redoutant car elles ouvrent sur la dissolution. Il oscille de même entre une présence écrasante et une absence menaçante, une réalité étouffante et un vide vertigineux.)

L'art et la poésie l'aident finalement à se maîtriser, à se supporter. Il est ainsi le spectateur de son propre drame, et transpose l'événement intérieur en une création indépendante. L'expression artistique est pour lui une objectivation. Un critique, Gaëtan Picon, a fait remarquer que la poésie de Michaux ne passe pas du réquisitoire circonstancié à une réconciliation mythique. Elle ne connaît pas de salut, et persiste dans sa damnation. Elle ne connaît pas de mythe rédempteur, mais la vérité seule. Une vérité précise, âpre, amère. Un médicament. En jouant sur le mot, on pourrait dire de Michaux qu'il est un « homme-médecine », au double sens de sorcier et de médecin.

Traduit du suédois par Jean-Clarence Lambert

Henri Michaux
Textes

Lieux sur une planète petite. Le Rideau des rêves. La lettre du voyageur. Notre pauvre reine. La page blanche. Tu vas être père. Portrait d'homme. Absence. Hommage. Mille neuf cent trente (Supervielle). Pierre Bettencourt. Taches. (Sur la peinture.)

Lieux sur une planète petite

De N.

Avec l'œil du dimanche
parmi des colonnes
investi d'infirmes
errant entre des accroupis
.....
Voyage
On interroge des visages
Des visages ne répondent pas
des visages imprégnés de tabous

La somme de nouveaux espaces embarrasse
le continent est grand encore
on va vers de nouvelles embuscades
.....
lassé d'avoir à voir

De L.

Les semblables fleurissent
minime oiseau du temps
Nous continuons, inexprimés
cristaux, frissons

Le fabuleux en passant
l'extraordinaire, commun
mais la pénitence d'incertitude demeure
Nouvelles rives croulantes
efforts lilliputiens

Il faut se hâter
L'Histoire va fermer

De Ph.

Peuple Phêh, peuple sobre
Fierté est leur avoir
Ils n'ont pas d'autre maison
Silence
Silence au passant qui s'arrête
Paix sur lui
Seulement la paix

Ils ne regardent pas la femme au visage.
Grandeur les accompagne
Au nom des Esprits la mère file
Au nom des Géants, ils cueillent le fruit
et l'absorbent
Au nom du Dieu Inconnu
ils ramassent le pot tombé à terre

De Sr.

Chaude encore est ici
la nuit de l'ignorance

Peuple au pagne troué
La lune leur apparaît
couverte d'images,
couverte d'orages
lançant des menaces
faisant signe
parlant d'avenir
COMMUNIQUANT

De L.

Hommes, peu
Espace, beaucoup
Silence,
Un insecte signalise
Un insecte reçoit
Un insecte par signal acoustique
peut-être fait une citation...

Nuit ! Nuit !
La manne des étoiles
qui nourrit-elle ?

De T.

Indigents à présent
mais le cœur est encore riche
« Viens, dit aussi bien le plus pauvre
dès qu'apparaît un étranger
« viens dans ma maison
« comme tu viendrais dans un vaste domaine
Et prends, et mange abondamment

Ils ne se précautionnent pas
contre l'homme venu d'ailleurs
Un Dieu, pensent-ils
Un Dieu a revêtu la forme d'un voyageur
C'est pour nous secourir
disent-ils avec simplicité
C'est pour nous éclairer

De Br.

Il faut repartir
Le squelette a enterré le cadavre
Quand même à Br. on reviendrait vingt fois
on ne trouverait personne
pour vous accueillir

De l'I.

Ils ne se contentent de rien de petit
L'enseignement qui se communique secrètement
le brasier brûlant du désir
de l'Etre par-dessus tous les êtres
la méditation souveraine sur l'Essence
sur le réel au-delà du réel
le divin qui soudain frappe
comme une cible
voilà leur recherche
Voilà à quoi ils destinent le parcours de leur vie.

Sans se comprendre
ceux-ci
et les hommes du pays du confort
et du zèle au travail
se rencontrent
dans la ville de H.

D'U.

Troupes de babouins irrités,
autrefois peuple grave
aimant
vénérant la sagesse
l'œil ouvert sur les compagnons célestes
attendant, préparant la cité « Eternité »

Maintenant...
depuis des siècles...
depuis peut-être quantité de siècles...
L'aube de l'oubli, qui la voit ?
Mais la pierre se souvient
la pierre ne se fatigue pas de porter le savoir
continuant seule la civilisation disparue
parlant toujours en signes inaltérés
durs, calmes, solaires

De S.

Des millénaires ont passé
mais la race n'a point passé
visages venus d'autres âges

Une époque lointaine
traverse la contemporaine
gardant son silence et sa méditation
parmi les étendards et les trompettes

Qui les connaît ?
les reconnaît ?
L'étranger, il voit la porte de sortie
mais la porte d'entrée, il ne la voit pas
suivi par des regards au blâme secret

De J.

Dans ce pays
la terre souvent tremble
émettant les bruits terribles
provenant des déités dérangées

D'habitants
il en meurt beaucoup
soit de saisissement
soit qu'ils se jettent d'eux-mêmes
sous les toits qui s'effondrent
ou dans la lave des cratères des volcans bouillonnants
Ensuite, le vent apporte un feu qui fait mourir

La population a les nerfs brisés
On ne peut attendre d'elle sagesse ou mesure
elle a ce qui va avec délire, exaspération, héroïsme
ou contrainte pourvu qu'elle aussi soit monstrueuse

De D.

L'animal-homme
ici encore a un nouveau visage
Peuples : désirs à la gueule béante
Pourquoi tant de désirs ?
Pourquoi tant de pays
tant de coutumes
Pourquoi toujours tant du multiple ?

De G.

En ce pays
et dans les pays autour de ce pays
et dans les pays de l'autre côté
et dans les pays qui entourent les pays
de l'autre côté de ce pays
présentement
foule
partout, foule

Maladie des ensembles
C'est l'époque du flot
Masse augmente
Ils pensent penser ensemble
Villes
Villes
Encore des villes
Etages. Etages
Sans fin des étages
mais ce sont des étages pour le nivellement

Bruit
Bruit augmente
mangeant le silence
de façon qu'il n'en reste plus rien
Le sang du silence
coule constamment

Entre de hauts murs
on brouette ses soucis
le temps d'être au monde
d'être parricide
fratricide
Entre deux âges
on hisse ses couleurs

Ne peut plus changer, le courant.
La nappe qui ne conduit nulle part
vient de partout

Dans la tête
une divinité veuve
A tous les coins du monde
des chiens parcourent les steppes à loups
pour en faire des chiens

Sous le front ne peuvent plus se dissiper
les plantes lumineuses
Le plus petit prodige est un tic
Même les lions dans la savane
ont appris qu'ils n'étaient plus rois

D'A.

J'arrive à présent
au pays des élans nouveaux.
Je passe par le puissant pays
principal par la force
où les vents sont forts et brutaux
et le froid de même
et le chaud de même lorsqu'il arrive
et l'habitant de même
bruyant, dur, sûr de lui

Des entrepôts de l'Est, aux entrepôts de l'Ouest
je traverse le pays
armé excessivement
armé d'armes énormes
qui dans des parcs attendent
le « permis de détruire »
Cependant ils construisent.
Font, défont, refont,

Science est leur Dragon
doué de puissance
d'ubiquité.

Eclatantes sont les lumières
La ville de demain sera magnifique

Replié
j'écoute les brisants
où un grand navire
va se briser
va tout briser

Les tirs ont cessé
mais le calme n'est pas revenu
LIT entre deux guerres
Paix, précipice d'attente

La naissance de la Grande Mort
de la Mort universelle
a commencé
Ils le savent
Un soir paraîtra le dernier journal
le moment sera venu
le moment sera là
le moment de la paille touchant à la flamme

Tu vas continuer sans nous, Terre des hommes
Tu vas continuer, toi

1964-1966

Le rideau des rêves

(Extraits.)

Rêver, étant endormi, est-ce avant tout voir des images et des scènes, est-ce avoir affaire à du visible, de l'audible ?

Pour moi, de tout temps, si j'excepte une lointaine époque, vers l'âge de six ans, où je subis des cauchemars, mes rêves furent pâles, sans couleurs. Je n'y voyais guère et n'y entendais pas grand-chose non plus. Rien qui visuellement méritât attention. A peu près rien de ce qui tombe sous les sens dits nobles, ne revenait. J'y revivais, dans l'obscur et le silence, certaines impressions. Des malaises, des ennuis, abstraits de leur sujet, comme de leur entourage, passaient en moi, en nuages de sensations, en passages qui se répétaient.

Dès lors qu'en dire ? Cela ne passerait pas, c'est tout pour soi, cela. Peut-être aussi avais-je déjà été marqué par les rêveries de jour et par leurs répétitions sans fin, où je me plaisais.

Aussi ne suis-je pas homme à pouvoir parler excellemment des rêves après tant d'autres de par le monde qui en ont eu de forts, et de mémorables. En ce domaine, ce que je ferais c'est du travail de cancre.

Néanmoins, lorsqu'il y a une dizaine d'années, grâce à une expérience cérébrale provoquée, je connus, et ensuite en rêve pour la première fois, ce que c'est que des images visuelles, colorées, lumineuses, optiquement frappantes, je crus comprendre ceux qui m'avaient tant irrité jusque-là à me parler de leurs rêves, de ce qu'ils y avaient vu et rencontré, qui était si clair, disaient-ils, et dont, à les entendre, ils gardaient un souvenir net. Quoique les miens, quelque temps exaltés, dussent bientôt retomber à presque leur habituelle grisaille, je me mis en devoir de les examiner et au réveil d'en faire revenir quelques-uns et même de les noter autant que possible ; mais je n'attrapai guère que de petits bouts, qu'il me fallait le plus souvent me persécuter la mémoire pour retrouver.

Si même ils avaient été fort désagréables, pourvu qu'ils eussent eu une bonne qualité optique, je m'y serais plus intéressé, m'en serais mieux souvenu, j'aurais eu une base.

Les relater, les écrire, inconvénient nouveau, les faussait en les précisant trop. Il fallait aussi des pages pour « comprendre » les moindres choses — à cause du phénomène de surdétermination des images, et aussi du déplacement des sujets.

On n'en finissait pas d'entrevoir des explications, à propos des moindres faits personnels revêtant ici un nouvel aspect, entrés dans de nouvelles scènes. C'était vraiment se donner beaucoup de mal. On ne vivait plus qu'en arrière.

Leur relation abandonnée, ou inachevée, il me reste la tentation de faire quelques remarques d'ensemble, malgré toute la méfiance qu'on doit avoir, sur ce sujet particulièrement, qui, gardé par des techniciens, ne tolère plus l'innocence, qui lui allait si bien, ni le naturel, qu'on ne saurait d'ailleurs retrouver.

Semblable à quantité d'autres rêveurs de nuit, en rêve je ne proteste pas, m'habituant à l'instant à la situation, si impossible qu'elle soit, sans la rejeter, sans m'en évader.

Tout au plus, j'espère sortir de la situation, mais pas du monde où elle s'insère, comme fait un spectateur de film dramatique qui, au passage d'une scène pénible, n'aspire pas à crever la toile, mais seulement à accéder à une situation plus acceptable sur laquelle il compte que la présente va pouvoir déboucher.

Ainsi fais-je, mais en beaucoup plus obéissant, en homme qui ignore l'existence d'une sortie. Sans doute certaines choses surprennent, mais d'une surprise acceptable et non pas d'un type de surprise qui serait inadmissible.

Revenant d'une soirée du monde réel, ou quelques personnes m'ont écouté avec une sorte de déférence, une heure après être rentré, je ne suis pas surpris de débarquer d'une boutre arabe et d'être vendu esclave dans une colonie d'un genre afro-portugais, où dès la plage, enchaîné avec d'autres pauvres diables, je suis désigné pour m'occuper d'enfants par un arrogant sous-chef. Non, je ne suis pas surpris et je réfléchis posément à ce que je pourrais bien leur faire apprendre, de façon à plus tard adoucir mon sort qui promet d'être dur.

En somme, je cherche un rôle pour continuer plausiblement et en moins pénible le roman que je suis tenu de vivre et que je ne suis pas maître d'arrêter. (D'autres fois, simplement, j'attends que « cela passe ».)

En pareil endroit le spectacle des tropiques qui, éveillé, n'eût pas manqué de me fasciner ou d'offrir une diversion, est peu de chose. Je sais plus que je ne vois.

Les images visuelles ne sont là que subordonnées, pour l'accompagnement, pour ajouter à la crédibilité, et juste l'indispensable. De la grisaille. La grisaille n'est pas seulement là.

Lorsqu'en rêve il m'arrive d'être mêlé à des événements prodigieux, souvent je ne m'en aperçois pas. Même leur déroulement terminé, je les considère difficilement comme ayant été des choses importantes, tant cela passa étouffé, assourdi, comme poussière au travers d'un tamis. Il faut que je me pousse à écrire pour remarquer à mesure qu'il n'est pas absolument quelconque.

Un prodige à quoi j'assiste en rêve a un caractère et un aspect si ordinaire et courant et banal, que je dois me forcer pour en prendre

note. Pour moi, c'est comme si pratiquement il ne s'était à peu près rien passé [1]. Il y a quelques mois, j'étais en auto. Le conducteur, sans s'occuper de la route, tourné vers nous, conduisait, la main traînant négligemment sur le volant. Les obstacles sur la route ne manquaient pas à cette heure et des piétons insouciants traversaient sans crier gare. Lui, sans y prendre garde, le pied sur l'accélérateur, nous regardait fixement dans les yeux. Il le fallait. C'est dans nos yeux qu'il voyait arriver les obstacles, qu'au dernier moment il évitait. Ainsi nous filions à toute allure dans les rues. Nous, on tenait les yeux grands ouverts de façon que ce lui fût commode. Ça finissait par me fatiguer. Je me réveillai sans avoir compris jusqu'à quel point ce à quoi j'avais assisté était une prouesse.

Des faits plus inadmissibles se présentent sans que j'en voie l'impossibilité. Tout au plus aperçois-je — et encore — une légère incongruité.

Dernièrement un cheval, à ma vue, galopait en l'air à bien quatre-vingts ou cent mètres de hauteur, progressant vivement en avant, un cheval à la ferme musculature, mené par un cavalier décidé. Progressivement, un homme en courant les remonte, les rattrape. Toujours en plein ciel, ils sont rejoints par cet homme inopinément survenu qui tirant maintenant de toutes ses forces le cheval en arrière, l'oblige peu à peu à redescendre et à se poser.

Le rêve étant au point mort, moi, sans être vraiment étonné, je commence à trouver tout de même que ce coureur à pied, pour retenir ainsi un cheval au galop, eh bien ! c'est vraiment fort. Si mes réflexions continuaient, il y aurait conflit avec ce rêve, que je préfère apparemment ménager et c'est seulement plusieurs minutes après l'éveil complet, lorsque j'écris le rêve, que j'en viens à me questionner sur le fait qu'il était en l'air, qu'ils étaient tous en l'air, et à me demander s'il n'y a pas là quelque chose d'irrégulier. Plus avance mon réveil, plus je constate que ce doit être surprenant.

Suis-je réellement et normalement surpris ? C'est de mon manque de surprise surtout que je suis surpris. Réveillé, j'ai l'impression qu'on enlève de ma vie ce qu'il y avait de plus clair. Comment cela ?

Je sens, et je sais, d'une science malaisée à rejeter comme à préciser, que ce cheval devait être en l'air et qu'il n'y resta pas et que ce fut bien ainsi.

Et c'est vrai. Voici, je présume, comment :

Je préparais depuis plusieurs jours un voyage en Orient. Guides, prospectus, horaires, hôtels, trajets... les renseignements s'accumulent. Pour moi le voyage a commencé. Une amie, qui y participera sans doute, arrive. Animé, je me lance dans les explications et dans le voyage, mais elle, en cinq minutes, trouve ce que je n'avais pas trouvé. En si peu de temps elle m'a remonté alors que, m'imaginant tout savoir, je me voyais en bonne position vis-à-vis d'elle non informée,

1. Cela doit être assez commun, je crois.

et même nettement « détaché ». Mais je m'incline et admire. Le parcours sera modifié, simplifié. Mon voyage à moi, qui était « en l'air », devient réel. Notre voyage ramené à terre s'achemine vers sa réalisation. Nous sommes maintenant tous deux au même point.

Semblablement, lors du premier rêve, pendant qu'on me traîne enchaîné sur le rivage, je sais, je sens que c'est conforme. Conforme à quoi ? Cela, je ne le sais pas. Mais que c'est plus que plausible, nécessaire. Plus que nécessaire. En effet, cela a déjà eu lieu... autrement. A demi imagination, à demi re-réalisation, ce que je vis maintenant. Dans la journée, je me suis fait avoir par un raseur, revenant à la charge afin que je laisse mettre mon nom au bas de je ne sais plus quelle liste ou appel collectif. Je me suis mal défendu. Je m'en veux. J'ai perdu mon indépendance. Le rêve, reprenant cette indépendance perdue (un rêve, ça prend tout à la lettre), me fait marcher, (ou le rêveur me voit marcher) enchaîné avec d'autres captifs. Ou bien me fait-il la leçon, me montre-t-il à quoi on arrive lorsqu'on est sans volonté ? Mais je le sais aussi bien que lui. Le rêve, ou disons plutôt le rêveur, me continue seulement, traduisant ce mince inconvénient par « esclave », dans des chaînes réelles, que j'ai aux pieds, et dans le seul pays où sévit encore l'esclavage [2], quelque part dans le Mozambique.

En rêve, il semble que je n'ai toujours pas appris que je prends de l'âge. Je ne sais pas quel âge j'ai. Aucune référence à ce sujet, et ainsi suis-je ordinairement à mon réveil, sans âge. Toutefois, pas enfant, et plus qu'adolescent. Ce n'est pas plus précis. Il faut que je m'enfonce dans la journée, pour faire les nécessaires rectifications.

En rêve simplement je suis. Je vis « actuel », un sempiternel actuel. Il n'y a guère de « plus tard », et juste ce qu'il faut d' « auparavant » pour qu'il y ait cet « à présent » que je vis, ou auquel j'assiste.

Si je me jugeais d'après mes nuits seules, ma vie aurait été une répétition sans fin, sans évolution depuis je ne sais combien de dizaines d'années malgré des états, fortunes et infortunes, bien différents.

Quoique depuis quelques années je n'utilise plus le rail pour mes déplacements, je me trouve invariablement en rêve dans des trains que pourtant dans la journée je ne prends plus.

Quoique descendant dans de plus grands hôtels qu'autrefois et, de temps à autre, dans de très grands où je me trouve parfois plus gêné que satisfait, par l'effet de cette gêne même, dès que je ferme l'œil, c'est pour me retrouver transporté à nouveau dans un petit hôtel aux chambres étroites, étouffantes, où il me faut passer la nuit, sous un plafond bas.

---

2. J'ai dû, dans la journée, avoir l'impression d'un « fil à la patte » et une certaine appréhension des suites de ma signature qui, de nuit, a continué. Bien d'autres défaites, fond inépuisable, dans mon passé, résonnent sans doute ensemble avec cette défaite mineure, lui donnant son ampleur.

Ainsi une stable insignifiance continue à m'interdire, de nuit, une vie plus facile.

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 différents.

De point commun aux deux états, il n'en apparaît guère. Il faut les chercher. Un des rares que je pus noter, c'est celui-ci : Je me donne des conseils. Oui. En rêve, aussi. Et tout pareillement, je prends des résolutions, bravement, en inconscient qui se croit conscient et qui, naïf, table sur du vent, sur moins que du vent. Avec ce matériau suspect, moi, sotte fourmi, me fais la leçon, prépare une suite pour ma vie à venir, à partir de la fumée de ces événements fantasmatiques, et qui vont se dissiper à l'aurore, mais que je prends pour solides et sûrs. Peut-être je me fortifie grâce à ces « résolutions » infatigables, et se trouve affermie au réveil la conviction souterraine que, nonobstant les obstacles, « je continuerai, je maintiendrai ».

De cette façon et de quelques autres peu visibles, mes rêves si gris qu'ils aient été, n'ont-ils pas influencé ma vie, autant que la vie les a influencés, eux, et sans que j'y fasse attention ?

Ne seraient-ce pas mes rêves qui obscurément m'ont interdit jusqu'à un âge avancé d'occuper un appartement, si petit fût-il ? Une étroite chambre d'hôtel d'étudiants devait me suffire, où je n'avais place ni pour des livres ni pour dessiner.

Je me serais senti jugé peut-être, raillé et moqué par « l'autre », par l'indigent de nuit. A cause de lui, alors, je n'aurais pas eu le toupet d'être, de jour, en possession de plusieurs pièces. Il n'aurait pas accepté ça : que je possède quelque chose de si considérable. Pour m'harmoniser avec mes nuits, il fallait que je fusse « sans installation », n'ayant à moi que deux ou trois vieilles valises, dans un petit hôtel de passage.

Peut-être pareil fait est-il commun à nombre de rêveurs même s'ils ne font pas le moindre effort pour connaître leur sens (leur message), même s'ils disent (et pensent) ne pas les avoir remarqués, même s'ils n'ont rien retenu. Mais il les ont vécus.

Si les croyances à un au-delà ont été fortifiées ou en partie sont issues des rêves par l'impression que les hommes eurent de recevoir en rêve des « messages venus d'ailleurs », il est plus certain encore que c'est par les rêves que l'humanité forme malgré tout un bloc, une unité — d'où l'on ne peut s'évader — et qui se comprend. L'un se retrouve dans l'autre, quoiqu'il veuille, le juge dans l'assassin, le sage dans le fou, le fonctionnaire dans le musicien et le bourgeois dans le libéré, non pour s'être bien observés les uns les autres, mais pour avoir tous été dormeurs.

L'amoralité a des modèles, irrécusables, effrontés, quotidiens, dès le plus jeune âge, et depuis que l'homme est homme.

La nuit durant le sommeil, qui n'est qu'en partie sommeil, les spectacles d'une amoralité sans borne sont présentés, mais sans scandale, sans fanfaronnade et jusque dans les détails paraît une conduite éhontée où l'on ne suit qu'un étrange scandaleux bon plaisir... si bien, si constamment que des hommes vertueux, à la conduite irréprochable (de jour), et malgré de constantes lectures et des réunions puritaines et tendancieuses, n'arrivent pas, tant qu'ils le disent, ou font semblant, à s'indigner dans la vie réelle diurne, des faits divers criminels, ignobles, honteux et immoraux qui s'y produisent.

Ils en ont vu de pareils et de plus forts, de plus scandaleux, ont laissé faire, n'ont pas hurlé d'indignation, n'ont pas présenté d'objections, n'ont pas protesté, les ont trouvés naturels, y ont participé, en furent les auteurs.

Une science fiction plus étrange et « renversante » que celle des robots et des vaisseaux spatiaux serait celle d'une humanité où les rêves ne seraient plus pareils, ou n'existeraient plus. Ce serait de plus grande conséquence que de géants vaisseaux interstellaires.

Jamais, je crois, je ne rêve de mon enfance et, très rarement des lieux de mon enfance. Il faudrait sans doute une raison. Il s'en trouva une un jour, que jusqu'alors je n'eusse pensé pouvoir être une raison.

Le rêve, le voici :

Ma maison natale à l'étranger[3], vendue il y a très longtemps, m'est revenue. On n'explique pas comment. Je suis devant le fait et elle vaut, m'assure-t-on, une fortune : dans les cent vingt millions. Je n'aurais jamais cru qu'elle représentait un tel prix ! Puis le rêve s'enlise, s'achève sans plénitude comme lorsqu'ils ont l'air d'attendre un nouveau thème, un nouveau bourgeon, qui ne vient pas, et je me réveille... à Louqsor.

La journée précédente, différant en cela de celles d'un voyage précédent, avait été riche de faits, d'impressions. Ce n'était pas mon premier voyage en Egypte et je n'en attendais pas tellement. Mais cette fois, en visitant le temple de Dendérah, encore que de basse époque et critiquable, j'avais eu une émotion très grande. Venant après les temples grecs qui décidément ne sont pas pour moi, ce monument ptolémaïque aux larges bandes horizontales de personnages et d'hiéroglyphes, me présentait, malgré ses défauts, grâce à ces figurations énigmatiques, quantité de choses à déchiffrer *sur plusieurs plans*. Ah ! il y a donc encore des choses à voir pour moi au monde. Délectation ! Dilatation ! Mais à la fin de la visite, sur une marche branlante, je me tords la cheville. Rentrée sans histoire, mais le mal gagne et surtout la difficulté de marcher. Mauvais ! En voyage, un pied c'est précieux. Je dîne, préoccupé. Mais le soir

3. Celle plus exactement que j'ai habitée depuis l'âge d'un an et la seule donc que j'ai connue en mon enfance.

un médecin habile me fait une infiltration locale, le mal bientôt se dissipe et je vais pouvoir marcher à nouveau comme auparavant, comme toujours. Excellent !

Le rêve à sa façon, avec ses éléments de vieille date, raconte l'histoire, surtout le dernier fait de la journée, traduisant mon intégrité récupérée (celle de mon corps, c'est-à-dire mon bien, mon intégrité *originelle*) par ma maison d'*origine* en possession de laquelle je me trouve à nouveau. La faculté (retrouvée) de marcher, grâce à mon pied, plus « précieux » donc que je ne pensais, est représentée par le prix inattendu, très majoré, de ma maison d'autrefois.

. . . . . .

A cette heure je ne suis pas assez éveillé pour débrouiller le rêve, et pour aller à la chasse aux explications, c'est toujours la nuit, la fatigue de la journée, et je me rendors.

... Et vient un nouveau rêve (en fait, une seconde mouture), le premier étant manifestement incomplet, mais m'ayant déchargé déjà d'un surplus d'émotion grâce à ce court cinéma.

Le rêveur, le compositeur et moi, ne sommes pas satisfaits. Avec raison. Inassouvis par ce compte rendu.

Des faits marquants sont restés en suspens, qu'il n'est pas permis de passer sous silence. Il faut donc les remettre en rêve. Ce sera dans un deuxième essai de traduction.

On recommence tout à zéro :

Je me retrouve avec un ami en Normandie, près de la mer, où autrefois il avait une propriété où j'ai été plusieurs fois, chez lui comme chez moi, traité comme étant « de la maison », lui-même étant, selon certains, une sorte d'autre « moi » (du moins cela avait paru ainsi quelque temps).

Il me confie que sa villa d'autrefois, il l'a récupérée, le terrain aussi, lequel a gagné en étendue. Il parle de plus de trois cents hectares, à moins que ces trois cents hectares ne soient ce qu'on peut éclairer avec le phare... Car il a aussi un phare d'où l'on a une vue immense. Même il a parlé de dizaines de kilomètres carrés.

J'erre quelque temps avec lui dans la Normandie retrouvée, puis ça s'estompe et une fois de plus, me frottant les yeux, tout finit dans un lit où je m'étire, à Louqsor, où le jour se lève.

Je ne vais pas dire ici tous les enrichissements que j'avais eus dans la journée, mais il y en eut de tous ordres et capables de réjouir mon conscient à plein bord et mon subconscient, je me rendais compte comme ce voyage qui me montrait tant de choses m'en promettait encore d'autres. Tout un ensemble en retrait chez moi si longtemps, renaissait à la vie. Le rêve, lui (grâce au subconscient très notaire et terre à terre) me montre des biens accrus en pierres et en terres. Mes émotions, tout ce que je me promets d'extension, de dilatation, un bonheur qui ne tient pas seulement aux lieux visités et qui fait battre mon cœur joyeusement dans ma poitrine, tout cela qui « m'agrandit » en allégresse est traduit en terrains, comme ferait un paysan qui calcule, arrondit son bien, et la contemplation de l'avenir devient un phare capable d'éclairer de grandes étendues de pays.

Plus d'une fois en rêve, des animaux m'ont parlé. Des oiseaux, plusieurs fois un chien, pas après avoir vu dans la journée des animaux, mais seulement des hommes et surtout des femmes et surtout trop. Et surtout pour les avoir entendu parler de loin, entre elles, ou avec des enfants.

Il arrive aussi que les animaux dans mes rêves ne parlent pas, seulement ils sont prêts à parler, tout prêts.

Ayant pendant des heures entendu un ami roumain, qui me parle, me parle, me parle, infatigable, à la conversation particulièrement intéressante, mais qui à deux heures du matin m'épuise, après l'avoir quitté, cette fois m'endormant sans gêne (eh, pas tant que cela, on le verra), je rêve qu'un oiseau constamment se pose sur moi que je n'ose écarter. Je serais une brute si je faisais fuir cet oiseau qui est intéressé et cherche à communiquer. Enfin je me décide et l'écarte (avec une certaine retenue d'ailleurs), mais l'oiseau, après quelques mouvements d'aile, revient.

Cet oiseau ainsi apparu est l'équivalent d'autre chose encore, d'une couverture de trop sur mon lit qui me tient exagérément chaud, qui me pèse, m'est pénible, ne me laisse pas reposer.

Me réveillant j'ai heureusement la présence d'esprit d'enlever la couverture qui me bordait serré, me tenait prisonnier. Je me rendors et voilà le Roumain parti, je veux dire l'oiseau, je veux dire la chaleur, je veux dire l'empêchement au repos.

Une autre fois, sous les toits d'une grande maison, je vois des oiseaux. Des échassiers pour la plupart. Parmi eux un oiseau de mer, un fou de Bassan, brutal, qui sent mauvais. Je passe outre à la puanteur, quoiqu'il m'en coûte.

Tandis que je parle avec un voisin, j'ai l'impression que l'oiseau a compris ce que nous venons de dire.

Comme je lui parle, il me répond et tout à fait à l'aise, libre de préjugés. Ah ! Ah ! Voilà qui va changer la vie, la rendre enfin naturelle, délivrée de ses insupportables cloisons. Est-ce extraordinaire ? Oui et non. Ce n'est pas complètement inattendu. Il n'est pas étonnant qu'il parle sans façons. Car cet oiseau-là, si je ne m'abuse, doit être aussi une femme, une Américaine venue me voir l'après-midi, parlant français par moments. Elle m'agaça à un point que je ne puis dire. Pendant son radotage je me détachais d'elle comme d'un être non seulement d'une autre race et d'une civilisation qui n'a rien de commun avec la nôtre, mais même d'une autre classe animale. Je n'en voulais pas dans la race humaine. Intérieurement, je la rejetais. Elle était venue pour obtenir des renseignements. Je refuse. Mais petit à petit, mon dégoût diminuant, et intrigué par tant de barbarie, c'est moi qui demande et obtiens des renseignements sur sa vie de jeune fille, qui enfin font exister à mes yeux l'absurde étrangère. Après tout, c'est un être humain... elle aussi.

La visite m'ayant bousculé il me faut la gommer. Cinéma. J'y vais, j'y vois un film où sont présentés de très beaux extérieurs.

La campagne américaine. Un fleuve magnifique. La beauté d'autrefois. Allons, tout n'est pas totalement inhumain là-bas.

Je fais la paix avec l'Amérique. Par ses paysages au moins *elle parle la langue que je comprends.* Me voilà calmé.

Mais elle, cette personne insupportable élevée de façon si différente, du genre de celles dont on n'a même pas envie de connaître les motivations qu'on ne comprendrait du reste pas, et dont on dit « Quel oiseau ! », eh bien ! j'ai fait la paix aussi avec elle.

Le rêve reprend ces éléments, en somme tous préformés déjà.

Il est bien d'autres débuts qui insidieusement amènent au monde animal... et cependant humain, si bien que le rêve, complétant l'impression qu'on eut dans la journée (en passant), en fait plus tard l'agglutination, et fort inattendue.

Ainsi, cet autre rêve. Mais auparavant je veux dire l'atmosphère où j'étais en ce temps. Avec un cinéaste de films scientifiques et son équipe, je cherchais des endroits à filmer. Ça n'allait pas tout seul et même rien n'allait tout seul. On disait comprendre mon point de vue, mais on ne le comprenait pas et je ne comprenais pas le leur. Je n'obtenais pas les objets, les rencontres, les rendez-vous, les matériaux désirables, les vues ni surtout le style. On répondait technique, limites de la technique, impératifs de la technique, techniques de toute sorte, jamais celles dont j'avais besoin.

Tout y était artifice, rien n'était de l'ordre de la nature, de la nature que d'une façon (il est vrai inhabituelle) j'aurais voulu rejoindre. Il m'aurait fallu une *langue où tout le monde enfin se comprît vraiment.*

Une nuit, je rêve. Je suis dans des corridors, les mains embarrassées. Impossible de trouver le directeur des opérations. J'ai quelque chose à lui dire au sujet du tournage de cet après-midi. Quoique passant par quantité de bureaux pleins de monde, je n'arrive pas à le rencontrer. Tiens ! son chien, un grand berger alsacien. Ah ! voilà qui en quelque façon me rapproche du but et, serrant dans mes bras la tête du chien qui s'est dressé sur ses pattes : « Eh bien ! dis-je, où est donc Eric ? » (c'est son maître), m'attendant à voir sa bonne tête s'animer à ce nom. Et voici qu'à ma grande surprise une voix me répond, comme venant de ses entrailles, un semblant de voix, sans voyelle précise, mais tout de même pas confuse (pas d'onomatopées ou de « petit nègre » à quoi on se serait plutôt attendu qu'à ses phrases construites que j'entends). C'est le son auquel j'aurais surtout à redire, flou comme venant de derrière une tenture. Phrases précipitées. Il tient — c'est évident — à me dire ce qu'il sait. Et, observant ma difficulté à comprendre, voilà qu'il se met, et avec plus de volubilité encore, à me l'expliquer en anglais. Là, en effet, je l'entends mieux. Des phrases, presque en entier, me sont intelligibles, claires, d'ailleurs d'une syntaxe normale, parfaite, lâchées d'une traite, sans hésitation aucune. C'est prodigieux.

Chose digne de remarque, ce n'est pas ce prodige en soi qui est renversant et m'emplit de délectation, le prodige pour moi c'est que cette découverte majeure de la nature, ce parler des chiens, m'est pour

la première fois révélé après tant d'années que je vais de tous côtés observant des bêtes. Quel maudit distrait je suis !

Enfin, je sais à présent. J'en aurai rencontré au moins un, de chien parlant. Mon envie de joindre le maître des lieux n'est plus qu'à l'arrière-plan. L'importante révélation m'occupe tout entier. J'ai entendu le parler des chiens. Je vais les observer mieux maintenant. Ils ne me donneront plus le change. Pendant que je rumine ces pensées, j'affleure à la surface qui est l'éveil, lente, cotonneuse, solidifiante affaire, qui dissipe l'autre.

... Sans doute j'ai dérivé. Et une langue commune aux chiens et aux hommes m'induit momentanément en erreur. Je cherchais et je continuais dans la nuit à chercher qu'on se comprît entre hommes, tout bonnement (entre hommes de différentes catégories), mais, certes, l'aspiration a été merveilleusement satisfaite et je me réveille avec un contentement immense. N'a-t-elle pas été trop satisfaite ? Quel besoin dira-t-on d'utopie, d'extravagance ?

Un problème majeur pour moi est là-dessous.

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 et le mirage d'une vraie langue directe subsistent en moi malgré tout.

Maintes fois des voix de femmes entendues dans la journée et d'un peu loin, lorsqu'on perçoit les sons élevés des voix de soprano, sans saisir le sens, maintes fois les personnes qu'on écoute distraitement ou avec agacement, pendant qu'elles continuent à parler feront « songer », ni femmes ni oiseaux, mi-femmes, mi-oiseaux. La vague réflexion du jour à peine consciente continue à cheminer, la nuit vient et ces oiseaux, délivrés de notre surveillance rationalisante, parleront, et rien d'étonnant qu'ils parlent français puisque ce sont des Françaises.

Durant les siècles où l'on croyait que ce qu'on avait rencontré en rêve existait réellement en quelque endroit, il devait y avoir des conséquences à ces rêves de bêtes parlantes.

Sûrement ils étaient accueillis avec émotion, le rêveur croyant, au réveil, s'être trouvé dans des lieux où les animaux parlaient encore. Des récits se mettaient de différents côtés à circuler, de témoins en quelque sorte.

Ils ne furent pas le fait de conteurs en mal de création, ou de sottes nourrices pressées de répondre aux questions des petits enfants, lesquels en effet n'ont pas encore constaté de différences tranchées et définitives entre animaux et hommes.

Non, les hommes attentifs à leurs rêves devaient, des animaux qui parlent, avoir eu une expérience personnelle. D'abord.

1963-1966

La lettre du voyageur

Les bœufs ici sont paisibles, mais les taureaux voient rouge devant l'arbre-dragon.

En effet de si loin qu'ils l'aperçoivent, ils grattent le sol d'un sabot furieux et bientôt irrésistiblement attirés, ils se jettent sur ce qui ne peut leur causer grand mal, n'étant qu'un arbre après tout. Mais rien n'y fait, et c'est seulement la nuit tombée que le taureau écumant et stupide s'en revient vers la fraîcheur de la plaine herbeuse, et se détourne lassé de l'arbre, à présent confondu avec l'obscurité, dont les vaines armes d'épines et d'attitudes belliqueuses, lui avaient pu tantôt faire illusion.

Le peuple y est pauvre et leurs princes descendants des palmiers. On entend dans la plaine le chant de l'irrigateur.

Tout est paix.

Mais la fête de l'Aribou voit tituber enfants et adultes.

Grands pans d'hommes géants envahis d'une joie brute.

Dans le lointain, des gambades, des mouvements minuscules, presque arachnéens et le tout à la vue si serré, serré, comme lorsqu'on est soi-même envahi d'un sentiment pénible et qui étreint.

Il est cinq heures. De grandes ailes de fatigue, de deuil et de morne tristesse, de grandes ailes s'élèvent sur la cour extérieure où les siècles ont laissé la trace de quelques pierres.

Lourdes, lourdes comme des tentures, péniblement elles se hissent sur le bas du ciel indifférent.

« Macabres massues nous menacent », dit alors la voix d'un ancien. Mais on ne prend pas garde à son propos, prophétie qui tarde à se réaliser.

Cependant les ailes noires ont franchi notre horizon et on ne les trouve plus que dans sa mémoire où elles laissent un passage sombre, ineffaçable.

Où vont-elles ? On ne sait.

Aux dernières heures de la nuit elles s'abattent à nouveau à la lisière des cours extérieures, dans un grand bruit qui terrifie et pourtant aussi nous rassure.

Dans le ciel d'à-présent passent depuis peu des choses considérables... Comme des diatomées, si l'on peut dire, et grandes comme on n'en vit jamais, et ont des verdeurs comme si elles étaient en pleine eau et des bleus comme ceux des ciels les plus reculés. Des poches aussi, et une lente circulation se voit en elles comme si à tâtons quelqu'un ou quelques-uns se mouvaient à l'intérieur.

Parfois elles descendent sur nous à la distance d'une encablure, pas à moins, sauf par-dessus les forêts où Dieu sait ce qu'elles vont faire.

Nous les appelons les paisibles D.

Elles voguent, s'arrêtent, repartent. Prennent de la hauteur, redescendent, semblent s'intéresser à nous en flânant.

Et le voisinage amical, la complaisance inattendue à notre égard de cette grande masse (car une surtout est devenue familière et curieuse de notre village) nous émeut et nous comble d'aise irréfléchie.

Des montagnes voisines nous voyons parfois descendre des êtres menaçants.

La troupe est nombreuse et partout se déploie.

Nous la voyons dévaler les hauts plateaux, puis les plateaux plus proches.

Il semble alors que ce sont des épouvantails ? Mais comment ? Que nous voudraient des épouvantails ? Que chercheraient-ils chez nous, presque aussi simples qu'eux ?

Cependant le soir vient. Nous nous barricadons. On distingue encore leurs attitudes raides et théâtrales. La nuit vient, passe, c'est le matin à présent. Sur les montagnes, rien. On expédie des éclaireurs. Personne.

Ils reviennent avec l'impression d'avoir été surveillés, impression qui nous gagne, et enfin nous possède tous, quoique, depuis bientôt deux ans que cela dure, rien de plus grave que les menaces ne se soit produit.

Il est un peu à l'écart de ce village une route bizarre et ne menant nulle part, bordée de quelques bâtons et qui paraît comme finir en l'air.

Sur cette route-là, l'on voit ce que l'on doit y voir, chacun le spectacle qui le concerne, car autre chose n'y vient.

Elle est interdite et remarque curieuse, jamais vous n'y verrez un animal ; ni renard, ni hérisson, ni lièvre qui la traverse, comme s'ils étaient convenus de la laisser libre...

Toutefois, faisant en vous un déférent silence, vous pourrez y voir votre double, vos erreurs, votre passé et le trajet même de votre vie.

J'y aperçois souvent, me disait un homme à peine quadragénaire — est-ce un signe de mon âge qui croît ? — le retour d'un troupeau, un troupeau linéaire d'animaux rigidement obéissants. Le bras en arrière gracieusement tenant la houlette, le berger avance. Il semble vouloir enrouler en un geste, comme dans un manteau, une considérable part qu'il aurait laissée après lui. Mais devant, il n'est qu'une ligne rigide, légère et quasi verticale.

Sa grâce est derrière lui, dans sa tentative d'envelopper... son passé. (?)

Celui qui doit l'y voir, aperçoit là le Tourbillon épineux. Il ne doit pas avoir peur. Et son double assis sur chaise, tout près du tourbillon épineux, n'a pas peur. Il est seulement fort embarrassé à cause de la différence de nature. Mais il doit savoir qu'en penser et ce tourbillon de fléchettes et d'épines en mouvement giratoire et grondant et « bzziant » qui vient sur lui sans tête, sans corps à proprement parler, lui dit sans doute quelque chose de très familier, et de juste.

Inutile d'appeler, de critiquer, voilà son homme, voilà sa situation clairement bâtie ici pour lui seul.

1944

Notre pauvre reine*

Etrange est notre sol, étrange est notre air. Il nous retire notre chaleur. Il nous retire nos couleurs. L'eau qui nous permet de vivre. Nous fait lentement mourir.

Nos maisons sont petites, nos pièces sont des armoires. Les étrangers se demandent comment nous pouvons y loger. Que répondre ? C'est le logement qui nous convient, je suppose.

Nous n'arrivons jamais à nous sentir grands. Le vent est là. Dès que nous mettons le pied dehors, il est là, le vent qui griffe nos âmes. Il n'excite pas. Seulement il retire les forces. Défaut qui va s'ajouter à nos autres défauts.

Ici, se place l'histoire de notre reine. Nous avions pensé nous sauver de notre misérable condition en ayant, nous aussi, une reine, une reine de rêve, exempte de nos maux. Miracle : Trouvée, elle accepta. L'intronisation se fit dans la ferveur, dans des fêtes sur l'eau, dans l'odeur d'anguille fumée, gratuite ce jour-là par ordre de la Reine et abondante et le peuple était heureux. Peut-être y eut-il exagérations, à cause de l'odeur du poisson qui est tenace, qui tenait toute la ville jusqu'à la robe du couronnement et ne s'en alla pas d'une semaine entière. Sur grand-place, une couronne, une énorme couronne et telle que, se trouvant dessous, par milliers, il y avait encore de la place. Comme les pauvres en grandeur, nous étions heureux de cette royauté.

Et puis du temps a passé. Un temps pas très considérable et puis c'est arrivé. Comment est-ce arrivé ? Comment cela a-t-il pu se faire, et ne l'a-t-on pas pu empêcher ? Enfin, il fallut s'écraser contre le mur : La Reine avait contracté notre mal. Terrible le grossissement. Atroce la prolifération. Mais nous n'avons rien dit.

D'autres peuples ont eu plus de chance avec leur reine. Ici tout est difficile. Nous ne sommes pas un peuple de ténors.

Mais telle quelle, nous l'aimons notre grosse, laide reine.

1965

---

* Extrait de « Les Vacances », par Henri Michaux, *Botteghe oscure, XVI*, Automne 1965, p. 20-21.

La page blanche

Quand je regarde le papier blanc, écrit-il, je vois courir au loin un homme épouvanté. De quoi épouvanté ? Je ne sais, et aussi le rite ridicule d'hommes qui tournent en rond.

Puis viennent d'autres hommes (toujours à l'extrême bout du papier) en quantités innombrables, une foule non pour un tableau mais pour une époque. Ces hommes sont maigres et grands.

La santé ne m'a pas prodigué des excès. Je n'en prodigue pas aux autres. Voilà ce qu'on pourrait dire.

Mais pour ce qui est de la multitude, elle est prodiguée. Seul un vieillard au faîte d'une longue vie en vit passer autant.

Ah ! si je pouvais les réunir en un seul tableau ! Il y aurait des gens haletants à le regarder tant il grouillerait de vie.

On s'arrêterait et l'on dirait émerveillé : voilà, cette fois nous avons vu une vraie foule passer !

Mais ils passent et je ne puis les arrêter ni les tenir groupés. Les jambes de l'un effacent l'ombre du précédent. Pourtant chacun, je le vois, a comme un dépôt.

Enfin, de rage de ne pouvoir le retenir, je me jette furieux sur le papier et le massacre de ratures jusqu'à ce qu'il sorte une horrible figure désolée qui en cent toiles et en dix ans a fini par me faire reconnaître pour peintre.

Mais je ne suis pas dupe. Dans les pleurs et la rage, je rejette loin de moi cette maudite usurpatrice, et l'art qui se dérobe m'emplit de son souvenir décevant et amer.

1944

Paru sous le titre « La lettre du dessinateur » dans *Labyrinthes*. Ed. R. Godet. Paris, 1944.

Tu vas être père

Qui, apprenant qu'il est père d'un enfant, n'a été pris d'une sueur froide et puis d'une colère froide et puis d'une vague joie et aussi d'un écœurement et d'une haine pour toutes ces larves qui hantent le monde et ne cherchent qu'à sortir et à prendre pied sur cette terre où nous marchons déjà si difficilement, si contraints, si étouffés ?

Qui n'a senti vaciller sa petite misérable couronne, mais enfin sa couronne et n'a senti s'ajouter aux cordages innombrables qui le tiennent déjà, une nouvelle et tenace amarre ?

Amarre qui en sera mille et pour ne le lâcher jamais et tirant comme mille remorqueurs et dans des sens qui écartèlent.

Cependant la femme, gênée et déjà prise de vertige, attend les premiers petits coups en vache du spongieux malfaiteur qui la fera, elle, tout à coup s'arrêter net et s'excuser auprès des personnes présentes et se détourner et frémir de pied en nuque et avoir peur, avoir peur terriblement.

Mais la larve ne lâche pas et poursuit son existence aveuglément, plus laid qu'un ancêtre de singe, plus gluant qu'un poulpe, et gare si ses poumons réussissent à se déployer au bon moment, lorsque, avec le mal de chien qu'il fait à la femme et dont il se fout éperdument, ne voyant que son affaire (déjà très homme et destiné à le devenir d'autre façon encore et à s'empêtrer à son tour dans les cordages où il tient maintenant ses parents écartelés) gare donc si, passant outre à l'obstacle, il l'éventre et en route pour la vie en plein air.

Eh bien, enfanteur de malheur ! Tu cries à ton tour ! Tu cries, trouvant avec sûreté par l'oreille le chemin de la peine des autres.

Milliers de jours, milliers de nuits qui se préparent, où l'on devra faire bon visage au martyre abondamment administré par l'être épouvantable, bouffi comme un melon enragé, qui cependant médite de vous rassembler, s'y apprête petit à petit et un jour imprévu vous touchera par une note fraternelle.

Dernier et plus terrible cordage, celui-là, dont on ne se défait plus, à moins qu'une haine salvatrice et clairvoyante, apercevant sur la figure poupine l'ébauche du tic d'une belle-mère détestée, ne vous soulage à temps de la tyrannie des sentiments d'affection.

Mais n'allons pas si vite, je n'étais encore père que d'une loque de chair dans un ventre féminin et qui, on pouvait l'espérer, avant six mois ne montrerait pas face humaine.

Cependant tout était déjà grave en moi.

Une fois que la présence du fœtus fut indubitablement établie selon les signes que les médecins savent observer dans le ventre où l'on avait précisément lieu de redouter sa présence, je choisis aussitôt, à toutes fins utiles, un lieu d'habitation régulièrement arrosé par les bombes et ce fut près des usines Renault. Il fallait bien mettre un atout de mon côté qui en avait tellement besoin. Je m'y rendis, aussitôt obtenu mon sauf-conduit.

Il se trouva au même moment que la femme et le fœtus destinés à cette place ne vinrent pas, si bien qu'on ne peut dire que le plan fut bien réglé, puisque d'ailleurs il n'y avait là de place que pour moi, mais j'avais le sentiment d'avoir fait quelque chose et que le destin, la chance, avec la main un peu longue, pourrait... pourrait bien sûr, ... mais la distance était de 980 kilomètres. La maladresse d'un aviateur, quoiqu'on dise, ne va pas jusque-là.

Quoi qu'il en soit je redevenais tranquille et en paix avec l'univers, surtout quand la D.C.A. dont il y avait nombre de grosses pièces à cinquante pas, tapait et que j'entendais mes vitres frémir, à l'extrême limite de leur résistance et que j'entendais les gros « plofs » des lourdes bombes entrant en terre ou dans des obstacles divers qu'elles décomposaient en un instant.

Cependant à près de deux cents lieues de là en toute quiétude, le fœtus se développait. La mère était un peu désaxée. Car il était dans son ventre après tout. Il n'était pas moins dans ma tête.

Elle avait des nausées. Nous avions des nausées.

Ainsi les mois s'écoulèrent, la guerre finit et la nature, avec son aveuglement coutumier, laissa croître dans le ventre et naître et respirer l'air de notre petite planète à ce petit braillard dont j'étais sans doute le père.

Et ma foi, quand ce petit hideux eut trois ans il avait une façon d'être au monde qui commandait l'attention. Il fallait — c'était indispensable — s'en aller aussitôt.

Gare à celui à qui il faisait comprendre qu'IL avait besoin de lui.

On était sa victime assurée par les mille liens de son exigeante faiblesse, et le rôle d'intermédiaire gratuit et pratique entre le monde et lui vous était dévolu sans discussion et sans retour.

Avec cela on n'était pas grand-chose à ses yeux.

Pour un enfant son père sera toujours infiniment moins intéressant qu'un cheval. Ce que *pater* peut faire de mieux, c'est précisément de donner l'illusion du quatre pattes, parfois il s'en rend compte et fait docilement le « dada ».

Mais pas trop souvent, parce que le rôle fatigue celui qui le joue et fatigue aussi celui qui le regarde jouer, lequel de toute son âme tend vers la réalité et vous supporte de plus en plus malaisément.

Il faut redevenir père et commander, commander à l'enfant, commander à sa voix, commander à ses yeux, commander à la mère, commander des choses. A ce moment, il arrive que par la fenêtre on voit passer au galop un grand chien, dont l'enfant est aussitôt occupé, sentant en lui des mouvements quadrupédiques, agréable accroissement de l'être, et il se détourne de vous, dans un oubli insolent.

De toute façon, les soucis vous retombent dessus, vous faites des comptes et moi aussi je faisais des comptes et ils étaient déplorables, car de quelque façon qu'on les fît, ils étaient déplorables, l'argent manquait, manquerait toujours, avait toujours manqué.

C'était naturel et je n'étais pas le premier à faire des comptes qui n'étaient pas satisfaisants. Mais c'était à cause de ces comptes, que je ne pouvais m'empêcher de faire en présence de ce préoccupant bébé, que je résolus de l'éloigner. Je voulais le mettre chez des paysans. Il y eut des objections. Car s'il n'y avait pas d'objections, il y en aurait des enfants et des enfants avec la facilité invraisemblable qu'on a d'en faire.

En attendant une place à la campagne, on le mit chez une cousine de ma femme, assez quelconque et dont le mari était sculpteur — et sculpteur comme mes bottes.

Mais le jardin était presque un parc, tant il était grand et il est souhaitable qu'un bébé crie dans un jardin étranger, fut-ce le jardin d'un mauvais sculpteur.

Or, ce sculpteur comme modèle d'étude y gardait un ours dans une fosse.

Franchement, je n'y avais pas songé. Je ne m'en fais pas mérite, mais enfin je n'y songeais pas.

Or, il arriva, (oui, bien sûr..., mais véritablement je n'y avais pas songé) il arriva qu'un jour que l'enfantelet avait bien rampé, marchoté — sa première grande promenade en ce monde ! — il approcha — quelle joie pour lui ! — il approcha de la fosse et vit l'ours ! quel Monsieur drôle, et tellement pelu ! et le vit aussi l'ours, de ses petits yeux méchants et intelligents et étendit sa patte velue aux ongles longs, extrêmement longs et attira à lui mon enfant qui le trouvait drôle et l'étouffa.

Sa mère en eut chagrin et misère, se consumait en y songeant, tout devenait noir devant elle et sans intérêt. Moi ? Eh bien ! de quoi qu'il s'était mêlé ce damné ours ?

Peut-être me serais-je fait un jour à l'idée d'être père ?

1943

Portrait d'homme*

A table, tout à coup repoussant son assiette : « Je voudrais bien savoir sur quelle vague roule le monde en ce moment. » Et il a son air blême. Chacun s'arrête de manger. Quoique comprenant mal, sa femme, son fils (il n'a que huit ans) et sa petite fille, un peu plus âgée, sont pris de la sale impression que leur vie, mal suspendue, « bouge ».

Plus d'appuis.

Ils se regardent, misérables.

Ayant découragé les autres, il est déjà moins insatisfait, et le voici qui se remet à manger.

« Nous devons bannir le béton de nos maisons, dit-il. C'est indispensable. Pas de doute là-dessus. Cet esclave souffrant, ces fers tordus, écroués, nous rendent malades. La neurasthénie dans les villes suit la courbe des constructions en béton. La civilisation basée sur l'esclavage moléculaire. » (Elle : Mon Dieu ! Que faire ?)

Il triche, mais, c'est vrai qu'il est inquiet.

Le grand semeur de découragement.

Il rayonne de découragement.

Nouvelle tentative pour affoler : « Tout va mal, dit-il, on n'en est pas encore à évacuer l'Europe, mais on y songe. »

---

* Henri Michaux, *Mesure*, avril 1936, n° 2.

Sa femme qu'il domine et qu'il désoriente par son mélange continuel de vraies et de fausses informations (chez elle tout tourne en images) voit à tout hasard la file des taxis qui partent pour l'Asie, peinant sur l'Oural.

Pauvre femme ! des taxis ! Il rit un bref instant, mais pourtant ravi d'une situation qui se présente d'elle-même si fausse et mal d'aplomb et conforme à son idée du monde selon quoi tout va de travers, il ajoute que les routes du Caucase sont quadruplées et décuplées celles de Nijni-Novgorod, où des parcs sont prévus pour 300.000 voitures. Mais ça ne fera que quelques millions de personnes de sauvées, calcule-t-elle avec angoisse. Sur ce, il se lève et s'en va. Cet inutile sauvetage, cette perche qu'il lui tendait devenue faible paille, emportée dans le tourbillon général, tout ça est tellement satisfaisant pour sa forme d'esprit, qu'il va se coucher complètement calmé.

Mais se réveillant en pleine nuit, secouant vivement sa femme : « Va, cours vite à la fenêtre, va voir s'il y a encore des lumières... »

Elle court : oui ! oui ! il y en a. Mais lui : « Tu verras, on restera seuls en Europe, perdus. Ils ne préviendront pas, ces salauds ! »

Et l'Europe, le désert européen, à son tour s'étend gravement autour d'elle.

Fin d'après-midi à Boulogne.

Il vient de mener ses enfants à la mer. Il leur a montré les vagues, les bateaux, le port.

Il interroge : « Avez-vous vu ? Avez-vous vu maintenant ? Eh bien ! quand on a vu ça, on a vu ce qui comptait, on peut jeter ses yeux, on n'en a plus besoin », ceci d'un ton ordonnateur et sans appel.

Ses enfants tremblent : « Papa ! laisse-les-nous encore un peu... »

En se faisant bien prier et tout en maugréant, il accepte. Mais dans le train qui les ramène à Paris, ils le regardent de biais, pas trop rassurés. S'il allait en reparler ! Il lit son journal avec peu d'attention.

Vous décidez sans prévenir personne qu'un crabe est pour vous un fiacre, vous arrivez à des traces dans le sable inexplicables. Aussi sa conversation est-elle dure à suivre. Il cherche constamment à se défaire des « suiveurs ». Cependant rien n'est dit au hasard, un fil constamment le suit, léger, dissimulé.

Il s'en faut de beaucoup que ses propos soient déchiffrables.

Dans la rue, le tramway où il se trouve s'arrête brusquement. « Une fausse note » pense-t-il, sans retenir le fait que le wattman évita de justesse un camion. Il ne retient que la note. Le questionne-t-on sur sa journée ou sa promenade. « Aujourd'hui fait-il, ils jouaient tous faux » et c'est tout.

« On vient de trouver, dit-il, le clavier sur lequel joue l'arbre. Imaginez combien il sera facile de les tromper », et une immense ruse l'envahit : « Une forêt avant tout, c'est ... » On n'a jamais entendu la fin.

Il monte l'escalier quatre à quatre, ouvre la fenêtre, crie : « Advienne que pourra ! » et saute.

Mais voilà dix fois au moins qu'il saute, et jamais il ne s'est fait de mal. Il est vrai qu'il ne saute que du premier étage.

Un jour il s'est trompé. « Advienne que pourra ! » mais il était au deuxième. Et de se cramponner au battant de la fenêtre. Mais sa femme en bas qui vient au cri. Alors brusquement il ouvre toute large la fenêtre, saute, et le voilà tombé, qui cette fois ne se relève plus. Les enfants accourus et la mère dans la stupeur. Et lui qui ne bouge pas, mais la tête appuyée à terre qui commande : « Allez, faites une fosse pour papa ! Vite les bêches, allez, creusez. »

En pleurant, ils bêchent : « Plus vite ! Papa est pressé. Papa est pressé d'être sous terre. » Quand la tombe est à peu près creusée, qu'on n'attend plus que lui, il se lève, s'appuie lourdement sur sa femme et questionne aussitôt : « Qui a le mieux creusé pour vite enterrer papa ? » Il semble bien, à sa pâleur soudaine, que c'est Mune. La plus âgée d'ailleurs, la plus forte.

« Ce sera pour Mune, qui a le mieux creusé », dit-il en sortant de sa poche une pièce d'un franc. Mais Mune est pâle et mal à l'aise. Cadeau ni compliment ne lui disent rien de bon. Il la tient. Même son petit frère s'en rend compte ; mais que tout ça est compliqué ! D'ailleurs ni lui ni sa mère ne perdent rien pour attendre.

Quand, pour l'une ou l'autre raison, il n'a pu faire sa sieste après déjeuner, ou à la fin de l'après-midi, vers cinq ou six heures, revenu de plusieurs longues courses en ville, dans les moments où il est abattu et lourd, tout à coup sort de lui un hennissement de cheval, mais si misérable, si exceptionnellement poignant quoique assez mal sorti, qu'on a comme une main posée sur le cœur, et l'on se dit : « Mon Dieu, qu'il le sorte, qu'il le sorte enfin ce hennissement et s'en délivre ! » mais il n'y réussit jamais totalement, et comme un patient chez le dentiste, il semble, lui aussi, inquiet de ce qui va arriver et son front exsude quelques grosses gouttes de sueur. (Par ce hennissement, il tente de se libérer de sa nature humaine.)

Cependant ce pseudo-hennissement prend fin. Le « choc » l'immobilise encore quelques instants, pas plus d'une ou deux minutes, et le voilà qui se lève et sourit très gentiment à son fils ou sa femme s'il les aperçoit. Il est dans ses moments les plus humains, les plus paternels, les plus « comme tout le monde », sans aucun nuage interposé, et affectueux.

Si ces hennissements ne le rendaient pas sur le moment si douloureux à regarder, on devrait les aimer, car ensuite on se sent si bien avec lui, tellement en famille, et lui si dégagé (il est bon, on le

voit alors ; le coupable, c'est quelque chose en lui, en son corps, qui le traque) mais, c'est plus fort que soi, on a toujours peur — comment dire ? — qu'il ne reste dans un hennissement.

Comment, « qu'il ne reste » ?

Mais oui, qu'il ne redevienne plus tout à fait lui-même.

Il a des moments si étranges parfois.

L'excentrifié ! Il cherche constamment à sortir de son orbite. Il fonde un foyer, vit extérieurement de la vie de famille, mais sa pensée et sa conversation même l'en éjectent à chaque instant. Sans doute s'adresse-t-il à ses enfants (ses paroles ne constituent donc pas un soliloque), mais qu'y a-t-il à prendre pour eux sauf le ton, dans ce qu'il leur dit ? « Comprimez bien une vache, leur dit-il (et il serre démoniaquement la main), et il en sortira un citron. » Symbolisme d'ailleurs pas tellement confus. Ce n'est pas encore un jeu de votre âge, petits polissons qui vouliez enterrer votre propre père. Mais dans quelques années, si vous êtes bien méchants... Cependant sa grosse main tord tellement l'épaule de son fils qu'il crie. L'étreinte se relâche. « Bien tenir la vache, dit-il, tout est là », mais déjà il songe à une autre chose, ou à la difficulté de la communiquer ; d'ailleurs il n'achève jamais une conversation. Même elle, il veut qu'elle soit ratée.

Il hait les écrivains : des ornementateurs vaniteux.

« Un jour, dit-il, on inventera un appareil. Il n'y aura qu'à se mettre dedans. Il dira ce qui se passe en vous. Il fera reconnaître les vrais originaux, ceux qui ont de l'imagination. »

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. (C'est donc plutôt à la magie qu'il aspire.)

Cet extravagant joue en pleine réalité. Cet imaginatif a toujours les pieds à terre.

S'il est momentanément pénétré de l'idée d'humilité, après avoir lu une vie de saint, il agit aussitôt, se fait petit, s'enfuit devant un moineau. D'ailleurs, il doit être ravi en même temps de tromper le moineau, en lui donnant le sentiment orgueilleux d'une victoire. Mais les moineaux de son jardin n'ont pas le temps d'enregistrer son humilité et leur redoutable et soudaine importance, que déjà, passé à une toute autre expérience il ne voit plus du tout les oiseaux.

Ayant une autre fois médité ce texte grec, où il est exposé que la pitié est dans le genou (et pour lui pitié, compassion et sentiment du féminin sont liés) le voilà qui « descend » dans son genou. Il s'exerce à deviner les passantes, même à cent pas.

Avec son genou comme antenne, il rôle dans Paris, l'air double et envahi.

Son genou complètement possédé sent partout des frôlements, des avertissements, des appels.

Personne plus que lui n'a le sens de l'immobilité. La matière la plus immobile, et qui pourtant vit et s'achève, l'arbre, le fruit, sont ses amis.

Il déteste les civilisations d'agitation, l'« européennosité extérieure du culte ».

« Ils offrent à Dieu des singeries ! savoir comme il prend ça. »

« On vient au monde expulsé par sa mère ; même une excellente mère..., s'il en est. Elle ne vous garde pas. Elle vous chasse. Allez ! dehors ! et maintenant respirez ! bougez ! soyez embarrassés ! »

Vieux rancunier, il ne peut supporter cette idée : avoir été mis dehors ! obligé de se démener...

Sa grande sympathie pour les Hindous, pour leur méditation immobile. Malheureusement, comme les autres Européens, il n'a pas trouvé quelle était cette opération en soi, qu'ils pratiquent, la concentration.

Il a parfois le dos si voûté, si opposé à l'extérieur et plein de choses, et l'air si lourd, étendu sur le divan, qu'on s'attend presque à le lui voir traverser. Oui, car il y a quelque chose d'exceptionnel dans cette lourdeur.

Ce poids subit en lui et invincible, c'est son malheur, la source de tous ses malheurs. A base d'asthme et d'aérophagie, une oppression, semblable à un coffre sur sa poitrine, comprime le cœur, descend jusqu'aux reins, le scie en deux (et comment se tenir debout quand on est scié ?). La migraine survient sans tarder, les os du crâne sont serrés à éclater ; suprême dérision un rhume ridicule mais formidable vient tapager sur le tout et tendre ses brumes.

Il est terrassé, soustrait à ce monde. Ayant pris trois ou quatre comprimés d'aspirine, il tente de passer au sommeil.

A la première accalmie, il se réveille, péniblement, comme dans de la colle, il s'assied sur le divan, l'air mauvais, les yeux ternes et vicieux. Il en est à son stade masochiste. Dans cette victime, seules (avec une naissante fureur d'avoir été ainsi réduites à rien) les glandes séminales et annexes proclament leur santé, et leur exigence. Elles le poussent dehors. Il sort accablé, faisant le gros dos au souvenir de l'éboulement psychique ; et va dans les rues, au hasard, à la merci de n'importe quelle femme qui appuiera sur lui son regard. Cet état est en quelque sorte pour lui l'état de péché. Il est pressé de se défaire du peu de forces qui lui reste. Il est ivre de néant — pas d'amour.

Cette oppression irradie sur toute sa vie. On pourrait sans doute la retrouver dans quantité de ses habitudes : masochisme de la dépense (quoique avec des tendances à l'économie, les billets « malgré lui » et pour des choses ridicules sortent de son portefeuille) masochisme de ses entreprises et projets qui ratent par des soupçons qu'il « fait »

diriger contre lui et les petits coups de pouce qu'il donne à contre-sens.

Qui mieux que lui s'en rend compte ! « 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 ! »

Toujours sur le seuil d'un état second, toujours guetté par l'asphyxie, son visage rond, et plein d'une pâleur lunaire ! Là où il est le plus à son aise, c'est à terre, au jardin, sur le marchepied de son auto au garage, ou sous la table de la salle à manger, bientôt rejoint par ses enfants, où il fait alors avec un génie cocasse pour eux mais qui serait poignant et effroyable à d'autres yeux, où il fait la chenille (c'est son chef-d'œuvre) le fourmilier, le tapir, l'éléphant et le chien. Malgré sa taille si différente des leurs et la sobriété de son accoutrement, on jurerait que ces bêtes sont dans la pièce.

Il fait, de façon unique, abandon de son être d'« homme ». (Pour ce qu'il y tient !) Aussi quand il se relève, a-t-il un regard venu d'un monde tellement différent qu'on a peur. D'ailleurs il se tient si mal sur ses jambes, qu'on peut craindre qu'il ne s'abatte sur vous.

— Une loque ? — Allons donc ! Quand il se redresse, sportif admirable, puissant, rapide, sachant manœuvrer, vous deviner, vous jauger, vous décourager, vous ridiculiser, et prévoir inexplicablement comme un sorcier.

Ce que je ne dirai jamais assez, c'est, dans n'importe quoi qu'il fasse, ridicule ou bas chez un autre, la Grandeur (c'est toujours vaste et rattaché au loin), la Qualité.

Et en tout et à jamais sans doute la nostalgie de l'époque (il y a environ neuf ans) où paralysé, arbre humain, il vivait immobile, intelligence pure.

Si d'un rien on pouvait modifier son équilibre...

1936

Absence *

La plupart des écrivains, avant de les lire, vous les connaissez déjà par cœur, vous en avez déjà plein les oreilles de tout ce qu'ils vont vous dire.

Un homme original est très rare.

Un poète original, contrairement à ce qu'on pense, l'est beaucoup plus. S'exprimer demande un effort, demande un concours de forces et de facultés, demande une culture, de la patience et, par-dessus tout, la soumission à une langue créée par d'autres, dans un autre âge, conventionnelle, destinée à la masse, ou au moins à une société, utile et accablée de compromis, filtrée et multipliée à la fois.

Un certain nivellement dans les écrivains paraît donc inévitable.

Pas seulement les êtres exceptionnels sont éliminés, mais aussi les états exceptionnels.

Un écrivain qui a 42° de fièvre est dans un état général bien intéressant, mais que nous dira-t-il ? A peu près rien.

Sous l'action de l'éther, il se sent transporté. Il fait un bond soudain. Ah ! ce bond mirifique ! Mais l'écrire, impossible.

Opiomane, il assiste à de l'inouï. Il ne l'écrira pas. Il ne le peut. Ivre, il n'écrit pas. Fou ? Le langage qui lui échappe va dégrader l'état qu'il aurait fallu rendre. Au-delà d'une certaine bizarrerie, les mots ne rapportent pas.

---

* Alfredo Gangotena. Chez l'auteur à Quito, Equateur. *Cahiers du Sud*, 21e année, février 1934, p. 158 à 161 (texte revu).

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*.

Les moribonds n'écrivent pas et pourtant quel moment qu'une agonie !

Ainsi du reste.

Aussi la littérature appartient-elle aux individus et aux états moyens. Alfredo Gangotena est un des rares poètes que j'ai rencontré, qui me soit apparu profondément différent.

Un désespoir irrespirable et bien du dedans était là qui vous fauchait bras et jambes.

Les murs tremblent, les feuilles aussi
Je vous le dis, je vous l'assure
il y a quelqu'un qui saigne ici.

Je l'ai vu regarder des cailloux avec une sympathie vraie et qui vous glaçait. Je l'ai vu regarder des amis de sa famille, ces éternels bavards équatoriens, comme on regarde des pierres, d'un regard étranger, vide de toute impression vivifiante ; regard effrayant et comme mortel.

Ce lui était une sérieuse contrainte que d'être debout ou même assis.

Il était par terre chaque fois qu'il avait l'occasion d'être seul, replié, la tête appuyée contre un arbre ou un pied de fauteuil.

Son premier livre, il l'appelle *Orogénie*, le livre de la Terre, Terre extérieure — Gangotena habite le superbe et presque épouvantable pays de hauts plateaux nus et de volcans qu'est l'*Equateur* — Terre intérieure aussi, par une sorte de pétrification personnelle, et parce que le désespéré et le maudit (il avait été maudit, bien à tort du reste, et croyait à cette malédiction) ont naturellement comme symbole la pierre.

Quand Gangotena sort de son univers géologique, s'humanise-t-il ? Se sent-il entraîné vers l'animal ou l'homme ? Non, l'animal n'existe pas chez lui, sauf quelque animal particulièrement fielleux qui n'existe qu'en fonction de ses humeurs et en tant que creuset à poisons « *ici le scorpion, la tarentule...* ».

Car Gangotena a le sentiment physique du poison, du poison essentiel de la désagrégation cellulaire, moléculaire et chimique. (Il est également ingénieur des mines.)

Il ne se sent entraîné que vers la fleur.

Mais là, changement inouï, délices qui abondent, qui tremblent, excessives.

Même un Chinois n'a pas cette ferveur. Un ravissement amoureux le prend dans un jardin, une communion extatique (il n'y a pas d'autre mot), spectacle où l'on assistait, pénétré d'on ne sait quoi et gêné de ne pas mieux saisir. La fleur, le troisième sexe, le sexe angélique du monde. Tout ce qui est positif dans l'univers gangoténien est angélique et floral. Ce qui est négatif est maudit et minéral.

Dans *Absence,* sans pourtant s'y personnaliser, il y a quelqu'un. *Sa fiancée.* Fiancée sublimée, comme celle qui apparaît dans les poèmes de Poe, que nous lûmes ensemble je ne sais combien de fois, être diaphane dont on ne sait rien, fait de souffle et de fleurs.

O femme la plus douce sous mes regards
Comme ces blanches fleurs de soie et de silence
Qui appuient leurs corolles haletantes au nonchalant stipe des palmiers
Tu penches sur mon épaule la fraîcheur aérienne de ton visage.
Proche, elle reste lointaine.
« blanche et secrète comme les neiges d'une étoile nouvelle »

et située dans un tel absolu, qu'elle est purement essentielle, dépourvue d'attributs.

Ici mieux qu'ailleurs se voit son désir de transcender.

Dans les poèmes de Gangotena, il n'y a presque rien de palpable.

Des voix sans nombre,
Echos vieillis des nébuleuses
Echos diaphanes dans les rivières et les torrents
Des voix sans nombre allaient mourir, allaient se perdre
Dans les sables arides d'autrefois.

Il porte tout dans l'au-delà, il a le vocabulaire angélique « haleine, brise, nuage, souffle... ce qui s'exhale ». Mais au milieu de ces espaces illimités, de ce domaine céleste, passent les déchets lourds et irréductibles de son adolescence.

Le complexe sang-maladie-malédiction y paraît et reparaît. Etant jeune, il souffrit de plusieurs maladies dont l'hémophilie. Cette maladie atroce, qui le mettait à la merci d'une dent arrachée, d'une simple piqûre par où son sang coulait aussitôt, sans recours, sans s'arrêter, sans cesse, l'a marqué à jamais. Derrière le frêle, unique rideau de l'épiderme, mal il se tenait à l'abri de la toujours menaçante mort.

Le sang, qui tant de fois gravement abandonna son corps, dans son œuvre est partout.

Le sang m'appelle
Le sang des jours d'extase plus rythmé que la mer
Le sang qui n'oublie jamais, qui m'envahit d'une couleur terrible
Mais vite que cet inutile voyage des yeux finisse
Le cœur aimé, qui a tant patienté, veut à tout prix revoir son sang
jouir d'une ombre convoitée, plus douce et plus
propice à son pénible tremblement
Je vous le dis, je vous l'assure
il y a quelqu'un qui saigne ici.

1934

Hommage

Combien de fois, songeant à mon amie Mayrisch-St. Hubert me suis-je fait la leçon en silence ?

Dès l'abord, elle me montra des qualités dont je n'avais jamais encore vu le beau côté, la juste place.

Sa conduite avec les autres m'émerveillait. Entre cent elle avait le don de reconnaître le pauvre, le souffrant, le canard boiteux. Elle, si pourvue de tout, voilà qui était étrange. Je la voyais parfois aller à quelqu'un d'insignifiant, mais son inlassable et humble envie de s'instruire auprès de tous ne lui laissait pas passer quelqu'un inaperçu, lequel, surtout s'il passait habituellement inaperçu, n'en revenait pas et fleurissait tout à coup sous les yeux surpris de ses camarades qui croyaient pourtant le connaître...

Elle était bonne, comme un jardinier est bon, sachant deviner ce dont telle plante a besoin, pourquoi telle autre s'étiole, l'ombre qui va gêner une troisième. Un flair de médecin aussi pour s'orienter dans les corps, et de tout le monde se jugeait responsable.

Aussi naturelle en allemand, en anglais, en français ou en philosophie, en choses de l'Orient, jamais elle ne brillait, s'en gardait bien, quoiqu'elle fît beaucoup réfléchir, n'était guère satisfaite d'elle, semblait ne posséder tout son savoir que pour aider.

Vraiment grande dame, elle savait donner sa place à chacun, nous rendant honteux de nos yeux d'aveugle.

Au moins, j'aurai connu une personne qui n'était pas la moitié d'une (ces sottes moitiés appelées extra ou introvertie). Elle, si tendue

vers l'absolu, dont Maître Eckhart qu'elle traduisit fut avec Bouddha le Grand Maître, s'inquiétait des conditions d'existence de tous, de l'ouvrier au professeur.

Elle mettait à l'aise grands comme petits et d'une façon extraordinaire, non par compliments, mais par une sorte d'humilité qu'elle donnait en partage, qui soulageait, dont tout le monde a tellement besoin.

Avec cela, la nouvelle d'une maladie au village, ou le passage sur le sentier d'un scarabée ou d'un orvet la portait à des réflexions, à des sortes de coq-à-l'âne, qui pouvaient la rendre surprenante à qui n'aurait pas compris que tout sans exception lui était grave et préoccupant.

Aux meilleurs de ses amis elle révélait des traits de sagacité diabolique qui faisaient rêver. Multiforme, il n'existait pas pour elle de domaine interdit.

Combien elle a dû souffrir, elle, si avertie des autres, quand une maladie grave et éprouvante l'isola à la fin.

Quoique je ne l'aie connue qu'à un âge avancé, le visage émacié, tendu par les défaillances du cœur, jamais je ne la revois mieux que dans une photographie jaunie, aperçue par surprise, de la jeune fille qu'elle avait été quelque quarante ans auparavant. Toujours ce visage restera en moi.

C'était le visage qui bouleverse, le visage de la foi, la foi dans l'immense monde encore inconnu, à peine entr'aperçu, visage qui vient au dehors boire, visage vierge et sans garde, qu'il est indiscret et scandaleux d'observer, d'un sérieux sans compromis, un visage qui veut une réponse.

Comme je le regardais ! Combien j'y ai resongé ! Ce visage qui tant attendait n'a pu recevoir tout ce qu'il espérait.

Mais même dans la pâle figure de cardiaque, que je lui ai connue, il restait les yeux du portrait, merveilleux, rares, intenses, humbles, des yeux qui savent recueillir en autrui.

Quoiqu'elle ait dans sa vie connu des centaines de personnes et en plus d'un « monde », tout homme ou femme était secrètement fier d'avoir été distingué par elle. C'était une façon de bon certificat, refusé par contre à d'autres.

D'elle plus que de personne j'aime me dire « nous avons été amis ».

Mil neuf cent trente*

Combien de jeunes, incertains d'eux-mêmes, venus d'une province où la poésie était considérée comme un mauvais alibi, une lâcheté, un vice honteux, ont, à Paris, rencontré Jules Supervielle avec surprise et délectation.

Célibataires, révoltés, contractés, ils trouvaient, entouré d'une femme et de filles à la remarquable beauté espagnole, famille idéale où ses dons étaient vénérés, un homme pénétré de sympathie, de poésie, de générosité, qui, au lieu d'une revanche, rêvait d'un volcan [1] à lancer des cadeaux, qui, au lieu d'une tour d'ivoire, rêvait de voler des enfants [2], pour augmenter la délectable impression d'une nombreuse famille. Considérable était la sienne, ayant une patrie de l'un et de l'autre côté de l'Atlantique, qu'il traversait chaque année, toujours chez lui, toujours entouré. Bien au-delà encore elle s'étendait. Les êtres qui n'ont pas la parole, les bêtes les plus modestes qui n'ont pas le chant, celles qui ont à peine la vie, les objets qui n'ont que l'existence, « les montagnes, monuments du délire », ceux qui n'ont même pas l'existence ou ne la doivent qu'à sa faveur, tels « les groseilliers du fond des mers », avec eux tous, il voulait être de la famille.

On recevait à côté de lui, même silencieux, les images de grandes

---

* « *Hommage à Jules Supervielle* », *La Nouvelle Revue Française*, 1er août 1954.
1. *L'Homme de la Pampa.*
2. *Le Voleur d'enfants.*

étendues, d'estuaires et de mers, et de plaines sans fin où l'on avance à cheval.

Il était en ce temps-là tumultueusement habité.

Des hommes pas d'ici, un peu baroques, Bigua, Guanamiru, beaucoup d'autres l'habitaient. Souvent même Guanamiru se faisait plus entendre que Supervielle. Il pouvait y avoir doute qui l'emporterait.

On se retournait sur lui dans la rue. Ses territoires, les fantômes de ses frères, la grande Méditerranée de sa poésie bousculaient sourdement les passants, qui s'arrêtaient interdits.

Mais Guanamiru ne l'a pas emporté.

Depuis longtemps, et de plus en plus avec les menaces de l'époque mauvaise, propre à donner de l'angoisse, Jules Supervielle, au rebours de ceux qui y nichent, n'ayant rien à craindre, sûrs de garder leur équilibre, prenait peur de tout ce qui peut aider les forces de dislocation et de démence, guettant le poète qui se laisse aller. Peur exagérée, semble-t-il, mais qui peut savoir ?

De plus en plus, se détournant des voies dangereuses, agissant à la façon des peuples qui appellent « Beau Seigneur ! Bon Seigneur ! Noble ami ! » celui que seuls les imprudents nomment « Tigre », il se plaisait à être gracieux et courtois avec les mots, les états, les créatures, dans un immense désir de rassurer, de calmer, de pacifier et, par le charme des mots rendant le réel inoffensif, de faire que les choses soient simples et non plus redoutables.

Ainsi il les fait voir, en innocence, sortes de disparate trésor sauvé d'un général naufrage, comme elles apparaissent à la vue d'un convalescent, sans conséquences presque, sans liens, nourrissant la seule, la merveilleuse émotion d'être au monde. La Poésie alors lui donne sa récompense. Celui qui, avec les êtres inanimés eux-mêmes est comme avec les humains, méritait plus que tout autre de regagner le Paradis terrestre.

1954

Pierre Bettencourt : Hauts reliefs *

Ceux qui aiment le pain parfaitement blanc, qu'ils n'entrent pas ici :

Peinture impure.

Chargée, obsédée, possédée.

Venue non d'instants agités qui se dispersent dans des tableaux, qui eux-mêmes se dispersent, distraits pour augmenter la distraction de tous, pas davantage des gammes excitées des artistes du savoir-faire, mais de longues évocations de plus en plus présentes, pesantes, pressantes, dépôt ferme d'un monde dont quelqu'un était lourd, ne sachant comment vivre avec lui, ni comment vivre sans lui.

Peinture pour que succubes et fantômes se substantialisent et restent.

Ici s'établissent les monstres patients, inflexibles, à la pensée unique, attendant d'être satisfaits, le juge dur aux traits de pierre, le témoin froid comme le meurtre, le double impassible qui, à travers les actes et les événements de la vie, regarde uniquement le destin, qui s'accomplit sans un pli. Et l'on perçoit un extraordinaire silence, pas entendu depuis longtemps.

Appelée par un désir impérieux, la femme entre, plus nue qu'une chair d'hôpital, tantôt vampire, tantôt vampirisable.

---

* *La Nouvelle Revue Française*, 1er janvier 1957, n° 49, p. 156-157.

Pour appâter le paradisiaque corps féminin dont le rêveur insatisfait ne se lasse pas de rêver, il agit comme le sorcier africain qui, par sifflements et chuintements saccadés contrefaisant le glou-glou liquide des gouttes tombantes, va obliger la pluie séduite à ne plus résister et à couler sur les terres qui l'attendent, assoiffées.

Afin de mieux attirer la femme désirée, il utilise pour elle pardessus le panneau peint et un premier rembourrage en relief, des matières homologues comme grains de maïs ou de café, soumises aux mêmes lois d'épanouissement, de mûrissement et, si l'on peut dire, de cueillette... le sang, l'arrachement et le viol n'étant pas loin, ce semble.

Quant au spectateur, il ne sait plus, rejoint de partout, avec quels sens, quelles pensées, il subit la vue de ces éléments parlants et dévoyés.

Quel nu apparut jamais plus nu, plus inoubliablement nu que ce ventre en coquille d'œuf inégalement écrasée, à la membrane coquillière satinée, presque une muqueuse ? Modelé qui provoque en celui qui le contemple un extraordinaire appel à modeler.

Matières tentatrices, pervertissantes, choisies dans la nature, en ayant gardé les pouvoirs, ayant donc tout ce qu'il faut, bien maniées, pour devenir contre-nature. Ambivalence sans fin. Des duvets disent une extrême, une infinie douceur autour de ce qu'on appellerait des aires de malfaisance.

La jouissance esthétique pareillement troublée trouvera souvent un crapaud sur sa table. Mais tout ici est nécessité, fait par nécessité.

Un poids, une pression insolite avertit de ne pas comparer avec les œuvres des autres.

Habitant un hameau à quarante lieues de Paris, loin de tout, apparemment sans distractions dans une pièce quelconque au milieu de formes gonflées d'érotisme, émanées de lui et revenant sur lui, enfermé dans leur barrage comme à l'intérieur d'un carré magique, P. B. depuis deux ou trois ans vivait avec elles, ne les montrant que de loin en loin à quelque homme de passage, au hasard, lequel se sentait indiscret et repartait drôlement frappé... quand enfin il s'est laissé décider à une séparation.

Les maîtres de la chambre secrète qu'ils tenaient envoûtée, les voici donc.

Les voyeurs vont venir. Que va-t-il se passer ?

1957

Les taches *

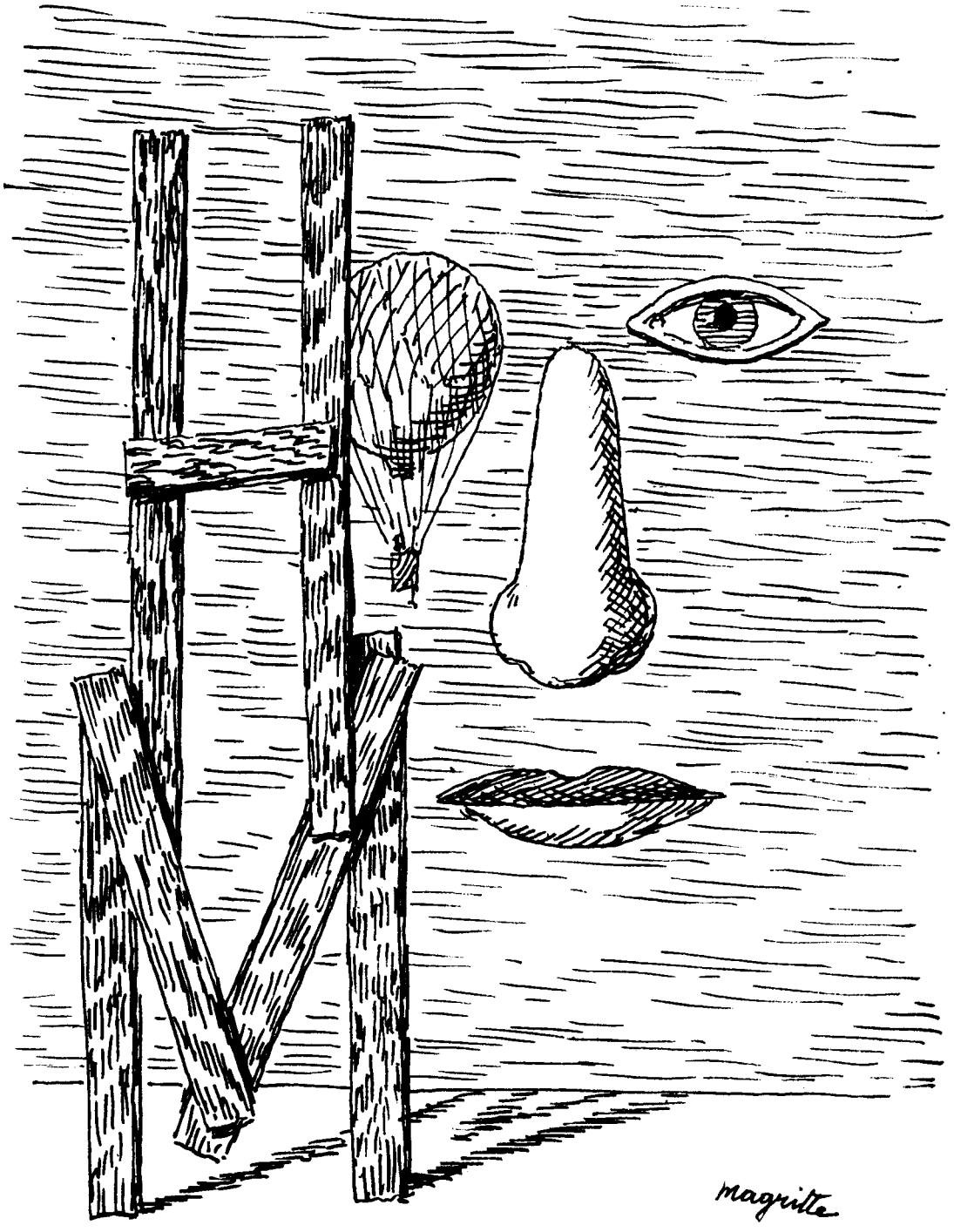
... Aux taches maintenant. En bien, je les déteste. Elles me dégoûtent Telles quelles, elles me sont odieuses et vraiment seulement des taches, qui ne me disent rien. (Je n'ai jamais pu lire quoi que ce soit dans un « Rorschach ».) Donc je me bats avec elles, je les fouette, je voudrais tout de suite 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 concrétisé. Avec leur troupe, je m'emploie à guérir les taches. 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 taches. Tachiste, si j'en suis un, qui ne peut tolérer les taches.

1959

* Extrait du catalogue d'une exposition chez Daniel, Cordier, 1959.

Peinture

Magritte, Masson, Jean Starobinsky, René Bertelé, Geneviève Bonnefoi, Giuseppe Capogrossi, Luc Simon, Julien Alvard, René Passeron, Asger Jorn, Alain Jouffroy.


magritte

Le Tholonet
7 Août 1964

Monsieur,

André Gaillard, si je me souviens bien, m'avait montré à Marseille, peu après la Grande Guerre, les premières peintes de Henri Michaux, et depuis j'ai toujours suivi avec grand intérêt le développement de cette curieuse importante œuvre.

Je ne suis pas critique, mais je réfléchis ma pensée en écrivant : Depuis Victor Hugo on n'avait pas vu cela.

ANDRÉ MASSON.

Témoignage, combat et rituel

Jean Starobinski

Un sentiment d'extrême évidence nous saisit en présence des œuvres picturales d'Henri Michaux : les apparitions fabuleuses de la vie mentale sont devant nous, comme si l'artiste avait trouvé le secret de les capter, séance tenante, à mesure qu'elles surgissent...

Dépaysés, puis repaysés, nous reconnaissons ces figures : c'est le spectacle qui s'offre à nous aux abords du sommeil, ou derrière les yeux clos, quand le champ est libre pour les phantasmes ou pour ces phénomènes d'animation — les pareidolies — qui font d'une tache sur le mur un visage, d'un rameau agité un animal. Quand nous regardons les peintures, les gouaches, les encres de Chine de Michaux, nous subissons, certes, la secousse de l'étrangeté, mais dans cette étrangeté même nous nous retrouvons aussitôt : c'est notre propre substance sensible, c'est le peuplement agité que notre rétine ajoute au bleu du ciel, c'est le tremblement que les états d'extrême fatigue impriment à l'espace. Et même lorsque notre mémoire ne nous livre rien qui corresponde à l'image offerte par Michaux, nous éprouvons une sorte de « fausse reconnaissance », nous avons instantanément la conviction que « nous avons déjà vécu çà », que « ça pourrait bien se passer de cette façon », que c'est « dans nos cordes », que notre vie psychique est capable de vibrer de cette manière-là, que le spectacle était déjà en nous et qu'il attendait de se révéler (Michaux nous ayant seulement devancés). Nous n'avons par la moindre difficulté à entrer dans la peinture de Henri Michaux, ou à nous laisser pénétrer par son action. Tant elle nous paraît correspondre à la vérité de nos fibres, au fonctionnement de notre appareil nerveux : tant elle nous paraît fidèle à la trame universelle de l'humain, à ce pouvoir créateur qui est au cœur du SENTIR.

Mais si telle est la fidélité transcriptive de cette peinture, allons-nous croire que la main de l'artiste, sismographe docile, s'est abandonnée à

la dictée de l'événement ; que Michaux s'est arrangé pour nous livrer les photocopies immédiates du spectacle mental, en se contentant d'abolir les résistances, les contraintes et les contrôles ; qu'il s'est simplement rendu vacant et disponible pour laisser la vie psychique — dans tous ses états — déposer des traces instantanées sur la toile ou le papier ? Oui, tel paraît être le résultat. Mais quel est le chemin ? Les relais sont infiniment plus compliqués qu'il ne semble. Cette littéralité qui nous émerveille n'a rien d'une empreinte machinale; cet « enregistrement » suppose toute une bataille où les ruses de guerre n'auront pas été ménagées.

Quand naît l'image peinte, une permutation renverse l'espace : Michaux fait surgir devant nous les figures qui appartiennent à *L'Espace du dedans*. Ces images intérieures, les voici soudain projetées dans la dimension du dehors ; elles nous font face ; elles occupent l'horizon objectif, elles le TRAVAILLENT de façon magique, pour le rendre semblable à l'espace mental : le fond noir, le fond blanc du papier deviennent les équivalences métaphoriques de notre profondeur. Il y a plus : ce que Michaux projette devant nous, ce ne sont pas seulement des figures intérieures, ce sont des figures qui dans la profondeur hantent les bords marginaux de notre champ de conscience. Nous les reconnaissons, nous croyons les reconnaître ; mais, même dans nos rêves les plus créateurs, nous ne les avons jamais vues si directement ; elles sont habituellement trop obliques, trop éphémères, elles filent par la tangente, elles s'éclipsent quand on veut les fixer, elles ne se laissent pas matérialiser. Michaux, lui, patiente et s'acharne : il rabat vers le centre — la feuille, la toile — ce qui dérive dans les régions extrêmes ; il amplifie l'entre-aperçu, il retarde l'éclipse du regard, il donne à voir la vision rebelle (sans lui enlever sa rébellion), il matérialise l'immatériel (sans le dépouiller de son immatérialité). Il place au point focal ce qui fuit dans la périphérie. Singulière activation ! Singulier accroissement ! Voici bien autre chose qu'un instantané ou qu'une transcription directe. C'est une capture difficile. Le triomphe modeste de l'artiste consiste à nous donner l'impression qu'il n'y a pas mis du sien, qu'il a laissé la chose se produire, qu'il lui a donné permission d'apparaître telle quelle.

Faut-il insister davantage ? L'œuvre picturale de Henri Michaux n'a rien d'automatique ni de « brut ». Si l'on peut parler à son propos d'un laisser-faire, ce n'est nullement au sens d'un pur abandon : il s'agit, bien plutôt, de la coexistence belliqueuse d'un LAISSER et d'un FAIRE. Michaux est d'abord bien résolu à laisser le champ libre à l'infinie multiplicité du possible intérieur ; il s'offre sans réserve à l'inattendu (et le recours aux hallucinogènes n'a été, dans la logique de cette expérience, qu'une façon d'ouvrir plus largement l'éventail de l'inattendu et d'accroître le péril, en laissant s'accomplir en soi une volonté étrangère). Il consent à se laisser envahir, à se laisser démanteler. Mais la forme agressive que prend l'événement réclame une contre-attaque, un rappel des forces défensives. Si ce que Michaux laisse advenir a souvent la violence d'une menace, l'on voit presque aussitôt se développer une puissance de riposte dont l'énergie n'est pas moins féroce que celle de la menace. La main du peintre est conductrice de la menace, mais elle mène aussi la lutte défensive. Elle « est agie » et elle agit en retour. Elle est dépossédée et elle invente un ressaisissement. L'événement est ainsi conduit — avec la collaboration de l'aléatoire — à sa forme, qui est mouvement. L'intense qualité dynamique dont témoignent toutes les figures de Michaux est due à la présence en elles de tensions multiples.

Plus exactement, ces figures paraissent devoir leur existence même à des champs de forces qui se croiseraient. Rien d'abstrait dans ces forces : elles sont toutes intentionnelles, ce sont des forces « animiques », qui s'en prennent à l'âme ou qui proviennent de l'âme.

L'apparition imagée n'est donc pas, ici, pure apparence. Elle est chargée de sens obliques, seconds, dérivés. Le monstrueux n'est pas un jeu — LUDUS NATURAE — mais un épisode de l'explication dramatique du dedans et du dehors, du moi et de ses images, du peintre et de ce qui, du fond de lui-même ou du fond de l'univers, vient à lui en grimaçant.

Le spectateur est donc pris à partie : il aura du mal à regarder ces peintures sans participer. Je veux parler d'une participation motrice : nous vivons ce spectacle dans notre corps, et nous en sortons assouplis comme après avoir assisté à un ballet. Si l'on m'accorde un terme de neurophysiologie, je dirais qu'ici la cénesthésie est reine. Regarder la peinture de Michaux, c'est jeter mon corps dans un tourbillon de mouvements imaginaires. Je parviens alors à mieux comprendre l'intime jonction du dedans et du dehors, de l'espace intra-corporel et de l'étendue externe : mon corps s'éprouve intérieurement lui-même comme l'habitant (mis à rude épreuve) d'un espace externe qui s'offre et parfois se refuse à son mouvement ; mon espace intérieur s'éclaire et se ramifie devant toutes les cibles que lui propose le dehors proliférant. Que Michaux fasse apparaître des êtres, des espaces, des territoires, j'ai toujours à les vivre de tout mon corps, en mobilisant toutes mes ressources musculaires, en me décidant pour ou contre. Il m'impose l'expérience du passage. Passage par le geste, par le regard, par les chemins fantastiques, par les rivières allusives.

Regardons la vie qui pullule dans la peinture de Michaux. C'est une vie-passage. Des éléments premiers — vibrations, flocons, taches, traits, grumeaux — s'animent, s'agglomèrent irrésistiblement pour constituer des êtres vivants. Ils passent du non-être à l'être, je veux dire : de l'anonymat de la matière à la forme mouvementée. Les voici devenus QUELQU'UN : un monstre, un visage, une foule frénétique. Mais le passage, semble-t-il, a lieu parfois en sens inverse : les figures vivantes sont aperçues à l'instant où elles vont « se déboîter de leurs limites », dans l'imminence (comique, redoutable) du moment où, se décomposant, perdant leur vague identité, elles s'en vont retomber dans l'agitation de la matière. Passages du néant à l'être et de l'être au néant ; passages de l'inconsistance à la consistance et vice versa ; passages qui ne sont pas de simples défilés (qui se dérouleraient sur le plateau d'une scène table) mais des surgissements éphémères ou des désastres ontologiques, qui nous révèlent combien il est glorieux et difficile de se maintenir à la surface de la vie.

Dans un admirable texte où Michaux décrit *le dépouillement par l'espace,* l'on trouve ces lignes : *Le voyageur était émerveillé. Le participant était brassé. Cependant l'observateur incorruptible assistait. Telles étaient les trois faces de celui qui pourtant ne se sentait plus personne.* L'*observateur incorruptible* est partout présent chez Henri Michaux. Tous les feux d'artifice, tous les désastres, toutes les dérives internes, il les vit avec le souci de les percevoir, d'en prendre consignation. Il sauvegarde à tout prix une faculté vigile qui, dans le pire dérèglement de la perception, parvient encore à enregistrer l'expérience traversée, pour en donner, après coup, dans une réminiscence aiguë, la description complète. L'écriture, la peinture deviennent ainsi chez Michaux des

expériences secondes, mais sans lesquelles l'expérience première serait demeurée improductive : expériences où l'ivresse est revécue lucidement (et qui attestent qu'au sein même de l'ivresse une lucidité veillait) ; expériences qui récupèrent une aventure antécédente demeurée jusque-là inexprimée ; relation narrative développée à distance d'une épreuve révolue, mais où s'engage une nouvelle épreuve, une nouvelle aventure : celle de la narration écrite ou peinte. Ici encore intervient le *faire* : sans aucune majoration, sans aucune volonté d'embellissement. L'expression seconde se caractériserait plutôt, chez Michaux, par une sorte d'humilité, par une humeur légèrement défiante (qui nous permet de mieux le suivre).

De fait, Michaux est trop expérimentateur pour n'avoir pas voulu tenter tour à tour l'expression directe et l'expression seconde. Dans les dessins mescaliniens, l'initiative était laissée à la drogue : l'œil la subissait, la main lui obéissait, le dessin était à la fois symptôme et (avec l'aide de l'observateur incorruptible) rapport sur le symptôme. Significativement, Michaux a récemment repris possession de ce que la drogue lui avait révélé (unités vibrantes en fuite, en déplacement, nappes irrégulières et fluides) pour en faire le matériau d'organismes nouveaux — appelés par lui *dessins de désagrégation* — où l'expérience n'est plus directement subie, mais relatée (non à froid, mais dans une expérience seconde) selon la vérité de l'œuvre, à distance de ce qui avait d'abord éclos sous l'aspect du *Misérable miracle*. Le passage par le toxique n'aura été que la révélation d'un registre inattendu de la perception, registre désormais disponible pour l'activité du peintre.

Ainsi, là même où l'on pourrait supposer une dictée impérieuse, une vision imposée, il y a l'oreille qui écoute la dictée, il y a l'œil intérieur témoin de la vision forcée : l'oreille et l'œil se confieront, ensuite, au pinceau et à la parole. L'observateur incorruptible sauvegarde la fine distance qui permet à l'expérience de passer à la conscience (donc à la forme) avec le minimum d'interventions correctrices : les monstres restent des monstres, les figures effrayantes conservent leur effroi. Ce qui s'insinue, dans l'espace entrouvert par le regard du spectateur incorruptible, c'est une initiative créatrice à la fois modeste et toute-puissante, c'est la merveilleuse ironie qui a fonction d'exorcisme, c'est aussi je ne sais quelle aptitude à ressaisir tout le spectacle, fut-il violent, sous l'aspect d'un rituel. (Pas de rituel qui ne soit une violence exorcisée.) En sorte qu'à se familiariser avec un art qui paraît d'abord se situer si près des « données immédiates » de la vie psychique, l'on se sent bientôt emporté très loin de l'immédiat, tantôt dans la région d'un sacré où les objets sont les dépositaires d'un mystère redoutable, tantôt dans la bouffée d'une hilarité discrète où la conscience observatrice triomphe et prend une aptitude souveraine. En vérité, l'ironie et le sacré entretiennent, dans la peinture de Michaux, des rapports étroits : l'ironie n'est pas ce qui désacralise, c'est une approche paradoxale du sacré. Le rituel, en revanche, ne va jamais sans une sorte de parodie interne. Si bien que Michaux ne nous laisse nulle part en repos.

Notes pour un itinéraire de l'œuvre plastique d'Henri Michaux *

René Bertelé

Les premières manifestations plastiques d'Henri Michaux que je connaisse sont datées de 1925 et de 1927. De 1925, une « tache », peinte à l'huile, qui appartient à Jean Paulhan — tache éclatée, comme le protoplasme d'une cellule en expansion et qui déjà pousse loin ses pseudopodes. Encore là embarrassés, ils vont faire leur chemin, se différencier, pulluler et s'épandre jusqu'aux grandes « encres » de ces dernières années.

De 1927 date la *Narration* que je possède. C'est un « alphabet ». Des signes dessinés à l'encre de Chine s'y entrecroisent avec d'autres, plus légèrement indiqués au crayon rouge. Dans les dernières lignes, l'écriture y devient plus serrée, plus enchevêtrée, et comme plus inquiète de dire. Je crois que ce premier (?) essai de composition d'idéogrammes est plein de sens. L'idéogramme est, on le sait, un signe qui tend à exprimer une idée, et non les sons du mot qu'il représente. Il est à la base de l'écriture des plus anciennes civilisations. A mi-chemin entre l'idée et la forme, il représente bien, pour Michaux, une première rupture avec notre écriture habituelle et son abstraction et déjà un effort pour revenir à la source la plus directe de l'expression : l'invention de SIGNES. Je veux y reconnaître aussi le souci primordial d'Henri Michaux : se servir d'un langage qui lui soit propre. Cet « alphabet », en tout cas, sera suivi de bien d'autres. Il y a là un thème — l'ordonnancement de signes groupés l'un à la suite de l'autre, en séquences, elles-mêmes plus ou moins rangées l'une sous l'autre, comme les lignes d'une page d'écriture — qui sera souvent repris par lui, dans des manières différentes, jusqu'à la série des

* (Extrait d'un texte inédit, écrit à la demande d'Asger Jorn, pour présenter les peintures et dessins d'Henri Michaux qui font partie des collections du Silkeborg Museum, Danemark.)

Mouvements, vingt ans plus tard. Il n'est pas exagéré de dire que ces deux thèmes, celui de la « tache éclatée » et celui de l'« alphabet », vont dominer une partie de l'œuvre graphique de Michaux, parfois pour se mêler ensemble d'ailleurs particulièrement dans l'effervescence de ces extraordinaires orchestrations de signes des années 50 qui demeurent, je crois, une des réussites les plus remarquables de cette œuvre.

Pendant une dizaine d'années, il va, tout en écrivant, prendre, de temps en temps, un crayon ou un pinceau. Au cours de ses voyages, il semble que sa sensibilité plastique se développe et s'affirme. On lit dans *Ecuador* (1929): *Je cherchais des noms et j'étais malheureux. Le nom: valeur d'après coup et de longue expérience. Il n'y en a que pour les peintres dans le premier contact avec l'étranger ; le dessin, la couleur, c'est tout et se présente d'emblée.*

Mais ce n'est qu'à partir des années 1936, et surtout 1937, que Michaux va dessiner et peindre régulièrement. C'est en 1937 qu'aura lieu sa première exposition à la galerie de la Pléiade, à Paris. Dès lors, les expositions se succéderont de façon assez régulière et nous verrons, périodiquement, sur les murs d'une galerie, naître pour notre émerveillement une floraison nouvelle de ses peintures, surtout d'aquarelles et de gouaches. Car ce sont l'aquarelle et la gouache — l'aquarelle surtout — qui vont être la manière préférée d'Henri Michaux, s'il continue pendant le même temps à couvrir de dessins d'innombrables feuilles de quinson. Il s'en est expliqué lui-même à plusieurs reprises : *Le « flash », les couleurs qui filent comme des poissons sur la nappe d'eau où je les mets, voilà ce que j'aime dans l'aquarelle. Le petit tas colorant qui se désamoncelle en infimes particules, ces passages, et non l'arrêt final, le tableau... Eau de l'aquarelle, aussi immense qu'un lac, eau, démon-omnivore, rafleur d'îlots, faiseur de mirages, briseur de digues, débordeur de mondes...* La peinture à l'eau, il est vrai, plus que toute autre technique, devait être comme l'interprète idéal du monde de visions de Michaux : ce monde régi avant tout par le mouvement et la vitesse, où tout est pulsion, métamorphose, passage d'une forme à une autre, éclat, fulgurance et transport, apparition qui se refuse à l'existence définitive, et seulement même à la durée, hésitant toujours entre l'être et le non-être — et, si elle s'affirme un instant dans la surprise d'être, ne semble souhaiter que retourner au néant. La peinture à l'eau mieux que toute autre, par ses déviations et ses engorgements imprévus sur le papier, par ses marbrures et ses taches, ses éclaboussures légères, ses transparences, par ce qu'il y a d'immédiat et de non élaboré dans sa touche, était bien faite pour ces instantanés d'images qui ne redoutent rien autant que *l'arrêt final, le tableau.* Vite, d'ailleurs, il emploiera la gouache et saura jouer admirablement de sa matière plus riche. De temps en temps, il s'essaiera à l'huile et, après bien des résistances à cette technique toute de lenteur et de patience, apparemment peu faite pour lui, il pourra déclarer (vers 1950): *Hier, je l'ai trouvée, cette fois, la peinture à l'huile... Cet élément pâteux, collant (tout ce que je déteste dans les choses, et les hommes et les femmes : la colle), eh bien ! cette fois, je sais que je vais en tirer quelque chose...* Mais toujours, il reviendra à l'aquarelle et à la gouache. J'ai toujours pensé que l'aquarelle et la gouache, avec l'encre de Chine, convenaient le mieux à ce à quoi s'efforce Michaux, et qui m'a toujours émerveillé le plus dans son art : le rapt d'une forme en mouvement, entre sa naissance et son évanescence. Les fonds noirs, d'abord, l'attirèrent. *Le noir est sa boule de cristal. Du noir seul il voit la vie sortir...*, écrit-il, parlant de lui-même, en 1939. Et nous devons à

ces fonds de surprenantes apparitions : de la nuit du papier noir, jaillissent des taches de couleur intense mais toujours exquise (Michaux se révélera tout de suite un remarquable coloriste), qui s'assemblent pour une incarnation rapide : personnages fugitifs mais étonnamment vivants, masques inquiétants, paysages où s'isole parfois une maison, où, d'autres fois, éclate une végétation tropicale. L'une des gouaches les plus fascinantes que peint à ce moment Michaux, « Prince de la Nuit » (1937), est sur fond noir. Au même moment, des fonds bleus furent essayés aussi. Nous connaissons deux ou trois peintures sur fond bleu — d'un bleu sourd et profond, très beau, en particulier « Le Clown ».

Considérons les peintures faites à cette époque, décisive pour l'art d'Henri Michaux. Ce qui frappe, d'abord, c'est l'impression de « jamais vu », une espèce d'innocence, en même temps que l'intensité des formes et des couleurs, DONNÉES et non pas obtenues — comme jetées à la hâte et pourtant toujours si expressives, comme directement issues d'un élan, d'un geste, d'une DÉCHARGE, beaucoup plus que composées. Les moyens sont apparemment simples, et même précaires. Il y a là, pour celui qui les regarde, un départ à zéro de la sensation plastique. Non pas du tout cependant, dans ces peintures, une vision « naïve » du monde, comme celle des peintres appelés justement naïfs ou de certains enfants, mais la projection d'une image intérieure qui vient de loin, du plus profond, et qui réclame impérieusement son incarnation et la réalise sans tenir compte, semble-t-il, des morphologies habituelles. Impérieuses autant qu'innocentes, il est vrai, ces peintures qui doivent leur force plastique, avant tout, à une force psychique dont elles sont, avant tout, l'émanation. D'où le pouvoir de choc avec lequel elles s'imposent : nous les subissons autant que nous les regardons. Ces images, qui ont crevé le mur de notre chambre et nous surprennent comme venues d'un autre monde et prêtes à y retourner, nous ne pourrons plus les oublier. Ne nous y trompons pas : ce qu'il y a d'ingénu et d'exquis dans l'art de Michaux, et de délectation, ne saurait nous cacher que cet art est fait pour inquiéter, pour AGRESSER, autant que pour séduire.

Si, à cette époque du moins, presque toujours il « figure » et ne dédaigne pas d'amorcer parfois même une scène, une anecdote (on se rappelle certaines gouaches reproduites dans *Peintures et Dessins*), il va trouver sa pleine efficacité dans la série des *têtes,* autre thème obsessionnel dominant, toujours repris, des peintures et des dessins d'Henri Michaux. On a dit et écrit un peu vite que le visage humain était absent de l'art moderne, parce que certaine conception idéalisée du visage, celle du « portrait », qui a triomphé surtout de la Renaissance à l'Impressionnisme, a été abandonnée par cet art. (Conception bafouée déjà par certains peintres du passé, un Goya, par exemple.) En réalité, le visage humain ne cesse de fasciner les peintres contemporains — Picasso, Klee, Mirò, Brauner, Dubuffet, entre autres. Tous, plus ou moins, ont joué avec sa représentation traditionnelle, en ont décomposé les éléments comme ceux d'un puzzle, et les ont recomposés à partir des déformations, des abstractions que l'on sait — en s'inspirant souvent, d'ailleurs, de l'architecture du visage dans les arts archaïques ou primitifs. Rien de commun, pourtant, entre ces entreprises dominées, en général, par la solution d'un problème plastique, et l'expressionnisme visionnaire dont procèdent les « têtes » d'Henri Michaux. Devant celles-ci, plus encore que devant toute autre figuration de lui, nous sommes obligés de répéter : aucune référence, aucune analogie, aucun air de famille avec la plastique contem-

poraine. L'artiste lui-même a évoqué, à plusieurs reprises, son obsession des visages, particulièrement dans un des textes les plus importants qu'il ait écrits à propos de son art : « En pensant au phénomène de la peinture [1]. »

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 visages. Dès que je prends un crayon, un pinceau, il m'en vient sur le papier l'un après l'autre, dix, quinze, vingt. Et sauvages, la plupart. Est-ce moi, tous ces visages ? Sont-ce d'autres ? De quels fonds venus ?... Faces de perdus, de criminels parfois, ni connues ni absolument étrangères non plus... Visages de personnalités sacrifiées, des « moi » que la vie, la volonté, l'ambition, le goût de la rectitude et de la cohérence étouffa, tua. Visages qui reparaîtront 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 qui ne croient pas que tout a été réglé par le passage à l'âge adulte, qui craignent encore l'affreux retour... Visages aussi de la recherche et du désir...

Ainsi s'ouvre cette page bien connue et qui reste essentielle pour qui veut comprendre le va-et-vient entre l'idée et sa représentation plastique chez Michaux. Détachons-en encore ces quelques phrases : *Il y a un certain fantôme intérieur qu'il faudrait pouvoir peindre et non le nez, les yeux, les cheveux qui se trouvent à l'extérieur... Si donc j'aimais les Ismes et devenir capitaine de quelques individus, je lancerais bien une école de peinture, le Fantomisme, ou le « Psychologisme »... Le visage a des traits. Je m'en fiche. Je peins les traits du double (qui n'a pas nécessairement besoin de narines et peut avoir une trame d'yeux)... Ce que je voudrais, c'est peindre la couleur du tempérament des autres. C'est faire le portrait des tempéraments.*

De ces « portraits de tempéraments » la variété d'expression sera infinie. Mais toujours étrangers, venus d'« ailleurs », il est vrai, et « de quels fonds » ? Ce fond, n'est-ce pas, d'abord, leur lointaine préhistoire ? Préhistoire de la race [2] : on ne saurait oublier, dans ce visage d'aujourd'hui, l'aventure héréditaire dont il porte encore la trace, à travers tant de millénaires ; préhistoire de l'individu, qui est le biologique, le fœtal, le larvaire, et nous savons que le fœtal et le larvaire exercent une fascination particulière sur Henri Michaux, sans doute parce qu'ils représentent le règne de l'imparfait, de l'inachevé, du non-réalisé, encore riche de tous les refus et donc de tous les possibles. De fait, beaucoup de ces visages apparaissent comme tout englués encore dans cette double préhistoire. D'où certaine direction que vont prendre les « portraits » de Michaux, direction monstrueuse qui donnera naissance à une véritable *tératologie* dont il serait passionnant d'étudier la morphologie.

Les expositions et les livres illustrés de Michaux peuvent fournir

---

1. Ce texte sert d'introduction à *Peintures et Dessins* (1946). On le retrouve plus développé, dans *Passages* (1950 et 1963). Dans ce dernier volume, on peut lire aussi : « Visages de jeunes filles », « Combat contre l'espace », « Peindre », entre autres textes éclairants pour notre propos.

2. Un des tout premiers livres d'Henri Michaux s'intitule *Qui je fus*. Le poète y dialogue avec « Qui je fus », symbole des voix héréditaires, et s'efforce d'échapper à leurs sollicitations.

quelques jalons dans l'évolution de cette tératologie. Si l'exposition de 1942, à la Galerie de l'Abbaye, contient surtout encore des têtes peintes à l'aquarelle (si inquiétantes, ces têtes, qu'elles provoqueront des réactions d'hostilité de la part des étudiants des Beaux-Arts), pendant les années 42 à 45-46, Michaux dessinera surtout. Une grande activité dans la « direction monstre » domine cette période. En 1943, avec *Exorcismes*, se précise une des idées-clé de l'œuvre écrite et peinte d'Henri Michaux: *L'exorcisme, réaction en force, en attaque de bélier, est le véritable poème du prisonnier...* Un poème, un tableau peuvent être un acte d'exorcisme contre les forces mauvaises qui nous menacent. Parmi les dessins à l'encre de Chine qui illustrent ce livre, nous retiendrons surtout ceux qui représentent un personnage dont la tête est réduite à un œil exorbitant : significativement, l'œil, symbole de la conscience, tend à s'échapper des corps esquissés à gros traits. En 1944, paraissent deux livres : *Le Lobe des monstres* — où un personnage à l'air contrit, fort embarrassé dans un écheveau de lignes constellées d'yeux, et qui n'est pas sans évoquer *Plume*, l'ancien héros de Michaux, se présente en frontispice — et *Labyrinthes*. Dans ce dernier livre, on lit, entre autres textes inspirés par le climat de la guerre (peut-être les plus véhéments, les plus beaux, qui aient été écrits en France, à ce moment), la « Lettre du dessinateur », où est évoqué un thème obsessionnel nouveau : celui de la foule. (Il réapparaîtra, quelques années plus tard, dans les « mouvements » et les grandes « encres »): *Si je pouvais les réunir en un seul tableau ! Il y aurait des gens haletants à le regarder, tant il grouillerait de vie. On s'arrêterait et l'on dirait, émerveillé : voilà, cette fois nous avons vu une vraie foule passer !...* Des nombreux dessins qui illustrent *Labyrinthes*, nous frappe surtout celui qui représente un homme réduit à deux énormes mâchoires (va-t-il s'avaler lui-même ?), placé en face d'un texte qui s'intitule « Trahison du corps » et où il est dit : *Je tiens compagnie à un phlegmon...* La « trahison du corps », c'est-à-dire la maladie, une des menaces fondamentales auxquelles l'individu a à faire face, Michaux nous le rappelle souvent. Les expositions de 1944 et 1946, à la Galerie Rive-Gauche, présentent des gouaches et des dessins importants qui seront reproduits en partie dans *Peintures et Dessins*. Dans la « direction monstre », toujours, il ne faut pas oublier les dessins au crayon Conté, si subtils ceux-là, tout ombre, frange et transparence, qui illustrent le livre précieux intitulé *Apparitions*. Mais l'année 1948, marquée pour Henri Michaux par le malheur, la mort de sa femme des suites d'un accident terrible, va susciter chez l'artiste une véritable fièvre tératologique. Cette fois, les forces mauvaises se sont concrétisées, elles ont fait brutalement irruption et amené la catastrophe dans sa vie : il s'agit, plus que jamais, de les exorciser. Cette grande fièvre se manifestera sous deux formes : l'exécution, en deux mois à peine, de plusieurs centaines de dessins et lavis qui seront exposés, la même année, à la Galerie René Drouin et, bientôt après, celle des lithographies de l'album *Meidosems*, qui paraîtra la même année également.

Nous nous rappelons les murs de la Galerie René Drouin, tout éclaboussés, semblait-il, par ce déferlement, issu d'une force irrépressible, de personnages ou de têtes affolés, aussi vite apparus que prêts déjà à disparaître, comme hapés par les flammes aux couleurs violentes d'un vent mauvais. En revoyant aujourd'hui les planches du catalogue de cette exposition, on y découvre une étape nouvelle, si émouvante, dans la tératologie de Michaux : là, comme jamais, le visage et le corps humains sont réduits hâtivement à quelques lambeaux, à quelques traces, à quelques signes

précaires et pathétiques. Et pourtant leur expression n'a jamais été plus intense. Exorcismes peut-être, ces peintures, mais aussi et surtout reflets de l'état d'esprit de celui qui les a peintes. A travers ce monde hagard, noyé de larmes et de sang, le moi déchiré de l'artiste tente de projeter en tous sens les images de son désespoir. Devant certains de ces lavis, on ne peut s'empêcher de penser qu'ils disent avant tout : « voilà ce qui reste de moi ! »

Cette série exceptionnelle de peintures est liée à des circonstances exceptionnelles. Elle nous force, pourtant, à nous arrêter à l'un des aspects, à l'un des « sens », si l'on veut, de la figuration d'Henri Michaux : celui du MOI AGRESSÉ — agressé non seulement, comme ici, par une tragédie intime mais, plus sournoisement et plus quotidiennement, par la tragédie du social, qui est celle de la vie moderne. Si certains des portraits de Michaux revendiquent obscurément, nous l'avons dit, leur « préhistoire » héréditaire et biologique, symbole d'un âge d'or perdu, ils revendiquent aussi pour ainsi dire leur droit à la subjectivité. Agressés et agressifs, ils se présentent souvent à nous comme les images de l'individu déchiqueté, morcelé, nerveusement désarticulé par les roues broyantes du déplacement et de la vitesse à travers un espace et un temps émiettés eux aussi ; de la vie collective, de la foule, de ses impératifs et de ses interdits ; de tout ce qui, du « mécanique » au « politique », réglemente, récuse, limite et finalement détruit la subjectivité. De ces menaces constantes auxquelles l'individu a à faire face, de ces amputations quotidiennes, les portraits d'Henri Michaux portent témoignage et, contre elles, protestation.

Tout autre va être la figuration que Michaux gravera dans la pierre, cette même année 48, en exécutant les lithos de *Meidosems*. De la pierre encrée de noir qu'il abordait pour la première fois, il va faire jaillir, comme jadis du papier noir, les monstres les plus inquiétants de sa tératologie. Ils sont là pour accompagner un texte — un des plus subtils et des plus insolites qu'ait écrits l'auteur, un de ceux où il a poussé le plus loin les mots à dire l'inexprimable, c'est-à-dire les épisodes de la vie des *meidosems* et de leurs *enfants d'âme*, personnages imaginaires issus eux aussi du désespoir, mais d'un désespoir plus calme, plus grave et comme intériorisé en des régions très lointaines d'où nous parviennent ses échos assourdis. Nous savons que pour eux, *le cuvier des larmes est plein jusqu'au bord*. En tout cas, le biologique — et non pas seulement le fœtal et le larvaire, mais aussi son stade final, qui est celui des destructions dernières (dans l'étonnante lithographie centrale du livre) reparaît à travers les planches gravées avec une grande puissance obsessionnelle. Le climat n'est plus celui de l'affolement, mais plutôt celui d'une certaine solennité dans l'horreur : ces personnages comme faits de béquilles, cet homme-pieuvre aux bras multiples et au regard furieux, celui-là aux deux visages superposés, l'un menaçant l'autre apeuré, et cet autre encore ployé sur des jambes trop longues et des bras maladroits soudés à un visage qui n'est que barbe, disent des aventures intra-utérines exceptionnelles à travers les règnes et leurs cheminements confus. Ils demeurent parmi les visions les plus singulières et les plus fortes que nous ait proposées Henri Michaux.

Pendant les années suivantes et jusqu'à aujourd'hui, les visages (à nouveau isolés du corps en général) — aquarelles, gouaches ou huiles — continueront, malgré bien des expériences différentes, à reparaître périodiquement sous le pinceau de Michaux. Ils évolueront de plus en plus vers une schématisation tragique où les traits essentiels du

masque humain, encore indiqués et plus ou moins « composés » dans les peintures et dessins de 37-38 à 47-48, s'abîment désormais, sans plus guère se soucier de leur représentation conventionnelle, dans un chaos de lignes et de couleurs — toujours singulièrement expressif pourtant [3]. Si encore parfois un œil, une bouche ou une oreille — et plutôt les cordons nerveux qui les commandent que ces organes eux-mêmes — en émergent comme un rappel dérisoire, il semble que, de plus en plus, soit surtout représentée ici notre « vie faciale » étroitement liée, il est vrai, à notre vie intérieure. C'est que si le larvaire et le fœtal sont le fait du corps et de ses métamorphoses, ils sont aussi le fait de l'esprit, de sa condition à la fois merveilleuse et précaire. Les « portraits » peints ces dernières années par Henri Michaux, ne sont-ce pas surtout les effigies pantelantes de ce qu'on appelle nos états de conscience, nos états de conscience les plus obscurs ? Non pas tant les images fantastiques et tout idéales issues de notre activité onirique — comme telles d'un Redon ou des peintres surréalistes — que celles concrétisant ici LA VIE MÊME DE NOTRE CONSCIENCE — de ses mouvements, de ses pulsions, à même ce domaine ténébreux où s'ébauche, à partir du sentir et donc du cénesthésique, dans leurs échanges complexes entre le psychologique et le physiologique, ce qu'on appelle sentiments, émotions, passions, désirs. Nous avons déjà prononcé le mot d'EXPRESSIONNISME à propos de Michaux. La série des têtes et des personnages qu'il peint ou dessine depuis plus de vingt-cinq ans fait finalement apparaître une nouvelle forme de cet expressionnisme qui, on le sait, vient du Nord. On pourrait l'appeler : un expressionnisme de nos états de conscience à l'état brut, UN EXPRESSIONNISME DU CÉNESTHÉSIQUE.

Le sens de l'abîme et de son investigation, s'il domine l'œuvre écrite et peinte d'Henri Michaux, ne saurait cependant la définir tout entière. Il est d'autres directions dans cette œuvre aux directions multiples, il est vrai, et qui parfois s'entremêlent : en particulier celle du *jeu*, forme plus libre, accueillante au hasard et à l'automatisme, de *l'expérimental* qui aimante, on le sait, toute l'œuvre de Michaux, et en même temps, bien sûr, acte d'humour.

Si nombre de ses textes doivent être plus ou moins rattachés à cette direction du jeu — soit qu'il *mette du chameau* sur la place d'Honfleur, *rentre* un horizon qui le gêne, *se mette dans une pomme*, ou décrive minutieusement les mœurs et coutume des habitants de la *Grande Garabagne* ou du *Pays de la Magie*, nous devons y rattacher aussi la série de dessins à l'encre de Chine dont il commence à couvrir de grandes feuilles de papier quinson, à partir de 1950. Le thème de la « tache » et celui des « alphabets », thèmes initiaux, nous l'avons dit, y reparaissent et s'y combinent. Mais la tache, n'est-ce pas la cellule originelle, réserve intacte de toutes les latences et de toutes les énergies, élément primordial du larvaire et du fœtal ? Comme laissée à son mouvement interne naturel, la tache-cellule va, en tout cas, donner naissance ici à un monde de signes extraordinaire et merveilleux — par l'invention constante des formes, leur renouvellement imprévu, leur pullulement infini ; signes qui, cent fois repris d'une feuille à l'autre, mais toujours différents, s'animent, frémissent, vivent, conquièrent leur

3. Le *Henri Michaux* d'Alain Jouffroy et Geneviève Bonnefoi en contient quelques reproductions en couleur remarquables.

autonomie de créatures mi-humaines, mi-animales, le plus souvent s'ordonnent en séries de même famille, comme ceux d'un alphabet, nous l'avons dit, puis rompant cet ordre, jouent, s'affairent, vont et viennent, s'éloignent et reviennent, mènent un train d'enfer, parfois s'emmêlent comme en des prises de catch, et bientôt se laissent, et finalement s'échappent, sautant hors de la page. Je me rappelle la première fois qu'Henri Michaux fit passer devant mes yeux émerveillés ces feuilles couvertes de dessins. Le choc fut grand. Il y avait là pour moi comme la révélation d'une GENÈSE ININTERROMPUE de formes s'engendrant les unes les autres, naturellement, organiquement, sans aucune idée préconçue de leur créateur, semblait-il. Il me parut aussi que l'artiste s'exprimait là plus librement que jamais et réalisait quelque chose qu'il avait toujours cherché : donner toutes leurs chances à l'immédiat, au mouvement et à la vitesse du geste et de son élan. Vingt-cinq ans après les premiers alphabets, une des « directions » profondes de Michaux avait trouvé là son épanouissement. Une soixantaine de ces planches, groupées en séquences, qui s'efforcent de suivre la genèse des signes depuis leur naissance jusqu'à leur évanescence, allait être choisie et composer l'album *Mouvements*. Un long poème apporte aux dessins son commentaire exalté :

Fête de taches, gamme des bras
mouvements
on saute dans le « rien »
efforts tournants
étant seul, on est foule
Quel nombre incalculable s'avance
s'ajoute, s'étend, s'étend !
. . . . . .
Gestes
gestes de la vie ignorée
de la vie impulsive
et heureuse à se dilapider
de la vie saccadée, spasmodique, érectile
de la vie à la diable, de la vie n'importe comment
de la vie
Gestes du défi et de la riposte
et de l'évasion hors des goulots d'étranglement
. . . . . .

Cette direction, celle des « mouvements », allait être exploitée avec une exceptionnelle fortune, pendant les années suivantes, c'est-à-dire de 1951 à nos jours. Pas du tout dans le sens de la facilité (Michaux lui a tourné toujours le dos, n'utilisant jamais une acquisition pour se répéter, repartant toujours de zéro pour découvrir « autre chose »), mais dans le sens d'un problème à serrer de plus près : celui de la tache-cellule originelle, de ses vertus spécifiques de dynamisme latent, de tension et d'expansion. Ces vertus, il fallait les saisir à leur source même, à partir du noyau-moteur, plutôt que dans leurs proliférations lointaines, toutes fécondes qu'elles fussent. Une figuration de signes des plus riches était née des « mouvements », de leur élan libérateur, lyrique, joyeux. La « tache » avait fait ses preuves, démontré son pouvoir créateur. Il fallait revenir à la tache, faire travailler la tache, exiger plus d'elle, et exploiter au maximum l'énergie de son magnétisme caché, considéré non pas tant maintenant comme générateur de formes différenciées à l'infini que comme moyen

d'expression en soi. De fait, si les mouvements ne sont pas complètement abandonnés et reparaissent en 52 et 53, développés, parés des couleurs les plus exquises, dans une série de gouaches (« Mêlées », « Foules », « Préhistoire »), les peintures à l'encre auxquelles s'applique Henri Michaux à partir de 1954 vont rendre compte de façon plus pure, comme plus absolue, de cette « fermentation intérieure » qu'il a toujours voulu appréhender et peindre. Cette fermentation, elle fait irruption, maintenant, sur le papier A L'ÉTAT BRUT pour ainsi dire, et non plus diluée en figurations narratives. A partir de la tache toujours, l'énergie originelle est captée, son explosion soudaine égratigne agressivement le papier, sans aucune complaisance esthétique. Qu'importe ce que ces macules peuvent « signifier », ce qu'on peut y lire — un animal qui court, un guerrier en armes ou un arbre foudroyé. Plus que jamais, la vitesse, le hasard et l'automatisme sont ici les seuls maîtres, le seul dessein celui de faire sourdre le flot impatient de quelque profonde nappe intérieure. Expressions d'une énergie à l'état pur, plutôt que formulations de signes, telles apparaissent, en effet, les « encres » qui seront présentées pour la première fois à la Galerie René Drouin, au printemps de 1954 (et que certains, bien à tort, qualifieront d' « abstraites »).

Pourtant, il faudra attendre 1959 pour en avoir la révélation complète avec l'exposition des grandes peintures à l'encre chez Daniel Cordier, cette année-là. Le choc pour nous fut grand, comme l'avait été celui de la découverte des premiers « mouvements ». Voici qu'à une échelle jamais pratiquée encore par l'artiste, on retrouvait une fois de plus ses « taches ». Mais elles étaient devenues bien autre chose. Taches serrées, maintenant, et non plus isolées, attachées l'une à l'autre comme pour ne pas perdre leur dynamisme individuel mais plutôt le multiplier de l'une à l'autre, s'accrochant et se nouant pour une même densité, un même élan, un même rythme, elles proposaient à nos yeux les relais d'une immense géographie du rêve, s'il en fut jamais, dont la lecture était pour l'imagination pâture inépuisable : là, foules éperdues, combats, troupes en marche dans le fracas des armes entrechoquées (et s'ordonnant encore parfois comme les lignes d'une page d'écriture) ; ici, danseurs au paroxysme de l'ivresse dans une brousse en feu ; et là encore, vol d'oiseaux migrateurs fuyant sous la poussée d'un vent fou... Leur pouvoir de suggestion paraissait infini, comme la surprise de leur découverte. Mais ce que Michaux avait réussi là, plus que jamais, c'était de faire passer directement sur le papier la charge d'énergie captée aux sources les plus profondes de l'être.

On pouvait lire, d'autre part, dans le catalogue de l'exposition, cette étonnante profession de foi de l'artiste : *Aux taches maintenant. J'ai déjà trop parlé. On m'attend, je le parie, aux taches. 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. Telles qu'elles, elles me sont odieuses et vraiment seulement des taches, qui ne me disent rien. (Je n'ai jamais pu lire quoi que ce soit dans un « Rorschach ».) 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 concrétisé... Tachiste, si j'en suis un, qui ne peut tolérer les taches.*

Mais, déjà, depuis quatre ans, c'est-à-dire depuis 1955, de nouvelles expériences absorbaient Henri Michaux : celles des hallucinogènes, en parti-

culier la mescaline. Quatre livres importants publiés entre 1956 et 1961 [4], devaient nous en apporter la relation minutieuse, scientifique et aussi combien émouvante.

La première de ces relations, *Misérable miracle,* débute par ces lignes : *Ceci est une exploration. Par les mots, les signes, les dessins. La mescaline est l'explorée.* Les signes et les dessins exécutés dans l'état mescalinien représentent désormais, il est vrai, une partie importante de l'œuvre plastique d'Henri Michaux, comme un nouveau départ aussi, dans la mesure où ils font apparaître chez lui un graphisme tout à fait nouveau. Ce graphisme, c'est l'impression de « jamais vu » qui, une fois de plus et plus que jamais, nous y frappe d'abord ; aussi une tendance au symétrique, et à certaine abstraction. Le trait, ailleurs si libre chez Michaux, est ici brisé, oscillant, ondulant et, pourtant ferme en sa rigueur — on dirait presque en sa « note » toujours tenue — semble s'attacher à cerner non pas tant des formes que leur structure interne, leur « en dessous », en même temps que le rythme de leur constante apparition et disparition. Les textes sur la mescaline nous décrivent souvent les visions qui s'imposent au patient, visions de montagnes, de pics, d'architectures étranges et compliquées, de visages grotesques ou menaçants. Images tyranniques, envahissantes, presque toujours organisées dans leur figuration plus ou moins précise, et parfois colorées. (Les couleurs, autant que les formes, participent à ce viol de la rétine auquel il est si souvent fait allusion.) Nous ne retrouvons guère ces images, et jamais leurs couleurs, dans les dessins exécutés sous l'empire de la drogue, mais bien plutôt les *états* qui les ont fait naître. Ces états, si admirablement décrits par celui qui les a subis, nous suggèrent, en effet, des thèmes, des processus, et comme des textures mentales dont les dessins nous proposent, souvent de façon frappante, la représentation graphique. Ce *mouvement vibratoire... automatique et aveugle,* où règne *un infime permanent séisme,* ce rythme du discontinu et de la répétition, de l'*alternatif,* qui caractérisent, nous dit l'expérimentateur, l'état mescalinien, nous les reconnaissons dans le système subtil et frémissant de son graphisme, le va-et-vient de son trait — ces hachures et ces fractures et leur dentelle compliquée, ces sillons aux bords tremblants, ces nœuds qui s'ouvrent et qui se ferment. Parfois, voici que le dessin évoque des choses plus ou moins identifiables : la silhouette d'une ville, mais c'est là plutôt ce qu'il en reste après des millénaires, c'est-à-dire les traces, sur un sol abandonné à leur usure extrême, de son très ancien cadastre ; celle de personnages, mais c'est là plutôt leur ossature délicate, et comme les empreintes fossilisées des centres essentiels, crispés dans un dernier spasme, d'une vie qui témoigne encore. Sillon, épine dorsale, *arbre de la vie :* il y a là surtout, indiqué par le crayon, comme un schéma de l'*être,* dont toute l'œuvre de Michaux postule le sens et la définition. Le plus souvent, c'est le monde de l'eau que ces dessins évoquent. A les regarder longtemps, on subit le pouvoir de fascination qu'exerce, sur qui se laisse aller quelque temps à sa contemplation, une eau qui coule, tourbillonne, noue des remous, ébranle et propage des ondes ; semble vouloir là, groupant des forces éparses, s'appliquer enfin à un projet décisif par on ne sait quelle construction détruite dans l'instant par son mouvement

4. *Misérable miracle,* Monaco, Editions du Rocher, 1956 ; *L'Infini turbulent,* Mercure de France, 1957 ; *Paix dans les brisements,* Flinker, 1959 ; *Connaissance par les gouffres,* Le Point du Jour, N.R.F., 1961. Dans les trois premiers livres, de nombreux dessins accompagnent le texte.

même — non, le repos dans une forme, son profit, son exploitation, son efficacité ne sont pas dans la nature de l'eau ; puis miroite et scintille, allumant ici des feux bientôt éteints, et retourne à sa condition ténébreuse ; propose, organise, ébauche, puis efface et recommence, possède et abandonne, affirme, proclame quelque chose qui est en même temps nié, est et n'est pas — mais toujours sans repos, toujours affairée, toujours inquiète d'entreprise et de conquête, diverse et se répétant, poursuit son chemin, passe, va, coule. Et les yeux fermés gardent un moment, avec l'image de ce passage ininterrompu dans sa durée comme dans son mouvement, les vertus de son enchantement. Enchantement du monde de l'eau, de sa nature et de son comportement, souvent présent, d'ailleurs, dans l'œuvre de Michaux. C'est que dans la plupart de ces dessins il y a FLUX — et c'est le mouvement de ce flux, subtil mais puissant, interne, organique et donc témoignant de quelque impérieuse nécessité fonctionnelle, qui anime leur graphisme et attache notre œil. Dans tous, le crayon n'a voulu indiquer, mais avec quelle autorité, qu'un instant parmi d'autres d'un mouvement et d'une durée — qu'un APPEL vers un point de l'espace et du temps que nous ne saurions ni prévoir ni fixer ; dans tous, l'idée de l'infini, exactement du « non-fini », s'impose à nous puissamment. Il est dit aussi, dans les livres sur la mescaline : *La mescaline refuse l'apaisement du fini que l'homme savant en l'art des bornes sait si bien trouver... La mescaline intellectualise, conceptualise... Finies les joies de la morphologie... Assez des bagatelles de l'art...* On pourrait, dans *L'Infini turbulent,* en particulier, multiplier les citations qui insistent sur une tendance à la « défiguration », à la « désincarnation » des images, dont ce cri soudain : *Les corps m'échappent...* dit bien le caractère obsessionnel, et panique aussi.

Il est permis de voir dans les dessins mescaliniens non seulement le témoignage d'une expérience particulière, mais une étape essentielle dans cette quête des sources de l'être dont les peintures et les dessins de Michaux, comme ses écrits, sont avant tout la relation. On ne peut s'empêcher de penser, en tout cas, devant certains de ces dessins, qu'ils réalisent un vieux rêve, bien antérieur à son expérience des hallucinogènes, que l'artiste nous confie dans un texte capital intitulé « *Dessiner l'écoulement du temps* » [5], où nous lisons : *Au lieu d'une vision à l'exclusion des autres, j'eusse voulu dessiner les moments qui bout à bout font la vie, donner à voir la phrase intérieure, la phrase sans mots, corde qui indéfiniment se déroule, sinueuse, et, dans l'intime, accompagne tout ce qui se présente du dehors comme du dedans. Je voulais dessiner la conscience d'exister et l'écoulement du temps...*

Aujourd'hui plus que jamais, en 1966, la *corde* continue à se dérouler, non seulement dans les directions que nous n'avons fait qu'indiquer, mais aussi dans bien d'autres, à peine prévisibles, pour nous persuader que l'œuvre plastique d'Henri Michaux nous propose l'exemple surprenant d'une création continue aux pouvoirs générateurs inépuisables.

5. *Passages,* nouvelle édition, 1963.

Entretiens et témoignages sur l'œuvre peint d'Henri Michaux

Recueillis et présentés par Geneviève Bonnefoi

Tenter de situer — même approximativement — une œuvre aussi vaste, aussi diverse, aussi secrète que celle de Michaux, n'est pas chose aisée. L'homme impressionne et sa grandeur masque parfois l'étendue de ses recherches aussi bien que leur résultat concret : ainsi, pour la mescaline où l'importance de l'expérience fascine certains au point qu'ils en oublient l'impressionnante moisson graphique rapportée de l'inconnu, la plénitude de certaines de ces œuvres, brefs instantanés du plus extraordinaire voyage que l'homme ait jamais entrepris : le voyage au centre de lui-même.

Par ailleurs, demander à des peintres de s'exprimer sur un autre peintre est une entreprise périlleuse. On sait que les plus grands, dans le passé, ne furent pas toujours l'exemple de la compréhension envers leurs pairs. L'explication en est simple, c'est un peintre d'aujourd'hui qui la formule en toute honnêteté : « chacun de nous, dit Benrath, est un peu enfermé dans son propre univers » ; mieux encore, il arrive qu'il « se garde », comme Degottex, de trop s'approcher de ce qu'il devine proche déjà, de peur sans doute de s'y engloutir (cette crainte n'étant d'ailleurs pas le propre des seuls peintres). D'autres encore, refusant l'évidence, rejettent ce dont ils se sont nourris lorsqu'ils étaient encore débiles, trop heureux de se sentir enfin assurés sur leurs jambes. Rares sont ceux — nous le constatons chaque jour — qui savent rendre justice à un contemporain ou à un aîné et les moins courageux se réfugient dans le silence. Engagés dans l'Histoire, la vivant parfois douloureusement, le recul et le détachement nécessaires ne peuvent que leur faire défaut ; nul ne saurait s'en étonner, tout créateur véritable étant engagé dans une bataille solitaire qui ne lui laisse guère de répit. Ils ignorent donc souvent l'aspect total d'une œuvre, son développement quasi biologique dans le temps, pour n'en retenir que des aspects fragmentaires, ceux qui leur sont proches

ou qui, au contraire, les en éloignent. Enfin, dernier obstacle, la difficulté que certains peuvent éprouver à préciser, à expliciter leurs rapports avec une autre œuvre. Les mots ne sont pas l'affaire des peintres — à quelques rares exceptions près. Le langage courant n'est pour eux qu'un véhicule utilitaire ; ils ont d'ailleurs leur vocabulaire propre, qui n'est souvent compris que de quelques initiés. Michaux lui-même a remarquablement exprimé cela dans son tout premier texte sur la peinture : *On change de gare de triage quand on se met à peindre. La fabrique à mots, mots-pensées, mots-images, mots-émotions, disparaît, se noie vertigineusement et si simplement* (...) *Plus d'envie, d'appétit parleur. La partie de la tête qui s'y trouvait la plus intéressée se refroidit. C'est une expérience surprenante* [1].

Conjuguer ces deux difficultés : tenter de situer l'œuvre peint de Michaux et le demander à des peintres, pouvait donc sembler une gageure. L'expérience, pourtant, nous semblait digne d'être tentée, dans la mesure où cet œuvre a pris depuis une vingtaine d'années une importance grandissante, aussi bien par rapport à l'œuvre total de Michaux lui-même que dans le contexte vivant de l'art contemporain. Trop longtemps considérées, en effet, comme les productions ambiguës d'un « écrivain qui dessine », ses œuvres plastiques se sont imposées peu à peu et ont acquis droit de cité aussi bien dans les grandes manifestations internationales que dans les musées et les collections. Si certains de ceux qui ont accepté de répondre — sur le canevas assez souple d'un questionnaire de base commun — n'avaient pas toujours une idée très nette de l'évolution de cette œuvre depuis ses débuts, tous ont fait un effort de sincérité qui situe leur témoignage au-delà du banal et conventionnel « hommage ». Et quelques-uns, dépassant le plan, nécessaire mais malgré tout superficiel, de la situation historique de cette œuvre, ont su en faire sentir la signification profonde. Tous sont d'accord pour souligner l'authenticité, l'originalité foncière d'une expérience artistique sans précédent et pour reconnaître dans l'indépendance de la recherche et de la démarche, qui sont le propre d'Henri Michaux, de puissants incitateurs intellectuels.

Car, chez Michaux, la leçon du poète comme celle du peintre est avant tout leçon de liberté. Liberté vis-à-vis des règles établies, mais aussi liberté par rapport à ceux qui ne veulent transgresser ces règles et les détruire que pour en promulguer bientôt d'autres, aussi absurdes, aussi mutilantes que les anciennes. Le rejet de la tradition ne signifie pas pour lui acceptation de toutes les contestations. Plus que tout autre, il sait se « garder ». Débarrassé des vieux oripeaux du savoir, l'homme doit s'avancer seul et nu sur la voie de la connaissance. C'est ainsi qu'apprenant pas à pas, « comme un enfant », il découvrira son propre domaine, l'expérience et l'œuvre se confondant alors au point qu'il devient impossible de les séparer.

1. *Passages*, p. 83.

Frédéric Benrath

G. B. — En 1963 vous aviez fait chez Flinker une exposition dans laquelle plusieurs œuvres portaient des titres empruntés à des livres de Michaux, notamment à *L'Espace du dedans* et à *Paix dans les Brisements*. Michaux a donc, pour vous, une importance certaine, peut-être même une influence sur votre œuvre. A quel moment avez-vous commencé à vous intéresser à ce qu'il faisait, à découvrir son œuvre à lui ?

B. — C'est à peu près vers 1952, et cela a été pour moi une longue pénétration, je dois dire même assez douloureuse parce que brisant un peu tout ce que j'avais pu apprendre dans le passé. Toutes mes attaches avec la poésie, et même avec la peinture, se trouvaient comme pulvérisées à l'approche de Michaux. D'abord ses textes qui ont été pour moi — qui sont toujours d'ailleurs — périodiquement, un peu comme un retour aux sources. La peinture, évidemment, est venue après. Je dois dire, très sincèrement, que c'est à la pensée de Michaux, à son action d'écrivain, que je suis le plus sensible. Je crois que si je n'étais pas peintre je serais peut-être plus sensible à sa peinture, mais chacun est un peu enfermé dans son univers. Ses textes arrivent à perforer davantage et là, je n'oserais pas dire que je me sens proche de lui, mais j'ai trouvé des correspondances... Le problème des rêves, par exemple, avait depuis mon enfance une grande importance et — coïncidence — j'ai trouvé chez Michaux des images auxquelles j'ai été très sensible, comme celle de l'ensablement qui est pour moi une chose tellement énorme, tellement primordiale. Je crois que, en ce qui concerne ma peinture, je n'ai commencé à toucher du doigt — tout à fait modestement mais enfin à toucher du doigt — ce que je sentais, qu'à l'occasion de cette exposition de 63 où le problème de l'envahissement avait pris pour moi de l'étendue, de l'espace, tel que, peut-être, le voit Michaux. Cela arrivait peut-être à se faire jour. Je dis « peut-être » parce que cela reste quand même dans l'incertain.

G. B. — Sur le plan pictural, donc, vous ne connaissiez pas ses œuvres antérieures, vous n'aviez pas vu les deux grandes expositions d'aquarelles, place Vendôme ?

B. — Non, je n'ai vu cela que plus tard et par à-coups. Mais j'ai fait une expérience qui semble banale et qui est pour moi le moment où j'ai pénétré dans sa peinture, quand René Drouin m'a demandé, en 1954, de réaliser en sérigraphie l'affiche pour l'exposition des premières peintures à l'encre de Michaux. Cela a été pour moi une telle expérience que j'ai ensuite abandonné ces affiches. Après m'être penché sur une œuvre comme celle-là, je sentais qu'il n'était plus possible d'en faire d'autres. Michaux nous mettait brusquement devant un univers pictural qui constituait une rupture très nette avec les recherches précédentes, avec une manière de peindre encore conventionnelle. Je crois que, grâce à lui, j'ai pu commencer à faire ce qui est devenu ma peinture d'aujourd'hui.

G. B. — Quelque chose de plus ample, de plus large ?

B. — Oui, et je pense aussi à la vitesse dans l'exécution. Et puis, surtout, dans les taches de Michaux il y avait un tel univers que, finalement, la technique disparaissait complètement. Quand on est un jeune peintre on est obsédé par la technique et j'ai découvert là qu'elle est au contraire un handicap. Ces peintures à l'encre, c'est capital dans l'œuvre de Michaux. Mais, au fond, pour lui, il n'y a pas tellement eu rupture, seulement une évolution. C'est cela qui est étonnant chez Michaux : son côté terriblement moderne. Ce n'est pas du tout une peinture qui s'est enfermée dans un petit système puisque les expériences de la mescaline démontrent qu'il trouve d'autres voies. D'ailleurs, je crois que Michaux peut impressionner des jeunes peintres, mais on ne peut vas « faire du Michaux ».

G. B. — Comment le situez-vous par rapport au Surréalisme ?

B. — Cela dépend : si l'on admet que le Surréalisme est un état, une manière d'être fondamentale, s'il n'est pas un style... C'est là qu'est le mal-

entendu. Pour moi, Michaux n'est pas un peintre surréaliste au sens où on l'entend couramment. J'aime beaucoup, Max Ernst, par exemple, mais il y a entre eux une énorme distance : chez Ernst, je ne saisis pas la pensée, ou alors elle est trop générale. Chez Michaux, par contre, on a envie de fouiller, on a envie de plonger dedans, même de s'y noyer. C'est un sentiment de perdition qui est pour moi très important.

G. B. — Peut-être parce qu'il n'a pas ce côté précis, ce côté très classique dans la forme, de certains peintres surréalistes. Il a inventé une manière de peindre, justement, très ouverte, très libre.

B. — Absolument. Il y a souvent chez eux une grande concession à l'imagerie qu'il n'y a pas du tout chez Michaux. C'est justement là son grand intérêt : lorsqu'il écrit ou lorsqu'il peint, j'ai le sentiment que c'est à la fois la même chose et que c'est différent. C'est-à-dire qu'il n'illustre pas ce qu'il écrit et ne commente pas ce qu'il peint. Si j'avais eu envie d'écrire, j'aimerais avoir la même attitude. C'est prodigieux qu'un homme soit aussi complet dans des domaines aussi différents. Je ne connais pas d'exemple...

G. B. — Si, il y a eu Hugo, tout de même. Mais sans doute Michaux n'aimerait pas ce rapprochement. Pourtant les « taches » de Hugo, c'est quelque chose d'assez extraordinaire en son temps, quelque chose de vraiment visionnaire et la façon dont il les a faites n'est pas si éloignée de la démarche de Michaux.

B. — Oui, mais sur ce plan l'influence de Hugo sur ses contemporains est infiniment moindre. Vous me direz que les peintres qui peuvent s'intéresser aujourd'hui à l'œuvre de Michaux — je veux dire s'intéresser d'une façon profonde au point que leur œuvre puisse s'en ressentir — sont évidemment peu nombreux. Mais c'est alors un malentendu dans la peinture actuelle. On a trop longtemps considéré Michaux comme un écrivain qui fait de la peinture.

G. B. — De moins en moins, heureusement, après les expositions de ces dernières années. A ce propos, pensez-vous qu'avec les moyens qu'il emploie on puisse exprimer aussi bien les choses, aussi complètement qu'avec la peinture à l'huile ?

B. — Absolument. Je crois que la question des matériaux employés est tout à fait secondaire. Tel qu'il est il trouverait encore autre chose avec la peinture à l'huile, s'il l'employait, mais je ne crois pas que ce qu'il dit dans ses papiers, ses aquarelles, serait mieux dit avec l'huile. Ce qui est fantastique avec Michaux, c'est que ses découvertes et son monde ne datent pas d'hier mais que sur le plan du langage c'est terriblement actuel. On peut même dire que c'est devenu intemporel, permanent. C'est peut-être s'avancer beaucoup mais je crois que dans deux cents ans quand on regardera du Michaux cela restera encore terriblement VIVANT.

G. B. — Et les dessins mescaliniens ? Que représente pour vous cette expérience ?

B. — J'aime beaucoup les dessins mescaliniens. J'ai peut-être plus de mal à pénétrer l'univers mescalinien tel que Michaux le décompose. Mais cela reste très impressionnant par le degré de lucidité auquel il arrive dans des expériences somme toute extrêmement dangereuses, dans tous les sens du mot.

A regarder l'ensemble de son œuvre, j'ai toujours le sentiment que chaque fois que je découvre quelque chose de nouveau, cela m'oblige à reconsidérer la manière dont j'avais absorbé ce qui précédait. Il met tout à fait mal à l'aise, mais d'une manière très excitante pour l'esprit. Ne serait-ce que pour cela, je crois que, pour nous, ce devrait être en quelque sorte notre pierre philosophale.

BENRATH Frédéric, né à Chatou (France), en 1930.
Emprunte son nom à un romantique château allemand. Première exposition particulière, à Paris, en 1954. Abstrait lyrique et poétique, fit souvent partie du groupe dit « nuagiste ». Expose Galerie Flinker.

Jean Degottex

G. B. — Quels ont été vos premiers rapports avec l'œuvre de Michaux ?

D. — J'ai dû le voir, mais je situe assez mal le moment. Je dois dire que je me suis toujours gardé de trop bien connaître l'œuvre de Michaux : par certains aspects si vous voulez — non pas dans l'expérience profonde de l'homme — elle m'est assez proche et je me suis toujours un peu défendu. C'est pourquoi il m'est assez difficile de situer ses premiers contacts avec elle : c'est très diffus.

Mais les peintures à l'encre, les premières taches, cela je m'en souviens très bien puisque, pour moi, c'est là qu'elle prend une certaine importance. Je me souviens encore d'une encre... de l'esprit de ces œuvres.

G. B. — Et les dessins mescaliniens ?

D. — Je crois qu'il faudrait les situer par rapport au Michaux peintre et au Michaux poète. Je crois qu'ils annulent, si l'on veut, dans une certaine mesure, le Michaux peintre. Tout cela toujours dans le sens d'une recherche profonde... C'est difficile, hein ? C'est difficile de parler de Michaux...

G. B. — Est-ce que vous aviez lu ses livres sur la mescaline ? Il me semble qu'à la Galerie Kléber, quand *L'Infini turbulent* est paru, vous en aviez tous été très frappés. C'était entre vous un sujet de discussion.

D. — Oui, oui. On peut presque dire que les dessins mescaliniens ne sont presque plus œuvre d'art : c'est l'œuvre de la mescaline plus que l'œuvre de Michaux. D'ailleurs, je crois que c'est intentionnel, il y a une suite vraiment logique, du Michaux poète à la dépersonnalisation par la mescaline.

G. B. — L'écriture est complètement autre que celle des œuvres précédentes : il y a là une sorte d' « abstractisation » très poussée... les visages, tout ce qui est apparences humaines a disparu.

D. — Cette progression existe dans toute l'œuvre de Michaux, dans l'œuvre poétique aussi bien, où il emploie d'abord l'image poétique, l'absurde ; après ce sont encore le *fantomisme* et le *psychologisme ;* ensuite le mouvement et il le définit bien lui-même, c'est l'*élan.* Il y a une abstractisation progressive correspondant à l'expérience intérieure qu'il poursuit. Pour moi, Michaux est vraiment le seul artiste qui ait poussé aussi loin une sorte d'ascèse spirituelle, avec tout ce que cela comporte évidemment d'obstacles ; et dans toute son œuvre il nous montre ces obstacles, il libère les monstres qui interviennent dans ce parcours. Je trouve qu'il y a un texte capital : c'est le texte sur la musique [1]. Capital en ce sens que Michaux entrevoit là par le moyen d'un art qui est presque inaccessible — puisqu'il l'a abandonné, je crois — l'expression idéale de cet inconnu qu'il poursuit toujours et qui est illimité. Et ceci, à un moment où l'expression graphique n'est plus adéquate pour traduire l'étape spirituelle — je crois qu'on peut employer ce mot à son propos — qu'il atteint... ; on pourrait même dire le cheminement spirituel d'un athée. D'ailleurs il l'écrit lui-même : *Musique, art des fiançailles perpétuelles, Art qui chante le divin sans avoir à croire en Dieu.* Pour moi c'est vraiment très, très significatif : *Art de l'élan* et il ajoute : *Ni l'amour n'est primordial, ni la haine, mais l'élan.* Il est certes nécessaire de s'écarter du domaine de la peinture si l'on veut éclairer un peu — mais Michaux l'a éclairé suffisamment lui-même — son expérience. Au départ, Michaux poète dépasse le plan de la poésie, quand il peint il dépasse le plan de la peinture et il arrive à la mescaline qui est une expérience que je qualifierai de relativement anonyme — toujours dans cette recherche de l'impersonnel et de l'illimité. Et si on ne voit pas cet aspect total de son expérience, on peut contester comme certains le font Michaux peintre et même Michaux poète et

1. *Un certain phénomène qu'on appelle musique.* Préface à l'*Encyclopédie de la Musique,* Fasquelle, 1958.

ne pas comprendre ce qui se passe dans la mescaline. Son expérience est unique à mon avis. Unique, douloureuse, sous tous ses aspects et l'on est confondu, devant elle.

G. B. — Par rapport au Surréalisme, par exemple, voyez-vous une différence d'attitude ?

D. — Je ne me souviens pas exactement mais je crois que Michaux a dit des choses importantes sur le Surréalisme en ce sens que, finalement, ce ne sont pas tellement les œuvres qui comptent (mis à part Ernst et Chirico) que la voie qui était ouverte. Et on pourrait presque prendre la même position par rapport à Michaux. L'important si vous voulez, c'est vraiment la voie qu'il ouvre après le fameux point défini par Breton...

G. B. — Et cette voie, pensez-vous qu'elle puisse être valable pour d'autres peintres ou d'autres poètes ? Que des jeunes pourraient s'y engager ?

D. — A condition de refaire pour son propre compte l'expérience de Michaux. Elle n'est absolument pas à valoriser sur le plan esthétique. On a tellement vu d'imitations : on croit prendre quelque chose en prenant une forme alors que le problème n'est pas là. La forme n'est que l'expression de quelque chose de beaucoup plus profond qui se passe à l'intérieur de l'individu. Mais je ne vois pas que, dans l'immédiat, les jeunes peintres soient prêts pour cela. Je pense aussi que l'œuvre de Michaux est tellement exemplaire qu'elle est quand même réservée à une minorité.

G. B. — Vous avez dit tout à l'heure quelque chose qui m'a surprise : que l'œuvre de Michaux n'était pas à valoriser sur le plan esthétique... ou à peu près. Ne pourriez-vous tenter d'expliquer votre pensée ? Parce que, pris littéralement, cela reviendrait à éliminer pratiquement cette œuvre comme référence pour l'avenir.

D. — Non. Si vous voulez, pour moi, l'œuvre graphique de Michaux est efficace puisque c'est par ce moyen que je pénètre son expérience... mis à part les écrits précis, sur sa propre expérience, même picturale, ou sur la mescaline. Ce que je voulais dire, c'est que l'idée esthétique, l'idée d'un problème esthétique ne se pose absolument pas dans le cas de Michaux et que sa recherche dépasse, à mon avis toujours, ces problèmes. Mais que cette œuvre puisse avoir ensuite une importance sur le plan esthétique et même une influence, c'est probable ; mais c'est difficile à déterminer à l'avance...

G. B. — Même sur le plan purement technique, est-ce qu'il n'y a pas un apport particulier de Michaux ?

D. — Ça, c'est un point très important. On revient à la question que vous me posiez tout à l'heure : pourquoi des peintres comme Hantaï, comme moi, au moment de la parution de *L'Infini turbulent,* avons été attirés, intéressés par l'expérience de Michaux. Je crois que son œuvre à ce moment-là — c'est-à-dire essentiellement dans les peintures à l'encre — convergeait vers les préoccupations de peintres comme Mathieu, Hantaï, moi, quelques autres....

G. B. — Elle convergeait déjà depuis longtemps puisqu'il avait commencé ses recherches en ce sens plusieurs années auparavant. Mais vous l'avez, en somme, vraiment découverte à ce moment-là ?

D. — Probablement. Et cette découverte a une certaine valeur de confirmation pour moi au moment où je suis un chemin proche même si ces chemins divergent ensuite. Michaux a défini quelques points qui touchent de très près une certaine esthétique qui s'est manifestée entre 1950 et 1960 : celle de la spontanéité, de la calligraphie orientale, de l'écriture gestuelle. Il a été sensible aussi à l'art de la Chine.

G. B. — Il est curieux de voir qu'il l'avait fait déjà d'une manière très différente dans ses aquarelles du temps de guerre, très transparentes, comme *La Caravelle* ou les paysages reproduits dans *Peintures et Dessins.*

D. — Oui mais s'il le pressent alors d'une manière très sensible, il le réalise tout à fait par la suite sur le plan graphique avec les encres, disons à partir de *Mouvements.*

G. B. — Parce qu'il y a tout de même deux formes très différentes de peinture orientale : d'une part, la peinture assez descriptive, de paysages, de personnages, d'animaux et, d'autre part, la calligraphie. On pourrait dire que Michaux a d'abord été intéressé par la peinture traditionnelle avec ses transparences, sa fluidité allusive, et qu'ensuite il s'est rapproché de la tendance calligraphique.

D. — Mais il se rapprochait déjà d'une expression abstraite lorsqu'il écrivait : *Je voudrais peindre les effluves qui circulent entre les personnes* [2]. Là il y a l'idée de mouvement, l'idée d'un monde subtil qui est perceptible même à travers une peinture figurative en Chine. Le côté très immatériel... Et chaque fois la démarche de Michaux, enfin le monde qu'il peint, devient de plus en plus subtil. On n'a pas de mots évidemment pour traduire cela puisque lui-même, à un certain moment, abandonne les mots qui lui paraissent inadéquats pour traduire au fur et à mesure cette progression. Michaux abandonne la poésie pour aller à la peinture — Klee, disons que c'est la poésie dans la peinture — parce que c'est le moyen qui s'impose à lui pour traduire directement le monde de l'énergie pure qu'il perçoit dans une sorte d'évolution ascendante. C'est d'ailleurs un double mouvement : il y a d'abord une descente, qui précède toujours l'ascension ; quand ses monstres apparaissent, il les projette avec colère dans sa peinture, il s'en libère ; on trouve là toutes les caractéristiques de la quête spirituelle traditionnelle. Et je suppose que ce que nous livre Michaux n'est encore qu'une partie, qu'une partie infime de son expérience. Je crois qu'il y a encore des choses qui ne sont pas dévoilées.

DEGOTTEX Jean, né à Sarthenay (Ain), en 1918.
Peint en 1949 sa première toile non figurative et obtient le Prix Kandinsky, en 1952, année de sa première exposition. En 1955, André Breton et Charles Estienne préfacent son exposition à l'Etoile Scellée, témoignage d'un rapprochement éphémère entre le Surréalisme et l'abstraction lyrique. Austère, dépouillée, son œuvre reste fidèle à la tendance calligraphique. Expose Galerie Jean Fournier.

Claude Georges

G. B. — C'est chez René Drouin, je crois, que vous avez découvert la peinture de Michaux. Vous connaissiez déjà son œuvre littéraire ?

G. — Oui, je crois que le premier livre de lui que j'ai lu était *La Vie dans les plis* que j'ai acheté presque dès sa parution. J'ai tout de suite été intéressé parce que j'y ai vu la possibilité évidente d'une représentation, sur le plan pictural, des descriptions de paysages et d'êtres qu'il faisait.

G. B. — Donc, à cette époque, ses œuvres vous semblaient peut-être encore un peu une « illustration » de ses textes ?

G. — Oui, j'ai toujours pensé cela.

G. B. — Et vous le pensez encore aujourd'hui ?

G. — Non, parce que cela a pris beaucoup de distance par rapport aux textes. Mais cela forme un tout, un ensemble très cohérent. Je ne dissocie pas son œuvre écrite de son œuvre peinte.

G. B. — Et comment le situiez-vous alors, par rapport au Surréalisme par exemple ?

---

2. *En pensant au Phénomène de la Peinture.* Préface à *Peintures et Dessins.* (*Le Point du Jour,* 1946.)

G. — Pour moi le Surréalisme était alors une sorte de mythe. Je connaissais encore très mal tout cela, je ne voyais pas très bien les limites qu'il pouvait avoir. Je trouvais que Jérôme Bosch était aussi surréaliste que Michaux ou que Max Ernst et Dali. L'appartenance au mouvement n'y faisait rien. D'ailleurs, je le pense toujours.

G. B. — Sur le plan de la technique, pour rester dans un domaine assez extérieur, vous ne pensez pas qu'il y a des différences ?

G. — Oui, je crois même que ce doit être un processus de pensée différent parce que, au fond, les surréalistes essayaient d'illustrer leurs idées avec une technique la plus précise et la plus volontaire possible, alors que Michaux au contraire se méfiait de tout ce qui pouvait gêner sa liberté.

G. B. — Oui : *La volonté, mort de l'art,* disait-il alors.

G. — Cette attitude de Michaux m'a beaucoup influencé personnellement. Cette façon de laisser à la peinture le soin de faire le tableau elle-même et de ne pas être obéissante et docile aux idées du peintre.

G. B. — C'est en cela qu'il est moderne, justement. C'est une attitude nouvelle devant l'œuvre. Quand il parle de ses premiers essais, c'est un peu comme Pollock le fera de sa peinture quelques années après...

G. — A cette époque je commençais à peindre et j'essayais différentes techniques jusqu'à ce que j'en trouve une qui corresponde à ce que je voulais faire. Il est certain que le dégoût que j'ai toujours eu pour les pâtes, l'huile, j'ai été frappé de le trouver aussi chez Michaux puisqu'il n'a jamais pu s'habituer à la peinture à l'huile. Il a toujours employé des techniques très libres, très fluides, très rapides...

G. B. — La rapidité, oui, cela aussi était une chose neuve.

G. — Le non-retour en arrière : on ne peut pas corriger. Ça réussit ou ça rate.

G. B. — Ce qui fait que, malgré la différence de génération, malgré la différence de format puisqu'il travaille plutôt sur des choses assez petites et que vous avez fait de grandes toiles, malgré la différence de matériau, vous pouvez, vous, vous sentir plus proche de Michaux que certains peintres de sa génération.

G. — Non seulement proche, mais c'est par lui et en lisant certains de ses textes par la suite que j'ai compris que c'était dans ce sens-là qu'il fallait chercher la technique. Je peux dire que j'ai une grande dette envers Michaux parce que c'est en lisant certains textes (même pas ceux qui avaient un rapport direct avec la peinture) que j'ai eu envie de peindre ; ils avaient un très grand pouvoir d'évocation, d'incitation.

G. B. — Et l'album *Mouvements* qui est paru en 1951, vous le connaissiez ?

G. — Oui, c'est aussi un des premiers livres de Michaux que j'aie lu. J'ai vu ensuite la première exposition des peintures à l'encre en 1954, dans la petite galerie de la rue Visconti. J'ai été un peu surpris parce que c'était vraiment très différent. Après, j'ai connu Michaux chez Drouin et j'ai beaucoup mieux compris les choses, connaissant l'homme. Cette partie de son œuvre est certainement la plus picturale. La mescaline, ce sont des expériences qui me paraissent plus proches de la poésie que de la peinture.

G. B. — Est-ce qu'il n'y avait pas aussi une sorte de rigueur, une volonté de recherche presque scientifique ?

G. — Oui, cela procède d'un certain esprit scientifique, mais heureusement, cela lui échappe : au lieu d'avoir la rigueur desséchante des scientifiques il peut se permettre de dépasser l'expérience et d'en tirer une création personnelle. La mescaline a joué le rôle d'un catalyseur, c'est tout.

G. B. — Que pensez-vous des moyens qu'il emploie ?

G. — Je les trouve absolument adaptés à son propos. Je le comprends d'autant mieux que, personnellement, je n'emploie jamais de peinture ni de méthodes classiques. Si je me sers de toiles, c'est plutôt à cause des plus grandes

possibilités qu'elles offrent. La technique est différente et plus riche que l'aquarelle.

G. B. — Vous avez pourtant fait de très belles peintures sur papier et, plus récemment, des aquarelles. Vous avez le sentiment que c'est plus limité ?

G. — Oui, c'est tout de même moins complet. Mais, au fond, c'est la même chose. C'est quelquefois plus rapide, plus direct. Peut-être qu'on traduit mieux son idée intérieure dans des limites plus étroites.

G. B. — C'est ce que cherche Michaux, l'économie, la concision. Un peu ce qu'ont toujours cherché les Orientaux, au fond.

G. — Je connais assez mal la peinture orientale, surtout la peinture ancienne, mais je n'ai jamais trouvé qu'il y avait tellement de rapports avec celle de Michaux. Peut-être des rapports de surface ; mais c'est un autre monde. Je crois même qu'on est absolument incapable de comprendre l'état d'esprit d'un Oriental. Peut-être que Michaux s'y intéresse et que sa pensée en a pris comme cela des teintes, mais cela reste très différent.

G. B. — Vous ne pensez pas que l'on pourrait être tenté un jour de revenir à ces moyens ? Il y a actuellement une telle surenchère, une telle énormité dans les moyens employés, que certains artistes — il y en a déjà — pourraient éprouver le besoin d'un retour à un art plus secret, plus subtil...

G. — Je ne me sens pas de taille à donner une définition et des limites à la peinture mais je pense que la peinture de Michaux est tout à fait dans les limites de ce qu'on peut attendre du concept « peinture » actuel. Il a trouvé le moyen le plus exact, le plus honnête — et c'est peu dire — pour traduire son monde personnel intérieur. Il a trouvé une technique qui colle parfaitement avec ce qu'il veut faire, qui est bien à lui et qui, en plus, possède des valeurs indiscutables sur le plan pictural propre. Toutes ses grandes encres en noir et en couleurs sur papier, cela a une dimension...

G. B. — Qui dépasse de beaucoup le format.

G. — ... et le fait que ce soit sur papier.

G. B. — Voyez-vous des parentés avec des peintres comme Klee ou Wols ?

G. — Je ne trouve pas que ce soit tellement proche de Klee, parce que, au fond, Klee a une conception de la peinture extrêmement traditionnelle. Ce n'est pas un peintre tellement moderne. Klee c'est un peintre cubiste.

G. B. — C'est curieux, Hantaï m'a dit exactement la même chose. Moi, je ne le vois pas du tout comme cela. Il y a tout un côté poétique, imaginaire, qu'il a introduit dans la peinture...

G. — Oui, sur le plan de l'imaginaire il y a parfois rencontre entre l'œuvre de Michaux et celle de Klee, mais ça ne procède pas du tout d'une même forme de pensée ; sur le plan pictural, absolument pas. Wols serait peut-être plus près de Michaux. Mais Wols c'est un naïf, une sorte de Van Gogh abstrait, d'illuminé. Enfin, c'est l'idée que je m'en fais. C'est peut-être aussi par l'humour que Michaux se rapprocherait de Klee ; une sorte d'humour extrêmement poétique, extrêmement tendre même. Mais, au fond, tous ces rapprochements sont faux ou trop approximatifs. Michaux c'est un cas unique, absolument.

La grandeur tragique et misérable de l'homme, cet infini périssable et pourtant absolu que suscitent les mouvements du sang, tout ce drame dont le centre obscur de l'être est le siège doivent être dressés plus haut qu'il n'est possible, images d'un orgueil qui se connaît et se juge seul.

Georges Claude, né à Fumay (Ardennes), en 1929.
Abandonne ses études scientifiques pour la peinture. Première exposition particulière chez Drouin en 1955. Œuvre violente, abstraite lyrique en ses débuts, teintée d'un certain romantisme et plus proche de la nature ces dernières années. Solitaire et caustique. Expose Galerie Le Point Cardinal.

Simon Hantaï

G. B. — C'est par ses écrits que vous avez d'abord découvert le monde d'Henri Michaux et vous avez l'impression de vous sentir davantage concerné par Michaux écrivain que par Michaux peintre ?

H. — Je comprends très bien pour lui la nécessité de peindre, pour s'éclairer, pour se voir, mais il me semble qu'il y a une différence dans le degré de création réelle, c'est-à-dire indispensable pour les autres. Sans le premier le monde serait plus pauvre, sans l'autre on en serait quand même à peu près au même point que l'on est.

G. B. — Vous êtes sûr ?

H. — Je ne parle pas de nuances ou de richesse de création, je parle de conquête. Le monde du signe, le monde des choses, on n'aurait pas la variation Michaux, mais on aurait ce domaine malgré tout. Alors que sur le plan littéraire justement, si on essaie de voir dans quelle mesure une œuvre aura une portée universelle, je pense que la sienne a une très grande portée. C'est vraiment une conquête. Sur l'autre plan, il s'agit d'une conquête personnelle, personnellement enrichissante parce qu'il s'agit d'une très « grande » personne et d'une nécessité tout à fait vitale pour lui de faire cela.

G. B. — Par rapport à la peinture surréaliste, par exemple, vous ne croyez pas qu'il apporte quelque chose de tout à fait neuf ? Notamment sur le plan de la forme ? Une liberté ?

H. — Je pense que la peinture de Michaux est ambiguë par son âge, par ses préparations, si vous voulez, culturelles, et sa génération où l'atmosphère surréaliste a joué un rôle important. Mais c'est dans la mesure où il s'en est détaché que l'évolution de son œuvre m'intéresse. Dans l'optique surréaliste la création formelle n'est pas assez autonome et a besoin de s'appuyer sur beaucoup de choses secondaires. Si l'on compare cette peinture avec celle de Pollock, par exemple, c'est une époque totalement différente, détachée de toutes les histoires littéraires ou autres.

G. B. — Vous pensez que la peinture de Michaux est « littéraire » ?

H. — Non, elle l'est devenue de moins en moins justement. Michaux est capable de passer de l'atmosphère d'une génération, celle de l'entre-deux guerres, à un autre univers, à ce qui a été fait plus tard par Pollock, par Tobey (et en France même, d'une manière assez trouble d'ailleurs).

G. B. — Vous savez qu'il a réalisé tout cela (il s'agit de l'album *Mouvements*) vers 1950, puisque le livre a été publié en 1951. Il y avait là une recherche du signe qui venait avant beaucoup d'autres et qui resurgissait de très loin dans son œuvre...

H. — Cela montre justement ses possibilités d'évolution et qu'il n'est pas lié à ce monde dont je parlais, ce monde qui était celui d'après le Cubisme, jusqu'en 40, avec ses variations diverses. Klee, par exemple, c'est typiquement un homme qui commence avec ces histoires troubles, psychologiques, viennoises, puis il s'en détache et arrive à un langage autonome. Michaux par son âge, par ses débuts, ne pouvait qu'être sensible, lui aussi, à cette atmosphère. Mais il s'en détache ensuite par ce que sa structure intime n'est pas uniquement celle-là et il rejoint une autre génération, qui a d'autres structures intimes.

G. B. — Je dirais même qu'il la précède souvent, qu'il s'en fait l'annonciateur (notamment dans des textes comme ceux de *Peintures et Dessins*). Il est en quelque sorte le lien entre ces deux générations, la surréaliste et l'abstraite.

H. — Oui, parce qu'il est moins limité que d'autres, qu'il est capable d'être jeune, si vous voulez, de comprendre une autre nécessité. Si l'on parle de Michaux en général, je sais que, pour moi, il m'apparaît comme très important. Je dois constater que, sans cesse, il m'a intéressé ; dans sa poésie, je vois le même détachement des inutilités, d'une espèce d'atmosphère dépassée. Dans son écriture même il y a de plus en plus une tentative pour un nouveau langage autonome, qui mord sur un nouveau terrain, pour lequel il faut inventer une

nouvelle attitude, radicalement différente, appuyée sur d'autres données. Avec lui, j'ai l'impression qu'il essaie constamment d'inventer...

Il a besoin de parler de choses dont personne d'autre ne parlait et il cherche toujours une façon personnelle de formuler cela. Il tend à créer un langage pour un domaine inconnu que personne d'autre que lui n'est capable d'explorer. C'est cela la grandeur de la création. Et là, il me passionne justement parce que cela pose toutes sortes de questions. Je ne le vois pas comme beauté, vous comprenez, je le vois comme nécessité. D'autres choses, je peux les voir comme beauté, mais ça ne me donne pas cette impression que, voilà, quelque chose est ici essentiel. C'est autre chose que l'esthétique. On trouve cela rarement en littérature. C'est le domaine de la création où un homme s'engage et dont dépend vraiment le sort de ce domaine.

G. B. — Je m'excuse de poursuivre le parallèle sur le plan pictural mais, là aussi, toutes les choses qu'il a faites avant la guerre ou tout de suite après, ces aquarelles très mystérieuses, très fantomatiques, c'était aussi un langage nouveau. Personne d'autre n'avait fait cela...

H. — Là il travaillait encore sur un terrain qu'il pouvait aussi résoudre par l'écriture d'une manière peut-être plus décisive ; c'est une sorte de monde « michauien » vu à travers les moyens picturaux. Mais si l'on veut parler des conquêtes décisives, formelles, où une conscience nouvelle est liée au fait que des signes purement mentaux apparaissent, c'est par exemple l'espace cubiste et après l'espace lyrique. Ailleurs, il n'y a pas de conquête pour moi, réellement. Et l'espace lyrique c'est *tout* le domaine, même le signe n'en est qu'un aspect particulier.

G. B. — En somme, pour vous, avant cette fameuse conquête de l'espace lyrique par Pollock il n'y a rien. Vous ne pensez pas que Klee, par exemple, est une chose capitale ?

H. — Klee, sûrement, il est en liaison avec toutes les recherches de l'entre-deux guerres, ce fourmillement de questions essentielles posées à côté, nécessaires pour amener autre chose. C'est un cubiste qui est presque arrivé au lyrisme. C'est encore l'espace cubiste mais comme il est influencé par toute cette atmosphère surréalisante, psychologique, romantisante, il enrichit lentement avec cela cet espace, mais il en garde les conquêtes. Il l'agrandit à l'irrationnel. De même que Pollock va faire rentrer dans son domaine toutes les données surréalistes de l'inconscient, de la passion, et élargir l'espace à leur dimension. Sans Pollock on aurait sans doute eu cet espace lyrique mais on en aurait certainement pris conscience moins fort, moins clairement, moins décisivement, non ?

G. B. — Et les dessins mescaliniens de Michaux ? Que représentent-ils pour vous ? Je me souviens que lors de la parution des premiers livres de Michaux sur la mescaline, cela semblait avoir une grande importance pour vous.

H. — Cela me passionnait parce qu'il prend là une attitude qui me paraît unique ; il aborde le monde d'une manière nécessaire, je veux dire que toute autre me paraît mal fondée (là, je parle de Michaux, en général, comme personne). De là vient qu'il prend de tels tournants dans son œuvre où, peut-être encore, de grandes décisions peuvent être attendues..., où même elles sont déjà là et ne nous apparaissent pas encore clairement. Disons ceci : si ces dessins mescaliniens approchent ou désignent une nouvelle façon de voir, formellement parlant, à ce moment c'est encore trop tôt pour que nous puissions en prendre conscience ; on peut supposer que cela se relie à autre chose qu'on ignore. Mais, encore une fois, c'est une impression subjective : on suppose, on croit, on sent que quelque chose peut apparaître, mais on ne peut pas encore le cerner, le nommer. Là, Michaux inaugure autre chose, une autre attitude, un changement de langage qui réellement me passionne : je sens, je suppose qu'il veut faire table rase avec la poésie dans le sens qu'on lui connaît.

G. B. — Exactement. Et cela correspondait aussi à l'époque à certaines de vos préoccupations, à une certaine recherche, une certaine approche de

l'Infini... J'ai toujours pensé que ce tableau-là, par exemple [1], n'était pas sans devoir quelque chose — dans l'esprit, sinon dans la forme — à *L'Infini turbulent.*

H. — Ça, c'est encore trop lyrique, beaucoup trop lyrique. Il faut arriver au dépouillement. Il y a des textes de Michaux que je relis souvent et où je pense que tout est absolument nécessaire. Même une virgule, ou un mot, dans une phrase de cinq lignes, qui me paraît si décisif... Dans le dernier livre qu'il a publié chez Flinker [2], j'ai trouvé des blocs de marbre, absolument. C'est ainsi qu'il m'apparaît. Je l'ai lu comme une espèce de cristal. Au lieu de rechercher de fausses richesses, il cherche la pauvreté.

G. B. — Eh bien ! justement, est-ce que ce n'est pas une telle démarche qui pourrait aider certains jeunes aujourd'hui (des gens qui se trouvent devant un éventail terrifiant de choses qui ont été faites, qu'ils ne peuvent plus refaire), à repartir de zéro ?

H. — En principe, oui, en pratique, non. Parce qu'on ne peut y venir qu'après des années de souffrance. A vingt ans, on est beaucoup plus séduit par une chose éclatante, sûrement plantée, comme Pollock par exemple, que par un domaine pauvre. Moi, je suis maintenant beaucoup plus près de cela, parce que c'est le RIEN où commencent les choses. C'est un domaine beaucoup plus intérieur. Il faut dépouiller ses besoins ostentatoires, voir l'être dans sa nudité. L'expérience mescalinienne est passionnante parce qu'avec cette expérience on peut en recouper d'autres, objectivement. On peut aborder un domaine par cette face-là ou par une autre ; mais en Orient, partout, dans le christianisme ou hors de lui, ou dans la révolte, ou dans l'athéisme, c'est toujours la même espèce de vidage, d'appauvrissement, de dénudement de l'être, qui est nécessaire... Au moins la tentative, vous comprenez. Et à ce moment-là, je peux prendre conscience de ces dessins ; là je suis tout à fait d'accord. Il y a dans *Vents et poussières* un texte qui m'avait beaucoup frappé : *Tout, véritablement tout, est à recommencer par la base : par les cellules de plantes, de moines, de proto-animaux : l'alphabet de la vie* (...). *La cellule peut encore sauver le monde, elle seule, saucisse cosmique sans laquelle on ne pourra plus se défendre. C'est pourtant assez visible.* Voilà. C'est par là, en effet, qu'on peut peut-être repartir. C'est tout ce que nous pouvons tenter de faire pour le moment. Des saucisses...

HANTAÏ Simon, né à Bia (Hongrie), en 1922.
Vit en France depuis 1949. A fait partie du groupe surréaliste de 1953 à 1955 environ. Exposition préfacée par André Breton en 1953. S'oriente alors vers l'abstraction lyrique et c'est la violente explosion de « Sexe-Prime » (1956). Après une période d'agitation a choisi la retraite. Expose Galerie Jean Fournier.

Joseph Sima

G. B. — Vous êtes arrivé en France, je crois, vers 1921 et, quelques années après vous participiez avec Roger Gilbert Lecomte et René Daumal à ce que l'on a appelé l'« aventure » du « Grand Jeu ». Henri Michaux avait déjà publié quelques textes en Belgique et *Qui je fus* paraissait en France en 1927. Aviez-vous été tenté de le rencontrer et, peut-être, de le mêler à votre groupe ?

S. — Vous savez que Michaux a toujours été un solitaire, qu'il s'est toujours tenu en dehors de tout. Il n'était pas facile d'avoir des contacts avec lui.

1. Grand tableau d'Hantaï peint en 1958, fait d'une multitude de touches transparentes juxtaposées.
2. *Vents et poussières*, 1962.

Mais nous connaissions ses écrits et ils nous intéressaient énormément... Plus tard je me souviens qu'on me demandait si je voyais une parenté entre Michaux et Kafka. J'avoue que j'étais surpris.

Je voyais une différence énorme. Il y a chez Kafka une sensibilité angoissée et une exceptionnelle résistance d'une santé précaire, une endurance presque incompréhensible. Michaux a une réceptivité et une sensibilité aussi exceptionnelles, mais il y a chez lui une « santé » qui lui donne beaucoup plus d'humour. L'humour de Michaux, cette sorte de rire à la Jérôme Bosch que l'on trouve dans son œuvre (et même dans la vie, quand il rit) c'est très important. Et il possède aussi une forme de pensée logique, rigoureuse, qui aurait pu faire de lui un musicien ou un mathématicien.

G. B. — Et vous qui étiez peintre, qu'avez-vous pensé lorsque vous avez su qu'il peignait et que vous avez vu ces peintures ?

S. — La première exposition que j'ai vue c'était chez René Drouin, place Vendôme : les aquarelles. Je n'ai pas été surpris qu'il peigne. C'est un poète qui peut s'exprimer aussi bien par la parole que par l'image. Sa pensée reste subjective, c'est-à-dire une abstraction poétique, bien que filtrée par les sens.

G. B. — Que pensez-vous de la manière dont il utilise les possibilités de la peinture et, notamment, des moyens et matériaux qu'il emploie ?

S. — Il y a des gens qui ne comprennent pas que la peinture peut être autre chose que la peinture à l'huile, bien épaisse, et qui, pour cela, ne peuvent pas comprendre l'œuvre de Michaux. Mais, dans ce cas, il faudrait condamner toute la peinture de l'Orient. Au contraire, Michaux indique la voie pour la peinture de l'avenir. Il approche, dans son œuvre, du point de vide absolu qui donne la proportion de son espace intérieur. Ce point zéro, vide, c'est le point où Kafka est angoissé mais où l'on peut aussi se sentir sûr. C'est ce que tous les grands mystiques religieux ont trouvé et qui n'est pas sans analogies avec la poésie surtout celle de Michaux. C'est le lieu de la suprême subjectivité incommunicable.

G. B. — Pensez-vous que Michaux, du fait de ce double langage qu'il emploie, tantôt littéraire, tantôt pictural, soit plus ou moins à l'aise que d'autres peintres devant le problème de la signification ?

S. — Le problème de la signification, s'il y a un problème pour lui, est le même. Il dit ou communique exactement la même chose en employant l'un ou l'autre moyen d'expression. J'ai toujours vu Michaux écrivant et dessinant, comme on écrit une formule mathématique en l'accompagnant par un dessin géométrique, les deux d'une signification identique.

G. B. — Quelle vous paraît être la place d'une œuvre comme celle de Michaux dans la peinture de ces trente dernières années ? Par rapport au Surréalisme, par exemple, ou à des œuvres comme celles de Klee ou de Wols ?

S. — Je suis embarrassé pour répondre à cette question. Michaux, en tant que grand solitaire, ne pouvait pas se plier à la discipline d'un mouvement, qu'il s'agisse du Surréalisme ou de tout autre. Il pouvait aimer Max Ernst, aimer ou détester Giacometti — je l'ignore — mais dans certaines circonstances aimer ou détester peut signifier la même chose. Il aurait pu être intéressé, peut-être, par certains côtés de l'expérience du « Grand Jeu », je ne le sais pas — mais il est toujours resté en dehors de tout. Quant à Klee, s'il a préfacé un ouvrage sur lui, son intérêt pour l'œuvre de Klee est évident mais cela ne prouve pas que l'on doive rapprocher les deux œuvres, pas plus que celles de Wols ou de Tobey.

SIMA Joseph, né en Bohème, en 1891.
Vient à Paris en 1921, puis s'y fixe définitivement. Ami de nombreux écrivains et poètes, participe un moment au mouvement surréaliste. Un des fondateurs du « Grand Jeu ». Première exposition à Paris en 1928. Peintre de l'espace et de la lumière, son œuvre allusive et transparente après la période surréaliste témoigne d'une rare homogénéité. Expose Galerie Le Point Cardinal.

Claude Viseux

G. B. — A quel moment avez-vous découvert l'œuvre de Michaux ? Est-ce que vous connaissiez ses écrits avant de connaître sa peinture ?

V. — J'ai connu la peinture de Michaux vers 54-55, mais j'ai lu d'abord certains de ses livres, comme *Le Voyage en Grande Garabagne*. J'ai vu des bouquins chez Drouin ; un livre clouté, je me souviens...

G. B. — Ah, oui, *Poésie pour Pouvoir*, un très beau livre qu'il avait fait avec Tapié. En bois, avec des clous dessus. Un texte extraordinaire. C'était place Vendôme. Alors vous aviez vu les expositions d'aquarelles ?

V. — Non, c'était bien plus tard. Quand je suis entré chez Drouin il m'a montré un peu tout ce qu'il avait fait auparavant : Pevsner, Dubuffet, Fautrier, Michaux..., il m'a prêté quelques bouquins de lui. Etaient accrochés à ce moment-là rue Visconti des « foules », je crois, des dessins de foules et des aquarelles comme celle que j'ai à la maison. En fait, je ne m'intéressais pas à Michaux particulièrement mais il s'est trouvé que, grâce à Drouin, je me suis senti, si vous voulez, dans une « famille » : immédiatement les écrits de Michaux, les écrits de Dubuffet, et même certains écrits de Salvador Dali à l'époque, sont les trois premières choses qui m'ont frappé. Frappé dans la mesure où cela m'a apporté non pas une découverte mais plutôt une sorte de confirmation. Je ne me sentais plus seul. C'était comme un moyen de se tranquilliser. Après, bien sûr, il y a eu la succession des dessins de Michaux, les expositions, etc. Mais aujourd'hui encore je me sens plus intéressé par ses écrits que par les résultats plastiques. Mais c'est une réaction très personnelle, vous voyez, celle d'un jeune peintre que l'on voulait nourrir et informer.

G. B. — Oui, mais il y a tout de même eu le contact direct, la vision des œuvres. Par exemple les premières peintures à l'encre et ces fameuses « foules », elles n'ont pas été tout à fait sans influence...

V. — Pas du tout.

G. B. — Vous êtes sûr ?

V. — Certain, oui.

G. B. — C'est assez curieux parce que j'avais l'impression que la période « tachiste » qui a suivi immédiatement chez vous, en 55-56, leur devait beaucoup. Et vous avez aussi peint des « foules » un peu plus tard.

V. — Sur le plan formel, disons que l'influence de Dubuffet serait peut-être plus importante. Et puis, à ce moment-là, tout le monde parlait de « tachisme ». Ça a commencé avec le manifeste de Charles Estienne... C'était en 52 ou 53 [1]. Mais pour moi les choses venaient surtout intérieurement, si l'on peut dire. Vous savez l'intérêt que j'avais pour les micro-organismes, pour toutes ces choses ; ce sont surtout les lectures, les images scientifiques de ce monde-là qui m'ont influencé beaucoup plus que, soit des écrits, soit le tachisme. Il s'agit plutôt de similitudes que d'influences directes : dès que plusieurs individus cherchent dans un même secteur, les structures se ressemblent, parce qu'ils parlent à leur manière un langage semblable.

G. B. — La mescaline, qu'est-ce que cela représente pour vous ? Comment situez-vous les dessins mescaliniens dans l'ensemble de son œuvre ?

V. — L'expérience est valable pour Michaux : c'est une manière de se parler à lui-même, de se révéler à lui-même différemment, de compliquer le problème jusqu'à se mettre dans des situations de point zéro qu'il n'avait pas connues. C'est en cela qu'elle est intéressante. Dans les dessins mescaliniens, je vois certaines apparitions — encore une fois ces micro-organismes, on ne quitte pas cela... Mais pour la mescaline même, je ne peux pas juger. On ne peut pas juger

1. En fait, c'était en 1954, dans *Combat*. Et *Mouvements* était paru en 1951, avec des textes comme : *Taches/ Taches pour obnubiler/ pour rejeter/ pour désabriter/...*

une chose que l'on n'a pas vécue. Ce qui est intéressant chez Michaux, c'est le côté immatériel de son action. Peinture ou non-peinture, là n'est pas la question. Les matériaux qu'il emploie lui conviennent parfaitement dans la mesure où sa main n'en est pas prisonnière, où il reste très libre.

G. B. — Pensez-vous que ce pourrait être une sorte d'exemple à suivre pour des peintres futurs, cette économie de moyens, cette liberté dans la démarche ?

V. — Je crois que les peintres de notre génération, enfin ceux qui ont aujourd'hui entre trente-cinq ans et quarante-cinq ans, nous avons tous ressenti cela, nous étions très proches de ces problèmes ; il y avait les influences post-surréalistes, celles de Michaux, Wols, Dubuffet, Matta ; et, d'autre part, par notre formation, nos origines d'enfants brimés par la guerre, d'une manière morphologique je crois que nous étions très près d'eux ; en tout cas, c'étaient nos aînés immédiats et nous les comprenions ; nous aimions aussi leur condition hors-carrière, hors-statuts, hors bonne peinture ou pas, bref l'image d'une liberté, l'image d'un homme qui fonctionne pour lui-même, pour son cri... Voilà, c'est surtout cela qui a été un message pour nous. Mais maintenant, je suis incapable de me situer dans la peau d'un jeune. Quand on voit ce qu'ils font actuellement ; ils nous rient au nez complètement ! Nous ne sommes plus dans le coup. Tandis qu'alors il y avait un courant ; il s'est passé un échange réel. Dans tous les sens d'ailleurs. Ainsi Miró qui venait souvent voir nos tableaux et les recherches de notre génération, en a été influencé, et Michaux lui-même, peut-être aussi...

Je ne sais pas où en est Michaux dans son travail mais il est certain que maintenant chacun se trouve très isolé, avec ses propres problèmes. Pour moi, aujourd'hui, par rapport à la sculpture surtout, où il est nécessaire de matérialiser davantage, je crois que c'est dans cette matérialisation que les choses peuvent se passer...

G. B. — La « matérialisation » est possible en sculpture mais beaucoup plus difficile à réaliser en peinture ; on retombe alors dans le « nouveau réalisme » ou la peinture « pop » qui, le plus souvent, se contentent de photographier l'apparence des choses, alors que la démarche de Michaux est à l'opposé : il cherche à montrer l'ESSENCE.

V. — Bien entendu, sa démarche est beaucoup plus près de ce que l'on attend de l'art : non pas de figurer la tête mais de montrer davantage ses humeurs ou tout ce qui peut y être inscrit. Si je parle de matérialiser c'est parce que, en sculpture, j'ai des problèmes avec la forme qui sont différents de ceux du peintre. Mais c'est l'esprit qui doit se matérialiser davantage. Je me suis peut-être mal exprimé. Ce que je veux dire, c'est que Michaux en tant qu'homme indépendant, qui écrit, qui peint, qui pourrait même sûrement sculpter et en tirer des choses bien plus intéressantes que certains, Michaux en tant que solitaire et que possédé — comme Goya avec ses dessins de la Maison du Sourd ou Bosch en son temps — en fait, il n'y a que ces êtres-là qui comptent. Quant à leur situation par rapport aux mouvements parallèles, à l'influence qu'ils peuvent avoir, aux ramifications possibles, c'est une chose passagère. Il y en a sûrement, mais il échappe à tout cela et c'est pourquoi il nous intéresse.

VISEUX Claude, né à Paris, en 1927.
Sculpteur et peintre dès le début, son œuvre ne cessera d'osciller entre ces deux formes d'art, pour lui complémentaires. Première exposition à Paris en 1952. Abstrait lyrique et « tachiste » dans les années 55, il se consacre plus particulièrement aujourd'hui à la sculpture. Expose Galerie Le Point Cardinal.

Zao Wou Ki

G. B. — Je me souviens que Michaux s'était intéressé à vos dessins, avait écrit des textes sur des dessins que vous aviez faits. Cela a donné un livre : *Lecture de huit lithographies de Zao Wou Ki*. Comment cela s'est-il passé ?

Z. — C'était en 1949. A ce moment-là je ne parlais pas français ; j'étais à Paris depuis un an à peine. J'avais fait des lithographies. Je les ai montrées à Robert Godet qui était l'éditeur de certains livres de Michaux. Michaux les a vues et a bien voulu écrire ces textes, et le livre s'est fait comme cela.

G. B. — Et vous connaissiez l'œuvre de Michaux avant ? Vous aviez vu la grande exposition de ses aquarelles chez Drouin ?

Z. — Je connaissais son nom, mais le lire m'était très difficile. Depuis j'ai pu découvrir tout cela et nous sommes devenus très amis. D'ailleurs pour moi c'est un ami sacré ! J'aimais beaucoup les aquarelles. Il est difficile d'expliquer les tendances de la peinture mais je trouve que c'est l'un des peintres figuratifs les plus importants. Pour moi les meilleurs sont Giacometti, Dubuffet, Michaux.

G. B. — Pensez-vous qu'on puisse encore aujourd'hui le considérer comme un peintre figuratif ?

Z. — C'est un nom qui sert à délimiter un peu les tendances. Michaux a toujours été intéressé par les personnages. On parle de signes à son propos, mais je crois qu'il peint plutôt les mouvements humains.

G. B. — Est-ce que vous y voyez une parenté, même lointaine, avec la peinture orientale ?

Z. — Oui. Michaux est un des seuls qui comprenne vraiment le sentiment oriental.

G. B. — Savez-vous si des peintres orientaux sont intéressés par son œuvre ? Y trouvent-ils un écho, une parenté avec leurs préoccupations ?

Z. — Cela dépend évidemment de quels peintres orientaux il s'agit. Il y en a beaucoup de mauvais qui ne comprennent même pas la peinture chinoise. Comment pourraient-ils comprendre celle de Michaux ? Au fond, l'œuvre de Michaux est une œuvre très approfondie que la plupart des gens, même ici, ne peuvent pas pénétrer.

G. B. — Le fait qu'il emploie ces moyens assez modestes que sont le papier, l'aquarelle, l'encre de Chine, a-t-il une signification pour vous ? Pensez-vous que l'on puisse exprimer autant avec ces techniques-là ?

Z. — Je crois que ce sont des techniques qui conviennent très bien à Michaux. Il n'aime pas la peinture à l'huile, il trouve que c'est collant, que ce n'est pas souple ; il préfère l'eau, l'encre, les lavis — au fond c'est une méthode très orientale.

G. B. — Et vous-même, avez-vous l'impression que l'œuvre de Michaux vous a apporté quelque chose ?

Z. — Pour moi, je vous l'ai dit, c'est d'abord un ami sacré. Ensuite j'ai beaucoup d'admiration pour lui : et pas uniquement sur le plan littéraire mais aussi pour sa peinture. Quelqu'un qui peut écrire aussi profondément et qui peut s'exprimer aussi bien par la peinture, cela est très important. Au fond la pensée est la même, ce n'est que le moyen qui change. Peut-être pense-t-il sa peinture un peu comme il écrit. Vous voyez, la facture de sa peinture, c'est une peinture « écrite ». Beaucoup de peintres orientaux ont été de grands poètes, grands calligraphes et grands peintres en même temps.

G. B. — Et par rapport à d'autres peintres occidentaux comme Klee ou Wols, comment situez-vous l'œuvre de Michaux ?

Z. — Klee est plus construit, Kandinsky aussi. Mais la poésie ne construit pas. La peinture de Michaux est plus une peinture poétique qu'une peinture construite. Klee a parfois un certain côté très professoral : il veut montrer comment on fait une peinture. Michaux n'a jamais voulu montrer cela.

G. B. — Beaucoup de personnes pensent que Michaux est un peintre surréaliste. J'ai entendu et même lu cela maintes fois. Qu'en pensez-vous ?

Z. — Je ne le pense pas du tout. A mes yeux, la peinture surréaliste est au fond une peinture plus littéraire. Et, mis à part certaines idées fantaisistes ou fantastiques, la conception en est tout à fait classique. Je ne pense pas que ce soit une peinture qui compte beaucoup dans l'évolution de la peinture moderne. Ce que fait Michaux n'est pas littéraire ; c'est une peinture plus pure. Ses recherches sont beaucoup plus picturales.

G. B. — Et l'expérience mescalinienne ? Les dessins mescaliniens ? Que représentent-ils pour vous dans son œuvre ?

Z. — La mescaline était, si vous voulez, un prétexte pour développer un autre langage, pour avancer d'un pas. Mais on ne peut pas dire qu'elle soit une liberté — il possède déjà la liberté dans sa peinture. Elle est plutôt un moyen de s'aventurer dans un domaine qu'il ne connaît pas. Ces dessins sont différents, en effet, mais c'est toujours Michaux. Cet espace infini, au fond, c'est celui qu'il a toujours cherché... mais avec une écriture un peu différente.

G. B. — On pourrait dire que l'écriture est devenue plus « abstraite »...

Z. — On peut dire aussi que c'est l'intérieur des êtres ou du cerveau humain, si l'on veut des images. C'est soi-disant « abstrait » parce qu'on n'en voit pas d'équivalent dans la nature mais je ne pense pas que rien soit jamais « abstrait ». Un domaine pictural exploité par un être humain, passé par le cerveau humain, c'est une chose qui ne peut pas être absolument abstraite. Ce sont des paysages ou des fragments de rêves qui passent et qui reviennent chez le peintre. Un peintre fait toujours la même peinture qui évolue différemment. La conception ne change guère. Avant tout, c'est émotif. C'est l'émotion qui crée la peinture. On peut dire que l'émotion aussi est une chose « abstraite » : on ne la voit pas. MAIS ELLE EXISTE !

ZAO WOU KI, né à Pékin, en 1921.
Fait l'école des Beaux-Arts et étudie l'art traditionnel de son pays, notamment la calligraphie. Arrive en France en 1948 et s'y fixe définitivement. Première exposition chez Pierre Loeb en 1951. Sa peinture marie harmonieusement l'inspiration orientale et le lyrisme de l'abstraction poétique. Expose à la Galerie de France.

Porto Raphael le 23 Juillet 1966
(Sardegna)

Chère Madame,

Avant tout je m'excuse du retard à répondre à votre gentille lettre, mais on me l'a renvoyé ici avec beaucoup de retard.

Je serais vraiment heureux et honoré de répondre à votre questionnaire qui regard - pas seulement un ami qui je tiens parmi les plus chers (peut-être le plus cher) mais le plus grand poète vivant de la France et un peintre aussi, d'une personalité et versalité prodigieuses -

J'ai eu la joie de le connaître à l'occasion d'une exposition à Paris chez Nina Dausset - rue du Dragon - Janvier - 1951 - par Michel Tapié - le soir même du vernissage je, Michaux participai à un dîner chez Dausset offert aux peintres presents à Paris - ~~Ernst~~

Wolf était porté en bras par Rigalle et Mathieu jusque à l'étage (il me paraît le 3ème) de Nina, et son mari, qui était docteur en médecine, me disait que Wolf n'avait plus que six mois de vie, ~~et~~ et il était prophète ! —

Chère madame, je m'excuse de la longueur de cette lettre, mais la vôtre m'a reporté ~~en~~ tout d'un coup ~~arrière~~ de presque 45 années en arrière et les souvenirs ont affolé ma mémoire !

Je vous enverrai mon texte — comme vous désirée, avant le 15 août — à mon avis le ~~texte~~ questionnaire on a été fait très bien.

J'espère avoir le plaisir de vous connaître personnellement ou à Paris ou à Rome et bientôt et je vous prie de croire à ma vive sympathie.

Bien cordialement

Giuseppe Capogrossi

PS
de 27 Juillet
Je retournerai
à Rome (malheureusement !)

A la suite de circonstances malheureuses, le texte de M. Capogrossi ayant été égaré lors de sa traduction, nous nous permettons de reproduire à la place cette lettre qui résumait à l'avance son témoignage.

"L'enchanteur caché"

Luc Simon *

Parlant du « phénomène de la peinture » et de la façon dont « les Visages » lui viennent sur le papier, Henri Michaux écrivait : *On est surpris les premières fois.*

C'est peu dire que ma surprise à moi fut, au-devant de ces visages, de furieuse humeur. Je ne pouvais pas regarder l'œuvre d'Henri Michaux comme je regarde l'œuvre d'un autre peintre. En effet, au lieu de les voir, je rencontrais ces Visages, ces Batailles, ces Paysages, et puis je les entendais. J'ENTENDAIS un cri, une supplication, un bruit de sang trop affolé, un mouvement de lave. Je me sentais frappé, je m'en souviens, comme dans le dos. Je me retournais. Je dévisageais ces peintures avec une espèce de rancune et j'accusais Henri Michaux de se servir de la peinture au lieu de la servir. Pourquoi ? Je le sais aujourd'hui : j'étais jaloux, et d'une douloureuse jalousie... Bien au-delà de la peinture, Michaux, comme en improvisant sans grammaire, sans que la main ait le droit d'intervenir, peint avec ses veines. Sa peinture, c'est mouvement d'artères, de capillaires, mouvement de moelle aussi. Il atteignait en moi

* Luc Simon est né le 16 juillet 1924, à Reims, dans une famille où l'on est, de père en fils, depuis le Moyen Age, maître-verrier de la cathédrale. Cette hérédité d'artistes et d'artisans, ajoutée à celle des Ardennes rimbaldiennes, on ne peut s'empêcher de les évoquer l'une et l'autre à propos de la peinture de Luc Simon, qui se caractérise, d'une part, par une technique traditionnelle de l'huile, d'autre part, par l'expression d'un certain fantastique, voire d'un « baroque », dont la poésie très particulière l'apparente aux anciens maîtres allemands. Ces tendances se sont manifestées avec éclat dans plusieurs expositions, ces dernières années, en particulier à la Galerie Motte, à Paris, et l'année dernière à la Galerie Findley, à New York. Dans la mesure même où l'œuvre singulière de Luc Simon demeure étrangère aux courants de la peinture actuelle, il nous a paru intéressant de lui demander ce que représente, pour lui, l'œuvre plastique d'Henri Michaux.

René BERTELÉ.

ce que la peinture tente toujours de cerner et dont elle ne peut rendre que les reflets. La toile rêvée, parfaite, sera toujours pour moi, le merveilleux fossile d'un moment, mais un fossile quand même ! Jamais le génie de Klee, l'abondance, le désordre des peintres du « geste », du « Signe », ne m'avaient ainsi concerné. Klee, lui, garde ses royales distances comme Mozart ; il joue son quintette d'amour, de jeu, de mort, sur une île, au milieu du parc ; les autres imitent le geste, ils gesticulent souvent, « comme pour attraper les étoiles ». Ils se fatiguent à l'écart de nos villes. On peut les REGARDER.

Henri Michaux, une fois encore, me surprend sans que je puisse m'y préparer : il a posé ses veines au coin de ma rue, sur la dernière marche de mon escalier, dans le train, et je vois au moment de l'écrire, son Roi malade s'accouder sur la colline : comme il bouge lentement ! Michaux, c'est certainement « l'enchanteur caché », l'enchanteur-amoureux le plus persévérant, le plus méticuleusement au pied de notre mur, et je ne peux m'empêcher d'écrire qu'une certaine sainteté lui confère ce droit : il m'accuse, il nous accuse de politesse, de volonté-de-style. Vous la menez au fouet, la peinture, monsieur Michaux, vous vous riez d'elle, mais elle vous obéit. Vous ne l'aimez pas pour son odeur, comme nous, et c'est sans doute cette « injustice » qui me blessait le plus... Plus encore, vous ne venez pas seul à notre rencontre, vous amenez votre « foule » avec vous et cette foule me cerne.

Henri Michaux est plus qu'un peintre. C'est Robinson qui raconte à Vendredi l'épopée sauvage de ses ancêtres, il les désigne sur le sable en grattant le sable... Mais Vendredi, c'est Henri Michaux aussi. La marée fait bouger tous ces personnages de sable, et le voilà qui s'effraie, et moi je suis tout à coup près de lui à m'affoler aussi. Il a dressé la peinture à cette étrange besogne : elle va chercher, pour lui, au fin fond de la forêt d'Afrique, sur les montagnes thibétaines, enfin dans ce qu'on appelle la nuit des temps, ses frères inconnus, ses doubles, son « clan », comme il l'écrit, et il nous les LIVRE. Comme ils sont de vérité !

Grillots hagards, moines ligotés, chevaliers sans cesse condamnés à remonter en selle pour la bataille : jamais le dessin ne les arrête, jamais emprisonnés dans l'épaisseur du papier.

Nous sommes peut-être loin d'un certain destin de la peinture, de l'Image parfaite de sa durée telle que Pierro de la Francesca, Altdorfer, Goya ou Max Ernst nous l'ont donnée, mais nous sommes au cœur même de la VEINE D'AMOUR. Oui, c'est peu dire qu'Henri Michaux a reposé pour lui les problèmes de la peinture, après avoir reposé ceux de la poésie. En quête, en quête, il a laissé les mots, après s'en être servi, sur le bord de la route. En quête, il a laissé la peinture sur le bord de la route après s'en être servi. Pour nous.

La liberté doit être ce dur cheminement. Aussi merveilleux que soient les mots et les peintures d'Henri Michaux, c'est de la quête qu'il s'agit maintenant, de la quête qui le force. Elle m'oblige.

« Hommes, regardez-vous dans le papier. »

Henri Michaux, peintre

Julien Alvard

Une pierre angulaire ; peut-être une clé de voûte. Il arrive que dans les ténèbres dont s'entourent les arts modernes, on heurte un angle vif. C'est rare. Mais cela arrive. Et tout d'un coup, un nombre considérable de phénomènes aux significations jusque-là obscures trouvent leur explication. Ou du moins leur méthode, une méthode que les artistes eux-mêmes n'arrivaient ni à formuler ni à rendre sensible. Alors, les crises de conscience, aussi bien celles des auteurs que celles des commentateurs, trouvent une issue positive. Ce qui dans l'art actuel était faux et bête devient triste et infantile, ce qui était profond ou grave ou simplement réussi le devient aux yeux de tous ceux qui en doutaient.

Michaux n'est pas un magicien, il est bien plus. Il fait partie de ceux qui auront donné son visage à l'art du XX^e^ siècle. Il est aujourd'hui un des rares à maintenir en éveil le désir de la découverte et qui l'aura justifié par les buts et les méthodes qu'il se propose comme par les résultats qu'il a obtenus. Il est celui qui permet de garder confiance dans la peinture.

La pierre angulaire de Michaux, c'est le « dedans ». Ce qui le concerne, c'est l'expression des phénomènes intérieurs. Après avoir poussé dans leurs dernières limites les possibilités des mots, il s'enquiert auprès des taches, après avoir épuisé les taches, il recherche les provocations artificielles. Ce n'est point pour en jouir en poète mais pour en recueillir les fruits et pour les classer. Il fait œuvre d'entomologiste. Est-ce à dire qu'il abandonne la poésie ; est-ce que la poésie nous abandonne ? Ce qui paraît certain c'est qu'elle prend racine ailleurs.

Michaux se place dans une perspective de connaissance bien plus que de jouissance, il ne cherche pas l'esthétique, c'est elle qui vient à lui, elle n'est pas son souci majeur. Lui se borne à tirer la sensation

du côté et dans le sens de la perception. Il fuit la rhétorique, il la conjure par son souci de ne dire ni plus haut, ni plus bas, ni plus loin ce que son instinct lui permet de saisir.

Les réalisations de Michaux sont assez variées, surtout si l'on considère l'uniformité qui guette les peintres modernes. En général, sous la menace de cette uniformité, les artistes se lancent dans les variations de leurs brevets ; ou bien alors, ils brûlent ce qu'ils ont adoré. On ne saurait s'en offenser sans tomber dans le plus bas des caporalismes. Cependant, on n'en peut mais, il reste toujours un doute sur la signification d'une œuvre qui se présente en habits d'arlequin. Ce petit problème ne s'est jamais posé pour Henri Michaux. Dans la mesure où il approfondit, il trouve du nouveau. Le souci de la connaissance est finalement le meilleur moyen de se renouveler. Le monde auquel il s'intéresse est le « monde du dedans » et tous les moyens d'investigations lui sont bons. Il ne borne pas son ambition à fixer ou à saisir le « comment », il n'abandonne jamais le but qui est de savoir de quoi il retourne.

On peut diviser l'œuvre peint de Michaux en quatre domaines qui sont également quatre étapes bien que les unes et les autres soient étroitement mêlés. Les premiers essais, les « flash » qui fixent dans l'eau de l'aquarelle les modalités du hasard, les taches d'encre, les dessins mescaliniens et le cinéma pictural.

Les « flash » sont le résultat des fantaisies de l'aquarelle lorsque la couleur joue dans l'eau et se dépose selon son gré sur le papier dont elle fait son complice. *C'est le cinéma que j'apprécie le plus dans la peinture,* dit Michaux. Ce qui est étrange c'est que ce cinéma opère déjà dans un sens bien déterminé. Des lambeaux de personnages ou de visages s'y reflètent partout. *Menant une excessive vie faciale,* dit-il, *on est aussi dans une perpétuelle fièvre de visages. Dès que je prends un crayon, un pinceau, il m'en vient sur le papier, l'un après l'autre, dix, quinze, vingt.* Ces visages sont des faces larvaires. Bien souvent on hésite entre trois ou quatre yeux qui regardent à la fois. Michaux peint des êtres dénaturés ; il s'en excuse. Il faut bien voir que ces êtres dénaturés ne sont cependant pas des êtres marginaux. Ce sont des aspects de la personnalité qui viennent tout aussi bien du centre même de l'être mais sont soigneusement épurés par l'adulte. Tout cela n'apparaît qu'à des moments où faiblit le contrôle que nous nous imposons. Ce n'est donc pas une simple rêverie qui se dévoile dans ce laisser-aller mais une révélation échappée à la censure. En définitive, ce laisser-aller ressemble fort à un exercice, à une prospection dans les replis de la personnalité que l'esprit ou la conscience ne pourraient accomplir seuls sans le secours d'une main ingénue qui découvre à son maître ce qu'il possède en propre de plus égaré, de plus fourvoyé ou de plus élémentaire. Se mettant lui-même en scène, faute d'avoir un meilleur sujet d'expérience à sa discrétion, la personnalité avant tout spirituelle et moqueuse de l'auteur se reflète par la ténuité, la légèreté du trait ou des ombres, la délicatesse des tons. Cependant lorsque l'aquarelle ou la gouache se charge de couleurs plus intenses, elles se révèlent une aptitude formelle qui n'était point requise au départ, une vocation d'artiste peintre. Simple méchanceté pour mettre les gens dans l'embarras. Mais l'art n'est pas exclu des préoccupations de Michaux. Il est à lui-

même son propre critique. Il choisit. Il sait que les meilleures intentions, les meilleures méthodes, les plus ingénieuses découvertes n'y changent rien. On y accède ou on y échoue. Il est trop doué de sensibilité pour ne pas éprouver une appréhension, il est trop doué de jugement pour ignorer qu'il y réussit.

Après cette période de « larves », après ce qu'il appelle lui-même le fantomisme, il en est venu aux taches d'encre. Ces taches d'encre n'ont rien à voir avec celles de Rorschach si ce n'est que ce sont des taches et qu'elles sont faites avec de l'encre. Car cette fois il n'y a point d'eau pour faciliter la voyance. L'encre sort de l'encrier et déverse sur le papier toutes ses diableries. Au début on pensait aux calligraphies de l'Extrême-Orient. Ce n'est là qu'un rapprochement superficiel. Tout d'abord ces taches ressemblent à un alphabet qui prendrait vie. Mais peu à peu les petits jongleurs se disloquent et Michaux s'engage dans un nouveau commerce de formes turbulentes : folles poursuites, batailles, émeutes, piétinements. Ces encres sont un condensé d'histoires fabuleuses qui nous viennent au bout des doigts. Elles sont comme l'ombre de Scaramouche qui se détachait de lui pour aller perpétrer ses malices. La réalité de ce lien et de cette indépendance situe bien le caractère d'indiscipline de ces émanations de la personnalité.

Parallèlement à cette escapade, à ces virtualités dérobées à l'encre noire, Michaux a entrepris une recherche plus organisée du moins dans les préliminaires ou si l'on veut le conditionnement qu'elle nécessite. Cette recherche concerne les champignons hallucinogènes et leurs effets sur la vision seconde d'une réalité supposée inaltérable. Il s'agissait de fixer en observateur attentif les fantaisies et les phantasmes que la drogue pouvait faire surgir devant les yeux de l'artiste-patient. Michaux partait à l'aventure d'un paradis artificiel non pas pour se détacher d'un monde ingrat comme ses prédécesseurs du XIX^e^ siècle mais comme l'inquisiteur d'un para ou d'un méta-monde. Rien n'est plus difficile que de tracer le profil d'un malaise. La mémoire en garde le plus souvent un souvenir confus et les angoisses du malaise rendent pratiquement impossible l'usage de la plume ou du pinceau pendant la durée de l'expérience. C'est cependant en se bornant au vu et au su de ses propres impressions, en faisant de sa propre conscience le baromètre enregistreur de toutes ces tempêtes que Michaux a procédé à l'examen de ces « révélateurs ». *Misérable miracle,* a-t-il conclu à la fin d'une première série d'expériences. Ce misérable miracle lui a cependant permis de définir une nouvelle conception graphique. Les dessins mescaliniens ont une morphologie bien caractérisée. Il n'est rien dans les expériences surréalistes précédentes qui soit aussi convaincant, aussi précis, aussi nouveau. Il semble que les intentions des peintres surréalistes aient été plus grandes que les résultats recueillis dans les années 25. On trouve dans leurs œuvres, si accomplies soient-elles, beaucoup de souvenirs des dessins de malades mentaux, et, quand elles échappent à cette critique, une expression de leur propre génie, génie flatteur et malheureusement flatteur, dont par définition on ne peut connaître les bases. Ici, on trouve un véritable enregistrement, fait en partie après coup, mais néanmoins aussi fidèle que possible aux rythmes de ces états superlatifs. Michaux a raconté ses expériences dans d'admirables livres qui sont, eux aussi, une contribution à la restauration de l'honnêteté dans la poésie. C'est cette honnêteté que l'on remarque dans ses dessins. On y rencontre une gaucherie de mémoire qui n'est remplacée par aucune stylisation,

aucun fini, aucune adresse qui masquerait et détruirait le sens de ces esquisses. Tout paraît au contraire dévoué à la mémoire de ce temps fou et si difficilement contrôlable dont le déroulement à un tempo excessif fait chavirer les instants où la perception pourrait s'exercer sans trop de fatigue. Tels quels, ce sont des points de repères, des passages, mais des passages vrais au milieu de l'océan de trucs de la peinture moderne.

Ces points de repères, Michaux a voulu les déployer, leur donner l'animation démente et maniaque sur laquelle il insiste inlassablement dans ses protocoles comme dans sa poésie. Depuis fort longtemps Henri Michaux porte au cinéma un intérêt assez difficile à définir mais cependant indiscutable. Il y va comme à un grand réservoir d'images auprès duquel la mémoire vient faire le plein, irrésistiblement. Voilà ce que le cinéma aurait pu rester pour lui si, à un moment donné, entrevoyant une possibilité de mieux cerner la vérité, il ne s'était décidé à tenter l'expérience de cette dimension nouvelle pour ses procès-verbaux graphiques. En introduisant le mouvement, le temps réel, il se rapprochait de l'animation de ses visions mescaliniennes et autres. L'univers tumultueux et vibrant de ses expériences devenait mieux accessible, le cinéma traduisait dans un langage plus proche de leur spécificité les formes nouvelles que ses hallucinations faisaient naître à la réalité. Les films, ou plutôt les deux films qui ont été le fruit de ce nouvel effort ont précisé d'une façon magistrale les vertus de ces champignons hypersensibles. Dans le domaine de l'acquisition de l'espace qui est toujours le fondement de la peinture, les couleurs, le mouvement, l'enchaînement des visions contrariées font de ces deux films un document unique sur l'histoire de la perception, une manière de légende des siècles de la vie cérébro-spinale. Disons plutôt un livre de raison pour rester dans l'optique de Michaux. On peut se demander si la personnalité n'est pas complètement écrasée par l'excès de précautions contre ses empiètements. On constate justement qu'il n'en est rien et c'est aussi un des résultats de toutes ces expériences. Une vision mescalinienne peut se délivrer en quelques traits principaux fortement accusés, elle n'entame pas cependant certains caractères, vraisemblablement individuels (ou qui demeurent individuels dans le cas de la mescaline). C'est un peu la déception du *Misérable miracle.* On ne sort pas si facilement de son corps quand bien même l'esprit a, sans arrière-pensée, pris la direction des opérations. Le cadre d'une drogue peut mordre sur le cadre personnel, le sillonner, l'éclairer, il n'y a pas de fusion réelle. La griffe de Michaux est toujours présente avec ce qu'elle comporte d'humour amer, de pessimisme tranquille, de sèche précision. Et en même temps une sorte d'inquiétude glauque. C'est bien cela qui se reflète dans les innombrables écroulements suivis de dévalades, dans les sautillements et miniaturisations d'éléments projetés sur des perspectives de plus en plus gigantesques.

Les films de Michaux donnent de ce qu'il voit ou de ce qu'il a vu une idée plus précise. Ils rendent plus plausible ce qu'il a décidé de rapporter. La réalité de la vision emporte plus que tout autre moyen l'adhésion, le consentement de ceux qui sont sollicités. Car il faut malheureusement compter avec la paresse d'esprit qui nous caractérise. Personne n'y échappe vraiment (quelques jacobins peut-être). On ne peut décider si cette facilité qui nous est offerte est un progrès ou une régression. Lorsqu'il dit que le cinéma est un réservoir d'images, Michaux a certainement raison. Les gens s'imaginent toujours qu'ils viennent voir une histoire mais quand, après un certain temps, il s'agit de raconter

l'histoire, il ne leur reste que des bribes liées comme par hasard aux images qui les ont le plus frappés.

Cependant prolonger sa propre peinture dans un film, comme le font bon nombre de peintres à l'heure actuelle, c'est en considérer d'autres aspects. Faire son plein d'images dans une salle de cinéma quelconque et donner soi-même des images au cinéma c'est un changement complet, c'est le passage du « peu de considération » passive à une attention majeure et active.

Si le monde soupçonneux de Michaux n'a pas changé en s'adjoignant un nouveau mode d'expression visuelle, il faut cependant noter le chemin parcouru depuis les petits fantômes noyés dans l'aquarelle, les figures chafouines méfiantes, portant dans leurs yeux toutes sortes d'interrogations. Sous l'influence du champignon mexicain, ces visions ont été déroutées vers une agitation de micro-éléments. Chaque pas de Michaux le sort de l'ornière où le pas précédent aurait pu l'entraîner. Toute cette précision apportée dans l'analyse des faits et gestes du peintre a pour but de montrer comment une œuvre peut être sous-tendue par la volonté de décrire. On voit qu'elle se différencie de la « nécessité intérieure » de Kandinsky, approximation remarquable mais cependant très vague. La nécessité intérieure ne permet en aucun cas de porter un jugement sur l'adéquation personnelle de l'œuvre. Ce que Michaux apporte c'est un point de départ qu'on ne peut discuter. Toute la science déployée pour saisir les divagations du « monde bloqué dans la tête », les expériences les plus désagréables faites pour y parvenir, les efforts pour demeurer lucide ou simplement attentif aux événements de ces expériences, tout cela donne aux peintures de Michaux, un intérêt, une raison, un pourquoi qui a été abandonné trop souvent. Lorsqu'on dit : « la peinture est le domaine du « make believe », le meilleur est le plus fort en matière de sophismes », on peut répondre : n'oubliez pas Henri Michaux. La clarté de cette démarche est si frappante, elle est si éloignée du formalisme de Cézanne ou de Picasso, elle est par contre si proche du génie positif de notre époque qu'elle rapproche, pour une fois, autrement que par simple hypothèse, l'art et la connaissance. Car elle n'adapte pas seulement les techniques modernes à ses propres fins, elle marche de pair, elle découvre elle aussi. Michaux travaille avec un microscope, on pourrait presque dire que son atelier est un laboratoire. Il coopère et ne refuse pas.

Il refuse de refuser ; il est pleinement intégré à son siècle et n'a pas besoin d'avoir recours à des violences de fait pour que son œuvre soit remarquée. On me dira : s'il avait vingt ans !... Or, précisément, il a eu vingt ans et il a choisi de ne pas protester. C'est la raison pour laquelle il a préféré ne pas faire partie du mouvement surréaliste dont il était par ailleurs si proche. Il faut dire aussi que Breton, par souci de ne point apporter de retouches à l'individu, redoutait que les surréalistes ne fissent des expériences de sommeils ou d'écriture automatique sous l'effet d'une drogue ; en somme, ce que Michaux voulait se réserver le droit de faire. Il semble bien que c'était pour les surréalistes se priver d'un levier extrêmement important, une des grandes voies du siècle, une des grandes perspectives offertes à la peinture. Il faut savoir gré à Michaux d'avoir maintenu ce point de vue dans toute sa pureté.

Conscience et peinture

René Passeron

La peinture ne serait qu'un passe-temps bien frivole, si l'esprit n'en faisait sa chose. Que l'on s'attache à distinguer toujours « sur quoi elle donne », selon le mot de Breton, c'est déjà l'honorer d'un pouvoir qu'elle détient parfois d'être une fenêtre sur l'inconnu. Mieux encore, en la serrant au plus près de ses possibilités expressives et révélatrices, il s'agit de savoir lui prendre ce qu'elle donne, ce qu'elle est, en tant que *cosa mentale*. Michaux le peintre a poussé plus loin que personne l'intégration de la peinture à l'esprit (et inversement), dans ce que l'esprit a de plus subtil et de plus mystérieux, la présence vécue. Ce que Michaux a tenté de saisir, avant, pendant et après la mescaline, et dont nous trouvons le meilleur compte rendu dans le triple recueil vertical, *Paix dans les brisements* est d'une banalité essentielle. Il a tenté de mettre à nu et de coucher noir sur blanc l'essence de la conscience.

On a pu prétendre, non sans raison, que notre conscience est un monologue perpétuel, par lequel nous nous racontons, récitons, commentons, avec entrelacs et fioritures, notre vie même dans sa durée et le flux de ses qualités affectives. Être, au sens accompli de l'être conscient d'être, serait alors parler l'être. La conscience philosophique va jusqu'à l'analyse critique de cette parole intérieure, conçue comme distincte de ce qu'elle dit, pour en déceler le statut relatif à l'être non conscient, ou objet, ou nature — celle-ci étant justement ce que l'esprit sait intimement n'être pas de lui, quand il pense quoi que ce soit. L' « endophasie » des psychiatres [1], reprise par l' « écriture automatique » du surréalisme et le « monologue intérieur » des romanciers, ne serait en rien différente de cette linéarité verbale, de ce discours interne, non seulement normal chez tout homme éveillé, mais hautement significatif d'une réelle vie intérieure.

Dans le projet qui qualifie au XX^e^ siècle tous les arts issus du Romantisme et du Symbolisme, projet de rivaliser avec la science sur le terrain

1. Depuis Egger, 1881, et Charcot, avec Gilbert Ballet, 1886, et Saint-Paul, 1902.

d'une connaissance où elle ne peut que rester modeste, le surréalisme a fait sien l'espoir suscité par la psychanalyse. Son entreprise, non sans dogmatisme, condamne comme factice tout discours qui ne manifeste pas le Désir, *deus absconditus*. Et c'est l'image, avec son « étincelle », qui seule peut véhiculer ce message. Verbal ou onirique, le flux intérieur doit être scandaleux pour la raison, sinon sa liberté n'est qu'apparente. D'où il suit une apologie de la folie, et cette affirmation curieuse de Ferdière que la folie seule est féconde et que, par suite — O Aristote ! — il n'existe pas d'art pathologique... D'où également le souci du politique et du moral qui caractérise les surréalistes de bon crû, ces domaines, où le poète, disent-ils, ne doit pas confondre le drame poétique et l'autre, étant ceux où l'aliénation de l'homme impose, plus qu'ailleurs, le double mot d'ordre de Rimbaud et de Marx : changer le monde. Bref, la peinture surréaliste voudrait ne prendre dans la conscience que les signaux émis par un Inconscient qu'il s'agit à la fois de libérer et de dissoudre.

La simulation, qui fait l'ambiguïté d'un beau texte comme *L'Immaculée conception*, et rend suspecte sa valeur de vérité, devient monnaie courante de Joyce à Faulkner. Le monologue intérieur est pour les romanciers un procédé technique de récit, où le génie n'exclut pas que puisse être révélé d'une manière fulgurante la vérité d'une vision du monde — celle par exemple de l'idiot dans *Le Bruit et la fureur :* un psychiatre nous a dit combien ce texte avait été lumineux pour lui. La simulation littéraire peut échapper au jeu esthétique, mais toute littérature est de l'ordre de la simulation. Le monologue intérieur du personnage s'installe dans la conscience (elle-même parlée) de l'auteur. Reste que, dans les meilleurs cas, la spontanéité de l'écrit semble serrer de plus près qu'aucune « poésie automatique » la pure parole intérieure. Elle tente au moins de la reconstituer sans idée préconçue de ce qu'elle aurait pour mission de mettre au jour.

Michaux — dépassant le récit, le poème et enfin la langue parlée — n'a mis aucun préjugé de doctrinaire, aucun talent de simulateur dans la prospection de cette parole intime. Allant au-delà du primesaut verbal et de la logorrhée, il a tenté de capter, par les moyens de l'art, ce que la phénoménologie, après les psychologues de Wurtzbourg, y a souligné d'essentiel : le flux sans mots, le mouvement pur, avec son *tempo*. Dans un article de 1957, il écrit : *Au lieu d'une vision à l'exclusion des autres, j'eusse voulu dessiner les moments qui bout à bout font la vie, donner à voir la phrase intérieure, la phrase sans mots, corde qui indéfiniment se déroule sinueuse, et dans l'intime accompagne tout ce qui se présente du dehors comme du dedans. Je voulais dessiner la conscience d'exister et l'écoulement du temps* [2]. Et il ajoute qu'en l'occurrence, l'épreuve de la mescaline n'a eu pour effet qu'un *affolement de la vitesse* rendant complètement impossible (outre que la drogue vous enlève toute énergie d'enregistreur ou de créateur) la tâche de suivre le rythme de cette pensée sans image et sans mots.

Le triple texte *Paix dans les brisements* constitue le document le plus utile qui soit pour l'examen de cette tentative. Le dessin, suivi de page en page, la prose, qui en essaie le commentaire explicatif, le poème qui en reprend le rythme en lui donnant sa dimension mystique — permettent une réflexion comparative sur les différentes sortes de réussites et d'échecs où aboutissent ces trois moyens d'expression majeurs. Le dessin (fait après coup) devrait se présenter comme un kakemono fluide et

2. *Vitesse et tempo, Quadrum*, n° 3, 1957, p. 15.

continu, sans matière et follement vibratile, pour répondre quelque peu à l'expérience qu'il tente de transmettre. Hélas, le papier est fixe et, malgré la visualisation intérieure sur l'*écran fluidique*[3] de la conscience, les larves de formes — pour parler comme Focillon — y prennent trop de permanence : on les saisit par tranche, d'un seul regard, ce sont des tableaux. La prose, si elle ne faisait suite à ce dessin dont elle est la légende, serait parfaitement obscure. Elle se présente pourtant comme un récit, une sorte de rapport ou de constat, visant à élucider le fait. Elle aborde le problème linguistique et salue au passage le chinois comme langue graphique plus apte que toute autre à rendre la pure qualité intérieure. Mais toute langue est convention, système, toute langue flotte sur ce fluide sous-jacent que l'intonation, la musique (intérieure ou non), la gestuelle peuvent sans doute manifester mieux qu'aucun dessin. A moins justement que le dessin ne parvienne à ne plus faire qu'un avec ce rythme infra-linguistique de la conscience. Enfin, le poème est là. Il vise à une expression totale. Il prend la langue pour matière et la roule, la triture, la désosse. Il brise les mots, casse la linéarité linguistique, laisse passer pourtant des allitérations et des répétitions rythmiques stéréotypées (ternaires :

le multiple me dépèce
malmené
down
pf
pf
pf[4]

— déjà, tous les dessins de la mescaline frappaient par la prolifération du répété). Il force le langage articulé à prendre en charge le flux sans mots, la qualité affective — brisements et paix finale — comme en un chant où la musique serait imposée par la qualité expressive de la parole, son intention interne. Oui, sous les mots enchaînés du monologue intérieur — fût-ce dans une liberté verbale délirante, roulant les tournures comme le Rhône en crue charrie des arbres, c'est l'*air* de notre conscience perpétuelle qui remplit de son *tempo* l'espace du dedans.

Voici donc où nous voulions en venir. L'expérience de Michaux — avec ses limites, qu'il a su mieux que personne mesurer — explique, justifie l'art dit abstrait dans ce qu'il a, ou devrait avoir, de plus authentique. Elle en désigne clairement la racine dans la conscience. Elle explique même qu'on ait pu se servir du mot *musique* pour qualifier ce niveau formel profond et pourtant purifié où l'art (pas seulement la peinture !) puise les relations, les schèmes, en bref les formes, qu'il ne fait vivre que parce qu'elles trouvent en nous d'harmoniques. Les images, même les plus étincelantes, le verbe, la littérature, les sujets traités ou non, viennent par surcroît. Ils dépendent de cette trame affective. Si la peinture est une fenêtre, elle doit donner d'abord sur la pulsation même de ce qui est pour nous. C'est devant une peinture, avec l'émotion que suscite la surprenante présence du subjectif dans une chose, que doivent surgir les mots, les images, les discours, le cri — ou le silence —, je dis bien *devant*, c'est-à-dire dans l'âme de celui qui regarde et qui sait voir bouger sur la toile la vie de sa propre conscience.

3. *Paix dans les brisements*, p. 27.
4. *Paix dans les brisements*, p. 41.

Ni abstrait, ni symbolique *

Asger Jorn

Il n'est pas dans mon but de faire la critique de l'artiste et poète Henri Michaux, natif de Belgique. Si je me permets de parler ici d'un artiste, c'est afin de le situer au milieu de la tendance artistique, qui a démarré au Danemark avec le livre de Bjerke Petersen *Les Symboles dans l'Art Abstrait.* Ce livre constituait un étrange et paradoxal malentendu, aussi bien en ce qui concerne la conception moderne de ce que l'on nomme les symboles que ce que l'on nomme l'abstrait. Et c'est précisément ce malentendu qui a rendu les principes exposés dans ce livre si fructueux, car il s'agissait d'une tout autre chose qui se trouve profondément ancrée dans la tradition artistique nordique, mais qui, jusqu'à ce jour, a échappé à l'attention des théoriciens de l'art.

Qu'est-ce que l'art abstrait ? « C'est un art qui n'est bon que lorsqu'il n'est pas abstrait », me disait Jacques Prévert ce matin. On peut en dire autant pour le symbolisme. En effet, c'est le même problème que celui exprimé par Giersing dans le paradoxe : « Le bon art est toujours national. L'art national est toujours mauvais », ce qui signifie qu'un art totalement couvert par des CONCEPTS, c'est-à-dire purement symbolique, est toujours mauvais.

Bjerke Petersen en affirmant qu'il y avait toujours des « symboles » dans l'art abstrait, avait découvert quelque chose, mais ce n'était pas tout à fait exact. Ce qu'il voulait dire était que tout PRÉTENDU ART ABSTRAIT ÉTAIT SIGNE DE QUELQUE CHOSE, COMPORTAIT UNE SIGNIFICATION. L'idée du caractère symbolique de l'art abstrait se développa au Danemark en étroite relation avec l'interprétation des symboles en psychanalyse, dont le docteur Sigurd Naesgaard s'était fait une spécialité. Nous avons tous été fortement dupés par l'assurance avec laquelle cette interprétation se déroulait, mais en même temps quelque peu sceptiques. En fin de compte, je soumis à mes camarades peintres un gribouillage que je prenais soin de recouvrir d'une feuille de papier transparent en leur demandant de faire ressortir ce qui leur paraissait essentiel dans ce dessin. Chaque fois c'était un détail nouveau. Cette expérience fut l'origine de mon article sur « la multiplicité d'interprétation dans l'observation artistique » et la révélation d'une riche variété dans la COMPRÉHENSIBILITÉ de l'art. Chacun interprète un tableau à sa façon. C'est ainsi qu'une œuvre d'art parle à chacun par une PRÉSENCE, des rapports intimes, qui ne sont ni abstraits ni symboliques.

Le langage est le jeu de symboles le plus commode dont l'homme dispose pour communiquer avec les autres. Mais PRÉCISÉMENT cette COMPRÉHENSIBILITÉ à INTERPRÉTATION UNIQUE limite la richesse d'expression artistique, qui est conservée, par exemple, dans la musique. Michaux a créé une poésie extrêmement musicale. Mais cela ne lui suffisait pas. Il s'attaqua à un des problèmes qui est sans doute parmi les plus gênants

---

* Ce texte est extrait du Catalogue du Musée de Silkeborg, 1962.

dans la culture moderne : les frontières linguistiques qui séparent les hommes, et il décida sciemment d'épurer sa poésie en choisissant de s'exprimer en une poésie purement figurative, où les signes n'étaient pas liés à des concepts, pouvant limiter l'émotion poétique.

Qu'il ait appelé un tel livre *Mouvements* ne doit pas être compris, selon moi, comme l'expression d'une étude de mouvements plastiques, mais l'illustration d'un mouvement psychologique, une émotion, qu'il communique directement aux hommes du monde entier par ce moyen d'expression en même temps nouveau et des plus antiques. Il remonte à l'époque avant l'invention de l'alphabet, ou bien il progresse vers une expression aussi commune pour les hommes que le sont les signes des chiffres et de la musique. Son séjour en Chine et, d'une façon générale, en Orient, le rattache à une manière de penser qui a su rendre bien plus libre que la nôtre, notamment dans ce domaine.

Curieusement, la même année qu'Henri Michaux essayait de découvrir un nouveau langage écrit, moi-même, en collaboration avec un étudiant danois qui faisait des études de chinois, je faisais une tentative identique. Mais le plus extraordinaire, c'est qu'à la même époque le peintre américain Jackson Pollock s'engageait dans la même impasse. D'une manière générale, il est curieux de noter la tendance de la jeunesse moderne à exiger l'information sous forme picturale. Lorsqu'on constate le développement colossal des bandes dessinées de nos jours, on s'étonne que les journaux n'aient pas eu l'idée de présenter l'actualité selon ce procédé. Mais cela viendra peut-être. Tout ceci démontre une lassitude généralisée du langage. Il ne répond plus aux exigences de notre époque. il ne s'agit pas seulement des frontières linguistiques qui demeurent dans la culture moderne, qui pourtant tend vers l'unification. On a le sentiment que toute image comporte un message direct qui ne peut plus être exprimé par des mots, ni trouver son expression dans les symboles des langues existantes. L'un des exemples les plus troublants à ce sujet est Henri Michaux, qui sent, lui aussi, sa poésie se répandre plus librement dans l'univers figuré semi-abstrait du langage pictural.

Si j'insiste tant pour faire ressortir le côté message dans cet art créé par Henri Michaux et si je trouve son art tellement fascinant, c'est parce que, à mon avis, il est l'expression tout à fait spéciale d'une forme d'HUMANISME qui se distingue fondamentalement des deux formes qui, par ailleurs, sont considérées comme les seules existantes. Erwin Panofsky prétend que le mot *humanitas* apparaît soit dans l'opposition entre ce qui est l'homme et ce qui est au-dessous de l'humain, c'est-à-dire le bestial, soit entre ce qui est l'homme et ce qui est au-dessus de l'homme, c'est-à-dire les concepts. Ces deux formes de l'humanisme ont conduit à ces deux définitions de l'homme : *homo sapiens* et *homo faber*. L'humanisme chez Michaux est d'un tout autre genre. Il est illimité vers le haut comme vers le bas. Il a aboli toute hiérarchie. Il est d'une aisance souveraine et d'un extatisme universel. L'homme dans l'humanisme de Michaux est artiste, faustien, démoniaco-divin. C'est l'*homo ludens,* le grand joueur, un homme qui englobe tous les hommes depuis le matin des temps de l'histoire de l'humanité, pour qui rien de ce qui a été fait, pensé ou dit par un être humain ne peut être considéré comme « inhumain » et qui ouvre toutes les portes. Michaux est un Odin.

C'est de cette façon que l'on peut dire que Michaux est peut-être également l'artiste de notre époque le plus près du peuple, embrassant tout, étreignant tout, au point qu'il est impossible de trouver trace du diamant creusant un sillon dans le verre transparent de son œuvre.

Tout ce qu'il fait semble témoigner qu'il est las à mourir, et en même temps tout, même le trait le plus insignifiant, vibre de vitalité. Il n'y a là rien d'étonnant lorsqu'on a compris sa perspective et son envergure énormes.

Toute idée de ligne de conduite, de progrès, en rapport avec un tel art est une pure absurdité, car le temps lui-même entre ici dans de toutes nouvelles dimensions. Aussi, les dates portées sous les reproductions doivent-elles être prises sous toute réserve, car Michaux n'est pas du genre à dater ses œuvres. Quand bien même il le ferait, ce serait sans grande importance. On a l'impression qu'ici le temps peut aussi bien s'écouler en arrière qu'en avant. Le jeu de la vie est divisé en trois groupes d'intérêt qui se distinguent par la conception du SACRÉ. Ou bien on juge primordiaux le JOUEUR et ce qui se joue, ou encore on donne la préférence aux RÈGLES du jeu, ainsi qu'aux arbitres chargés de leur application, ou alors on place en premier son propre plaisir de spectateur, c'est-à-dire le RÉSULTAT du jeu, et on exige que le jeu se déroule de façon à vous donner le plus de satisfaction. L'une des choses qui étonnait le plus les Romains lors de leurs premières rencontres avec les habitants du Nord, était un respect pour le jeu et les joueurs, qui leur paraissait totalement dépourvu de sens. Cette tournure d'esprit, nous l'avons encore aujourd'hui ancré au plus profond de nous-mêmes, elle est parfois, assez curieusement interprétée comme un manque d'intérêt au jeu parce que nous n'intervenons pas par de grands cris. Nous nous sentons tenus d'attendre la fin du jeu pour formuler notre jugement qui devient alors la seule chose valable et qui est inébranlable. Dans le domaine de l'évaluation artistique, c'est un obstacle considérable, car il est impossible de savoir ce qui va surgir, capable d'expliquer ou de démolir ce qui a été fait jusque-là. Ceci rend difficiles les fructueuses révisions par lesquelles l'art du passé devient si vivant. Je ne serais pas autrement surpris d'apprendre que ce sont les Scandinaves qui ont le plus fortement contribué à la propagation du culte des saints en Europe.

Je veux dire par là que les évaluations artistiques sont excessivement longues à se formuler en Scandinavie, et que, d'autre part, une fois formulées, elles sont d'une solidité extrême. Cette façon de traiter l'art peut faire naître l'idée qu'il s'agit là d'une réaction, et on en déduira une incapacité de former un jugement personnel. Cette opinion ne peut cependant résister quand on se rend compte du poids des propos, lorsque enfin les propos s'échangent. On constate alors que les arguments ne sont pas empruntés, mais mûrement réfléchis.

Celui qui adopte un tel point de vue n'est pas préparé aux surprises que réserve le respect du jeu plus que toute autre chose, car là se cache la tendance contraire qui complète la première ; c'est-à-dire le goût du risque, de la témérité, le bond irraisonné dans l'inconnu, cette dangereuse faculté des Scandinaves qui peut être confondue avec de la stupidité et de l'indifférence. Je retrouve sur bien des points ces traits de caractère chez Michaux. Si Michaux croit en un dieu, ce doit être le même que celui de Tycho Brahé : le grand partenaire. Une telle conception ne peut être défendue que par un humanisme nordique universel. Sinon, il s'abaisse au principe « Gott mit uns ». Une religiosité artistique, incompatible avec toute forme « d'armement moral » (excepté celui purement poétique en honneur dans l'Armée du Salut).

Michaux n'accepte pas d'être photographié. Il n'y a donc ici aucun portrait de lui. Il ne signe généralement pas ses œuvres, et quand il le fait, ce n'est littéralement qu'un point illisible. Mais autant il s'efface dans

son entourage, autant il se déploie souverainement dans ses œuvres. Et voilà ! c'est fait. Je suis tombé en plein dans ce que je voulais éviter. Eh bien, tant pis ! Je ne voulais pas exprimer par des mots combien ni comment j'estime Michaux. C'est néanmoins à peu près ce que j'ai fait. C'est un artiste qui a sa grande œuvre derrière lui, et quelques mots de plus ou de moins ne changeront rien à l'affaire. Je suppose que nombreux sont ceux qui partagent mon opinion.

Si j'ai tant insisté sur le rapport entre l'art pictural et le langage écrit, c'est parce que le LANGAGE ÉCRIT EST NÉ D'UN GROUPAGE DÉTERMINÉ D'IMAGES, des hiéroglyphes, auxquels on a donné un sens symbolique précis. On a énormément parlé de l'importance de cette découverte pour l'humanité, par le fait qu'elle était à la base de l'ère de l'histoire écrite. En même temps, l'art pictural se trouvait libéré d'une fonction : le message direct, et pour beaucoup, ceci fut également interprété comme un progrès de l'art, puisque l'œuvre d'art pouvait dorénavant être considérée à l'état pur. Lorsque l'appareil photographique a remplacé l'art pictural dans sa fonction de reproduction de portraits, de scènes populaires et de la nature, on a également estimé que c'était un progrès vers un art plus pur. On a de la même manière considéré l'apparition de l'architecture préfabriquée sans ornements comme une libération de l'art dans sa mission décorative. De nos jours, l'art n'a strictement aucun autre rôle que d'exprimer directement l'humain, communiqué par l'humanisme de l'artiste lui-même. Vu sous cet angle, l'art moderne est sans doute de nos jours le dernier point où l'homme peut s'affirmer en face du monde extérieur qu'il abandonne de plus en plus à l'autocontrôle de la mécanique. Cet humanisme artistique est devenu la clé d'un échange universel de sensations qui ne connaît pas de frontières, ni linguistiques, ni politiques, ni de convictions ; une union spirituelle vraiment cosmo-politique.

C'est pourquoi il s'arrache à absolument toute représentation de progrès extérieurs, se concentre autour de l'originalité ou de l'origine de l'homme et cherche l'origine dans un art où toutes les missions originelles lui sont renvoyées, mais d'une façon toute nouvelle et universelle. C'est ainsi que des artistes tels que Dubuffet, Henri Michaux, Jackson Pollock, Wols et bien d'autres ont commencé à construire un monde de pure humanité, qui, espérons-le, ne se développera pas en opposition avec d'autres hommes, mais dans une supériorité sur le monde des OBJETS, lorsque ce monde prend l'aspect d'une mécanique qui ne saurait être dominé qu'en matérialisant des formes susceptibles d'être senties comme un échelon supérieur, comme un humanisme pur, qui sera l'expression de l'art pur.

L'art est inspiré par l'intelligence et la pensée humaine, mais doit simultanément combattre la tendance à sa propre dissolution dans des principes. Avant la guerre et tout de suite après c'était l'abstrait qui menaçait, et celui-ci conduisit à la toile entièrement nue où il n'y avait rien à voir, où tout était méditation intérieure. Actuellement nous risquons de voir la tendance contraire, que déjà les lettristes, par exemple, ont essayé de créer dans un système inartistique et mort, je veux dire le symbolisme. Celui-ci a été exhumé également du côté religieux, notamment en France et aux Etats-Unis. Si l'on évite que la mission artistique se raidisse dans ce dogmatisme, qui n'est rien d'autre qu'une mécanique spirituelle, alors nous sommes peut-être à la veille de l'une des périodes artistiques les plus florissantes dans l'histoire de l'humanité. Henri Michaux est parmi ceux qui en ont ouvert la perspective.

Traduit du danois par Horald des Gautvies

En quoi Michaux est-il révolutionnaire ?

(entretien d'Alain Jouffroy avec Matta)

MATTA. — La chose sur laquelle il faut toujours mettre l'accent, c'est le peu de réalité et à quel point on a vécu pendant 20 siècles avec si peu de réalité. Quand on voulait dire « surréalisme », c'était pour changer la notion de « veille » en notion de « sur-veille », dans le sens de surveiller qui est là, qui est « moi », qui est « je », etc. Sur cette question d'explorer le « qui », nous ne disposons de presque rien. Il y a un tel prestige de la photo et de la mesure que l'exploration ne s'applique même pas à la question du « peu de réalité » dont nous disposons sur nous et en nous, comme disait Breton. Si on n'a pas le casque blanc de l'Afrique, ou le manteau en fourrure du Pôle Nord, et les photos qu'on ramène, personne ne nous croit. La matérialisation de l'exploration, c'est la tautologie d'une photo. La qualité de l'exploration, c'est pourtant chez l'explorateur qu'on la trouve, mais chez l'explorateur on n'enregistre que ce qui a frappé la rétine.

Alain JOUFFROY. — Michaux, en tant qu'explorateur, ne se contente pas de l'enregistrement de la rétine. Il l'a traversée.

M. — Michaux s'est d'abord moqué de la rétine avec *Plume*, avec *Ecuador*, avec *le Barbare en Asie*, où il a fait l'explorateur de dehors. Et puis il a commencé à s'attaquer au dedans, avec les drogues.

A. J. — Pas seulement avec les drogues. Avec la poésie.

M. — Mais aussi avec les fous... Pour moi qui m'intéresse à ce que j'appelle le *Vertige d'Eros*, qui est une façon des descendre à la Dante dans le monde d'Eros au fond de nous, avec pour seul Virgile Eros, c'est très difficile de savoir comment bouge ce monde-là. Planter des petits drapeaux français au Pôle Nord, c'est possible, mais planter des petits drapeaux Matta dans ce terrain en continuelle transformation de matière, parce que le « où je suis » est une géologie où le rêve est ce qu'il y a de plus concret, de plus précis, c'est très difficile, parce que le rêve lui-même est en code. Cette façon qu'a Michaux d'approcher les « Gouffres », « L'Infini turbulent », pour moi c'est très clair, dans beaucoup de choses. C'est clair si l'on établit une complicité avec une algèbre où tous les signes sont variables. Saisir le langage, et même l'étymologie du « nous », du « moi », c'est très difficile.

A. J. — Pour un poète qui conçoit une révolution à partir d'une exploration de cette sorte, la seule chose à faire c'est précisément d'inventer une algèbre dont tous les signes sont variables. Il n'y a pas d'autre moyen pour le moment. En ce sens Michaux a poussé l'exigence surréaliste à ses conséquences extrêmes...

M. — Sans le savoir...

A. J. — Sur le plan de la solitude totale, et à mon avis en le sachant. Le fonctionnement réel de la pensée dont Breton disait que c'était le but du surréalisme que de le découvrir — comprendre le fonctionnement de la pensée indépendamment de son code officiel et de sa traduction dans l'algèbre aux signes « continus » de l'histoire des faits, c'est le travail d'un poète, c'est sa révolution. Michaux n'est-il pas un révolutionnaire ?

M. — L'entreprise — le projet de socialisme est une faillite parce qu'on ne sait pour *qui* est fait le projet. Cette ignorance le rend abstrait. En vérité, pour être socialiste, il faut être réaliste, et les socialistes ne sont pas « réalistes », mais très « abstraits », parce qu'ils imaginent une société pour un être qu'on ne connaît pas. Tous leurs projets, très bien intentionnés et faits avec un amour féroce de la justice, sont de la justice pour un inconnu ou pour 50 % de connu dans cet inconnu. Tant qu'on ne découvre pas une espèce de science, de technique (qui, pour le moment, s'appelle poésie) pour découvrir cet inconnu, on ne peut pas faire de projets.

A. J. — Michaux ne fait pas de projets. Il le dit lui-même.

M. — Les socialistes font des projets.

A. J. — Michaux serait-il, selon toi, socialiste ?

M. — Dans l'histoire que nous vivons, il y a des projets pour un homme inconnu. Si Breton a mis la première pierre en disant que le poète ne pourrait que s'attacher à la matière de l'histoire et à la dialectique de la pensée, la pensée ne fonctionne pas comme disait Descartes, qui en avait une notion-escalier où l'on monte d'une marche à l'autre — et où, soi-disant, on trouve la réponse en haut de l'escalier. Pour moi, cette notion-escalier est terriblement... « cro-magnonne » !... En vérité, la pensée se passe plutôt symphoniquement. Car au moment où tu montes l'escalier, il y a des courants qui t'entourent, il y a des choses qui descendent dans un autre sens, il y a des rafales qui t'emportent d'un autre côté, il y a des tremblements et des vibrations dans l'escalier, et puis il y a aussi l'épilepsie de celui qui monte l'escalier ! Si on veut suivre suffisamment le fonctionnement de la pensée, il faut tenir compte des vibrations de l'escalier, des vibrations de celui qui monte et des vibrations du haut et du bas de l'escalier... Nous en sommes en ce moment aux toutes premières pierres du bâtiment. Michaux, pour moi, a l'intérêt que d'une manière moins objective (et peut-être aussi naïve) que celle des projets du socialisme pour l'inconnu, il fait d'autres projets pour l'inconnu, mais il s'attaque à exposer le monteur de l'escalier à des décharges qui le font douter de ce qui lui paraissait permanent. Il fait ces décharges avec des drogues, avec le langage et le doute de langage, et avec, comme disait Satie, cette « musique d'ameublement », le rythme et les variables du rythme fou... Tu sais bien que c'est la dernière chose qui passionne Michaux : le fou, pas comme on l'a vu jusqu'à aujourd'hui, même du côté de Freud, en le regardant du dehors, mais en essayant d'entrer dedans, parce que l'aliéné appuie sur d'autres boutons et ne se fait pas d'illusion sur le seul bouton qu'on appelle la raison, et parce que, par amusement, le fou peut appuyer sur son nombril et déclencher une toute autre chose que la lumière électrique ! Cet homme, il faut le tenir en considération. Le major Orgaz, qui s'occupe d'aliénés, m'a dit à Cuba : « la révolution, on la fait pour les ouvriers, les paysans et les fous », et quand il dit « fou », il parle de ses malades, mais Michaux (ou nous), nous parlons de nous-mêmes ! Nous n'avons pas besoin d'aller à la Salpêtrière pour savoir que nous sommes terriblement variables, que nous ne savons rien, et que la photo ne nous ressemble absolument pas. Quand j'essaie de représenter par une morphologie quelconque la présence humaine (architecturale, sociale) ou naturelle, cette morphologie est chaque fois différente. Chaque

fois que j'ai voulu représenter à nouveau « le Vitreur », c'était une autre forme et une autre chose. Dans cette espèce variable, en fonction et en continu, il s'agit de trouver une identification qui soit permanente et nous permette de construire un « qui » pour qui faire des projets...

A. J. — Crois-tu que Michaux aille dans ce sens ? Qu'il croit à une permanence ?

M. — Non, je ne crois pas, mais il est très clair sur le fait qu'on ne sait presque rien de la personne à qui on veut faire ce « cadeau » du communisme. Il y a les esprits bien intentionnés, dits de « gauche » qui veulent faire un cadeau à l'homme, mais on ne fait que dessiner des cages d'oiseaux, où l'on va leur donner à manger, à boire, les chauffer et leur faire pipipipipi, mais l'oiseau, là-dedans, il ne pourra pas être plus malheureux ! C'est pourquoi Breton avait raison quand il insistait tellement sur Fourier. Nous, nous voulons casser l'humanisme chrétien qui nous paraît trop limité, mais nous ne voyons pas maintenant quelle serait notre universalité. Je crois que le poète devrait, comme les grands humanistes chrétiens, connaître le problème de l'agronomie, des mines et de l'administration. Le grand projet actuel, c'est celui d'un humanisme non chrétien qui nous permette de sortir de l'oppression et de savoir ce que désire l'homme après la sortie de l'oppression. Et Michaux veut sortir de l'oppression, c'est évident.

A. J. — Comment fait-il ?

M. — La preuve de l'oppression, son asthme, c'est le reflet biologique qui lui fait sentir le plafond très bas. Le projet des surréalistes était aussi de percer ce plafond, mais c'est encore une image très naïve, en deux dimensions. Parce que l'oppression est sphérique, elle vient de tous les côtés. Si tu bombardes un homme avec beaucoup de réalités qui viennent de tous les côtés, tu le réduis à un tel point d'oppression qu'il fait un effort gigantesque pour en sortir — et cet effort pour survivre est un acte de liberté — et cet acte de liberté, on l'appelle (toujours avec des mots en deux dimensions) la création. Si un type très élémentaire dessine un chat avec une queue de serpent (on appelle ça surréalisme), il a agi sur le chat, sa volonté domine la morphologie du chat, c'est un acte de liberté. Mais il y a énormément de niveaux, après ça, ce qu'on appelle l' « art surréaliste », reste malheureusement très lié à la queue de serpent pour le chat, mais en passant à un degré plus lucide...

A. J. — ... on veut changer la pensée, et pas seulement la queue du chat...

M. — Oui. Or, plus tard, en plus de changer la pensée, il faut que la pensée devienne efficace pour changer les liens affectifs, la communication. Et cela ne suffit même pas parce que l'oppression existe encore, même dans la communication. Alors, il faut changer le langage — et même ça ne suffit pas, etc. L'entreprise révolutionnaire consisterait à sortir de l'oppression à l'extrême possible, et c'est seulement alors qu'on pourrait établir des lois, des « règles de la circulation ».

A. J. — Crois-tu que c'est pour recréer la situation réelle de chaque homme que Michaux s'isole comme il le fait ?

M. — Je crois qu'il est très complice de cette situation.

A. J. — Et il serait conscient, à tes yeux, de la nécessité qu'il y a pour l'écrivain de se mettre dans une situation minoritaire ?

M. — ... et même de se mettre dans la peau du « fou ».

A. J. — C'est en ce sens que Michaux serait révolutionnaire ?

M. — Oui, je l'ai toujours cru, mais il ne l'avouera jamais. Quand je lui parle comme ça, il se révolte.

A. J. — Breton résistait autrement que Michaux : il cachait son œuvre au lieu de se cacher, lui.

M. — Peut-être un peu, peut-être... Michaux éprouve une espèce de honte qu'on puisse le surprendre dans un acte d'amour... Breton, au contraire, était — comme on dit « Inspecteur des Finances » — un inspecteur d'amour. Si

l' « amouromètre » fonctionne mal chez quelqu'un, il se révoltait contre l'autotrahison de celui qui manifestait mal son amour. Il ne pouvait pas accepter qu'on puisse être si bête qu'on ne pousse pas à fond le peu de lueur que la poésie a déjà établie.

A. J. — Ce dont Michaux se méfie, c'est de l'attitude ouvertement et explicitement amoureuse — disons à la Eluard — qui lui semble démagogique. Tout au contraire, il peut essayer de comprendre l'homme qui n'aime pas, qui ne peut pas ou ne veut pas aimer. Pourtant, il l'a montré, l'amour dans son œuvre, de manière obscure, mais forte.

M. — Je suis convaincu qu'il aime, mais il ne l'avoue pas.

A. J. — Ce qui peut sembler partiel dans son exploration des drogues, c'est qu'il la mène toujours seul, ou à la rigueur avec quelqu'un dans la pièce à côté. Alors que la drogue jette une lumière toute neuve sur les relations entre les êtres, sur le langage et sur la communication, et que c'est renversant de voir ces relations s'éclairer d'une manière visiblement « nettoyeuse » sous les projecteurs de la mescaline et du haschich. On éclate en tant qu'individu, et il existe comme une pensée ouverte — dans l'ouverture du réel même. Le problème de la pudeur personnelle est volatilisé d'un seul coup.

M. — Je ne sais rien de tout cela. Je ne connais rien à la drogue... A ce propos, il faudrait peut-être étudier la question de la « Feuille de Vigne ». Pourquoi se cache-t-on ? Que veut dire la pudeur ? Même Freud... Ce doit être très complexe. Quel mécanisme d'auto-censure se met en marche... et à tous les niveaux, même dans la politique d'un parti d'opprimés qui se transforme peu à peu en parti comme les autres ? Quelle « Feuille » porte chacun ? Comment et pourquoi se construit-elle ? Je suis quelqu'un qui interrompt le jeu en prétendant le briser. Avec tous les êtres que je rencontre, je saute dans le jeu comme je saute dans un train et je saute à travers la Feuille de Vigne — comme j'ai provoqué celle de Breton... et même avec Michaux qui est un personnage assez difficile, l'interrogation et la provocation se transforment en rire des deux côtés... Alors le rire interrompt tout et l'on change de direction. Mais avec Breton aussi, il y avait des choses que l'on ne pouvait pas dire devant lui. On cache son talon, comme Achille, on cache l'endroit où l'on peut être blessé : mais on peut cacher aussi sa pensée, sa vision, son action, son cœur... Dans le très beau poème que Michaux a écrit sur la femme, « La Ralentie », on peut s'imaginer que la femme est celle qui ne suit pas et qui est beaucoup plus lente que l'homme (même du point de vue sexuel)... Ce poème d'amour dans l'impossible, c'est aussi une question générale : l'homme est blessé dans son sexe et toute la mythologie « viriliste » ne change rien à ça. J'adore ce poème, « La Ralentie », que je trouve très ressemblant. Ce n'est peut-être pas une question applicable à Michaux, mais à tous les poètes (on retrouve ça chez Pavese) : la femme est toujours en retard, et c'est la femme qui paie ce retard.

A. J. — Michaux n'interpose aucune feuille de vigne devant sa pensée. C'est elle qu'il expose le plus. Il a tout dévoilé des mécanismes de son esprit, comme on ne l'avait jamais fait avant lui : avec la volonté continue de tout dire, jusqu'au détail le plus infime de la pensée la plus fugace.

M. — Michaux a pour problème le « peu de réalité » qu'on a saisi dans le conscient et le mental. Il essaie de faire la cartographie du mental et de découvrir quelle est la planète du dedans : où il y a les montagnes, dedans, les fleuves, dedans, les lacs, dedans...

A. J. — Ne crois-tu pas que Michaux nous montre que la pensée est un phénomène matériel, qu'on peut décrire avec la même précision que les objets ? Que par la drogue, il a implicitement découvert que la pensée obéit aux mêmes lois que l'univers entier ?

M. — Absolument... Il y a un organe, dans le cerveau, qui n'est pas développé et qui fait que nous ne voyons pas en « nous ». C'est l'obsession primitive qui consiste à faire du poète — d'Homère — un aveugle. Toute la pensée s'est développée aveuglément, au dedans, depuis Homère. Mais

maintenant il s'agit de voir l'autre continent, l'autre morphologie dont nous ne savons presque rien : les fleuves du dedans ont quatre dimensions, alors que ceux du dehors en ont trois, etc. Ce dedans a une vitesse embryologique qui engendre une autre morphologie. Le dedans voit en même temps la neige qui fond du Massif Central, tous les nuages qui s'évaporent, tout le parcours de la Loire et ses embouchures dans l'Atlantique. Tandis que le dehors ne voit la Loire que sous le château : très peu de réalité. C'est beaucoup plus matériel et beaucoup plus réel de voir toute la Loire — du Massif Central à l'Atlantique — que de la voir sous le château ! La saisie de cette Loire totale est le but du poète. Mais l'esprit vulgaire snobe cette Loire-là. Et Michaux essaie de cerner le problème de cette énorme quantité de réalités que saisit la pensée quand elle fonctionne librement.

A. J. — Pour toi qui ne connais pas la drogue, quel est l'équivalent qui te permet d'entrer dans la pensée comme dans un perpétuel feu d'artifices où tous les mots se transforment en images ?

M. — La vraie drogue est en nous. Par une identification à ce qu'il y a de plus opprimé, par une sorte de bombardement d'hallucinations, on déclenche une nécessité de détachement où il y a une étincelle de liberté, qui agit comme une drogue. Ça, c'est la vraie drogue. Mais il ne s'agit pas de vivre éternellement sous l'effet de la drogue. Les situations de crise font appel à cette drogue qu'il y a en nous. On ne peut pas appuyer continuellement sur le bouton.

A. J. — Pourquoi ? Et si toute notre conscience, toute notre sensibilité étaient anesthésiées par la société qui nous entoure et nous investit ? Il faudrait changer l'air même. Si la couche atmosphérique où nous vivons ne nous convenait pas aussi bien qu'on le dit, et si l'on pouvait créer une autre atmosphère — un autre lieu — qui convienne mieux à la révolution à accomplir ?

M. — Il n'y a pas intérêt, je crois, à perpétuer la jouissance.

A. J. — Quand on l'interrompt, on meurt — on passe ensuite son temps à récupérer une chose qu'on a perdue... et on se retrouve dans la situation de l'oppression. Si la jouissance consiste uniquement à s'identifier à l'oppression, elle est limitée au masochisme pur... L'univers entier pourrait devenir la jouissance même.

M. — L'intérêt consiste à pouvoir sortir de l'oppression (avec plus ou moins de difficultés, comme pour le jeu ou pour le rire). Si l'on exige plus que ça, il faut parvenir à un autre degré de développement de l'espèce. Michaux veut peut-être se perdre. C'est oriental et, sans doute, je ne le comprends pas parce que je suis méditerranéen. A Cnossos, les chambres du Roi sont construites à quatre étages sous terre. L'architecte a créé l'ombre comme repos du soleil, et l'ombre est un produit de son intelligence. On retrouve le soleil en montant les escaliers. Ce palais de Minos est très clair pour moi. Mais faire un système de l'ombre, sans soleil, je ne comprends pas... je ne comprends pas... Dieu est mort entre 1860 et 1870 et, depuis, il s'agit de créer un tout autre humanisme qui ne sera pas basé sur la terreur de Dieu, ni sur Dieu humanisé, mais sur nos seules forces. Nous voulons des liens affectifs, humains, parce qu'il y a plus de jouissance à les inventer et beaucoup plus de rire.

A. J. — Je ne crois pas à cet humanisme, encore moins à sa nécessité. Michaux y croit-il ? Il me semble que non. Si le mot révolution a un sens, c'est pour que nous devinions et devenions l'Autre — pas pour changer la version d'un humanisme ancien. Michaux travaille à l'identification de soi avec l'autre — avec tous les autres — et cela dans la solitude de sa chambre. Des liens affectifs trop étroits et trop infectés par le code social le gêneraient considérablement dans cette entreprise. C'est en coupant ces liens qu'il est sans doute le plus révolutionnaire : les vrais liens — les vrais rapports — apparaissent avec le plus de clarté quand on est le plus seul.

(Cet entretien a été enregistré au magnétophone le 6 octobre 1966 chez Matta, à Paris.)

Documents

ANTHOLOGIE : Marcel Arland, André Gaillard, Franz Hellens, Paul Nizan, Jean de Bosschère, Pierre Leyris, André Gide, Henri-Pierre Roché, Georges Perros, Jules Supervielle, Dora Rigo Bienaimé : Des textes avant-coureurs. Alain Bosquet : Le premier livre d'Henri Michaux.
Bibliographies. Variantes. Iconographie.

Anthologie

Marcel Arland

On ne sait pas si ce sont des poèmes ou de la prose, des jeux de mots ou des réflexions philosophiques. Je ne tiens pas à le savoir. Le tout est charmant, joliment écrit, un peu singulier, comme il sied à un jeune littérateur. Nous assistons aujourd'hui au système des boules de verre ; je veux parler des boules des jardins de banlieue ; en chacune se reflète le monde entier, avec une déformation particulière, pour l'orgueil et l'agrément du propriétaire et d'un petit cercle d'amis. La boule de verre est le signe de la propriété. Quand on possède une boule de verre, on est un créateur ; on est davantage encore puisqu'un créateur ne reconnaît souvent pas sa propre fiction et qu'il enfante dans la nuit ; l'homme à la boule de verre, lui, contemple sa création, comme Dieu fit après les six jours.

On aperçoit parfois, à travers les jeux de mandarin de M. Michaux, le sourire mystérieux et vaguement ironique de Jean Paulhan ; on songe à l'inquiétante pureté de l'auteur du *Pont traversé ;* c'est un beau compliment.

(Sur *Fable des Origines, La Revue Européenne,* n° 11, 1er janvier 1924.)

André Gaillard

A tous les carrefours d'éternité, quand tournent et se bousculent les changeantes saisons de l'amour et de la mort, et quand les grands vents de l'esprit, les vengeurs, parcourent en tous sens le mystérieux feuillage des nerfs qu'ils ébranlent à perte de vie, une longue voix mélodieuse ou forcenée s'élève à l'infini des nuits. Le poète chante, le moraliste hurle. Tout le corps s'écrie. L'homme écrit avec ses nerfs, ses membres, sa peau, sa moelle d'or et d'albâtre, son cerveau. L'encre traduit le sang et l'on n'oubliera point — alors — les lâchetés quotidiennes, le truquage infâme, la tricherie incessante du littérateur étouffant l'être vivant, tâchant à recouvrir sa peau d'un plâtre de mort tranquille. La traduction n'est plus que trahison.

A la pointe de l'esprit, cette goutte de sang, on n'en parlera pas : elle bouleverserait le cours des changes. Mais on vendra au plus offrant, comme un dernier ciel, le dernier morceau d'éternité dont on se tapisse encore les muqueuses.

Allez, allez, mes petits agneaux — et si ce n'est pas ici, ce sera ailleurs — on vous les réglera, vos sales comptes ; Henri Michaux vous le prédit. Les proses, les rêves, les proverbes, les poèmes qu'il vient de réunir dans *Qui je fus,* s'ils lui sont d'abord des moyens de la connaissance de soi, puis cette connaissance elle-même — connaissance qui comprend aussi bien celle des moyens, la physiologie des moyens qu'a l'homme d'exprimer sa réalité, donc entre autres du langage — deviennent rapidement une condamnation qui d'aventure se hausse au ton prophétique, une condamnation des ruses grâce auxquelles l'homme (le confrère, n'est-ce pas) tente d'échapper, en apparence tout au moins, aux règles fatales de l'univers clos dont il est le maître et l'esclave.

Cette grande ambition de rejoindre la vie à ses sources, de l'épouser complète, haute et basse, aveugle et voyante, touche, arrête, dispense de poser les questions secondes de l'écriture et du talent.

Il ne faudra plus séparer quelques-unes de ces pages de Michaux de certains textes de Péret désagréables à la peau, froids et tranchants comme l'acier du seul couperet, de certains poèmes d'Eluard, planches d'anatomie mentale, écorchés de l'esprit, lorsque l'on voudra réunir les meilleurs témoins, les plus probes, d'une volonté de désintéressement à tout prix, et produire la preuve de la seule vie morale possible, aux confins de la liberté, sur ces marches de la connaissance indifférente où chaque jour, chaque nuit, vacillent et s'effondrent tant de vérificateurs des poids et des mesures, les faibles et les traîtres.

(Sur *Qui je fus. La Revue Nouvelle,* 1928.)

Franz Hellens

Esprit d'une personnalité absolue, il évolue dans l'abstraction, dans la table, avec une simplicité que je suis bien obligé de qualifier de raffinée, bien qu'aucun écrivain ne donne comme lui l'impression du dépouillement et de la gratuité. Il est difficile de parler de lui, parce qu'il ne se laisse prendre par aucun côté. Il s'échappe à lui-même, j'imagine, car je ne pense pas qu'il ait pris soin de s'organiser d'après des règles choisies. C'est un de ces poètes qui s'imposent par le tempérament, par une sensibilité à base positive, mais extrêmement mobile, retorse, imprévisible dans ses mouvements, et qui se laissent constamment prendre en défaut par les critiques. Il est probable que ceux-ci ne se risqueraient pas de sitôt à s'occuper de lui, mais soyez sûr qu'il les tourmente, les inquiète et les empêche de dormir. Un jour viendra, et chacun voudra le reconnaître, certains regretteront de ne pas avoir été les premiers. N'y aurait-il pas du Rimbaud dans son cas ?

Grand voyageur par l'imagination, Michaux a trouvé l'occasion, la chance, l'on dirait mieux la fatalité du voyage. Une fois déjà emporté par son besoin, abordant sur je ne sais quel continent, il était tombé d'une échelle à fond de cale. Il fallut le rapatrier. Le voici maintenant revenu de la plus extraordinaire aventure de sa vie, de l'Equateur, après une fugue sur l'Amazone dans une simple pirogue. Ce qu'il m'en conta de cette voix laconique entrecoupée de silences où il y a du large et de l'atmosphère et le regard puéril de ses yeux bleus, n'atteint peut-être pas la précision des poèmes-chapitres d'*Ecuador,* mais je m'en souviendrai longtemps comme de mes propres rêves. Ce livre, le plus extraordinaire que Michaux ait écrit, n'est pas un chapelet de notes, comme sont les habituels journaux de voyage, mais le plus beau recueil de poèmes. Dans ce voyage lointain le poète a secoué, si je peux dire, toute sa poésie. C'est une suite de réflexes, de bonds hors de lui-même, « d'évasions » comme dirait certaine psychologie. Et j'aime que le poète revenant de tant de pays

divers, d'imagination, de tourments et sans doute de déceptions, pourquoi ne pas le dire, s'adresse à la fin de son livre à lui-même, et se nommant tout simplement : Henri Michaux, termine par cette *Préface à quelques souvenirs :*

Voyant une grosse année réduite à si peu de pages, l'auteur est ému. Sûrement il s'est passé encore bien d'autres choses.

Le voilà qui cherche. Mais il ne rencontre que brouillard.

Alors pour masquer son embarras, il prend une voix de pédagogue.

(*La Revue Européenne*, 1er novembre 1929.)

Paul Nizan

Henri Michaux est un poète doué de dons singuliers que manifesta un livre peu connu : *Un certain Plume*, et d'une invention créatrice d'objets, d'animaux, de passions. Il est habité par une mauvaise humeur permanente qui attaque tous les objets, tous les pays, qui ronge les histoires les plus solidement établies. Il avait rapporté de l'Amérique centrale un livre assez étonnant. Voici des notes de voyage aux Indes, en Chine, au Japon, en Malaisie. Ces notes sont naturellement irritées. Il en veut énormément aux Indiens, il aime assez les Chinois, mais les Japonais lui inspirent de vifs mouvements de colère. Il ne « marche pas » dans les traditions les plus solides des voyages : le sourire japonais, les seins des Balinaises, la noblesse indienne, à d'autres. « Ça ne prend pas. » Tant de venimeuse colère contre les dieux de l'Inde, les cerisiers du Japon finit par paraître voulue et préparée comme un thème littéraire, mais il se peut qu'elle soit tout à fait spontanée, naturelle comme la respiration et le regard. Ce livre est plein de remarques sur les religions, le théâtre, la danse, les langues : ces remarques vont plus loin qu'elles en n'ont l'air. Le lecteur français apprendra l'existence assez étonnante d'un cinéma bengali.

Ce n'était peut-être pas la peine de se déranger pour rapporter des tours du monde, la colère, la colère qu'on avait avant de partir. Et en effet, Michaux conclut : *Ne vous occupez pas des façons de penser des autres. Tenez-vous bien dans votre île à vous. Collés à la contemplation.* Mais Michaux s'occupe tout de même des hommes. Malgré lui, Michaux écrit : *Il est impossible de revenir des Indes sans être communiste. La question sociale n'est peut-être que de seconde importance. Mais l'avilissement, le manque de dignité humaine qui résulte d'une société à deux poids et deux mesures est tel que tout homme en est sali dans tout ce qu'il est, dit et fait et plus encore que l'avili, celui qui est honoré, les Brames et les Rajahs, et peut-être nous tous.* Voilà des mots qui n'avaient pas leur place dans *Ecuador.*

(Sur *Un Barbare en Asie*, *Europe*, n° 123, 15 mars 1933.)

Jean de Bosschère

Tout ce qui passe dans l'ordre de son farouche silence s'émeut. Lui recule. Il a cent fois plus de nerfs que nous. Tous sont en éveil. Il est comme une rose qui a perdu la défense de ses pétales extérieures. L'air acide et la lumière l'agitent et peuvent l'égarer.

Toujours au centre de mille émotions, il n'est pas difficile qu'elles aillent jusqu'à la blessure.

Quand une flamme vient solliciter, elle trouve le foyer unique qu'il lui faut. Les plus profondes visions des choses et des idées, toutes celles qui étaient encore inconnues, le choisissent, lui, Michaux.

(*Portraits d'amis*, 1935.)

Pierre Leyris

Je ne voudrais pas remonter au déluge, mais depuis que le stade de civilisation auquel l'homme appartient ne lui donne plus une forme de magie définie et limitée, depuis qu'il ne joue plus spontanément le rôle des astres, ou le rôle des végétaux, ou le rôle des animaux sauvages, il lui faut bien, en partant de zéro, rechercher en lui-même les éléments qui lui permettront de se faire une magie. Il se pourrait que Michaux eût la nostalgie de ces temps où la magie était donnée à l'homme, comme semble le révéler cette phrase qu'après tout on a bien le droit de prendre au pied de la lettre : *c'est la tribu, ressuscitée, miraculeusement dans ma chambre, et l'esprit de la tribu, notre seul Dieu, nous tient tous embrassés.* Or, ce que l'homme « moderne » trouve en lui, s'il sait l'y chercher, ce n'est pas une certaine forme de magie limitée, mais bien une magie totalitaire, comme en témoigne *La Nuit remue* et, fait nouveau, la conscience de cette magie. Cette alternance de « jeu » et de « prise de conscience », qu'est-ce, sinon un mode de connaissance ?

Mais, pour revenir un instant sur nos pas, il ne serait peut-être pas illusoire de déceler, chez l'homme qui s'exerce ainsi, une prédilection, d'ailleurs non exclusive, pour une forme de magie particulière. N'est-ce point au chamanisme nordique (que Frobenius définit par la formule : « Moi je suis, que le monde soit ! ») que Michaux s'apparente lorsqu'il s'écrie :

Dans le chant de ma colère, il y a un œuf,
Et dans cet œuf il y a ma mère, mon père et mes enfants,
Et dans tout il y a joie et tristesse mêlées et vie.
Grosses tempêtes qui m'avez secouru,
Beau soleil qui m'as contrecarré,
Il y a haine en moi, forte et de date ancienne,
Et pour la beauté on verra plus tard.
Je ne suis en effet devenu dur que par lamelles ;
Si l'on savait comme je suis resté moelleux au fond.
Je suis gong et ouate et chant neigeux,
Je le dis et j'en suis sûr.

Et s'il part de cette magie, comment s'étonner qu'il rejoigne des formes de pensées qui en sont baignées : celle du Thibet et de la Chine du Nord ? Car ce jeu d'identifications auquel il se livre, soit par absorption, soit par abandon, est bien, par la réduction de l'antinomie sujet-objet, la recherche de l'Un. Sans vouloir assigner à son œuvre une destination métaphysique trop précise, on peut bien dire que l'admirable poème *Vers la Sérénité* est essentiellement taoïste, et qu'assurément le message de Michaux est avant tout antipersonnaliste.

(Sur *La Nuit remue. La Nouvelle N.R.F.*, 1935.)

André Gide

La Fantaisie visionnaire de Michaux l'entraîne à de nouveaux voyages : des voyages dans un fauteuil ; des voyages dans des pays imaginaires. Le temps nous manque pour le suivre dans ces contrées que l'on chercherait en vain dans les atlas, mais dont il a dressé lui-même la carte. *Voyage en Grande-Garabagne,* tel est le titre d'un livre étrange qui ne rappelle pas plus ceux de Rabelais que ceux de Swift ou de Butler. Michaux n'a nulle prétention de nous instruire ni de nous édifier ; nulle intention non plus de satire comme dans *Gulliver* ou dans *Erewhon ;* mais plutôt celle de nous émerveiller comme nous pouvons l'être en lisant les aventures de *Sindbad le Marin ;* encore ce livre des *Mille et Une Nuits* garde-t-il quelque souci de sagesse orientale, ainsi que dans l'admirable rencontre du *vieillard de la mer,* ou d'autres épisodes propres à faire valoir la ténacité, l'endurance, la perspicacité, la ruse de cet Ulysse musulman. Ici, plus aucun enseignement, aucune « leçon » à tirer ; ce sont des inventions d'une gratuité totale, parfaite. Nous circulons avec Michaux dans ce pays de *Garabagne,* dans un monde plus distant de nous que le *Lilliput* et le *Brobdignac*

de *Gulliver* où du moins les peuples visités gardaient encore dans leurs actes le ressort d'une raison quasi humaine ; les tribus dont Michaux nous peindra les mœurs ont des façons d'agir aussi incompréhensibles pour nous que celles des Topinambours. Ils sont très friands de spectacles. Michaux assiste à quelques-uns de ceux-ci et les décrit ; puis :

— Alors, me demanda mon voisin, que pensez-vous de cela ?

— Et vous ? dis-je, car il faut être prudent en ces pays.

— Eh bien ! reprit-il, c'est un spectacle, un spectacle parmi d'autres. Dans la tradition, il porte le numéro 24.

Et sur ces paroles il me salua cordialement.

Plusieurs peuplades habitent en Garabagne, dont Michaux invente les noms (ainsi qu'il fera de toute une flore et une faune imaginaires, et ses descriptions sont des miracles de précision fantasque) avec autant de hardiesse et de bonheur que Rabelais. Il raconte des mœurs, des coutumes, des plaisirs, des maladies, des nourritures, qui n'ont qu'un très lointain rapport avec les nôtres ; et une sorte de poésie mystérieuse, mais aussi une maladie indéfinissable se dégage bientôt de tout cela. 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 étranges. [...]

Michaux n'est pas seulement un poète ; il est peintre. Certains de ses livres sont ornés de ses illustrations. Les rapports de la poésie et des arts plastiques sont remarquables chez maints Français. Je songe aux admirables dessins de Hugo, à ceux, accidentels il est vrai, de Baudelaire, de Laforgue, d'Apollinaire qui, tous trois, témoignèrent d'un goût si sûr et si marqué pour la peinture et s'avérèrent si remarquables critiques d'art ; à la double vocation de Max Jacob et de Cocteau qui laisse douter parfois, chez ce dernier, si c'est au dessinateur ou au poète qu'on doit donner la préférence. La question se pose également pour Michaux qui, durant d'assez longues périodes, quitte la plume pour le pinceau. En peinture, ses évocations ne sont pas moins étranges. C'est d'ordinaire sur fond noir que, comme dit Louis Cheronnet, le préfacier d'un de ses recueils de poèmes et de reproductions de dessins, il invente des « ectoplasmes », des formes, animaux, végétaux, qui offrent un rapport encore plus lointain avec la réalité que les lithographies ou les pastels d'Odilon Redon, moins viables encore. Ce sont des phantasmes flottants, analogues à ceux qui peuvent hanter les rêves d'un fiévreux, des visions de paysages, et surtout des têtes, des têtes sans tronc.

(*Découvrons Henri Michaux*, 1941, p. 38-41.)

H.-P. Roché

Arrêté peut-être par la nuance impérative employée par André Gide dans le titre de sa plaquette *Découvrons Henri Michaux*, je ne l'avais pas assez découvert.

Je l'ai rencontré récemment dans un moment d'hypersensibilité où il vient de produire 300 gouaches en 40 nuits. Son inspiration était si drue que parfois il jetait à terre de sa main gauche la gouache terminée et que sa droite, sans s'arrêter, en traçait une nouvelle.

Ce record numérique serait peu de chose si ces gouaches ne nous révélaient le monde où Henri Michaux nage la nuit quand il est seul.

A toute première vue Henri Michaux continuait pour moi Rabelais, Baudelaire, Edgard Poe et Erik Satie.

Bientôt ces noms s'effacèrent et je ne trouve pas un nom de peintre à citer.

Les animaux parrains d'Henri Michaux furent à sa naissance le blaireau pour le flair, la taupe pour le fouissement et la fuite éperdue, le cheval arabe pour le doux galop, le serpent pour le flegme.

Une rare longueur s'étend depuis l'arrière de son crâne jusqu'au bout de son nez.

Parfois, quand il se permet, il a un sourire de fleur.

Tout cela se retrouve dans ses gouaches comme dans ses poèmes.

(*Les gouaches d'Henri Michaux*, 20 mars 1948.)

Georges Perros

Sur la vitre mentale au-delà de laquelle se meuvent et tournoient, aquatiquement, d'ambigus ustensiles frappés d'un point de côté — celui des anges — l'instinct diamant d'Henri Michaux poursuit ses méandres. Mille et une fois rayé, et comme jamais, le verre prend la couleur, la forme, la dureté ou la plasticité du moment aigu qu'il reflète et assume, moment où, près d'étouffer, d'avoir le mal de l'air, le poète lance sa main préservée, la jette et trace, en désespoir de cause, tel un rameur exténué, les mots libérateurs. Provisoirement. L'acte littéraire de Michaux, fulgurant ou effiloché, enveloppé d'humour, institue une sorte de coma qui permet à sa victime, enfin dégagée, un somnanbulisme actif, grâce auquel le souvenir de tout geste, parole, signe, traverse la vitre initiale, se débarrassant, au passage, des obstacles qui font penser. Or, penser, comme disait Valéry, c'est perdre le fil. Michaux est le trapéziste précis de ce fil, sur lequel il exerce son impatience et sa pathétique cruauté. A hauteur frontale, il s'y ménage un lieu de balancement, un poste, un réduit, une plage, où il fatigue sa fatigue, se suce les nerfs, mobilise ses fous ; c'est là, entre to be or not to be, entre mi-fugue, mi-raison, qu'avec force et faiblesse, présence et absence indifféremment, il résiste. En perpétuelle instance d'humanité, c'est-à-dire de poésie figée, essentiellement transitoire, dans son inutilité souveraine, Michaux reste, assez paradoxalement, l'un des plus vivants, des plus réels défenseurs d'un espace menacé, dans les réseaux duquel s'infiltrent les estafettes masquées d'une armée, dont il est, avec quelques autres, si j'ose dire, privilégiés, organiquement, l'ennemi absolu. Michaux n'est lézardé que dans l'extrême mesure où il n'a pas été touché, empoisonné, mais s'est laissé défaire, par tenace, quoique involontaire, fidélité à ce qui, dans l'homme, répond le moins anecdotiquement, accidentellement, aux sollicitations brutes du désir, qui soulage toute chose mouvementée en expulsant son hasard temporel : *Savoir, autre savoir ici, pas savoir pour renseignements. Savoir pour devenir musicienne de la vérité.*

Sartre écrit qu'il faut changer pour rester le même. Michaux le prouve. Et témoigne qu'il y a pire que le fait très simple et un rien prématuré d'être revenu de tout : celui d'être revenu de rien. Mais *il doit y avoir de l'être. Même moi, il faut assurément que je sois.*

A propos, que devient M. Plume ?

(Sur *Face aux verrous - La Nouvelle N.R.F.*, n° 19, 1-7-1954.)

Jules Supervielle

Poète visionnaire et studieux.

Si je me risquais à faire le portrait de Michaux, je dirais qu'il a une tête magique, modelée par l'artiste, durant une nuit d'insomnie, une nuit blanche comme lui. Avec son regard coupant, son menton coléreux et ses lèvres orageuses, c'est un chef très ancien et très moderne de la grande tribu humaine. Mais s'il est impitoyable, c'est surtout pour lui-même. Dans son laboratoire de poète visionnaire et studieux, c'est lui seul qui sert de cobaye.

Chez Michaux, tous les mots lui appartiennent en propre et semblent avoir été inventés. Son vocabulaire a ses partis pris à lui, son intrépidité, son magnétisme.

Il ne s'agit pas pour un poète d'être un penseur, mais de donner la soif anxieuse, la nostalgie de la pensée. J'aime les images profondes de Michaux comme j'aime celles de Nerval, de Blake, de Lautréamont. Si d'autres poètes poussent davantage à la rêverie, Michaux donne toujours à réfléchir, et je ne connais pas de meilleur éloge pour un créateur, pour un ami.

(*Michaux*, Robert Bréchon, 1957, p. 10.)

Des textes avant-coureurs

Dora Rigo Bienaimé

« *Qui commence par le rêve et la folie sait très bien où il va : à la folie et au rêve. Mais le raisonnement nous jette en pleine aventure.* »

(Jean Paulhan, *Entretien sur des Faits Divers.*)

S'il est habituel de considérer *Plume* comme une étape fondamentale dans l'œuvre d'Henri Michaux, il ne serait tout de même pas prudent de négliger la valeur et la portée des textes antérieurs à *Plume* : *Mes Propriétés,* qui furent écrites à peu près à la même époque et, en remontant à la source, *Qui je fus.* Bien que nous soyons convaincus que dans l'œuvre de Michaux il n'y a pas de véritables tournants (cet auteur s'étant affirmé par autogenèse, sans varier sous le coup de fortes sollicitations venues de l'extérieur), il est indéniable que *Plume* se présente comme un ouvrage unitaire où l'inspiration ne se partage et ne se fractionne en poèmes, courts récits, fables et rêves. Il s'agit d'une suite de textes en prose, d'un seul tenant qui se groupent autour d'un seul personnage : Plume, qui est bien le double tragique de *Notre frère Charlie* [1]. Dans cette œuvre nous voyons se préciser et se condenser une aventure de l'esprit jusqu'à ce moment-là ressentie par l'auteur comme hasardeuse et presque inavouable [2], se projeter une personnalité complexe, constamment menacée et atteinte par une double difficulté : la difficulté d'être enfin soi-même, de se reconnaître (après les aveux d'un moi qui cherchait sa consistance et son poids dans *Qui je fus,* après avoir *bêché* tant de nuages pour faire de

1. *Proust, Freud sont des dissertateurs du subconscient. Charlie, acteur du subconscient.*

.....

De caractère dadaïste, impulsif, primitif, indifférent, Charlie n'est pas viable.
(H. Michaux, *Notre frère Charlie,* dans : *Cas de folie circulaire,* p. 33 et 34.)

2. Bien qu'il l'eût déjà avoué dans *Mes Propriétés* et dans *Qui je fus.*

Mes Propriétés, un véritable domaine de terre et d'arbres); la difficulté, en outre, de s'intégrer à un monde qui non seulement ignore Plume, mais qui flaire en lui l'homme à histoires et, en tant que tel, repousse, méprise, accuse et condamne Plume, qui est si docile, qui prend si peu de place, qui se soumet, tâche de comprendre, ne demande qu'à vivre un peu à l'écart, s'accommode enfin à vivre sur les clous, non sans complicité avec ses bourreaux.

En vérité, bien avant l'avènement de *Plume,* Michaux avait fait preuve de qualités d'analyste subtil et de raisonneur exigeant, dans maintes plaquettes et écrits mineurs qui sont devenus aujourd'hui fort rares. Il s'agit d'un ensemble de textes en prose [3] (mais la poésie n'y est pas étrangère), d'un très grand intérêt, car ils amorcent et anticipent l'œuvre à venir.

En examinant cet ensemble de courts ouvrages, dont la plupart sont de véritables essais philosophiques et littéraires, le lecteur se trouve non seulement renseigné sur les réactions du jeune Michaux face aux découvertes philosophiques et esthétiques qui marquent les années 1920-1930 (psychanalyse, cubisme, art nègre, cinéma, sports, dadaïsme, surréalisme), mais il s'aperçoit vite que cette connaissance ouvre directement sur le monde fantastique de Michaux, sur les procédés de sa création poétique. En effet, si des textes tels que *Chronique de l'Aiguilleur* ou *Surréalisme* nous aident à préciser jusqu'à quel point Michaux a accordé son admiration aux poètes surréalistes et nous éclairent sur les conclusions qu'il tire de cette rencontre, un texte comme *Les Rêves et la Jambe* nous intéresse particulièrement, car il est sans doute un des textes clés de Michaux.

Qu'en 1923, cette courte plaquette attire l'attention de l'homme moderne sur les phénomènes inouïs de l'inconscient et sur quelques secrets de l'être, ne paraît plus étonnant de nos jours ; qu'il nous expose des découvertes, dont quelques-unes étaient déjà connues à l'époque, même avant la diffusion de l'œuvre de Freud en France, qu'il nous illustre dans un raccourci saisissant les plus récentes études sur la psychanalyse, la physiologie, la métapsychique avec l'intrépidité d'un expérimentateur, ce n'est pas là aujourd'hui le côté le plus frappant de cet ouvrage. Ce qu'il y a de plus révélateur et qui mérite le plus d'être appliqué à toute œuvre littéraire peut être repéré dans l'affirmation : *... mais la fiction, la déformation seule intéresse la littérature,* phrase qu'aucun poète surréaliste ou non surréaliste n'aurait reniée quand elle fut écrite. Pour Michaux, cette phrase synthétise et condense la portée de sa réflexion constamment reprise et constamment variée, sur la nature des rêves. Michaux nous rappelle qu'au rêve correspond une conscience partielle de l'être, que le rêve engendré par *un morceau d'homme* [4] (jambe ou bras fatigué ou estomac dérangé), paraît absurde à l'homme total; que l'insensibilité, le manque d'émotion est une des caractéristiques des rêves, que ce qui est dit du rêve peut aussi bien s'appliquer à la réalité, à l'état de veille [5], etc.

Or, dans quelle mesure les rêves à l'état de veille paraîtront-ils absurdes et inacceptables à la conscience ? Dans quelle mesure l'homme total, l'homme éveillé pourra-t-il admettre, faire vivre, dégager le *morceau d'homme* qui ne lui est pas étranger [6] ? Michaux a très bien répondu, par la suite, à cette interrogation et son œuvre est là, vivant témoin du dosage équilibré entre la réalité

---

3. Ce sont des textes que Michaux a publiés dans la Revue belge *Disque Vert* et qui ont été recueillis à son insu par ses amis, dans un petit volume à tirage limité (20 copies seulement), à New York, en 1952. Dans ce recueil qui porte le titre de *Cas de folie circulaire,* on trouve les textes que voici : *Il se croit Maldoror, Origines de la Peinture* (septembre 1922), *Chronique de l'Aiguilleur* (1922), Géo Charles : *Sports* (1923), *Notre frère Charlie* (1924), *Réflexions qui ne sont pas étrangères à Freud* (1924), *Notes sur le suicide* (1925), *Enigmes* (qui se retrouve dans *Qui je fus*), *Surréalisme, Mes Rêves d'enfant, Principes d'enfant* (1925) (qui se retrouve aussi dans *Qui je fus*).

4. *Rêve : un grand morceau d'homme qui dort et un petit morceau qui est éveillé.* (*Les Rêves et la Jambe,* p. 11.)

5. *Toute vie est un choix. Des morceaux de personnalité sont rejetés de la conscience, sont sacrifiés, parce que non viables, inopportuns, néfastes au bloc homme public, vivant en société.* (*Les Rêves et la Jambe,* p. 19.)

6. *Si l'homme est éveillé, la conscience qu'il a de ses bras, jambes immobiles et des objets immobiles autour de lui, seront l'esprit critique, le bloc qui se refuse à admettre l'hallucination d'un morceau.* (*Les Rêves et la Jambe,* p. 22.)

objective du monde extérieur (qui le déchire et le repousse mais qui représente néanmoins son unique ressource de survivance) et la réalité intérieure où le rêve et la magie, les pouvoirs de la poésie, désagrègent et disloquent le monde pour que l'homme Michaux puisse s'intégrer à ce monde et, en quelque sorte, y habiter.

Dans *Les Rêves et la Jambe,* Michaux amorce le problème d'un style qui, après les formulations scientifiques de la psychanalyse freudienne et les premières tentatives poétiques des surréalistes, paraît s'imposer à lui. Si *le rêve a la foi dans la réalité du spectacle de l'imagination,* il n'en va pas de même pour l'homme éveillé qui *se raconte après son rêve.* C'est-à-dire qu'il existe dans l'œuvre littéraire, qui s'efforce de traduire l'inconscient, une sorte de truchement involontaire et qu'il est difficile pour l'homme éveillé de ne pas influer par sa conscience et par le bloc de son moi, sur l'intégrité fantastique du rêve :

> *Celui qui a rêvé se raconte après son rêve.*
> *Réveillé, homme total, il costume la jambe en homme* [7].

Selon Michaux, Poe, par exemple, ne nous aurait donné, avec ses cauchemars, que l'exemple d'un style *homme réveillé.* Au contraire, *Mélusine* et *Réalités Fantastiques* de Franz Hellens, seraient d'authentiques récits de rêves, écrits en *style morceau d'homme, en style rêve.* Il cite Jean Paulhan aussi, sans en indiquer l'ouvrage. Mais il est à supposer qu'il ait pensé au *Pont traversé,* qui fut publié pour la première fois en 1920.

D'autre part, le ressort secret de ces rêves en plein jour, ne lui semble pas devoir se retrouver principalement dans l'inhibition sexuelle postulée par Freud ; il le recherche plutôt dans une plus vaste couche de l'être qui, à côté du sexe engendre toutes les forces mystérieuses qui hantent l'homme : l'orgueil, la haine, l'impuissance, l'envie, et bien d'autres. Des remarques sur la psychanalyse ont été notées par Michaux dans *Quelques Réflexions qui ne sont pas étrangères à Freud.*

Freud relève que le principal ressort du rêve, l'engendreur d'images est l'amour. Michaux y consent, mais avec réserve :

> *Freud examine les rêves, y voit un potentat : l'amour. Soit, quoique tous les appétits humains s'y retrouvent aussi.*
> .....
> *Freud voit dans les rêves des verges symboliques. Moi j'y vois des poings, des assiettes de la faim, des maisons d'avarice.* [8]

Il le montre bien d'ailleurs, dans *Mes Propriétés,* où il déploie l'impitoyable technique de l'agresseur immobile [9]. Il en va de même de la haine qui dans les poèmes *Haine* et *Avenir* [10] ne se transforme néanmoins en instrument destructeur du monde entier que pour le recréer.

Il ne nous semble pas que Michaux ait opté pour le *style homme réveillé, homme total,* ni d'ailleurs pour le *style morceau d'homme,* pour le *style rêve.* Bien qu'il envisage le rêve comme *la rentrée de l'inconscient dans le conscient* et comme *l'apparition du morceau d'homme sacrifié,* bien qu'il ne recule pas face aux forces multiples et mystérieuses qui dirigent l'homme et parfois le maîtrisent, Michaux ne paraît pas accepter pleinement l'idée du rêve comme langage telle que l'exprime la psychanalyse freudienne. Il considère avec

---

7. *Les Rêves et la Jambe,* p. 23.
8. *Quelques Réflexions qui ne sont pas étrangères à Freud. (Cas de folie circulaire,* p. 39.)
9. *Mes Propriétés.* Notamment les textes : *Mes Occupations, La Simplicité, Envoûtement, Intervention.*
10. *Haine (Qui je fus), Avenir (Mes Propriétés).*

méfiance un symbolisme, dont la clé pourrait être trop aisément repérée et dont le secret en devenant trop clair, deviendrait trop abusif.

Il nous semble plutôt que son style est le résultat d'une conciliation entre la conscience éveillée, l'esprit critique et le rêve inconscient librement produit, une sorte de compromis qui garderait toutefois intacte la tension poétique du poème et en sublimerait la valeur symbolique.

Presque tous les critiques s'accordent pour reconnaître que, dans l'œuvre de Michaux, le côté fantastique [11] n'est que le manque du réel et que s'il déguise la réalité, ce n'est que pour la plier, l'assouplir, la ramener à sa volonté métamorphosante (aliénante parfois). Cette observation, assez juste, d'ailleurs, apparaît d'autant plus exacte si l'on considère dans quelle mesure et jusqu'à quel point le moi rationnel et l'activité critique de *l'homme total* conditionnent chez lui *l'hallucination d'un morceau* (d'homme). Cette présence de l'esprit critique s'exerce à la fois sur les prémisses philosophiques qu'expriment les œuvres où il essaie d'esquisser son profil, où il condense son propre moi flottant et polymorphe pour le soumettre à une prise concrète ; et également sur son style en raccourcis, sur sa parole-obus, sur son mot-cri par lesquels il tâche d'atteindre l'inexprimable.

Les Rêves et la Jambe est un ouvrage constructif, solide, fondé sur des prémisses d'inconstance et de dissolution, où l'effort pour atteindre la consistance est presque toujours héroïquement poursuivi et presque toujours atteint. Dans les ouvrages des années 1921-1930 apparaît déjà son moi en tant que *boule de cristal* ; il ne se voit que comme étant une partie de lui-même [12], mais de ce noyau originaire *il voit la vie sortir.* Il réduit son propre corps jusqu'à n'être plus que *l'orteil de lui-même* [13] et, en même temps, grâce aux forces absorbantes et centripètes du rassemblement et de la concentration sur soi, tous les pouvoirs métamorphosants sont offerts à son imagination, y compris l'accueil même des contraires : c'est ainsi qu'à côté des changements qui le rapetissent, comme par magie, il se trouve que dans *Qui je fus (Enigmes),* le protagoniste sans nom intègre à soi, arbres, chemins, maisons et paysages, qu'il emporte et même qu'il *empoche* des villages entiers. De même, sous l'emprise de la douleur, son corps de géant sensible et délicat ne prend de consistance et d'ampleur que pour mieux s'offrir grand ouvert au martyre, devient même immense, recouvrant tout l'espace pour que les noires silhouettes tranchantes des oiseaux de proie, le traversent et le déchirent [14].

Bien qu'il soit fumée, boue, dislocation [15], il aspire à faire de soi, un *homme d'os* (il ne lui suffit pas d'être un homme de chair, car la chair tourne vite au mou, au relâchement, à la déformation). Ses Propriétés, ses paysages intérieurs sont bien décevants (et même inexistants, parfois), mais il se console, car s'ils ne sont que le produit de la *veilleuse* constamment allumée dans son épine dorsale, s'ils ne sont engendrés que par les *coups de marteau* de son *cœur-pompe,* du moins existent-ils [16]. S'il n'ouvrent pas sur ce monde, ils ouvriront bien sur un autre monde, moins limité que celui qui nous est donné, un monde où les secrets de l'être ne seront peut-être plus des secrets.

Certes, chez Michaux la libération des forces de l'inconscient prend une allure presque hallucinante, sans qu'on ait nullement l'impression qu'il use des procédés surréalistes tel que l'automatisme psychique, la dictée de la pensée ou les comptes rendus de rêves. Son ironie l'en empêcherait et son esprit lucide ne lâche point sa prise. D'autre part, dans le domaine de la connaissance, il poursuit une expérience du même genre que celle des surréalistes.

---

11. Dans *Villes Mouvantes,* on trouve cette remarque : *Sauf que rien n'est impossible, toutes ces aventures sont absolument impossibles.* (*Qui je fus,* 1927, p. 39.)
12. *Qui je fus, Plume* (notamment *Portrait de A., Avenir, Un Tout petit cheval, Chêne*).
13. *Qui je fus,* chapitre II.
14. *Difficultés* (1930) *(La Nuit des embarras).*
15. *Mes Propriétés* (1930).
16. *Qui je fus (Tels des conseils d'hygiène à l'âme), Plume (La Ralentie).*
Ils existent à tel point que le poème *Je vous écris d'un pays lointain* nous fait penser, au contraire, à un pays très proche.

Il accueille le message révélateur des rêves comme un instrument de connaissance. Il ne cherche pas dans le rêve, ni dans la mescaline, des réponses, mais il est surtout passionné par les problèmes posés [17]. C'est pourquoi *Les Rêves et la Jambe,* se termine par cette sorte d'interrogation :

> *J'ai dit que les rêves étaient pour l'homme ceci : morceau d'homme, absurdité, insensibilité, mouvements, chaos. Est-ce que l'homme entier comprendra les morceaux d'homme ? Fatalement, si, pas aujourd'hui, demain. L'attention moderne se porte sur les phénomènes inouïs* [18].

A la lumière du style même, il serait malaisé de considérer Michaux comme un surréaliste, bien qu'il n'ait pas été étranger aux audaces du surréalisme, les ayant même soutenues avec une joie enfantine [19]. Mais qu'on y prenne garde : rien n'est plus éloigné de la poésie surréaliste que la sienne, dont le style est très surveillé et dépouillé de tout lyrisme, dont la phrase poétique se condense dans des formules qui ont parfois la rigueur du langage scientifique et la profondeur du langage philosophique.

D'ailleurs, dès 1925, il a donné aux surréalistes une réplique définitive dans les plaquettes *Chronique de l'Aiguilleur* et *Surréalisme.* A côté du jeune Michaux qui se jette dans cette aventure, Michaux frère de Charlie, Michaux à la découverte de l'homme nouveau, marchant dans le sens des temps nouveaux, on y voit un Michaux surveillé, qui ne s'oublie jamais, et dont l'esprit critique et l'humour légèrement moqueur, ne renoncent pas à l'objection.

Car le surréalisme ne va pas de soi. S'il est entendu que Michaux est très loin de l'esprit grégaire *(... et d'attroupement nulle part* [20]*),* et qu'il trouvera son chemin tout seul, il accueille pourtant les découvertes de l'art nouveau (cubisme, art nègre, surréalisme, etc.). Dans ces textes, on repère facilement chez Michaux le goût pour les formulations lucides, pour les déductions synthétiques, pour l'exposé en raccourci ; chez lui l'enquête constante sur les phénomènes psychologiques, sur les nouveaux moyens d'expression, se manifeste grâce à une pensée et à une langue sans détours, explosive, toujours en incursion dans le domaine du réel aussi bien que dans le domaine de l'inconscient. Tout en acceptant le merveilleux des ressources poétiques des surréalistes, Michaux demeure soucieux face aux procédés de l'automatisme psychique chez la plupart des surréalistes. Dans *Chronique de l'Aiguilleur,* un style désinvolte, pressé, elliptique dénonce l'impatience d'arriver à des conclusions explicites (d'une clarté aveuglante), sur la genèse de l'art nouveau.

Il résume dans de courtes formules, récits, exemples, aphorismes et même dans des équivalences mathématiques, les données psychologiques de notre civilisation qui doivent lui apparaître implicites ; il illustre la naissance du nouvel état psychologique qui s'était formé vers 1920-1925, grâce aux découvertes scientifiques (l'avènement de l'avion, du cinéma, le développement de l'industrie mécanique, la découverte du radium, des rayons X, des phénomènes métapsychiques, etc.). Il démontre par là que l'insurgeance des temps nouveaux et des nouvelles techniques conditionne l'homme moderne et donne une nouvelle dimension à son état psychologique, à sa sensibilité. Dans *Chronique de l'Aiguilleur,* on pourrait repérer les données d'un matérialisme assez proche du matérialisme expérimental des « philosophes » du XVIII[e] siècle [21].

Si avant l'avènement de l'imprimerie, l'image verbale avait une prédominance absolue, à la Renaissance, l'image graphique (lecture, écriture, imprimés) se substitue à l'image verbale. Au XX[e] siècle, après la découverte du cinéma,

---

17. *Les solutions n'existent pas. Les problèmes seuls existent. Les solutions sont bonnes pour ceux qui vont dans un seul sens, qui ont renoncé à chercher, qui croient avoir trouvé.* (D'après une conversation avec l'auteur, le 17 août 1961.)
18. *Les Rêves et la Jambe,* p. 25 et 26.
19. *Chronique de l'Aiguilleur, Mon frère Charlie (Cas de folie circulaire).*
20. *La Ralentie.*
21. *Il se croit Maldoror, Chronique de l'Aiguilleur.*

du facteur vitesse [22] il y aurait une *prédominance, développement prodigieux de l'image visuelle et prédominance sur celle-ci de l'Image mimique, l'intelligence mimique* [23]. Ainsi s'expliquerait, dans une certaine mesure, la naissance de l'expressionnisme dans les arts figuratifs. L'art moderne serait le produit d'une civilisation scientifique qui agirait sur l'homme moderne comme un enivrement d'abord (comme un alcool), engendrant, ensuite, un état d'acclimation qui abuse et dégoûte l'homme :

> *Le XX^e siècle. Art entre à la trappe, veut manger des racines, s'enfoncer dans le désert*
> *CUBISME, ART NEGRE*
> *LITTERATURE ENFANTINE* [24].

Dans *Surréalisme,* Michaux se livre à un examen des techniques de la littérature du XIX^e siècle comparées à celles du surréalisme, ensuite à une collation des textes ; il fait un exposé des procédés opposés mis en synthèse, en raccourci, il compose un vaste papier collé des idées attrapées par bribes, simplement ébauchées, car le passé est bien connu et Michaux ne s'attarde pas à l'expliquer en détail :

> *Les poésies lyriques souvent sont des CONFESSIONS, mais ces confessions se surveillent* [25]

et quant au présent, on peut le résumer dans les formules magiques du *merveilleux surréaliste* que Michaux paraît accepter et même accueillir :

> *André Breton : Surréalisme théorique.*
> *Surréalisme appliqué : Poisson Soluble.*
> *Ecrits surréalistes : automatisme de l'écriture, à la suite de quoi la littérature d'un non conformisme absolu à la réalité...*
> .....
> *André Breton : c'est le confessé, le confessé intégral, immédiat, de métier... C'est le mot seconde inventé, le pouls des images* [26].

Son adhésion au surréalisme pourrait bien se résumer dans l'affirmation : Volonté, mort de l'art, mais Michaux, comme bien d'autres poètes et écrivains contemporains du surréalisme, refuse, dans le surréalisme, la partie qu'il juge la plus vulnérable : l'automatisme et les procédés [27].

> *Procédé. Prenez une large superficie de papier, demeurez assis plutôt que debout, plutôt couché qu'assis, plutôt encore ensommeillé, indifférent à tout, à tout sujet, sauf à mettre en mots immédiatement le contenu apparent de votre imagination* [28].

---

22. $V = \frac{E}{T}$ *Vitesse* $= \frac{\text{Espace parcouru}}{\text{Temps employé à le parcourir}}$
Les déplacements de l'homme se font avec une sensible accélération... L'homme est plus vite.
.....
$V = \frac{E}{T}$ *Vitesse émotive* $= \frac{\text{Espace - Champ d'émotion}}{\text{Temps employé à le parcourir}}$
Emotivement l'homme est devenu plus vite. Les arts relèvent les habitudes émotives d'une époque. (*Chronique de l'Aiguilleur, Cas de folie circulaire,* p. 23 et 25.)
Dans cet ouvrage, l'emploi de formules condensées et d'équivalences qui relèvent de la physique, justifie l'observation de Martin Roux, selon lequel Michaux aimerait tout expliquer par « a + b ». (M. Roux, « Henri Michaux, l'espoir », Revue Internationale, n° 9, octobre 1946, p. 249.)
23. *Chronique de l'Aiguilleur,* p. 19.
24. *Chronique de l'Aiguilleur,* p. 20.
25. *Surréalisme,* p. 50.
26. *Surréalisme.* (*Cas de folie circulaire,* p. 49 et 50.)
27. *La lettre tue, l'esprit vivifie. Un homme qui marche sur la tête peut être fort intéressant, mais les mots à l'envers, quelle bagatelle ! Ce n'est pas là-dessus que l'imagination doit porter.* (*Manuscrit trouvé dans une poche, Cas de folie circulaire,* p. 27.)
28. *Surréalisme.* (*Cas de folie circulaire,* p. 49.)

En outre, il est impossible selon lui, de se livrer à l'écriture automatique au sens absolu, pour la simple raison que la parole et la main ne suivent guère la vitesse de la pensée [29].

C'est pourquoi Breton, dans son *incontinence graphique*, n'aurait vu que *le nez de l'automatisme ;* de même, impossible de faire de l'automatisme à l'état pur, sans que l'esprit conscient n'y intervienne :

> *Breton ne fait pas attention aux phrases à écrire.*
> *Mais le crayon de l'homme de lettres veille pour son maître.*
> *On ira plus loin dans l'automatisme.*
> *On verra des pages entières d'onomatopées, des cavalcades syntaxiques, des mêlées de plusieurs langues, et bien d'autres choses.* [30]

Ce qui, dans le surréalisme paraît d'une grande importance, est donc le côté expérimental de l'aventure. Car *une expérience fait déclic,* engendre, dans ce cas, le *merveilleux surréaliste,* qui est monotone, mais, déclare Michaux :

> *... entre le merveilleux et quoi que ce soit, je n'hésite pas. Vive le merveilleux* [31] *!*

Michaux sait fort bien qu'il est presque impossible, ou du moins fort difficile, dans la création littéraire, de faire abstraction de la réalité extérieure et qu'on risque de reproduire dans l'œuvre, ce qu'il appelle le *Réalisme devant soi,* ou bien *ce panorama autour de votre tête,* au lieu de projeter dans l'œuvre *le panorama dans votre tête* [32]. D'ailleurs, le terme *Surréalisme* lui semble *inadéquat* [33] ; il distingue plutôt un *Extraréalisme* et un *Introréalisme,* ne choisissant pour lui ni l'un ni l'autre (sauf dans les cas très rares dans son œuvre où il recourt visiblement au *style morceau d'homme,* au *style rêve coq-à-l'âne,* dans quelques récits de rêves). Car, si Michaux ne s'abandonne pas aux pouvoirs de l'inconscient, c'est qu'il n'a pas confiance dans les lumières que l'inconscient apporte à l'esprit éveillé. Et pourtant, cette voie l'intéresse comme étant la seule (pour l'instant) qui puisse engendrer le miracle (*misérable,* il est vrai) dont son esprit est assoiffé. Mais il faut que la conscience y ait sa part, autrement l'expérience serait nulle et inutilisable. C'est ainsi que, dès 1925, Michaux se propose de frayer de multiples voies qui aboutissent à une éthique constructive (celle de la recherche constamment poursuivie des pouvoirs de l'homme et d'un sens de la vie) et à un style qui s'appuie aussi bien sur l'imagination que sur les pouvoirs rationnels et lucides de l'esprit [34] à tel point qu'on pourrait renverser les termes de la définition de son style qu'a donnée Yvon Belaval :

> « C'est une magie rationnelle qui s'ingénie à prolonger les suggestions de la science jusqu'au rêve [35] »

et dire, inversement, que c'est une magie fantastique qui s'évertue à prolonger les suggestions du rêve, jusqu'au domaine de la réalité la plus évidente.

---

29. *Oui, l'autre cause de monotonie dans Poisson Soluble est celle-ci : la vitesse de la pensée est constante et la pensée va au pas. Elle ne court pas, elle ne prend pas le mors aux dents, elle n'a pas d'émotion, elle manque de tragique.* (*Surréalisme, Cas de folie circulaire,* p. 52.) Il avoue lui-même dans *Enigmes : J'étais une parole qui tentait de suivre la vitesse de la pensée.* (*Cas de folie circulaire,* p. 46.)
30. *Surréalisme.* (*Cas de folie circulaire,* p. 52.)
31. *Surréalisme.* (*Cas de folie circulaire,* p. 54.)
32. C'est nous qui soulignons.
33. *Ce terme fera peut-être fortune, mais il se vante.* (*Surréalisme, Cas de folie circulaire,* p. 54.)
34. *Une fusion de l'automatisme et du volontaire de la réalité extérieure. Les écrits surréalistes, travaillés après coup, cela donnera sans doute des œuvres admirables.* (*Surréalisme, Cas de folie circulaire,* p. 54.)
35. « Henri Michaux, une magie rationnelle. » (*Les Temps Modernes,* juillet-septembre 1951.)

Le premier livre d'Henri Michaux

Alain Bosquet

1923. Dada vient de se saborder, en refusant de devenir un système, fût-il contre tous les systèmes. « Clair de Terre », l'inépuisable recueil de poèmes d'André Breton, choisit déjà l'imagerie explosive et s'éloigne de la loufoquerie pour le plaisir de la loufoquerie. Benjamin Péret apporte au récit onirique quelque chose qui est voisin de Buster Keaton. Louis Aragon a de superbes insolences, qui ne l'empêchent pas d'être le plus grand voyeur du groupe. Quel groupe, au fait ? Le surréalisme va naître dans moins d'un an. Du côté de la poésie dans le siècle, l'unanimisme s'étire, s'étire. La solidarité avec un cosmos municipal suffit à contenter certains ; ce que pressent un Jules Romains ou un Luc Durtain a-t-il jamais été exploité ? L'occultation a de plus grandes chances. On joue Lautréamont contre Valéry, et Rimbaud contre Apollinaire. Comprendre, est-ce encore la grande affaire ? D'autres préfèrent la croisière aux îles, avec le lyrisme des jolis — zolis, zolis, zolis — noms propres. Paul Morand est le capitaine Cook de ces matelots-là, amenés par Larbaud, Levet, Cendrars. La belle époque recommence aux antipodes, comme si découvrir la peau de la planète était vraiment un passe-temps sérieux. On n'a guère oublié qu'une humeur : la mauvaise. Il faut bien que quelqu'un, par instinct et par décision, se méfie. Ce sera Henry (sic : l'*y* est obligatoire) Michaux.

Son premier livre, « Les Rêves et la Jambe », sous-titré : « Essai philosophique et littéraire », plaquette de 26 pages tirée à 400 exemplaires, sort aux éditions « Ça ira », petite maison confidentielle qu'anime le poète fantaisiste Paul Neuhuys, à Anvers. Ce petit recueil de remarques, un peu à la manière du « Pont traversé » de Jean Paulhan — dont le nom apparaît furtivement en page 25 — est déjà du Michaux, avec la plupart de ses obsessions. Bien sûr le style s'y cherche, et l'argumentation est fragmentaire, de sorte que le poète, aujourd'hui, renie cette œuvre de jeunesse. Il n'est pas indiscret, j'espère, de rapporter qu'il a écrit un jour les mots suivants sur mon exemplaire : « 1962. Je ne reconnais pas cette horreur. » C'est qu'Henri Michaux s'est toujours opposé à la réimpression de ces textes. Ils contiennent pourtant en germe non seulement un univers, mais de quoi définir les rapports du poète et de son langage.

La première constatation, dès la « préface », s'adresse au malentendu et à l'incommunicabilité : « La spécialisation détruisit la tour de Babel. Chacun parlait une langue spéciale. C'est notre époque... Il n'y a plus que les va-nu-pieds pour se faire entendre de tout le monde. » On en déduira que deux

attitudes seulement sont possibles : ou bien le poète revient à un langage classique, où tout est clair pour le premier venu ; ou bien, il exacerbe son langage pour le rendre plus particulier avec, au bout, une aventure de déformation et à la fois d'approfondissement, infligée aussi bien à la syntaxe qu'au vocabulaire. C'est cette dernière voie qu'Henri Michaux empruntera, non sans hésiter. Il connaît, en 1923, les dangers du terrorisme : il se rappelle les tentatives de dislocation du langage, quelque peu pratiquées par les dadaïstes français, mais bien plus fréquentes chez les expressionnistes allemands, surtout Hugo Ball. L'audace en ce domaine sera limité, chez Henri Michaux : la poésie des phonèmes gutturaux et dépourvus de sens immédiat, dans « Qui je fus », ne sera jamais qu'intermittente. Pas de manifeste, pas de découverte trop ostentatoire. Pour secouer le langage, il serait dangereux de le dynamiter irrévocablement.

D'ailleurs, l'emploi d'une syntaxe, d'une morphologie, voire d'un vocabulaire, suffit-il à justifier une sensibilité ? Et c'est bien cela qu'il s'agit d'abord d'asseoir. Les dispositions mentales — allons, bon ! disons : viscérales — d'Henri Michaux méritent plus d'attention que ses hérésies de forme. On connaît l'une de ses constantes : considérer le monde saisissable et le monde insaisissable, comme un corps-à-corps entre êtres existants et êtres à demi imaginaires. De cette bataille, où les membres des uns ne se distinguent pas des membres des autres, naît une sorte d'éthique à rebours, le principe même de la vie étant dans le refus violent de la vie. La mêlée est ainsi universelle, avec les hasards que comporte toute confrontation, son cortège d'ecchymoses, de chairs enflées, de salives qui dégoulinent. Parfois, ce *pugilat originel* se produit entre l'homme et des créatures fantastiques, qui ressortissent au règne animal ou au règne végétal : la différence entre la plante à mâchoire et le mammifère à bourgeons n'est pas nécessairement marquée. Mais il arrive aussi que chez le même être, une partie du corps s'insurge contre l'ensemble, jusqu'à se libérer. Pourquoi ne serait-il pas poétiquement plausible, par exemple, que la jambe agisse — oui, réfléchisse — en jambe, sans le consentement de qui la possède ?

C'est de cette jambe, anciennement partie intégrante d'un monsieur normal, Armand de Villeneuve, qu'Henri Michaux nous entretient : « La jambe est intelligente. Toute chose l'est. Mais elle ne réfléchit pas comme un homme. Elle réfléchit comme une jambe... La logique d'un morceau d'homme est absurdité pour l'homme total. Caractère du rêve : le rêve est absurde. » Arrêtons-nous à ces quelques phrases, qui sont importantes pour l'époque. Elles nous offrent au moins trois postulats : à savoir que l'homme est divisible, aliénable, divisé en fragments physiques — on dirait presque : en objets — qui ont chacun leurs droits, y compris celui de les nier. Deuxième postulat : l'absurde régit les rapports, non seulement d'autrui et de soi, non seulement d'autre chose et de soi, mais aussi de soi et de soi, le moi étant désormais fractionné, alors même que le tout n'empêche plus la partie d'être à son tour un nouveau tout, en perpétuel danger. La troisième constatation nous rappelle que la connaissance ainsi acquise nous vient du rêve.

C'est vers l'étude de ce dernier que s'oriente désormais, dans les pages suivantes de la plaquette, le poète. Il disait déjà, au moment où, par l'esprit, il faisait mine de détacher la jambe du dormeur : « Rêve : un grand morceau d'homme qui dort et un petit morceau qui est éveillé. » Il peut alors, par des exemples, saisir la nature du rêve, notamment lorsqu'il proclame : « Caractère du rêve : insensibilité ! Anaffectivité... Emotion générale : éveil... Les rêves sont mouvementés. » Il ne sous-estime pas les incongruités du songe, et cite le cas — en plein sommeil, bien entendu — d'un écolier à qui son pédagogue fait faire des exercices de style : « Le père ivrogne battait ses enfants tous les soirs. Débrouillez-vous — vous avez une minute et demie, pas une seconde de plus, arrangez-vous de manière à introduire dans cette phrase le mot *daguerréotype.* » Henri Michaux conclut : « Rêve : coq-à-l'âne. » Cette assertion prend tout son relief, à la veille de la constitution surréaliste ; il ne sera pas question, pour Henri Michaux, de diviniser le rêve, mais d'y voir une méthode de connaissance, dont il y aura lieu, à bon escient, de se méfier en maintes occasions. Le rêve n'est ni pur par définition, ni révélateur à chaque coup.

Rêve pour l'éveil de la conscience ou du subconscient ? Rêve pour la mise en clair de l'obscur ? Rêve de perdition volontaire ? Rêve pour la volupté de la fuite ? Rêve pour la découverte d'une vérité profondément enfouie ? Rêve au travers du rêve idéal ? C'est autour de tous ces problèmes que gravite la brève interrogation d'Henri Michaux, sans encore formuler de façon satisfaisante sa quête, pour l'excellente raison qu'elle est hésitante et peut à peine prévoir ses expériences futures. Il n'en est pas moins vrai que celles-ci, et notamment l'aventure mescalinienne, qui se situera un tiers de siècle plus tard, se trouvent pré-

figurées dans ce passage troublant : « Certaines substances (chanvre indien, pavot) normalement endorment profondément le corps, procurent une sensation délicieuse ou désagréable à la région du nombril et au bas-ventre. Ces régions restent éveillées et enfantent les beaux rêves. » Qu'on se le tienne pour dit : rêvons par le bas-ventre !

Ceci posé, Henri Michaux poursuit ses analyses du rêve, et il dit : « Le rêve est une réminiscence... Les mouvements-désirs sacrifiés (dans la vie courante, par obligation d'un choix) ressuscitent pendant le sommeil et constituent les rêves... Le rêve est la rentrée de l'inconscient dans le conscient. Le rêve est l'apparition du morceau d'homme sacrifié... Les rêves sont des représentations sexuelles symboliques. » A ces sentences, à ces formules claires et un peu péremptoires, il faut un additif, Henri Michaux le sent bien. Il se demande où se place, dans ces conditions, l'acte d'écrire, et à quoi il peut bien servir, car servir continue d'être — séculairement — son dessein premier. La plume rejette le gratuit, l'agréable, l'inconscient ; elle se veut utile, tel est son drame, que le poète ne récuse pas. Il choisit donc à son tour, et le proclame sans vergogne : « Mais la fiction, la déformation seule intéresse la littérature... Est-ce que l'homme entier comprendra les morceaux d'homme ? Fatalement, si pas aujourd'hui, demain. L'attention moderne se porte sur les phénomènes inouïs. »

Cette course effrénée vers l'exceptionnel — mettons : l'exceptionnel qui explicite le reste, même au risque de le dévoyer — voilà une discipline qu'à vingt-quatre ans s'impose Henri Michaux, et à quoi il se tiendra avec véhémence.

L'art des variantes

François d'Argent

Connaître les variantes d'un écrivain, c'est découvrir sa ou ses méthodes de travail. Il ne nous a pas été possible d'étudier les manuscrits d'Henri Michaux, mais cela ne nous aurait pas appris grand-chose puisque nous avions les matériaux nécessaires. Se justifiant, Henri Michaux n'a-t-il pas dit qu'il se servait des revues comme d'un « banc d'essai », le texte imprimé devient plus lisible, plus facile à étudier et à améliorer ou à rejeter définitivement. Michaux est pour lui un juge implacable, et cela explique le nombre étonnant de textes non repris ; les trois textes que nous citons en exemple nous paraissent présenter une gamme suffisante de ces variantes.

Notre propos n'est pas de donner des détails mais bien de définir ou de classer ces variantes en trois catégories :

a) explicatives : élargissement de la pensée, approfondissement d'un thème ; cf. les *Tranches de Savoir ;*

b) phonétiques : c'est là la preuve que, dédaignant toute logique, Michaux recherche avant tout le rythme, le son, la musique d'un mot :
« *un renne blanc gouverne* » vaut mieux qu'un « *marsouin nourrisse* » (*Tranches de Savoir*),
ou bien « *Tes difficultés tombent comme des ficelles déliées* » est avantageusement remplacé par *Ficelles déliées, tes difficultés tombent* (*Agir, Je viens*) ;

c) évolutives : le drame singulier de Michaux tient dans sa constante évolution et la non-fixité de sa pensée. Jamais content, toujours juge, il barre, il supprime, il ajoute et le poème célèbre *Agir, je viens* dont nous avons pu retrouver dans une revue la première version en est un exemple éclatant, si éclatant que nous n'avons pas pu résister au plaisir de vous en donner les deux versions. Nous avons pu comprendre la raison de ces corrections ; le mystère, par contre, demeure total quand on lit les deux versions de *L'Etranger parle,* un *sommeil* devient un *conseil,* une *cour* un *cœur* et des *mouettes...* des *aigles,* on demeure surpris, étonné, mais peut-être en trouve-t-on la raison dans la postface de *Plume :*

> « *Lecteur, tu tiens donc ici, comme il arrive souvent, un livre que n'a pas fait l'auteur, quoiqu'un monde y ait participé. Et qu'importe ?*
> *Signes, symboles, élans, chutes, départs, rapports, discordances, tout y est pour rebondir, pour chercher, pour plus loin, pour autre chose.*
> *Entre eux, dans s'y fixer, l'auteur poussa sa vie.* »

Et Henri Michaux passe, suivi de son double, précédé de ses doubles, il passe et le monde qu'il crée éternellement renaît. *Plume* vit, vivra et ne pourra pas mourir. Il existe pourtant une première, une seconde mort de *Plume* dans l'édition originale de 1930, ces textes n'ont pas été repris. Ainsi *Plume,* après être mort deux fois, n'est-il pas mort du tout, ou bien n'est-il pas mort encore. Cela entre aussi dans le mystérieux domaine des variantes.

L'étranger parle

Il y a en train en ce moment une guerre subhumaine. Peu probable que vous vous en aperceviez, et pourtant...

Leur plateau immense et leurs forteresses mêmes, si bien retranchées autrefois, nids d'aigle entre fosses profondes, aucun abîme à présent ne les préserve plus. Nous arrivons par les ponts secrets...

Nous trompons leur sommeil avec des boues de haute qualité et nous enlisons leurs armes dans des rêves pâteux. Sans nous déranger, nous leur trouvons des ennemis intimes. Sans qu'ils nous voient, nous maculons leurs robes blanches.

Nous les faisons tourner dans le labyrinthe, et dans leur propre filet s'emmailler et s'immobiliser.

Un nuage noir tourne dans leur cour.
Le ciel est trop haut pour leurs mouettes.
Leurs chiens se tordent comme des serpents.

Leurs chevaux, l'encolure molle, traînent en tournant la tête. Il leur faudra ramper bientôt. Il le faudra. La déchéance avance, l'être diminue.

Botteghe Oscure - X
1952

L'étranger parle

Il y a en train *présentement* une guerre subhumaine. Peu probable que vous vous en aperceviez, et pourtant...

Leur plateau immense et leurs forteresses mêmes, si bien retranchées autrefois, nids d'aigle entre fosses profondes, aucun abîme à présent ne les préserve plus. Nous arrivons par les ponts secrets...

Nous trompons leur *Conseil* avec des *rêves dirigés* et nous enlisons leurs *défenses* dans des *boues* pâteuses. Sans nous déranger, nous leur trouvons des ennemis intimes.

Nous les faisons tourner dans le labyrinthe et, dans leur propre filet s'emmailler et s'immobiliser.

Un nuage noir tourne dans leur *cœur*.
Le ciel est trop haut pour leurs *aigles*.
Leurs chiens se tordent comme des serpents.

Leurs chevaux, l'encolure molle, traînent en tournant la tête. Il leur faudra ramper bientôt. Il le faudra. La déchéance *augmente*, l'être diminue.

Face aux verrous,
1954, pages 93-94.

Tranches de savoir

P. 20 Prospérité ! Prospérité partout, dit le bourreau. Partout tout est prospère. La situation du malheur est prospère.

●

P. 36 Que les vivants aussi aient leurs difficultés ! Funérailles dans le marais.

●

P. 42 L'épouvante aussitôt tutoie.

●

P. 45 Le sang de bœuf, mis dans le tigre, lui donne des cauchemars.

●

P. 50 Il reste possible quoique peu probable, me disait un Esquimau, qu'un marsouin nourrisse encore la terre comme autrefois...

●

P. 60 L'intelligence pour comprendre doit se salir.

Tranches de Savoir,
Collection « L'âge d'or »,
Edition originale, 1950.

Tranches de savoir

P. 48 Tout va bien, dit le bourreau. La situation du malheur est prospère.

●

P. 61 Il faudrait les funérailles dans des marais. N'est-il pas juste que les vivants, qui suivent le mort, soient eux aussi en difficulté.

●

P. 68 L'épouvante aussitôt tutoie. *Plus de risque d'éloquence.*

●

P. 70 Le sang de bœuf, mis dans le tigre, lui donne*rait* des cauchemars.

●

P. 74 Il reste possible quoique peu probable, me disait un *Iourak*, qu'un *renne blanc gouverne* encore la terre comme autrefois...

●

P. 81 L'intelligence pour comprendre doit se salir. *Avant tout, avant même de se salir, il faut qu'elle soit blessée.*

Face aux verrous,
Edition N.R.F., 1954.

Agir, je viens

Il faut d'abord que surgisse mon démon afin qu'apparaisse
[mon ange
Poussant la porte en toi, je suis entré
Agir, je viens
Je suis là
Je te soutiens
Tu n'es plus à l'abandon
Tu n'es plus en difficulté
Tes difficultés tombent comme des ficelles déliées
Le cauchemar d'où tu viens hagarde n'est plus
Je t'épaule
Tu poses avec moi le pied sur le premier degré de
[l'escalier sans fin qui te porte
et te monte
et te calme
Jusqu'aux confins de tes horizons
Jusqu'aux confins de ta mémoire obscure
Jusqu'au cœur de l'enfant de tes rêves
poussant des nappes d'aise
j'afflue.

Tes idées de luttes sont renforcées
Tes idées d'abandon sont affaiblies
Le fantôme de ta peur s'effiloche
J'ai ma force dans ton corps
insinuée dans ton visage qui perd ses rides
La maladie ne trouve plus son trajet en toi
La fièvre des marais
La fièvre de la maladie des villes
De la discontinuité des actions et des impressions
te lâche.
J'apporte la paix
la paix des voûtes
la paix des voûtes effondrées
la paix des forces nouvelles.
Au nom du nombre le plus élevé je t'aide
Comme une fumerolle le pesant s'envole de ton épaule
Les têtes méchantes autour de toi
observatrices vipérines des misères des faibles
ne sont plus.
En mystère et en ligne profonde
comme le sillage d'un grand vaisseau rapide
ampleur s'engage en toi
Mon chant t'anime
Mon chant est animé par un ruisseau de montagne
Mon chant est nourri par un Niagara calmé
Il n'y a plus crainte
Il n'y a plus de Grands
Il n'y a plus que toi
Il n'y a plus d'angoisse
Il n'y a plus à en avoir
Il n'y en a plus trace
Où il y avait peine, il y a ouate
Où il y avait dislocation, il y a soudure
Où il y avait infection, il y a sang nouveau
Où il y avait éparpillement, il y a ta volonté
comme un œuf d'ivoire
Il y a paix

J'ai lavé le visage de ton avenir.

Edition originale dans
Le Temps de la poésie, G.L.M.,
3e cahier, mai 1949.

Agir, je viens

Poussant la porte en toi, je suis entré
Agir, je viens
Je suis là
Je te soutiens
Tu n'es plus à l'abandon
Tu n'es plus en difficulté
Ficelles déliées, tes difficultés tombent
Le cauchemar d'où tu viens hagarde n'est plus
Je t'épaule
Tu poses avec moi / le pied sur le premier degré de
[l'escalier sans fin / qui te porte
Qui te monte
Qui t'accomplit
Je t'apaise
Je fais des nappes de paix en toi
Je fais du bien à l'enfant de *ton* rêve
Afflux
Afflux en palmes sur le cercle des images de l'apeurée
Afflux sur les neiges de sa pâleur
Afflux sur son âtre... et le feu s'y ranime

AGIR, JE VIENS
Tes pensées d'élan sont *soutenues*
Tes pensées d'échec sont affaiblies
J'ai ma force dans ton corps, insinuée
... *et* ton visage, *perdant* ses rides, *est rafraîchi*
La maladie ne trouve plus son trajet en toi
La fièvre *t'abandonne*
La paix des voûtes
La paix *des prairies retentissantes*
La paix *rentre en toi*
Au nom du nombre le plus élevé, je t'aide
Comme une fumerolle / *S'envole tout* le pesant *de dessus*
[*tes* épaules *accablées*
Les têtes méchantes d'autour de toi
Observatrices vipérines des misères des faibles
ne te voient plus
ne sont plus.

Equipage de renfort
en mystère et en ligne profonde
comme *un* sillage *sous-marin*
Comme un chant grave
Ce chant te prend
Ce chant te soulève
Ce chant est animé de beaucoup de ruisseaux
Ce chant est nourri par un Niagara calmé
Ce chant est tout entier pour toi.

Plus de tenailles
Plus d'ombres noires
Plus de craintes
Il n'y en a plus trace
Il n'y a plus à en avoir
Où *était* peine, *est* ouate
Où *était* éparpillement, *est* soudure
Où *était* infection, *est* sang nouveau
Où étaient les verrous est l'océan ouvert
L'océan porteur et la plénitude de toi
Intacte, comme un œuf d'ivoire.
J'ai lavé le visage de ton avenir.

Face aux verrous, N.R.F., 1954,
(2e *partie*, Poésie pour pouvoir),
p. 32 à 35.

Bibliographies

François d'Argent

Nous avons tenté de dresser un état aussi complet que possible des écrits d'Henri Michaux et des travaux critiques consacrés à son œuvre. Cela ne sera pas pourtant sans erreur ni oubli ; depuis la fin de notre travail, plusieurs autres renseignements nous sont déjà parvenus.

Nous adressons tous nos remerciements à MM. G. Place et G. Willemetz (*Bibliographie des Auteurs Modernes de Langue Française*, tome XV) pour l'aimable autorisation qu'ils ont bien voulu nous donner d'utiliser leur excellent travail qui fut le robuste squelette de notre entreprise. Le soin que nous avons mis à compléter nos connaissances sur la période de l'avant-guerre s'est souvent heurté à l'étonnante disparition des numéros de revues que même nos grandes bibliothèques ne possèdent pas. Le rayonnement de Michaux dans le monde est important ; ce fut notre seconde tâche de le faire ressortir, et nous regrettons vivement de n'avoir pas rencontré dans chaque pays une aide aussi précieuse et efficace que celle qu'a bien voulu nous apporter Mme Dora Rigo-Bienaimé, pour la bibliographie italienne : qu'elle en soit ici tout particulièrement remerciée. Comme nous l'avons déjà indiqué, cet ensemble bibliographique étranger est destiné à paraître ultérieurement lors d'une prochaine édition.

Nos remerciements vont aussi à nos collaborateurs de L'Herne, à ceux qui nous ont permis de surmonter de nombreux obstacles dans notre travail sur les éditions étrangères de Michaux, Mlle C. Millerand, MM. C. Otani et Gruss.

Enfin, pour la gentillesse qu'il a eue en nous communiquant des œuvres rares d'Henri Michaux, que M. Bernard Loliée trouve ici l'expression de notre reconnaissance.

F. A.

Essai de bibliographie complète

1922 — 1. CAS DE FOLIE CIRCULAIRE.
Le Disque Vert (Paris - Bruxelles), 1re année, n° 5, sept., p. 109-113, dédié à M. Hermann Closson.
(Chap. I : Il se croit Maldoror ; chap. 2 ; chap. 3 : Origine de la peinture.)

2. CHRONIQUE DE L'AIGUILLEUR.
Ecrits du Nord (Paris - Bruxelles), 1re année, 2e série, n° 1, nov., p. 25-29.
(Chap. 1 : Autonomie de développement des facultés, centres nerveux, associations d'images... et le pot.
Chap. 2 : Civilisation scientifique, génératrice d'ubiquité, arts modernes, simplicité, universalité.
Chap. 3 : L'abréviation, la multiplication des sensations, émotions et représentations artistiques à l'époque moderne considérées

comme fonction de la plus grande vitesse de déplacement de l'homme au XX^e siècle.)
Note. — Après sa fusion avec la *Lanterne Sourde Le Disque Vert* prit le nom d'*Ecrits du Nord*. Cette revue n'a eu que trois numéros (nov. et déc. 1922 et janv. 1923). En février 1923 reparut *Le Disque Vert*.

1923 — 3. LES RÊVES ET LA JAMBE.
Essai philosophique et littéraire. Anvers, Editions « Ça ira », in-16 de 26 p. et 4 ff. n. ch. Edition originale. Tirage : 400 ex. (Talvart n° 1.)
Note. — L'auteur a détruit la plupart des exemplaires.

4. FABLES.
Le Disque Vert (Paris - Bruxelles), 2^e année, n° 1, oct., p. 7-12. (Origine du vêtement, Dieu et le monde, Origine de la maison, Le vêtement est une ruse (1), Le vêtement est une ruse (2), Origine des microbes, Le blanc est menteur, La fourmi à l'étoile, Origine du petit pied des femmes chinoises, Origine des continents, Origine de la divination.)

5. FABLES DES ORIGINES.
Paris - Bruxelles, Edit. du *Disque Vert*, s.d. Bruxelles, Impr. industrielle et financière, 4, rue de Berlaimont, in-16 de 40 p. Edition originale. (Talvart n° 2.)
Cet ouvrage comprend 27 textes : Dieu et le monde ; Dieu, la providence ; Le Dieu « Non » ; Origine des continents ; Origine des microbes ; Origine de la maison ; l'Origine de la voile ; l'Origine de la tente ; Origine du vêtement ; Le vêtement est une ruse (1) ; Le vêtement est une ruse (2) ; Origine du feu ; l'Origine du feu ; Le blanc est menteur ; La déformation crânienne ; Origine du tatouage ; Origine du petit pied des femmes chinoises ; l'Origine de l'Anthropologie ; L'Avortement ; La colère mange l'homme ; Origine de la peinture ; Origine de la divination ; Utilité du feu ; L'Homme qui mange son fils ; Madimba et le lion ; Amour ; La fourmi à l'étoile.

6. LES IDÉES PHILOSOPHIQUES DE « QUI JE FUS ».
Le Disque Vert (Paris - Bruxelles), 2^e année, n° 3, déc., p. 9-14.

7. GÉO-CHARLES SPORTS.
Le Disque Vert (Paris - Bruxelles), 2^e année, n° 3, déc., p. 29.

8. MANUSCRIT TROUVÉ DANS UNE POCHE : CHRONIQUE DE LA CONVERSION DE BODOR GUILA publié par E. DU PERRON.
Le Disque Vert (Paris - Bruxelles), 2^e année, n° 3, déc., p. 31.

1924 — 9. NOTRE FRÈRE CHARLIE.
Le Disque Vert (Paris - Bruxelles), 2^e année, 3^e série, n^os 4 et 5, p. 17 à 23.
Numéro spécial consacré à Charlie Chaplin.

10. RÉFLEXIONS QUI NE SONT PAS ÉTRANGÈRES A FREUD.
Dans le numéro spécial « Freud et la Psychanalyse ».
Le Disque Vert (Paris - Bruxelles), 2^e année, 3^e série, p. 149-151.

1925 — 11. NOTES SUR LE SUICIDE.
Le Disque Vert (Paris - Bruxelles), 3^e année, 4^e série, n° 1, p. 21-22, numéro spécial sur le suicide.

12. ENIGMES.
Le Disque Vert (Paris - Bruxelles), 3^e année, 4^e série, n° 1, p. 55-59, repris dans *Qui je fus* (1927), p. 19 à 24.

13. SURRÉALISME (critique sur « Le poisson soluble » par André Breton).
Le Disque Vert (Paris - Bruxelles), 3^e année, 4^e série, n° 1, p. 82-86. (Cet article est divisé en petits chapitres portant les titres suivants : Les membres du confessé ; le bouillon de culture ; indifférence ; le pas de marche et le pas de course ; incontinence ; les expériences et les œufs ; non-conformisme à clef ; réalisme devant soi, en soi.)

14. MES RÊVES D'ENFANT.
Le Disque Vert (Paris - Bruxelles), 3^e année, 4^e série, n° 2, p. 37-40, numéro spécial sur « Des Rêves ».

(Les titres de ces poèmes sont : L'annonce de la calvitie ; le dur creux du lit ; plaisir de savoir ; cauchemar de l'escalier ; fessé par Dieu ; doigt engourdi ; Poussy ; une injustice ; ici on peut tuer pour 20 francs ; réflexion ; choc ; la chaise de grand-père ; le pion et le méridien.)

15. PRINCIPES D'ENFANT.
Le Disque Vert (Paris - Bruxelles), 3e année, 4e série, n° 3, p. 22-24, ce texte se compose de 21 aphorismes, repris dans *Qui je fus,* 1927, p. 50.

16. LE CAS LAUTRÉAMONT.
Dans le numéro spécial consacré au « Cas Lautréamont ». *Le Disque Vert* (Paris - René Van Den Berg éditeur), p. 96.

1926 — 17. LES LIVRES DU MOIS :
« Doctrines et Maximes », Epicure. Trad. de H. Solovine ;
« Le Pal », de Léon Bloy ;
« L'homme et son devenir... », d'après la Védanta, par Maurice Guénon.
La Revue Européenne, 3e année, n° 2, p. 77 [1er février].

18. LES LIVRES DU MOIS :
« La vengeance du Condor », par Ventura Garcia Calderon, récits péruviens traduits de l'espagnol par Max Daireaux et Francis de Miomandre et Odilon-Jean Périer.
La Revue Européenne, 3e année, n° 2, p. 79 [1er février].

19. PARTAGES DE L'HOMME.
La Revue Européenne, 3e année, n° 3, 1er mars, p. 23 à 27, repris dans *Qui je fus,* 1927, p. 25 à 38, comprend 4 textes repris : Révélation - Evasion - Les Chutes - Comme je mourrai, et 2 non repris : Loi des Fantômes et La Durée de la vie [p. 25 et 26].

20. A TRAVERS L'INFINI PLAUSIBLE.
Technique de la mort au lit.
Karisha, aimée des morts.
Les Cahiers du Sud, n° 80, juin, p. 430 à 435, repris dans *Qui je fus,* 1927, p. 30 et suiv.

21. VILLES MOUVANTES.
Commerce (Paris), n° IX, Automne, p. 73 à 84, repris dans *Qui je fus,* 1927, p. 39 à 46.

1927 — 22. PRÉDICATIONS.
Les Cahiers du Sud, n° 88, mars, p. 200 à 203, repris dans *Qui je fus,* 1927, p. 47 à 49.

23. LE GRAND COMBAT, à R. M. Hermant.
Nouvelle Revue Française, n° 164, mai, p. 611, repris dans *Qui je fus,* 1927, p. 74-75.

24. L'ÉPOQUE DES ILLUMINÉS.
Commerce, n° XII, Eté, p. 133 à 141, repris dans *Qui je fus,* 1927, p. 55 à 59.

25. QUI JE FUS
avec un portrait de l'auteur gravé sur bois par G. Aubert. Edition de la *Nouvelle Revue Française,* Paris, 3, rue de Grenelle. (Dijon, Impr. M. Darantière), in-12 de 90 p. et 2 ff. n. ch., couv. impr. Edition originale. Cet ouvrage contient les textes suivants :
1 - Qui je fus, p. 9.
2 - Enigmes, p. 19 (14 textes, dont 2 repris dans l'Espace du dedans », p. 11, et 3 dans Bertelé, p. 117-118), dédié à Jules Supervielle.
3 - Partages de l'homme, p. 25 (12 textes, dont « Révélations » repris dans « L'Espace du dedans », p. 12-13.
Dédicaces : Technique de la mort au lit, à J. Supervielle.
Karisha aimée des morts, à André Gaillard.
L'Etoile en bois, à Alfredo Gangotena.
Homme d'os, à J. Paulhan.
4 - Villes mouvantes,, p. 39.
5 - Prédications, p. 47.
6 - Principes d'Enfant, p. 50.
7 - Adieu à une ville et à une femme, p. 52, à Mlle M. S., datée de Purkey, 1925.

8 - L'Epoque des illuminés, p. 55 (repris dans « L'Espace du dedans », p. 18).
9 - Poèmes, p. 61 (15 textes, dont « Glu et Gli, Caillou courant et le Grand Combat », repris dans « L'Espace du dedans » et « Saouls », repris par Bertelé).
10 - Fils de Morne, p. 81.
Il a été tiré de ce vol. 636 ex. Achevé d'imprimer le 20 août. De la coll. « Une Œuvre, un Portrait ». (Talvart, n° 3.)

26. ESSOUFFLEMENT, poème orné d'un dessin de l'auteur.
Les Cahiers du Sud, n° 93, août-sept., p. 116-117.

27. HOMMAGE A LÉON-PAUL FARGUE.
Paris. *Les Feuilles Libres*. Librairie de l'Etoile, 17, avenue de Friedland. 207 p, (contient un dessin inédit d'Henry Michaux).

1928 — 28. LUTTES ET MORT.
La Revue Nouvelle, n° 40, p. 31, repris dans *Mes Propriétés*, p. 74.
Ce titre englobe 5 textes : Conseils - Je suis gong - Hommes de lettres - A mort - Mort d'un page.

29. CHAÎNES ENCHAÎNÉES.
Nouvelle Revue Française, n° 179, août, p. 198 à 203, repris dans *Mes Propriétés*, p. 64.

30. CHAÎNES ENCHAÎNÉES.
Paris, N.R.F., plaquette in-8° de 7 p. dont titre, 2 p. blanches, texte ; couv. impr.
Edition originale constituée par un tirage à part de ce poème de H. M. paru dans la *Nouvelle Revue Française* (cf. n° 29 ci-dessus).
Note. — Cette plaquette contient : Chaînes enchaînées ; Compagnons ; Eux ; En vérité ; Amours. Elle a été tirée à 12 exemplaires seulement. (Talvart, n° 4.)

1929 — 31. NOTES DE ZOOLOGIE - (OCÉAN PACIFIQUE).
La Revue Nouvelle, avril, n° 47, p. 40-44, repris dans *Mes Propriétés*, p. 93-94, comprend : Notes de zoologie, La Parpue, La Darelette, Insectes, Catafalques, L'Emanglon.

32. ECUADOR.
Bifur, n° 1, 25 mai, p. 23 à 39 (A, B, C, D, E, F, H, I, K, L = 10 textes), repris dans *Ecuador*, p. 183 à 196 : 14 textes, n'ont pas été repris : les textes A, C, F et K.

32 *bis*. ECUADOR.
La *Nouvelle Revue Française*, n° 189, 1er juin, p. 789-800, non in Talvart.
Note. — Ce texte comprend 15 textes qui seront repris dans le n° 33.

33. ECUADOR, JOURNAL DE VOYAGE.
Paris, Edition de la Nouvelle Revue Française, 3, rue de Grenelle (Abbeville, Impr. F. Paillart), in-16 (190 × 120) de 196 p. ; dédicace « A mon ami Alfredo Gangotena. A mon camarade de pirogue André de Monlezun » ; Préface, texte et 4 ff. n. ch. ; couv. blanche, impr. noir et rouge. Edition originale. Deux parties : Le Journal, de Noël 1927 à 15-1-1929 ; Quelques souvenirs (cf. n° 2 ci-dessus).
Il a été tiré de cet ouvrage 756 exemplaires. Achevé d'impr. le 2 juillet 1929. Une nouvelle édition a paru en 1949, et une autre en 1957, toujours à la N.R.F. (Talvart n° 5.)

34. UNE VIE DE CHIEN.
La *Nouvelle Revue Française*, n° 193, oct., p. 505 à 514, comprend deux textes : Une vie de chien et Mes Propriétés, repris dans *Mes Propriétés*, p. 9-10.

35. UNE VIE DE CHIEN.
Paris N.R.F., plaq. in-8° br.
Edition originale constituée par un tirage à part de ce poème d'H. M. paru dans la *Nouvelle Revue Française* (cf. 34 ci-dessus). Elle a été tirée à 12 exemplaires seulement, non in Talvart.

36. POÈMES.
Variétés, 15 oct., p. 419.

37. ENCORE DES CHANGEMENTS.
La Revue Européenne, VI[e] année, nov., p. 437-440, repris dans *Mes Propriétés,* p. 40-44.

38. MES PROPRIÉTÉS.
Paris, J.O. Fourcade, éditeur, 22, rue de Condé (Paris, Impr. de H.L. Motte), s. d., in-12 de 133 p. et 3 p. n. ch.
Edition originale tirée à 270 ex. numérotés.
Cet ouvrage est divisé en cinq parties :
1° Le partage de l'Ame : Une vie de chien ; Un chiffon ; Mes occupations ; la Simplicité ; Persécution ; Dormir ; Ce qui me manque ; La paresse ; Bétonné ; Bonheur ; Le Honteux interne ; Un homme prudent ; Colère ; Un homme perdu ; Mes Propriétés ; Envoûtement ; Encore des changements ; au lit ; l'Estocade *a*) ; Crier ; Conseils aux malades ; Maudits ; Magie ; Saint ; Distraction de malade ; Puissance de la volonté ; Encore un malheureux ; Projection ; Intervention.
2° Poèmes : Petit ; Les Chaînes enchaînées ; Compagnons ; Eux ; En vérité ; Emportez-moi ; Chaque jour plus exsangue ; Amours ; Luttes et mort ; Je suis gong ; Hommes de lettres ; A mort ; Mort d'un page ; Articulations ; Rubilieuse ; Marchand grenu ; Terre ; Ra ; Rodrigue ; Numismate ; Mon dieu ; l'Avenir.
3° Sciences naturelles : Notes de Zoologie ; La parpue, la Darelette ; Insectes ; Catafalques ; Autres animaux *a*) ; nouvelles observations ; la race Urdes ; notes de Botanique ; les Yeux.
4° Entre les lignes : La nappe voyageuse ; Bousculé ; Piétiné ; La pince à toux ; précautions ; dans mon courrier.
5° A Rotten Life : Examen ; Une brute ; Toujours la brute ; Lassitude ; Accablé ; Perdu ; Martyrisé = 70 textes.
Achevé d'imprimer sur les presses de l'Imprimerie de Vaugirard le 20 novembre 1929. (Talvart n° 6.)
a) Dans *La Nuit remue,* deux poèmes changeront de titres : « L'estocade » devient « la Jetée » et « Autres animaux » devient « L'émanglon ».
Cet ouvrage reparut en 1935 dans *La Nuit remue.*

39. LE FILS DE MACROCÉPHALE.
Commerce, n° XXII, hiver, p. 109 à 123, repris dans *Plume,* Edition N.R.F., 1938, sous le titre « Portrait d'A. ».

40. BRAAKADBAN.
Nord, 1[er] cahier, revue dirigée par Franz Hellens, non in Talvart, non repris.

1930 — 41. POÈMES.
Echanges, mars, n° 2, p. 82.

42. TROIS NUITS.
Nouvelle Revue Française, n° 199, 1[er] avril, p. 470 à 475.
Note. — Sous-titre : « Scénarios de cauchemars ».
1 - La nuit des Embarras, repris dans *Plume,* 1938.
2 - La nuit des Disparitions, repris dans *Plume,* 1938.
3 - La nuit des Assassinats.
Ce dernier texte a été repris dans *Plume* sous le titre « L'arrachage de têtes ».

43. TROIS NUITS.
Paris, Editions de la *Nouvelle Revue Française,* in-8° (225 × 135), 7 p., couv. verte.
Edition originale constituée par un tirage à part de la N.R.F. (cf. 42 supra). Elle a été tirée à 12 exemplaires seulement. (Talvart n° 7.)

44. UN CERTAIN PLUME.
Commerce, n° XXV, automne, p. 143 à 161.
Note. — 1. La Philosophie de Plume (qui prendra le titre de « Un Homme paisible »). - 2. Plume voyage. - 3. Plume au Restaurant. - 4. Dans les appartements de la reine. - 5. La vision de Plume. Repris dans *Un certain Plume.*

45. UN CERTAIN PLUME.
Paris, Editions du Carrefour (Abbeville, Impr. F. Paillart), in-16 (180 × 120) de 176 p., couv. impr. rempliée jaune, avec la marque de l'éditeur au titre.

Edition originale. Il a été tiré de cet ouvrage 2.040 ex.
Note. — L'ouvrage est divisé en cinq parties comportant ensemble XXXIV chapitres :
Première partie, XI chapitres (les X[e] et XI[e] textes ne semblent pas avoir été repris dans les éditions ultérieures, « 1° mort de plume » et « 2° mort de plume »).
Deuxième partie, chap. XII à XVI. Les textes suivants non repris : Bouddha (XIII) ; Rupture (XIV) ; Un voleur singulier (XV).
Troisième partie, chap. XVII à XXII, non repris : La confiance (XIX) ; Enigme (XXII) ; Les Ouroubous (XXIII).
Quatrième partie, chap. XXIV à XXVIII, non repris : La nature (XXVII) ; La chambre (XXVIII).
Cinquième partie, chap. XXIX à XXXIV, non repris : Elle, mon amour qu'on m'a pris (XXXII).
Achevé d'imprimer le 13 décembre. Cet ouvrage a été repris en 1938 sous le titre *Plume* précédé de *Lointain Intérieur.* (Talvart n° 8.)

46. Le drame des Constructeurs.
Bifur, n° 5, p. 18 à 24.
Pièce en un acte, paraîtra dans « Un certain Plume », chap. XVI.
Note. — (Ecrit en 1930, représenté en 1937 à Paris.) Adrienne Monnier, *Les Gazettes,* Julliard, 1953, p. 135, signale : « Le Trinôme nous avait conviés, le 5 mai, à son premier spectacle... N° 3 du programme : Le Drame des Constructeurs (1[re] représentation), H. Michaux. Adresse du lieu du spectacle : 15, avenue Hoche. »

1931 — 47. La Jeunesse du Prince Bradamine (nouvelle).
La Revue Nouvelle, 15 juillet, n° 70, p. 4 à 8, non repris.

48. Déchéances.
Les Cahiers du Sud, XVIII[e] année, n° 134, oct., p. 504-505, repris dans *La Nuit remue,* p. 52. Comprend trois textes : Mon royaume perdu ; L'affront ; Une petite paire d'oreilles et c'est tout (ce texte est non repris).

1932 — 49. Un Barbare en Asie.
Nouvelle Revue Française, n° 230, nov., p. 717 à 731.

50. Un Barbare en Chine.
Nouvelle Revue Française, n° 231, déc., p. 871 à 878.

51. Nous autres.
Commerce, n° XXIX, hiver, p. 99 à 102, repris dans *La Nuit remue,* p. 85.

1933 — 52. Contre ! (poème).
14, rue du Dragon, mai, n° 3, p. 9, repris dans *La Nuit remue,* p. 83.

53. La Nuit remue.
Les Cahiers du Sud, n° 153, août, p. 418 à 421, repris dans *La Nuit remue,* p. 7.

54. Mon roi.
La *Nouvelle Revue Française,* sept., n° 240, p. 353 à 356, repris dans *La Nuit remue,* p. 13.

55. Un Barbare en Asie.
Paris, Edit. N.R.F. (Dijon, Impr. Darantière), in-16 (190 × 120) de 235 p. et 9 p. n. ch.
Edition originale. Il a été tiré de cet ouvrage 23 ex. de luxe. Une nouvelle édition a paru en 1948 chez le même éditeur. (Talvart n° 9.)

1934 — 56. Absence, par Alfredo Gangotena (chez l'auteur à Quito).
Les Cahiers du Sud, fév., n° 159, p. 158 à 161. [Article de critique littéraire.]

57. Poème : Vers la sérénité. L'effort.
Les Nouvelles Littéraires, 24 février, n° 593.
Vers la sénérité a été repris dans *La Nuit remue,* p. 94.

58. DESSINS COMMENTÉS.
La *Nouvelle Revue Française,* mai, n° 248, p. 788 à 792, repris dans *La Nuit remue,* p. 40.

59. POÈMES : COMME JE VOUS VOIS. LE LIVRE DES RÉCLAMATIONS.
Les Cahiers du Sud, juil., n° 163, p. 427 à 429, repris dans *La Nuit Remue,* p. 87 et 89.

1935 — 60. LA NUIT REMUE.
Paris, N.R.F., Gallimard (Mesnil, Typo de Firmin-Didot et Cie), in-16 (185 × 120), 205 p. et 3 p. n. ch., couv. impr.
Edition en partie originale. Ce volume contient deux ouvrages distincts suivis d'une postface : 1° La Nuit remue ; 2° Mes Propriétés (cf. n° 38), en 1929 ; 3° Une postface inédite « Mes Propriétés » (1934).
Note. — La Nuit remue comprend : La nuit remue ; Mon roi ; Le sportif au lit ; Un point c'est tout ; En respirant ; Nuit de noces ; Conseil au sujet des pins ; Conseil au sujet de la mer ; L'auto de l'avenue de l'Opéra ; Le ciel du spermatozoïde ; Le lac ; Le vent ; Les petits soucis de chacun ; Dessins commentés ; Etapes, etc. ; Déchéance ; Sous le phare obsédant de la peur ; Le village de fous ; La vie de l'araignée royale ; EMME et son parasite ; EMME et le vieux médecin ; L'âge héroïque ; Le Fort ; L'Ether ; Poèmes : Contre ; Nous autres ; Comme je vous vois ; Le livre des réclamations ; Ma vie ; Icebergs ; Vers la sérénité.
La réédition de « Mes Propriétés » comporte quelques modifications. Suppression de « Ce qui me manque », « Numismate ». Quelques variantes dans les textes.
Cette réédition ne comprend que trois parties. Les parties 4 « Entre les lignes » et 5 « A Rotten Life » ont été supprimées.
La postface inédite. L'auteur y expose les buts et les moyens du travail d'imagination auquel il s'est livré pour écrire « par hygiène » les textes de l'ouvrage principal qui porte ce titre.
Une nouvelle édition a paru le 15 mai 1961 chez le même éditeur. (Talvart, n° 10.)

61. VOYAGE EN GRANDE GARABAGNE.
Mesures, 15 avril, n° 2, p. 37 à 49 (ce texte contient : Les Hac, Les Ourgouilles, Chez les Halalas), repris dans *Voyage en Grande Garabagne* (1936).

62. C'ÉTAIT A L'AURORE D'UNE CONVALESCENCE (poème).
La *Nouvelle Revue Française,* mai, n° 260, p. 671-672, repris sous le titre *Entre centre et absence* dans *Plume.*

63. VOYAGE EN GRANDE GARABAGNE.
Les Cahiers du Sud, n° 176, oct., p. 618 à 625.

64. MŒURS ET COUTUMES DES EMANGLONS.
La *Nouvelle Revue Française,* oct., n° 265, p. 518 à 526.

65. RENCONTRE DANS LA FORÊT.
Transition, n° 23, repris dans un tiré à part en 1952.

66. UN TOUT PETIT CHEVAL.
Minotaure, n° 7, p. 11 (contient quatre textes : Un tout petit cheval, rentrer, on veut voler mon nom, quand les motocyclettes rentrent à l'horizon), repris dans *Entre centre et absence* et *Plume* précédé de *Lointain Intérieur.*

1936 — 67. VOYAGE EN GRANDE GARABAGNE.
Paris, N.R.F., Gallimard (Sté Gale d'Impr. et d'Edit., Paris), s. d. (1936), in-16 (185 × 145) de 134 pp. et 2 pp. n. ch. ; couv. rose impr.
Edition originale tirée à 1.394 ex.
Achevé d'impr. le 21-2, de la Coll. « Métamorphoses », repris dans *Ailleurs,* 1948. (Talvart, n° 11.)

68. ENTRE CENTRE ET ABSENCE.
Avec sept dessins et un frontispice de l'auteur.
Paris, H. Matarasso, éditeur (Paris, les Presses modernes de la technique du livre), s. d. (1936), in-16 (190 × 140) de 49 pp. et 2 ff. n. ch., ach. d'impr., couv. impr.

Edition originale tirée à 320 ex.
Note. — Cet ouvrage contient 19 poèmes : Magie ; Entre centre et absence ; Paix égale ; Pensées ; Le grand violon ; Vieillesse ; Une tête sort du mur ; Ma vie s'arrêta ; Un tout petit cheval ; Vision ; Rentrer ; On peut voler mon nom ; Quand les motocyclettes rentrent à l'horizon ; Une femme me demande conseil ; La Ralentie ; La nature fidèle à l'homme ; Le chêne ; Le bourreau ; Dimanche à la campagne.
Achevé d'imprimer le 30 avril, repris dans *Plume* précédé de *Lointain Intérieur*, 1938. (Talvart, n° 12.)

69. SIFFLETS DANS LE TEMPLE.
Avec un dessin de Bernal.
Paris, Editions G.L.M. (Impr. Guy-Levis Mano), 1936, in-4° (250 × 195) de 12 ff. non paginés, couv. roug. impr.
Edition originale tirée à 70 ex.
Achevé d'imprimer en mai, de la Coll. « Repères », n° 15.

70. PORTRAIT D'HOMME.
Mesures, 15 avril, n° 2, p. 91 à 104, non repris.

70 *bis*. PREMIÈRE PAGE DE MA VIE.
Cahiers G.L.M., mai, p. 7, non repris.

1937 — 71. LA RALENTIE.
Cahiers G.L.M., mars, p. 22.

72. LA RALENTIE.
Paris, G.L.M. (Impr. Guy-Levis Mano, 6, rue Huyghens, Paris), 1937, plaquette in-16 (140 × 100) de 18 p., couv. impr.
Première édition séparée de ce poème. Il a été tiré à quelques exemplaires sur papier orange foncé et ivoire.
De la Coll. « Habitude de la poésie », XII[e] cahier.
Note. — Le texte en avait été publié précédemment (cf. n° 68) et le sera aussi avec des variantes dans la *N.R.F.*, juillet 1937. (Talvart, n° 14.)

73. JE VOUS ÉCRIS D'UN PAYS LOINTAIN.
Mesures, 15 avril, p. 7 à 12, repris dans *Plume* précédé de *Lointain Intérieur*, p. 71.

74. LA RALENTIE (poème).
La *Nouvelle Revue Française*, juil., n° 284, p. 713 à 718 (cf. n° 72).

75. TÉLÉGRAMME DE DAKAR.
Europe, oct., n° 178, p. 177-179, repris dans *Plume* précédé de *Lointain Intérieur*, p. 94.

76. DOCUMENTAIRE.
La *Nouvelle Revue Française*, nov., n° 290, p. 782-788.

77. PORTRAIT DU CHINOIS.
Verve, déc., n° 1, p. 65.

1938 — 78. UN PEUPLE ET UN HOMME.
Mesures, 15 janv., n° 1, p. 99-111.

80. QUELQUE PART, QUELQU'UN.
La *Nouvelle Revue Française*, oct., n° 301, p. 574-580, repris en plaquette rarissime en 1951.

81. PLUME précédé de LOINTAIN INTÉRIEUR.
Paris, Edit. de la N.R.F. (Dijon, impr. Darantière), s. d., in-16 (190 × 120) de 216 p. et 2 ff. n. ch., couv, impr.
Première édition collective en partie originale et la première sous ce titre.
Cet ouvrage se compose des œuvres suivantes :
1 - *Lointain Intérieur*, poèmes en prose.
2 - *Poèmes* (en vers).
Ces deux parties en édition originale.
3 - *Difficultés*, déjà publiées (cf. n° 45).
4 - *Un certain Plume*, publié en 1930 (cf. n° 45), augmenté de 4 chap. (X à XIII).
5 - *Chaînes*, pièce en un acte (1937).
6 - *Le Drame des Constructeurs*, pièce en acte (écrit en 1930) (cf. n° 46).
7 - *Postface*, essai. (Talvart, n° 15.)

82. ENFANTS.
Verve, n° 2, p. 114, repris dans *Passages*, 1950.

83. IDOLES.
Verve, n° 3, p. 49-50.
84. DANSES.
Verve, n° 4, p. 49-50.
85. LES BLESSÉS DE LA FACE.
Mesures, p. 228, non repris, texte inconnu (!).

1939 — 86. TÊTES.
Mesures, janv., p. 93-98, deux textes : Têtes et Clown, repris dans *Peintures.*
87. QUELQUES TABLEAUX COMMENTÉS.
Les Cahiers du Sud, n° 217, juin, p. 489-490.
88. L'ÉTRANGÈRE RACONTE (récit).
Fontaine, n° 6, nov.-déc., p. 120 à 124.
89. HOMMAGE A BERNAL.
Prométhée, déc.
90. PEINTURES.
Sept poèmes et seize illustrations (de l'auteur). Avant-propos de Louis Chéronnet. Paris, G.L.M. (Paris, Impr. par Guy-Levis Mano pour la typo et par Duval pour les illust.), plaq. in-16 (165 × 120) de 33 ff. non paginés, couv. impr.
Edition originale tirée à 580 ex.
Note. — Cet ouvrage contient sept poèmes et seize illustrations originales de l'auteur, repris dans *L'Espace du dedans,* quatre textes. (Talvart, n° 16.)
91. PORTRAITS DE JEUNES FILLES.
Verve, n° 5, p. 85, repris dans *Passages,* 1950.

1940 — 92. AU PAYS DE LA MAGIE.
Mesures, 15 janv., p. 77 à 87, comprend 20 textes, repris dans *Au Pays de la Magie,* 1941.
93. NOUVELLES OBSERVATIONS AU PAYS DE LA MAGIE.
Les Cahiers du Sud, avril, p. 217 à 228.
94. AU PAYS DE LA MAGIE.
La *Nouvelle Revue Française,* 1er juin, p. 744 à 752, comprend 18 textes différents du n° 92, repris dans *Au Pays de la Magie,* 1941.

1941 — 95. AU PAYS DE LA MAGIE.
Paris, Edit. de la N.R.F., Gallimard (Lagny, Impr. E. Grévin et Fils), s. d. (1941), in-16 (190 × 120) de 85 p.
Edition originale. La table des matières indique 87 textes.
Achever d'imprimer le 12 nov., repris dans *Ailleurs,* 1948 (avec cinq textes en plus). (Talvart, n° 97 *a.*)

1942 — 96. IDÉE DE TRAVERSE.
L'Arbalète, n° 5, Printemps, repris dans *Passages,* p. 9 à 43.
97. PAGES D'UN JOURNAL.
Les Cahiers du Sud, n° 244, mars, p. 161 à 169, repris dans *Passages,* p. 23 à 28.
98. IDÉE DE TRAVERSE.
Les Cahiers du Sud, p. 9, repris dans *Passages.*
99. ARBRES DES TROPIQUES
suivi d'illustrations de l'auteur, s.n.d.l. (Paris) N.R.F. Gallimard (Impr. Moderne à Montrouge) s.d. (1942), plaq. in-16 (192 × 142) de 12 p. et 22 ff. n. ch. ; couv. ill.
Edition originale ornée de 19 illustrations en noir d'Henri Michaux.
Note. — Il a été tiré de cette plaquette 350 ex. Achevé d'impr. le 20 mars (Talvart, n° 18).
100. JE VOUS ÉCRIS D'UN PAYS LOINTAIN.
Saint-Maurice d'Etelan, P. Bettencourt, plaquette in-16 de 20 ff. n. ch., couv. ill. bleue et noire.

Edition originale de ce texte qui avait paru précédemment dans la revue *Mesures* le 15 avril 1937.
Achevé d'imprimer en mai.
Note. — Il a été tiré de cette plaquette 100 ex. (Talvart, n° 19), repris dans *Plume* précédé d'*Un Lointain Intérieur.*

101. IMMENSE VOIX.
Fontaine, mai, p. 84-85, n° 21, repris dans *Exorcismes*, 1943.

102. IDÉE DE TRAVERSE.
Lettres Françaises (Buenos Aires), n° 5, nov., repris dans *Passages*.

1943 — 103. TU VAS ÊTRE PÈRE, D'UN CERTAIN PLUME.
s.n. d'auteur, ni éditeur, s.n.d.l. (P. Bettencourt, Saint-Maurice d'Etelan), s. d., in-32 (140 × 120) de 25 ff. n. ch., couv. verte, jaune, rouge et noire.
Edition originale. Le tirage comprend 300 ex. (on les vend sous cape à Paris).
Note. — Ce texte de *Plume* paraît ici pour la première fois. (Talvart, n° 20.)

104. CHANT DANS LE LABYRINTHE.
Confluences, févr., n° 17, p. 131 à 141, repris dans *Labyrinthe*, 1944 (fragments), Bertelé, p. 197.

105. ECCE HOMO (dédié à Mme Mayrisch Saint-Hubert).
Confluences, juin, n° 20, p. 491-4, repris dans *Exorcismes*, 1943.

106. TROIS PAGES DU LIVRE DES RENCONTRES SINGULIÈRES.
Messages, Cahiers trimestriels, 1943, « Domaine Français », Edit. 3 Collines, Genève - Paris, p. 177-180 (23 août), non in Talvart, non repris.

107 LA LETTRE.
Confluences, déc., n° 27, p. 675-676, repris dans *Labyrinthe*, 1944.

108. EXORCISMES.
Illustrations de l'auteur. S.n.d.l. (Paris). Aux dépens de Robert-J. Godet (Impr. E. Durand), 1943, in-4 (240 × 185) de 61 p. (achevé le 29-12-43).
Edition originale. Tirage 227 ex.
Cet ouvrage comprend une introduction et les textes suivants : Les sphinx ; Immense voix ; Lazare, tu dors ? ; Ni ma lampe ni ma tour ; Pendant que tu parles ; Alphabet ; Les équilibres singuliers ; Les craquements ; Les masques du vide ; La paix des sabres ; Terrasse ; Les hommes en fil ; Dans mon camp ; Ceux qui sont venus à moi ; J'ai vu ; Ecce Homo. (Talvart, n° 21.)

1944 — 109. LA MARCHE DANS LE TUNNEL, par PAQUES-VENT.
Lettres Françaises, n° 11, 1er janvier, p. 1 à 14 (Buenos Aires, Dir. Roger Caillois).
Note. — Pseudonyme choisi par l'auteur résidant en France, ce texte comprend vingt chants, repris dans *Epreuves, exorcismes* (23 chants), non in Talvart (chant 16° non repris).

110. LABYRINTHES.
Illust. de l'auteur. Paris, R.J. Godet, 19, av. Victor-Emmanuel-III, in-4° (185 × 135) de 53 p. et 7 ff. n. ch., couv. impr. noir et vert.
Edition originale ornée de 13 dessins originaux de l'auteur tirés en vert à 377 ex. Achevé d'impr. le 30-4-44.
Cet ouvrage contient : Chant dans le labyrinthe ; l'année maudite ; celui qui inspire ; la salle de délibération ; les fantômes du jour ; trahison du corps ; la lettre du voyageur ; la lettre du dessinateur ; la lettre ; la lettre dit encore ; labyrinthe.
Repris partiellement dans *Epreuves, Exorcismes*, 3 textes sur 11. (Talvart, n° 22.)

111. LE LOBE DES MONSTRES.
(Avec un dessin de l'auteur.) S.n.d.l. (Lyon), L'Arbalète (Lyon, Impr. M. Audin), in-16 (150 × 115) de 28 p. n. ch., couv. chamois impr.
Edition originale tirée à 235 ex.
Cet ouvrage contient : Mes statues ; la Maison et le canon, le lobe des monstres. Après la mort, sur le plancher, il écrit, le monstre

dans l'escalier, dans l'échafaudage céleste, la grande main informe, a une perche sans fin, dans la compagnie des monstres, le vautour envahissant, une pluie d'hommes, un nerf fait une rencontre, j'ai tracé dans ma vie un grand canal, à l'hôpital, la vie double, les hommes troncs, double tête, la mer.
Repris partiellement dans *Epreuves, Exorcismes,* 16 textes sur 20. (Talvart, n° 23.)

112. L'Espace du dedans.
Pages choisies de *Qui je fus* (6), *Ecuador* (3), *Mes Propriétés* (27), *Un certain Plume* (17), *La Nuit remue* (11), *Voyage en Grande Garabagne* (5), *Lointain Intérieur* (15), *Peintures* (4), *Au Pays de la Magie.*
S.n.d.l. (Paris), N.R.F., Gallimard (Tours, Impr. Arrault et Cie), s. d. in-16 (190 × 120) de 284 p. et 2 p. n. ch., couv. impr.
Achevé d'imprimer le 23 février. Tirage grd papier 13 ex.
« Les ouvrages dont sont extraits les textes choisis de ce volume ne seront pas réimprimés, selon les vœux de l'auteur. »
Dix éditions la même année, 1945, nouvelle édit. (grd papier), 1960, nouvelle édition. (Talvart, n° 24.)

1945 — 113. In memoriam.
Confluences, janv.-févr., p. 6 à 8.

114. Poddema.
Confluences, avril, p. 295 à 303.

115. Le livre des situations étranges.
Les Quatre Vents, n° 1, p. 16 à 20 (12 juin), repris in *La Vie dans les plis,* p. 91.

116. Le dit du Maître de Ho.
Lettres (Genève), n° 3, p. 21 et 22 (15 juin), repris in *Epreuves, Exorcismes* (*Monde,* p. 68, *Le Calme,* p. 70).

117. Combat contre l'espace.
Vrille (revue non paginée) (25 juillet), repris dans *Passages,* 1950, p. 5.

118. Il y a et Et c'est toujours le même battement affolé et Le même.
Fontaine, été, n° 44, p. 437 à 440, repris dans *La Vie dans les plis,* p. 119-120. (Et c'est toujours) variante, Il y a non repris ainsi que Le même.

119. Notes pour servir a la relation d'un voyage a Poddema.
Les Quatre Vents, n° 3, p. 64.

120. Qu'il repose en révolte.
Confluences, oct., n° 8, p. 872 et 873, repris dans *La Vie dans les plis,* p. 116-118.

121. Liberté d'action.
Paris, Fontaine (Paris, Impr. Grou-Radenez), 1945, pet. in-16 de 42 p., couv. repliée ill. en couleurs (Coll. L'Âge d'Or, XV[e] cahier, dirigée par H. Parisot).
Edition originale tirée à 1.225 ex. Achevé d'impr. le 17-12-1945.
Cette plaquette contient :
La séance de sac, les envies satisfaites, la cave aux saucissons, la fronde à hommes, à la broche, Instrument utile à conseiller, le tonnerre d'appartement, la mitrailleuse à gifles, avis aux jeunes ménages, la philosophie par le meurtre, dans le plâtre, comme la mer, l'attaque de la montagne, à bas le succès, conduite à tenir, conseils et réponses à des demandes de conseils, près des halles, le surveillant du camp, homme bombe.
Repris in *La Vie dans les plis.* (Talvart, n° 25.)

122. Epreuves, Exorcismes, 1940-1944.
S.n.d.l. (Paris), N.R.F., Gallimard (Abbeville, Impr. F. Paillart), s. d. (1945), in-16 dble cour. de 126 p.
Edition en partie originale tirée à 1.043 ex. Ach. d'impr. le 21-12-45.
Textes extraits de *Exorcismes* (1943).
Non repris : ni ma lampe, ni ma tour ; pendant que tu parles.
Repris : 16 textes.
Textes extraits de *Labyrinthe* (1944).
Non repris : Chant dans le labyrinthe ; l'année maudite ; celui qui inspire ; la salle de délibération ; les Fantômes du jour ; Trahison du corps ; la lettre du voyageur ; la lettre du dessinateur.

Repris : 3 textes.
Textes extraits du *Lobe des monstres* (1944).
Non repris : La maison et le canon ; dans l'échafaudage céleste ; une pluie d'homme ; un nerf fait une rencontre.
Repris : 16 textes.
Il faut ajouter 2 textes : Monde et Le calme, parus dans *Le Dit du Maître de Ho* (cf. n° 116) ; et 4 textes inédits : Epervier de ta faiblesse, p. 20 ; Dans la grande salle, p. 48 ; Annales, p. 72 ; En plein ciel, p. 105 ; et le texte *La Marche dans le tunnel*, paru en 1944 (cf. n° 109), ici le texte comprend 23 chants (variantes). (Talvart, n° 26.)

1946 — 123. AU PAYS DE LA MAGIE.
Valeurs, janv., n° 4, p. 28 à 32.

124. D'INRIDI A KANIRA.
Les Cahiers de la Pléiade, n° 1, avril, p. 69 à 75, repris dans *Ici, Poddema*, p. 21 à 28.

125. APPARITIONS.
S.n.d.l. (Paris), Le Calligraphe, (Impr. E. Aulard pour la typo et Delaporte pour les illust.), in-8 (225 × 170), de 64 p. et 4 p. n. ch. (achevé d'impr. le 12-4-1946), couv. impr.
Edition originale ornée de sept dessins de l'auteur tirée à 319 ex., repris dans *La Vie dans les plis*. (Talvart, n° 27.)

126. PEINTURES ET DESSINS.
Avec un avant-propos et des légendes empruntées à l'œuvre poétique de l'auteur.
S.n.d.l. (Paris), Editions du Point du Jour. (Impr. E. Aulard pour la typo et l'héliogravure, et Delaporte pour l'impr. offset), in-4° (285 × 215) de 12 p., 43 ff. et 6 ff. n. ch. ; couv. papier fort noir, impr. rouge.
Edition en partie originale illustrée de planches, tirée en noir et en coul. Tirage à 920 ex. Achevé d'impr. le 31-10. (Talvart, n° 28.)

127. NOUVELLES NOTES SUR PODDEMA, L'IMAGINATION POÉTIQUE.
Les Quatre Vents, n° 6, p. 12.

128. ICI, PODDEMA.
Lausanne, H.L. Mermod, 10, avenue Mon-Repos (Lausanne, Impr. Centrale), in-8° (225 × 155), de 55 p. et 6 ff. n. ch. ; couv. impr.
Edition originale tirée à 1.000 ex. Achevé d'impr. en nov., repris (avec variantes et textes inédits) dans *Ailleurs*, 1948. (Talvart, n° 29.)

129. LES POÈTES VOYAGENT.
Textes choisis par H. Parisot. Préface par Henri Michaux.
Paris - Stock, Delamain et Boutelleau, in-6, dble cour. de 204 p., édit. tirée à 2.200 ex., repris dans *Passages*, p. 61 à 66.

130. AU PAYS DE LA MAGIE.
Londres, *Horizons*.
Nouvelle édition parue en Angleterre.
Note. — Talvart, n° 17-B. Nous n'avons pu consulter cet ouvrage.

1947 — 131. BASES DU MERVEILLEUX (document).
L'Arche, n^{os} 27-28, mai, p. 21 à 25, repris in : *Arriver à se réveiller*, 1950, et in *Passages*.

132. QUELLE USINE.
La Nef, août, n° 33, p. 39 à 41, repris dans *La Vie dans les plis*, p. 111 à 113.

133. LIEUX INEXPRIMABLES.
Fontaine, sept., n° 61, p. 351 à 359, repris dans *La Vie dans les plis*, p. 209 à 232.

1948 — 134. AILLEURS.
Voyage en Grande Garabagne, Au Pays de la Magie, Ici, Poddema.
S.n.d.l (Paris), N.R.F. Gallimard, (Tours, Impr. Arrault et Cie), s.d., in-16 (190 × 120) de 314 p.
Edition collective en partie originale et la première sous ce titre, de ces trois textes, qui ont été revus et augmentés. Le troisième est inédit en France. Achevé d'imprimer le 5 mars.

Note. — Il a été tiré de cet ouvrage 23 ex. sur grands papiers. (Talvart, n° 30.)

135. NOUS DEUX ENCORE.
Paris, J. Lambert et Cie (Paris, Impr. Union), plaquette in-16 (190 × 120) de 23 p. et 4 ff. n. ch. ; couv. impr.
Edition originale de ce texte inspiré à l'auteur par la mort de sa femme dans un incendie.
Il a été tiré de cette plaquette 750 ex. (Talvart, n° 31.) (Extrait repris dans *Bréchon,* p. 165-167.)

136. MEIDOSEMS.
Douze lithographies originales de l'auteur.
Paris, Editions du Point du Jour. (Paris, Impr. Aulard pour la typo ; Montrouge, Desjobert pour les lithos), in-4° (250 × 190) de 95 p et 9 p. n. ch. ; couv. impr.
Edition originale illustrée de 12 lithographies, tirée à 271 ex. Achevé d'impr. le 31 oct. (Talvart, n° 32.)

1949 — 137. POÉSIE POUR POUVOIR.
Avec un frontispice de l'auteur et des lino-gravures de Michel Tapié.
Paris, Edit. René Drouin, in-4° (380 × 280) de 23 p., couv. impr.
Edition originale de ce texte tirée à 31 ex., repris dans *Face aux verrous,* 1954. (Talvart, n° 33.)
Cet ouvrage comprend trois textes : Je rame, A travers mers et désert, Agir, je viens.

138. AGIR, JE VIENS.
Le temps de la poésie, n° 3, mai, p. 19 à 21, repris dans *Face aux verrous,* 1954.
Note. — Le texte paru dans *Face aux verrous* est si différent que l'on peut considérer ce texte comme non repris et inédit, non in Talvart.

139. A HUE ET A DIA.
K (revue de la poésie, de l'humour à la terreur), n° 3, mai, p. 47-50, et un dessin, p. 57, repris dans *Passages,* édit. 1963, p. 165 à 172.
Deux textes non repris.
Note. — « Cette prose fait partie de la « Chronique pour affranchis » de Solpiquet (D.V.). Du même auteur : « Méthode générale pour l'affranchissement de la personne ». Il y travaille depuis sa naissance. » Ces lignes se trouvent en tête du texte, non in Talvart.

140. PREMIÈRES IMPRESSIONS.
Mercure de France, t. CCCVI, n° 5, mai, p. 5 à 10, repris dans *Passages,* 1950, p. 117 à 137.

141. LA VIE DANS LES PLIS.
Poèmes.
S.n.d.l. (Paris), N.R.F. Gallimard (Abbeville, Impr. F. Paillard), in-16 (190 × 120) de 246 p.
Première édition originale (partiellement) de ce recueil, qui comprend : *Liberté d'action, Apparitions, Portrait des Meidosems, Lieux inexprimables, Vieillesse de Pollagoras.*
Tirage 1.106 ex. Achevé d'impr. le 10 juin. Réédition en 1966. (Talvart, n° 34.)

1950 — 142. ARRIVER A SE RÉVEILLER.
S.n.d.l. ni éditeur (Saint-Martin d'Etelan, par Notre-Dame-de-Gravenchon, Pierre Bettencourt), s. d., in-16 (195 × 125) de 2 ff., 43 p. et 5 p. n. ch. ; couv. ill.
Edition originale tirée à petit nombre. Achevé d'impr. : Un jour de silence à la campagne pour la fleur de mes amis. Vers la fin du monde.
De la Coll. « L'air du Temps ». (Talvart, n° 35.)

143. COMMENTAIRE D'UN EXORCISME :
a) *Poésie pour pouvoir.*
b) *Tentative de commentaire sur les malédictions.*
Cahiers de la Pléiade, n° IX, printemps, p. 117 à 125.
Note. — « Poésie pour pouvoir » repris dans *Face aux verrous,*

p. 25 à 31, comprend deux textes : « Je rame » et « A travers mers et désert ». « Tentative de commentaire », la version de ce texte donnée dans *Passages,* 1950, est si différente que l'on doit la considérer comme originale.

144. LECTURE DE HUIT LITHOGRAPHIES DE ZAO WOU KI.
Paris, Ed. Euros et R.J. Godet (Impr. E. Durand pour la typo et J. Desjobert pour les lithos), in-folio de 23 ff. n. ch. ; pl. et couv. en coul.
Edition originale de ce texte et des huit gravures originales tirée à 92 ex. (achevé d'impr. en avril).
Note. — Seule l'introduction appelée « Lecture » a été reprise dans *Passages,* 1950. Les textes accompagnant les lithographies ont été repris dans la revue *Parler-16,* hiver 1963. (Talvart, n° 36.)

145. TRANCHE DE SAVOIR suivie de SECRET DE LA SITUATION POLITIQUE.
Illustration de Max Ernst. Paris, « Librairie Les Pas Perdus » (Paris, S.L.I.M.), s. d., in-16 de 76 p. et 9 p. n. ch. ; pl. couv. verte ill.
Edition originale tirée à 1.250 ex. Coll. « L'Age d'Or ». Achevé d'impr. en sept.
Note. — Cette édition comprend 234 textes, dont 62 n'ont pas été repris dans *Face aux verrous,* 1954.

146. PASSAGES (1937-1950).
S.n.d.l. (Paris), Le Point du Jour, N.R.F., Gallimard (Paris, Sté d'Exploitation de l'Impr. Bellenand), 1950, in-16 (165 × 125) de 171 p. et 5 ff. n. ch ; couv. blanche impr. et rempliée.
Edition en grande partie originale de ce recueil d'articles, préfaces, postfaces et textes inédits. Tirage 3.269 ex. Achevé d'impr. le 15-12-1950.
Une autre édition a paru la même année tirée à 2.560 ex.
Note. — Cet ouvrage comprend les textes suivants :
— Idée de traverse, p. 9 (nos 96 et 98), 1942 ;
— Nature, p. 47, 1947, inédit ;
— Enfants, p. 51 (n° 82), 1938 ;
— Visages de jeunes filles, p. 57 (n° 91), 1939 ;
— Les poètes voyagent, p. 65 (n° 129), 1946 ;
— Combat dans l'espace, p. 71 (n° 117), 1945 ;
— Arriver à se réveiller (n° 142), 1950, et (n° 131), 1947) ;
— Peindre, 1938, inédit ;
— En pensant au phénomène, p. 93 (n° 126), 1946 ;
— Lecture, p. 123 (n° 144), 1950 ;
— Premières impressions, p. 125 (n° 140), 1949 ;
— Observations, p. 147, 1950, inédit ;
— Notes sur les malédictions, p. 157 (n° 143), 1950.
Une nouvelle édition, augmentée de neuf textes, paraîtra en 1963. (Talvart, n° 38.)

1951 — 147. VEILLE.
Paris, G.A. Bolloré, Librairie Universelle, 89, rue de la Pompe (Paris, Presse des Deux Artisans), gr. in-8° (275 × 210), 21 ff. n. ch. ; couv. impr.
Edition originale tirée à 65 ex. Achev. d'impr. le 25 janv. (Talvart, n° 39 a.)

148. LORENZA REÇOIT UNE DERNIÈRE VISITE.
Botteghe Oscure (Rome), n° VII, avril, p. 391 à 394, non repris.

149. QUELQUE PART, QUELQU'UN.
S.n.d.l (Paris), sans nom d'éditeur, plaq. in-16 de 26 p.
Edition de ce poème tirée à 15 ex. (Talvart, n° 40.)
Note. — Réédition du poème paru en 1938 (n° 80) à la N.R.F.

1952 — 150. L'ETRANGER PARLE.
Botteghe Oscure, n° X, oct., p. 32-38, repris dans *Face aux verrous,* 1954.

151. QUELQUES FAITS PERSONNELS.
Exils, n° 1, octobre, p. 22 à 27, repris dans *Face aux verrous,* p. 135 et s., non in Talvart.

152. FAITS DIVERS.
Mercure de France, t. CCXVI, déc., p. 577 à 581, repris dans *Nouvelles de l'Etranger,* p. 57 à 67, et *Face aux verrous,* p. 149 à 161.

153. VEILLE.
S.n.d.l., Pro Francia, Vrille.
Nouvelle édition tirée à petit nombre sur papier de chiffon à la main. (Talvart, n° 39 b.)
Note. — Nous n'avons pu consulter cet ouvrage qui manque dans les bibliothèques de Paris.

154. RENCONTRE DANS LA FORÊT.
S.n.d.l., in-4° de 1 f.
Edition originale de cet opuscule tirée à 150 exemplaires.
Ce texte a été publié pour la première fois en 1935 (cf. n° 65). (Talvart, n° 41.)

155. NOUVELLES DE L'ETRANGER.
Paris, Ed. du Mercure de France (Dijon, Impr. Darantière), in-4° de 93 p. et 3 p. n. ch. ; couv. impr.
Edition originale tirée à 1.100 ex.
Cet ouvrage comprend les textes suivants : L'Etranger parle ; Quelques jours de ma vie chez les insectes ; Nouvelles de l'Etranger ; Personnel ; Faits divers ; Rait ; L'Espace aux ombres.
Tous ces textes ont été repris dans *Face aux verrous.* (Talvart, n° 42.)

156. MOUVEMENTS.
64 dessins de l'auteur. Paris, Le Point du Jour, N.R.F., Gallimard, in-4° (320 × 250) ; couv. impr.
Edition originale ornée de 64 dessins originaux à l'encre de Chine d'H. M. et contenant un poème et une postface inédits. Repris dans *Face aux verrous,* p. 9 à 21. (Talvart, n° 43.) Tirage : 1.260 ex.

1953 — 157. RATUREURS.
Les Lettres Nouvelles, 1re année, n° 1, mars, p. 3 à 6, non repris, non in Talvart.

158. ADIEUX D'ANIMAHARUA.
Nouvelle N.R.F., 1re année, n° 9, sept., p. 385-386, repris dans *Face aux verrous,* p. 197-199 (texte inchangé, 1 phrase suppr.).

159. LA FIN D'UN DOMAINE.
Les Lettres Nouvelles, 1re année, n° 9, nov., p. 1057 à 1066, repris dans *Face aux verrous,* p. 200 à 217, non in Talvart.

160. A DISTANCE.
Le Disque Vert, 1re année (nouv. série), mai-juin, n° 2, p. 28-31, non in Talvart.

1954 — 161. FACE AUX VERROUS.
S.n.d.l. (Paris), Edit. de la N.R.F., Gallimard (Impr. Floch, à Mayenne), s. d., in-16 (190 × 120) de 241 p. et 7 p. n. ch. ; couv. impr.
Première édition collective sous ce titre. Tirage de 60 ex. s/ gr. papier. Achevé d'impr. le 15 mai.
Ce recueil comprend :
1 - Mouvements, p. 7 (cf. n° 156), 1952 ;
2 - Poésie pour pouvoir, p. 23 (cf. n° 137), 1949 ;
3 - Tranches de savoir, p. 37 (cf. n° 149), 1950 ;
4 - Le secret de la situation politique, p. 85 (cf. n° 149), 1950 ;
5 - L'Etranger parle, p. 91 (cf. n° 155), 1952 ;
6 - Quelques jours de ma vie chez les insectes, p. 119 (cf. n° 155, 1952 ;
7 - Nouvelles de l'Etranger, p. 127 (cf. n° 155), 1952 ;
8 - Personnel, p. 113 (cf. n° 155), 1952 ;
9 - Faits divers, p. 147 (cf. n° 155), 1952 ;
10 - ... Rait, p. 163 (cf. n° 155), 1952 ;
11 - L'Espace aux ombres, p. 167 (cf. n° 155), 1952 ;
12 - Fin d'un domaine, p. 195 (cf. n° 159), 1953.
(Talvart, n° 44.)

162. DANS L'ULTIME MOMENT.
(fac-similé du manuscrit).
Le Point (Souillac-Lot), n° XLVIII, juin, 9e année, p. 12, non repris.

163. HOMMAGE A SUPERVIELLE - MIL NEUF CENT TRENTE.
La *Nouvelle N.R.F.*, 2e année, n° 20, août, p. 196-197, non repris.

164. PAUL KLEE, PAR WILL GROHMANN - AVENTURES DE LIGNES.
Préface d'H. Michaux, Paris, repris dans *Passages*, édit. 1963, p. 173 à 180.

1955 — 165. VENTS ET POUSSIÈRES.
La *Nouvelle N.R.F.*, 1er fév., n° 26, p. 193 à 198, repris dans *Vents et poussières*, 1962, p. 9 à 16.

166. LA TROUPE ET NOUS.
Les Lettres Nouvelles, mars, n° 25, p. 193 à 198.
Comprend 6 textes : La Troupe et nous ; la salle silencieuse ; à cause des curieux ; les VISPS. Non repris 4 textes : Portrait de l'un ; portrait de l'autre. Les deux « Portrait » sont repris dans *Vents et poussières*, p. 15 et 16.

167. VACANCES.
Botteghe Oscure (Rome), n° XVI, sept., p. 11 à 21.
Cet ensemble comprend 9 textes :
Sous le nuage circulaire ; Rencontre ; Vacances ; Echte ungarische Blutigels ; Chasse dans une gare ; Les plateaux de la balance ; Direction : Indes ; La nuit venue, dans Avila ; Notre pauvre Reine.
Repris dans *Vents et poussières*, p. 23 à 31 (5 textes sur 9 repris + 1 inéd.). Non repris : Rencontre ; Chasse dans une gare ; Les plateaux de la balance ; La nuit venue, dans Avila ; Notre pauvre Reine.

1956 — 168. LIEUX LOINTAINS.
Mercure de France, janv., p. 52, non repris.

169. MISÉRABLE MIRACLE.
Avec 48 gravures de l'auteur. Monaco, Editions du Rocher (Meaux, Impr. Plon pour le texte ; Paris, Impr. Duval pour les ill.), in-4° de 5 ff., 122 p. et 2 ff. n. ch. ; couv. impr.
Edition originale tirée à 1.685 ex.
Note. — Ce texte contient les expériences d'H. M. avec la mescaline. (Talvart, n° 45.)

170. LE VOYAGE DIFFICILE.
La *Nouvelle N.R.F.*, 4e année, n° 41, 1er mai, p. 769 à 772, repris dans *Vents et poussières*, p. 17 à 21.

171. QUATRE CENTS HOMMES EN CROIX.
S.n.d.l., ni d'éditeur (Saint-Maurice d'Etelan, Pierre Bettencourt), in-8° de 37 p. et 3 p. n. ch. ; couv. impr.
Edition originale ornée en frontispice d'une composition représentant la croix et de deux dessins de l'auteur. Innovation typographique remarquable. Tirage : 270 ex. Achevé d'impr. en nov. (Talvart, n° 46.)

172. LEURS SECRETS EN SPECTACLE.
Les Lettres Nouvelles, 4e année, n° 44, déc., p. 689 à 698, repris dans *Vents et poussières*, 1962, p. 33 à 46.

1957 — 173. HAUTS RELIEFS, DE PIERRE BETTENCOURT (Galerie René Drouin).
La *Nouvelle N.R.F.*, 5e année, n° 49, 1er janvier, p. 156-157.
(H. M. est ici critique d'art), non repris.

174. L'INFINI TURBULENT.
La *Nouvelle N.R.F.*, 5e année, n° 50, 1er fév., p. 193 à 202, repris dans le numéro suivant.

175. L'INFINI TURBULENT.
Illust. de l'auteur.
Paris, Mercure de France (Dijon, Impr. Darantière pour le texte, Paris, Impr. Aulard pour l'héliogravure), in-4° de 153 p. ; couv. impr.

Edition originale tirée à 1.550 ex. Achev. d'impr. le 15 juin.
Note. — Cet ouvrage contient la relation de nouvelles expériences de l'auteur avec la mescaline et comprend trois parties :
Les effets de la mescaline ; Huit expériences ; Domaine mescalinien et domaines voisins.

177. VITESSE ET TEMPO.
Quadrum III (Bruxelles, Revue Internationale d'art moderne), été, repris dans *Passages,* 1963, p. 197-205 s/ le titre « Dessiner l'écoulement du temps », non in Talvart.

178. THE THIN MAN.
Botteghe Oscure (Rome), n° XX, oct., p. 22 à 24, repris dans *Bréchon,* Michaux, p. 190-192 (daté juillet 1957).

1958 — 179. LE PHÉNOMÈNE QU'ON APPELLE MUSIQUE.
Préface d'H. M. à *L'Encyclopédie Musicale* de François Michel, Paris, Calmann-Lévy, repris dans *Passages,* 1963, p. 181 à 196.

180. POUVOIRS.
Melos, Mayence, repris dans *Passages,* 1963, p. 207 à 211 (ce texte porte sur les trois poèmes de *Poésie pour pouvoir*).

1959 — 181. PAIX DANS LES BRISEMENTS.
Illustrations de l'auteur.
Paris, Karl Flinker (Paris, Impr. Baguenier-Desormeaux), in-4° oblong (190 × 280) de 47 p. et 5 p. n. ch. (achev. impr.) ; couv. crème ill., impr. noir et brun.
Edition originale tirée à 1.190 ex. Achev. d'impr. mai.
L'ouvrage est divisé en trois parties de texte :
Signification des dessins, p. 24 à 31 ; Au sujet de Paix dans les Brisements, p. 32-33 ; Paix dans les Brisements, p. 34 à 47. (Talvart, n° 48.)

182. UNE DÉCLARATION D'HENRI MICHAUX A PROPOS DE LA SORTIE DE SON LIVRE : PAIX DANS LES BRISEMENTS.
Arts, n° 783, 20 juin, non repris.

183. LA MOUCHE (poème).
La *Nouvelle N.R.F.,* 1er oct., p. 739, non repris.

184. LA PSILOCYBINE.
Les Lettres Nouvelles, 23 déc., 7e année, n° 35, p. 1 à 14, repris dans *Connaissances par les gouffres,* p. 33 et s., non in Talvart.

185. VIGIES SUR CIBLES.
Eaux-fortes de Matta, 9.
Paris, Edition du Dragon, in-4 (330 × 250).
Edition originale tirée à 99 ex., repris dans *Passages,* 1963, p. 219 (s/ le titre « Notes au lieu d'actes »), le texte intitulé « Affaires personnelles ». (Talvart, n° 50.)

1960 — 186. ESSAI SUR LE MÉCANISME DES DROGUES.
Les Cahiers de la Tour Saint-Jacques, n° 1, Numéro sur la Drogue, 1er trim., p. 148 à 160, repris dans *Connaissances par les gouffres,* p. 7 et s., non in Talvart.

187. SITUATIONS-GOUFFRES.
a) La *Nouvelle N.R.F.,* n° 88, 1er avril, p. 630 à 650 ;
b) La *Nouvelle N.R.F.,* n° 89, 1er mai, p. 839 à 885 ;
c) La *Nouvelle N.R.F.,* n° 89, 1er juin, p. 1070 à 1084.
Ces trois textes sont repris dans *Connaissances par les gouffres.*

188. PORTES DONNANT SUR LE FEU.
Botteghe Oscure (Rome), n° 25, oct., p. 13-14, non repris.

189. AFFAIRES IMPERSONNELLES.
L'VII, revue, repris dans *Passages,* 1963, p. 219 (s/ le titre « Notes au lieu d'actes »), non in Talvart.

1961 — 190. CONNAISSANCES PAR LES GOUFFRES (esquisse sur les drogues).
S.n.d.l. (Paris), N.R.F., Le Point du Jour (Impr. Blanchard), s. d. in-8° (191 × 142), 283 p. et 5 p. n. ch. ; couv. impr.
Edition originale, tirage 3.087 ex., achev. d'impr. 30 mai.
Cet ouvrage comprend six parties : Comment agissent les drogues ; la psilocybine ; La mescaline et la Musique ; Cannabisindica ; Situations-gouffres ; Au sujet des dissociations et de la conscience seconde. (Talvart, n° 49.)

1962 — 191. LES TOILES DE JOSEPH SIMA.
La *Nouvelle N.R.F.*, n° 97, 1er janv., p. 155-6, non repris.
192. BRAS CASSÉ.
Tel Quel, n° 9, printemps, p. 3-15, non repris.
193. VENTS ET POUSSIÈRES, 1955-62.
Paris, Edit. Galerie Karl Flinker (Paris, Impr. Baguenier-Desormeaux), in-8, 88 p.
Edition originale, tirage 830 ex., achev. d'impr. juin.
Cet ouvrage comprend :
— Vents et poussières, p. 9 (cf. n° 165), 1955 ;
— Le voyage difficile, p. 17 (cf. n° 170), 1956 ;
— Vacances, p. 23 (cf. n° 167), 1955 ;
— Leurs secrets en spectacle, p. 33 (cf. n° 172), 1956 ;
— Iniji, p. 49, inédit ;
— Cahiers d'Orga, signés Orga, p. 63, inédit ;
— Le champ de ma conscience, p. 77, inédit.
(Talvart, n° 51.)

1963 — 194. LECTURE DE ZAO WOU KI.
Parler/16 (Grenoble), p. 17-21, hiver (cf. n° 144), 1950.
195. LE MERVEILLEUX NORMAL.
Les Lettres Nouvelles, n° 39, oct., p. 81-86, non repris.
196. PASSAGES (nouvelle édition).
Paris, N.R.F., 260 p., cf. n° 146, 9 textes supplémentaires.
— A Hue et à Dia, cf. n° 139 (1949) ;
— Aventures de lignes, cf. n° 164 (1954) ;
— Un certain phénomène qu'on appelle Musique, cf. n° 179 (1958) ;
— Dessiner l'écoulement du temps, cf. n° 177 (1957) ;
— Pouvoirs, cf. n° 180 (1958) ;
— Je fais apparition, inédit ;
— Notes au lieu d'actes, cf. n° 185 (1959) et n° 189 (1960) ;
— Chandelier, inédit ;
— Les fées du Rhin, inédit.

1964 — 197. L'INFINI TURBULENT, nouvelle édit. augmentée d'un chapitre : « Le problème d'Eros dans les drogues hallucinogènes. »
Mercure de France, 240 p. (cf. n° 175, 1957).
198. LE DÉPOUILLEMENT PAR L'ESPACE.
Hermès, n° 2, hiver-printemps, p. 86-94, non repris.
199. EN RÊVANT A PARTIR DE PEINTURES ÉNIGMATIQUES (s/ René Magritte).
Mercure de France, n° 1214, déc., p. 585-599, non repris.

1965 — 200. INIJI.
Les Cahiers de l'Oronte, Beyrouth (Liban), n° 2, avril-mai, p. 66-73, cf. n° 193 (1962).
201. LES PRÉSENCES QUI NE DEVRAIENT PAS ÊTRE LA.
La *Nouvelle N.R.F.*, n° 151, 1er juil., p. 1-15, non repris.
202. LE MERVEILLEUX NORMAL - II.
Les Lettres Nouvelles, juillet-août, p. 13-26, non repris.

1966 — 203. LUTTES ÉNIGMATIQUES (daté de 1953).
Strophes, n° spécial, nos 5-8, fév., p. 51-52, non repris.

Bibliographie critique

1923 — C.G. (Camille Goemans) : « Henri Michaux : *Les Rêves et la Jambe.* »
Le Disque Vert (Paris - Bruxelles), 2e année, n° 1, oct., p. 28.

1924 — ARLAND Marcel : « *Fable des Origines*, par Henri Michaux. » (*Disque Vert.*)
La Revue Européenne, n° 11, 1er janv., p. 77.

1927 — XXX : « *Le Grand Combat* », d'Henri Michaux. »
Mercure de France, t. CXCVI, 38e année, n° 694, juin, p. 439.
— Colson Hermann : « *Qui je fus*, par Henri Michaux. »
Cahiers du Sud, déc., p. 408-9.

1928 — Bounoure Gabriel : « Michaux - *Qui je fus.* »
Nouvelle Revue Française, n° 172, janv., p. 125-8 (article recueilli dans « Marelle sur le parvis » (Plon, 1958).
— Gaillard André : « *Qui je fus.* »
La Revue Nouvelle, 4e année, n° 40, mars, p. 89-90.

1929 — Chadourne Marc : « *Le voyage et le réel* » (*Ecuador* d'Henri Michaux).
La Revue Européenne, 1er nov., p. 458-462.
— Hellenz Franz : « Lettre de Belgique sur Henri Michaux *Qui je fus.* »
La Revue Européenne, 1er nov., p. 470-473.

1932 — Rolland de Renéville A. : « La Poésie : *Mes Propriétés* (Fourcade), *Un certain Plume* (Ed. du Carrefour), *Ecuador* (*N.R.F.*), par H. M. »
Nouvelle Revue Française, 21e année, n° 230, 1er nov., p. 767-772.

1933 — Chauveau Pierre : « *Un Barbare en Asie*, par H. M. »
Les Nouvelles Littéraires, 4 mars, n° 542.
— Grenier Jean : « *Un Barbare en Asie*, par H. M. »
Nouvelle Revue Française, juin, t. XL, n° 237, p. 999-1001.
— Hellenz Franz : « *Documents Secrets* » (à propos de Michaux et de sa collaboration au *Disque Vert*).
Les Cahiers du Sud, 20e année, août, p. 409-410.

1934 — Norge Géo : *Florilège de la Nouvelle Poésie Française en Belgique* (poèmes d'H. M., p. 103 à 111).
Bruxelles - Paris, Ed. A.A.M., Stols.
— Sénéchal Christian : *Les Grands courants de la littérature française contemporaine* (H. M. = p. 403).
Marbourg.

1935 — de Bosschère Jean : *Portraits d'amis.*
Editions Sagesse, Aux quatre chemins, 99, boulevard Raspail, Paris. Tiré à 550 ex. (achev. d'imprimer le 15 mars).
(Contient un portrait de Michaux, par J. de B. et un texte.)
— Leyris Pierre : « *La Nuit remue*, par H. M. »
Nouvelle Revue Française, juil., n° 265, p. 127-130.
— Jordan Max : « *La Nuit remue*, par H. M. »
Les Cahiers du Sud, oct., p. 683-685.

1936 — Rolland de Renéville A. : « *Voyage en Grande Garabagne, Entre centre et absence*, par H. M. »
Nouvelle Revue Française, mai, n° 272, p. 801-802.
— Rolland de Renéville A. : « Anthologie des Poètes de la N.R.F. »
Nouvelle Revue Française, juin, n° 273, p. 983-985.
— H. F. : « Les Amis inconnus. Séances Giono, Conrad et Michaux. »
Les Cahiers du Sud, n° 184, juin.
— Thibaudet André : *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Stock-Delamain et Boutelleau.
(Henri Michaux, p. 155.)

1937 — Lanoé J. : « *La Ralentie*, par H. M. »
Nouvelle Revue Française, t. XLIX, n° 291, déc., p. 1025.

1941 — GIDE André : *Découvrons Henri Michaux.*
N.R.F., Gallimard, 53 p.

1942 — LORRIS G. : « *Au pays de la Magie*, par H. M. »
Confluences, t. II, n° 8, fév., p. 246-247.
— ROLLAND DE RENÉVILLE A. : *La poésie 1942.*
Nouvelle Revue Française, oct., t. LVII, n° 344 (s/H. M., p. 456).
— BERTELÉ René : *Panorama de la jeune poésie française.*
Marseille (H. M. = p. 53 à 66).

1943 — BETTENCOURT Pierre : *Abattages clandestins.*
En France à l'intérieur des terres, 100 p.
(A propos de Gide, Michaux, Valéry, Ohnet, Cocteau.)
— BLANCHOT Maurice : *Faux pas.*
N.R.F., p. 266-267.

1944 — ROLLAND DE RENÉVILLE A. : *Univers de la parole.*
Gallimard, 207 p.
(Le domaine d'Henri Michaux, p. 102-114.)
— BERTELÉ René : « *Labyrinthe. L'Espace du dedans*, par H. M. »
Confluences, t. IV, n° 33, juillet, p. 73-78.
— SAINT-CLAIR M. : « *Henri Michaux.* »
Confluences, t. IV, n° 29, fév.-mars, p. 153-154.
— TAVERNIER René : « *Exorcismes*, par H. M. »
Confluences, n° 31, avril-mai, p. 403-406.
— MARCHAND Jean-José : « Henri Michaux devant la poésie. »
L'Arche, 2e année, t. II, n° 7, déc., p. 117-120.

1945 — HANLET Charles (Abbé) : *Les écrivains belges contemporains de langue française.*
Liège (H. M. p. 726).
— CLÉMENT Alain : « Préliminaires à Michaux. »
Espaces, n° 2, avril-mai, p. 65-77 ; n° 3, juin, p. 53-66.
— de SOLIER René : « H. Michaux, peintre de l'absence. »
Confluences, nouvelle série, n° 1, janv.-fév., p. 91-92.
— BERTELÉ René : « H. Michaux ou : Ce que les mots ne sauraient dire. »
Labyrinthe, n° 20.

1946 — BERTELÉ René : *Henri Michaux.* Une étude, un choix de poèmes et une bibliographie.
P. Seghers, Coll. Poètes d'aujourd'hui, n° 5.
Nouv. édit. revue et corrigée en 1957 ; 2e édit. en 1963.
— CHAPELAN Maurice : *Anthologie du poème en prose.*
Paris (H. M. = p. 341-347).
— AMROUCHE Jean : « La Poésie. Journal d'un lecteur. »
L'Article, n° 16, juin, p. 154-157.
— BERTELÉ René : « Le drame de la culpabilité et de la liberté chez H. M. »
Revue Internationale, oct., p. 245-248.
— DUMAYET Pierre : « La relation de l'avoir chez H. M. »
Fontaine, mars, 7e année, n° 50, p. 486 à 491.
— DUMAYET Pierre : « Le Pouvoir de l'homme selon H. M. »
Poésie 46, mai, 7e année, n° 32, p. 124-127.
— DUMAYET Pierre : « *Epreuves, exorcismes - Liberté d'action*, par H. M. »
Fontaine, juin, 7e année, n° 53, p. 130-132.
— DUMAYET Pierre : « Henri Michaux et la mer. »
Les Lettres (Genève), 4e année, n° 2, p. 68-71.
— EMMANUEL Pierre : « Exorcisme ou prophétie » (à propos de l'œuvre d'H. M. *Labyrinthe*, 2e année, n° 18, 1er avril, p. 230.
— HOOG Armand : « Poésie et psychanalyse. »
La Nef, août, n° 21, p. 122-125.
— V. L. : *Epreuves, Exorcismes.*
Paru, n° 16, mars, 45-47.

— MAGNY Claude-Edmonde : « L'Univers d'Henri Michaux et de Kafka. »
Revue Internationale, n° 9, oct., p. 240-244.
— MAQUET Jean : « Michaux et le négatif. »
Critique, n° 2, juil., p. 111-116.
— REVERDY Pierre : « Circonstances de la poésie. » (H. M.)
L'Arche, nov., 3e année, n° 21, p. 3-9.
— ROLLAND de RENÉVILLE A. : « Henri Michaux et Paul Eluard. »
La Nef, 3e année, n° 16, p. 118-122.
— ROUX Martin : « Henri Michaux. L'Espoir. »
Revue Internationale, oct., 1re année, n° 9, p. 249-252.

1947 — BORNECQUE Pierre-H. et J. : *La France et sa littérature.*
Tome II - De 1715 à nos jours. (H. M., p. 746.)
Les Editions de Lyon, Lyon.
— SAINT-CLAIR Maria : *Galerie privée.*
P. Gallimard, 189 p. (sur Michaux, p. 129 à 132).
— ARLAND Marcel : *Anthologie de la poésie française.*
Edit. Stock (sur H. M., p. 819-821).
— PAULHAN J. et AURY D. : *Poètes d'aujourd'hui.*
Clairefontaine, Lausanne (H. M., p. 174-185).
— PAULHAN J. et AURY D. : *La Patrie se fait tous les jours.*
Réunions de textes français 1939-1946, Paris.
(H. M., p. 233-234).
— BLANCHOT Maurice : « Du Merveilleux » (sur H. M. et sur Artaud).
L'Arche, nos 27-28, mai, p. 120-133.
— de BOSSCHÈRE Jean : « H. M., le poète d'après *Le Voyage au Pays de la Magie.* »
Les Cahiers du Sud, n° 284, 2e sem., p. 605-613.
— FRETET Jean : « Saint-Michaux. »
Poésie 47, 7e année, mai, n° 39, p. 92-96.
— HOOG Armand : « Michaux ou l'histoire universelle. »
Carrefour, 4e année, n° 130, 13 janv., p. 7.
— PATRI A. : « La clef d'Henri Michaux. »
Paru, n° 28, mars, p. 8-14.
— PICON Gaëtan : « Sur Henri Michaux et Paul Eluard. »
Fontaine, 8e année, t. XI, n° 60, mai, p. 279-292.
— PRINCAY R. : « *Peintures et Dessins,* par H. M. »
Paru, mai, n° 30, p. 96.
— SAGET J. : « Lettre à P. Léautaud sur les poètes d'aujourd'hui. »
Mercure de France, t. CCXCIX, n° 1002, fév. (H. M., p. 237).
— VERMANDOY J. : « *Henri Michaux,* par R. Bertelé ; *Ici, Poddema,* par H. M. »
Formes et Couleurs, 9e année, n° 1.
— XXX : « Henri Michaux, ardennais. »
La Grive, 20e année, n° 55, oct., p. 13-18.

1948 — CARROUGES M. : *La Mystique du surhomme* (H. M., p. 116).
N.R.F. Gallimard - Bibliothèque des Idées.
— SIMON Emile : *Patrie de l'humain* (H. M., p. 126-130).
N.R.F. Gallimard, 219 p.
— TAPIÉ M. et ROCHE H.P. : *Au pays d'H. M. et les Gouaches d'H. M.*
dans Catalogue de la Galerie Drouin, 33 p.
— ROUSSEAUX André : « H. M. poète d'*Ailleurs.* »
Le Figaro Littéraire, n° 110, 29 mai.
— SAILLET Maurice : « H. M. et le voyage imaginaire. »
Mercure de France, t. CCCIV, n° 1022, oct., p. 317-321.
— SIMON J. : « *Ailleurs,* par H. M. »
Formes et Couleurs, 10e année, n° 2.

1949 — CLOUARD Henri : *Histoire de la littérature française du Symbolisme à nos jours.*
Tome II de 1915 à 1940 (H. M., p. 161 et 659).
Albin Michel.
Nouvelle édition en 1962 (H. M., p. 536, 551 à 553 et 645).

— de COULON Philippe : *Du rôle et de la nécessité du monde extérieur dans l'œuvre écrite d'Henri Michaux.*
Thèse de Lettres, Zurich, 276 p.
Cet ouvrage est dans le commerce sous le titre : *Henri Michaux, poète de notre société,* études et essais littéraires.
Neuchâtel, La Baconnière, 276 p.
— GIRARD Marcel : *Guide illustré de la littérature française moderne.* De 1918 à 1949. (H. M., p. 94, photographie avec Supervielle, p. 88 et 89. Edit. Seghers.)
(Nouvelle édition en 1962.)
— PICON Gaëtan : *Panorama de la Nouvelle littérature française.*
(H. M., p. 201 et 209.)
N.R.F. Gallimard.
— ROY Claude : *Descriptions critiques.*
(H. M., p. 307 à 310.)
N.R.F. Gallimard, 317 p.
— BÉGUIN Albert : « H. M. poète de la cruauté. »
Gazette de Lausanne, 30-31 oct.
— HELL H. : « *Au Pays de la Magie,* par H. M. »
Fontaine, t. III, janv., p. 276.
— PICON Gaëtan : « Métamorphoses de la littérature. »
La Table Ronde, mai, n° 17, p. 754 à 775.
— ROLLAND de RENÉVILLE A. : « L'Univers d'H. M. »
La Nef, mars, 6e année, n° 52, p. 104 à 106.
— ROUSSELOT Jean : « *La Vie dans les plis,* par H. M. »
Nouvelles Littéraires, 22 septembre.
— ROUSSELOT Jean : « Henri Michaux. »
L'Age Nouveau, oct., 13e année, n° 42, p. 90-92.
— SAGET J. : « *Meidosems,* par H. M. »
Mercure de France, t. CCCV., n° 1026, fév., p. 322-323.
— SAILLET Maurice : « *La Vie dans les plis,* d'H. M. »
Mercure de France, t. CCCVII, n° 1035, nov., p. 505-6.
— SAILLET Maurice : « *La Vie dans les plis.* »
Nouvelles Littéraires, n° 1151.
— SAILLET Maurice : « *Poésie pour pouvoir,* compte rendu. »
Mercure de France, t. CCCVII, nov., n° 505.
— SCHMIDT Albert-Marie : « Constantes baroques dans la littérature françaises. »
(A propos d'H. M.)
Trivium, 4e cahier, 7e année, p. 309-324.
— WEIDLE W. : « La poésie dessinée. »
La Table Ronde, n° 16, avr., p. 686-693.

1950 — ALBÉRES R.M. : *L'aventure intellectuelle du XXe siècle - 1900-1950.*
(H. M., p. 185, 230, 231.)
La Nouvelle Edition, 330 p.
— RAYMOND Marcel : *De Baudelaire au Surréalisme.* (H. M., p. 129 à 132, 350-351.)
Nouv. édition, Paris, José Corti, 368 p.
— SÉE Edmond : *Le Théâtre français contemporain.*
(H. M., p. 201.)
Paris, Armand Colin, 218 p.
— GUILLEMIN Philippe : « Henri Michaux. »
La Vie Intellectuelle, 18e année, n° 3, mars, p. 370-372.
— HOOG Armand : « H. M. or mystic Symbolism. »
Revue Neuve, 3e année, n° 9, p. 143-154.
— NADEAU Maurice : « Une nouvelle littérature. »
(Malraux, Bernanos, Céline, Saint-Exupéry, MICHAUX, ...)
Mercure de France, t. CCCVIII, n° 1039, mars, p. 499-503.
— TAPIÉ Michel : « Chronique d'une *Epreuves, Exorcismes* de récente date. »
Cahiers de la Pléiade, n° 9, Printemps, p. 126-128.
— THOMAS Henri : « Michaux, Supervielle. »
Cahiers de la Pléiade, n° 9, Printemps, p. 35-39.
— ROUSSEAUX André : « Nouveaux poèmes de René Char et d'Henri Michaux. »
Le Figaro Littéraire, 4 mars, p. 2.

1951 — GROS Léon-Gabriel : *Poètes contemporains* (Deuxième Série).
(H. M., p. 83-98.)
Edit. Cahiers du Sud, 247 p.
— BELAVAL Yvon : « H. M., une magie rationnelle. »
Les Temps Modernes, 7e année, n° 71, sept., p. 449-459.

1952 — BRETON André : *Entretiens, 1913-1952, avec André Parinaud.*
(H. M., p. 242.)
Le Point du Jour, N.R.F.
— NADEAU Maurice : *Littérature présente.*
(H. M., p. 341-346.)
Paris - Corréa.
— NATHAN J. : *Encyclopédie de la littérature française.*
(H. M., p. 293.)
Paris - Nathan.
— ROUSSELOT Jean : *Panorama critique des nouveaux poètes français.*
(H. M., p. 9, 60, 92 à 103, 104, 114, 118, 119, 122.)
Paris - P. Seghers, 390 p.
Nouv. édit. en 1953.
— SAILLET Maurice : *Billets doux de Justin Saget.*
Paris - Mercure de France, 276 p.
— XXX : *Anthologie de la poésie française depuis le surréalisme.*
Préface de Marcel Béalu.
Paris - Edit. de Beaune, 255 p.
Contient 10 poèmes d'H. M. tous repris (p. 59-68) et un article de :
— TAPER Henri : « Henri Michaux et le visuel. »
— MEURIS Jacques : « Introduction à H. M. »
Marginales, 7e année, n° 28, juil.-sept., p. 40-48.
— SAILLET Maurice : « *Mouvements*, par H. M. »
Mercure de France, t. CCCXV, n° 1065, mai, p. 130-131.
— TAPIÉ Michel : « Henri Michaux et le visuel. »
XXe siècle, juin.

1953 — CASTEX P.G. et SURER P. : *Manuel des études littéraires françaises.*
T. IV (H. M., p. 137, 140).
Paris, Hachette.
— LALOU René : *Histoire de la littérature contemporaine de 1870 à nos jours.*
T. II (H. M., p. 770).
Paris - P.U.F.
— MONNIER Adrienne : *Les Gazettes d'Adrienne Monnier, 1925-1945.*
(H. M., p. 135-137, 153, 234, 244, 268, 272, 278.)
Paris - Julliard, 318 p.
— ROUSSEAUX André : *Littérature du Vingtième siècle.*
T. IV (H. M., p. 78, 86).
Albin Michel, 264 p.
— DUMUR Guy : « Michaux nous parle. »
La Table Ronde, n° 68, août, p. 136-138.
— ONIMUS Jean : « L'Art cruel. »
Etudes, S. J., t. CCLXXIV, avril-juin, p. 343-355.
— SAINMONT J.H.. « *Nouvelles de l'Etranger*, par H. M. »
Les Lettres Nouvelles, n° 1, mars, p. 98-99.
— de SOLIER René : « Henri Michaux. » (Gouaches : Galerie N. Dausset.)
Le Disque Vert, nouv. série, n° 4, nov.-déc., p. 63-66.
— THOMAS Henri : « H. M., *Passages.* »
Nouvelle N.R.F., t. I, 1re année, n° 1, janv., p. 155-156.
— THOMAS Henri : « H. M., *Nouvelles de l'Etranger.* »
Nouvelle N.R.F., t. I, 1re année, n° 5, p. 898-899.

1954 — BRODIN Pierre : *Présences contemporaines - littérature.*
T. I (H. M., avec une chronologie, p. 205 à 218).
Edition Debresse, 480 p.
— NATHAN J. : *Panorama des années 1920-1953.*
(H. M., p. 109.)
Nathan - Coll. « Activités contemporaines ».

— GUILLAUME L. et SILVAIRE A. : *Poésie Vivante.*
T. II : *Poèmes en prose.*
(H. M., p. 80 à 84.)
Librairie des Lettres, 128 p.
— BOSQUET Alain : « H. M., ou l'impossibilité d'être. »
La Table Ronde, n° 80, août, p. 155-190.
— BRAUN Benoit : « Lire Michaux sur la mer Baltique. »
La Table Ronde, n° 81, sept., p. 164-167.
— PERROS Georges : « H.M., *Face aux verrous.* »
Nouvelle N.R.F., 2e année, n° 19, t. IV, juil., p. 127-128.
— ROLLAND de RENÉVILLE A. : « La poésie d'Henri Michaux. »
Revue de Paris, 61e année, sept., p. 125-131.
— ONIMUS Jean : « L'homme égaré : Note sur le sentiment d'égarement dans la littérature actuelle (Henri Michaux). »
Etudes, t. 283, n° 12, déc., p. 320-329.

1955 — DOUTREPOINT Charles : *La composition et les genres littéraires.*
(H. M., p. 168.)
Namur.
— GIDE et VALÉRY P. : *Correspondance 1890-1942.*
(H. M., p. 523.)
Paris - N.R.F., Gallimard.
— BOSQUET A. et SEGHERS P. : *Poèmes de l'année 1955.*
(H. M., p. 131 à 133.)
P. Seghers.

1956 — ALBÉRES R.M. : *Bilan littéraire du XXe siècle.*
(H. M., p. 203.)
Ed. Montaigne-Aubier, 203 p.
— BOSQUET A. et SEGHERS P. : *Les Poèmes de l'année 1956.*
(H. M., p. 135 à 138.)
P. Seghers.
— GOTH Maja : *Franz Kafka et les lettres françaises de 1918 à 1949.*
(H. M., p. 65-96.)
José Corti, 284 p.
— HELLENS Franz : *Style et caractère* - Essai critique.
(« Les débuts d'Henri Hichaux », p. 162 à 167.)
Bruxelles - La renaissance du livre, 189 p.
— XXX : *Histoire des littératures.*
Dans *Encyclopédie de la Pléiade.*
(H. M., p. 288.)
Paris - N.R.F.
— POULET Robert : *La Lanterne magique* - T. I.
(H. M., à propos de *Face aux verrous,* p. 192-196.)
Nouv. Editions Debresse, 262 p.
— BONNEFOI Geneviève : « Description d'un trouble. Exposition H. M. »
Les Lettres Nouvelles, n° 35, fév., p. 304.
— — « *Le petit cortège,* d'H. M. »
Les Lettres Nouvelles, n° 40, juil.-août, p. 131-137.
— BRÉCHON Robert : « L'inquiétude d'Henri Michaux. »
La Revue du Caire, 19e année, n° 189, mars, p. 217-221.
— DUMUR Guy : « A la recherche de parias qui soient pris au sérieux. »
La Nef, nouv. série, n° 1, déc., p. 41 à 46.
— GUETTE Jean : « Michaux et la mescaline. »
(A propos de *Misérable miracle.*)
Les Lettres Nouvelles, 4e année, n° 36, mars, p. 389-406.
— LACOUTURE Jean : « Henri Michaux. »
La Revue du Caire, 19e année, n° 198, mars, p. 212-216.
— LOUET P. : « En souvenir d'Adrienne Monnier. »
(H. M. et Adrienne Monnier.)
Nouv. N.R.F., t. VII, n° 38, fév., p. 345.
— MAURIAC Claude : « Idées et hommes d'aujourd'hui : Henri Michaux. »
Preuves, avr., n° 62, p. 77 à 83.
— POBERS Michel : « Le paradis et l'enfer de la mescaline. « Des portes de la perception » d'Aldous Huxley au « Misérable miracle » d'H. Michaux. »
Arts, n° 555, 15 févr.

— POULET Robert : *La Lanterne magique* (Tome I) (s/H. M.).
Nouvelles Editions Debresse, 262 p.
— ROGER-MARX Claude : « Les droits de l'imaginaire. »
Le Figaro Littéraire, 18 août.
— de SOLIER René : Henri Michaux. Exposition à la Galerie « La Hune ».
Nouvelle N.R.F., 4e année, n° 36, mars, p. 389-405.

1957 — ALVARD Julien : « L'Infini turbulent, de Michaux. »
Cimaise, 4e série, n° 6, juillet-août, p. 29.
— BOSQUET A. et SEGHERS P. : « Les poèmes de l'année 1957. »
(H. M., p. 117-119 = Le voyage difficile.)
P. Seghers, 196 p.
— BOSQUET Alain : « L'art graphique du poète Henri Michaux. »
Les Beaux-Arts (Bruxelles), 6 déc.
— BOUNOURE Gabriel : « Le Darçana d'Henri Michaux. »
Nouvelle N.R.F., mai, p. 875-883, et juin, p. 1074-1084.
— BRÉCHON Robert : « Parcours d'Henri Michaux. »
Critique, oct., n° 125, p. 819-828.
— BRODIN Pierre : *Présences contemporaines - Littérature* (T. III).
(H. M., p. 77, 213, 218, 227, 272, 279, 289.)
Nouvelles Editions Debresse.
— *Hommage à Franz Hellens :*
— Sur Mélusine. Extrait de *Les Rêves et la Jambe,* d'H. M., p. 297 ;
— Lettres d'Henri Michaux à F. Hellens (1922-23), p. 298 ;
— (s/H. M., p. 13, 231, 234).
Albin Michel, Le dernier Disque Vert, 318 p.
— NADEAU Maurice : « Michaux et l'alibi scientifique. »
Les Lettres Nouvelles, oct., 5e année, n° 53, p. 505-512.
— ONIMUS Jean : « Peur et poésie, l'angoisse de vivre chez Michaux. »
Etudes, 90e année, t. 292, févr., p. 217-237.
— ROUSSEAUX André : « Henri Michaux et les paradis artificiels. »
Le Figaro Littéraire, 19 oct., p. 2.
— SAILLET Maurice : « Le calife Henri Michaux. »
L'Express, août.
— SIMON Pierre-Henri : *Histoire de la littérature française au XXe siècle, 1900-1950.*
In Histoire de la littérature française contemporaine.
(H. M., p. 106-109, 110, 175, 209.)
Armand Colin, Paris.

1958 — *Anthologie des poètes de la Nouvelle Revue Française.*
(H. M., p. 368-373.)
N.R.F., Gallimard.
— ALVART Julien : *Catalogue de l'Exposition de la Galerie Kléber.*
(Avec essai de chronologie par G. Bonnefoi), mai.
— BERTELÉ René : « Dessins turbulents de Michaux. »
XXe siècle, mars.
— BLANCHOT Maurice : « L'Infini et l'infini. » (Henri Michaux et Borges.)
Nouvelle N.R.F., janv., p. 98-110.
— BOUNOURE Gabriel : *Marelles sur le parvis.* Essais de critique poétique.
(H. M., p. 251-254.)
Plon, Coll. Cheminements.
— de BOISDEFFRE Pierre : *Une Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui.*
(H. M., p. 62, 89, 174, 208, 375, 442, 462, 467, 479, 498 à 502, 513, 545, 724.)
Le Livre Contemporain.
— DAVIGNON Henri : *La Wallonie et Michaux.*
In Histoire illustrée des lettres françaises belges.
(H. M., p. 405 à 414.)
Bruxelles.
— HELLENS Franz : *Documents secrets - 1905-1956 - Histoire sentimentale de mes livres et de quelques amitiés.*
(H. M., p. 120-122.)
Albin Michel, 413 p.

— HENRIOT Emile : *Neuf siècles de littérature française.*
(H. M., p. 167.)
Delagrave, 797 p.
— MAURIAC Claude : *L'Alittérature contemporaine.*
(H. M., p. 121-135.)
Albin Michel, 259 p.
— POTVIN A. : « Michaux ou la solitude engagée. »
Revue Générale Belge, n° 4, avr., p. 89-99.
— SAILLET Maurice : « Sur la route de Narcisse. »
(H. M., p. 223-226.)
Mercure de France, 253 p.

1959 — ALBÉRES R.M. : *Panorama des littératures européennes.*
(H. M., p. 181, 288, 357.)
Albin Michel.
— BERGER Pierre : « H. Michaux, le poète qui tue à coups de chevrotines, existe-t-il vraiment ? »
Carrefour, n° 779, 19 août.
— BERNARD Suzanne : *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours.*
(H. M., p. 124, 455, 458, 461, 555, 702, 706, 708, 715, 723, 727, 730, 761, 767, 769, 770.)
Thèse Université de Paris, Lib. Nizet, 814 p.
— BOSQUET Alain : « Henri Michaux, peintre. »
Combat, 23 nov.
— BRÉCHON Robert : *Henri Michaux.*
N.R.F., 238 p., Coll. La Bibliothèque Idéale.
— COGNIAT Raymond : « Dessins et gravures. »
Le Figaro, 3 déc.
— GABRIEL Jean : « La Dimension intérieure. »
Sud-Ouest (Bordeaux), 19 nov.
— GROS Louis-Gabriel : « Le public peut-il trouver du plaisir aux poètes d'aujourd'hui ? »
Le Figaro Littéraire, 22 août.
— JOUFFROY Alain : « Henri Michaux : un défi au monde extérieur, notre ennemi quotidien. »
Arts, n° 726, 20 juin.
— — « Pour la première et la dernière fois, l'artiste le plus secret de notre temps accepte le dialogue. Henri Michaux, *Je me perds de façon très douloureuse.* »
Arts, n° 746, 4 nov.
— — « Soixante œuvres : un prodigieux test mental. »
A propos de l'exposition des œuvres graphiques d'H. M.
Arts, n° 746, 4 nov.
— KUSHER Eva : « Angoisse et vocation poétique. »
Bull. Soc. Professeurs Français en Amérique, année 1959, p. 15-20.
— LAMBERT J.C. : « Henri Michaux, prince de l'absurde. »
France-Observateur, 5 nov.
— MORA Edith : « Poètes d'enfer, de terre et d'ailleurs. »
Nouvelles Littéraires, 31 déc.
— PÉNARD J. : « Une approche d'Henri Michaux. »
Critique, 12e année, t. XV, n° 150, nov., p. 943-951.
— SELZ Jean : « Michaux et Matta. »
Les Lettres Nouvelles, 7e année, nouv. sér., n° 9-29, avr., p. 11-12.

1960 — COUDOL Jacques : « Situations-gouffres, d'H. M. »
Tel Quel, n° 3, automne, p. 44-48.
— GASSIAT-TALABOT G. : « Deux chercheurs de l'absolu : Artaud et Michaux. »
Arts, n° 718, 15 avril.
— PICON Gaëtan : « L'usage de la lecture. »
(Unité et pluralité chez H. M., p. 105-120.)
Mercure de France, 265 p.
— M.R. : « Henri Michaux. »
Cimaise, janvier.
— ROY Claude : *L'homme en question.*
(S/H. M.) (Descriptions critiques, t. III.)
Gallimard, 390 p.

1961 — Audejean Christian : « Henri Michaux dans sa nuit. »
Esprit, nouv. sér., n° 12, déc., p. 946-950.
— Bonnefoi Geneviève : « Henri Michaux ou le démon de la connaissance. »
Les Lettres Nouvelles, nouv. sér., 9e année, n° 19, nov., p. 116-123.
— Bosquet Alain : « *Connaissances par les gouffres*, par H. M. »
Le Monde, 26 août.
— — *Verbe et vertige - Situations de la poésie.*
(« Michaux ou le refus de naître », p. 149-164.)
Hachette, 373 p.
— Bouillier Henry : *Victor Ségalen.*
(S/H. M., p. 73, 182, 191.)
Mercure de France, 421 p. (Thèse.)
— Jouffroy Alain : *Henri Michaux.*
Georges Fall, 12 illustrations, 104 p.
« Musée de Poche. »
— Kanters Robert : « Henri Michaux, l'explorateur. »
Le Figaro Littéraire, n° 794, 8 juillet, p. 2.
— Leautaud Paul : *Journal Littéraire*, t. XI.
(H. M., p. 46, 82 à 84, 215.)
Mercure de France.
— Mauriac Claude : « Henri Michaux et la *Connaissances par les gouffres.* »
Le Figaro, 30 août.
— Paï-Tching Liang : « La Chine dans la poésie française du XXe siècle. »
(S/H. M.)
Cahiers Assoc. Intern. des Etudes Françaises, n° 13, juin, p. 71-83.
— Paz Octavio : « Courant alternatif. »
(S/H. M.)
La *Nouvelle N.R.F.*, 9e année, n° 102, juin, p. 1011-1034.
— Pleynet M. : « René Char et Henri Michaux dans l'avenir de la parole. »
L'Arc (Aix-en-Provence), n° 14, printemps, p. 63-67.
— Prigodine Hélène : « Henri Michaux : *Connaissances par les gouffres.* »
Synthèses, 15e année, n° 184, sept., p. 539-543.
— XXX : « Henri Michaux, notre plus grand poète a exploré avec la mescaline les nouveaux gouffres de l'angoisse humaine. »
Enquête sur l'expérience de la drogue.
Arts, n° 826, 14 juin, p. 1 et 3.

1962 — Belaval Yvon : « Introduction à la poésie expérimentale. »
Critique, nov., p. 913-928.
— Bonnefoi Geneviève : *L'autre langage*, in Catalogues des Œuvres récentes, 1959-62.
Daniel Cordier, Paris.
— — « Henri Michaux et la peinture. »
Pour l'art, janv.-févr., p. 12-16.
— Bosquet Alain : « Henri Michaux. »
Combat, juillet.
— Bréchon Robert : « La poésie d'Henri Michaux. »
Pour l'art, janv.-févr., p. 7-11.
— R.C. (ogniat) : « Henri Michaux. »
Le Figaro, 8 nov.
— Mazars Pierre : « Henri Michaux : Des peintures et un film pour les psychiatres. »
Le Figaro Littéraire, n° 864, 10 nov., p. 20.
— Roche Denis : « *Vents et poussières*, par H. M. »
Tel Quel, n° 11, automne, p. 70.
— Schmidt Daniel : « Le fantastique dans la littérature contemporaine. »
(S/H. M.)
Bull. de l'Institut Franç. de Copenhague, mars, p. 159-163.
— Temkine Raymonde : « Henri Michaux, l'explorateur. »
Pour l'art, janv.-févr., p. 17-24.

1963 — Badoux Laurent : *La pensée d'Henri Michaux - Esquisse d'un itinéraire spirituel.*
Thèse, Zurich, Juris Verlag, 97 p.
— Jones Henri : « L'écriture automatique et son influence sur la poésie d'aujourd'hui. »

(S/H. M.)
Dialogue, t. II, n° 2, sept., p. 182-190.
— MAGNY Olivier de : « Ecriture de l'impossible. »
(S/H. M.)
Les Lettres Nouvelles, 11e année, n° 32, févr., p. 125-138.
— MENEMENCIOGLU M. : « L'automatisme psychique dans un poème hermétique. »
(P. Eluard, R. Char, H. Michaux.)
Cahiers de l'Association Intern. des Etudes Françaises, n° 15, mars, p. 141-149.
— ROBIN P. : « *Vents et poussières*, par H. M. »
Mercure de France, n° 1196, p. 322-327.
— TALVART H. et PLACE J. : *Bibliographie des Auteurs Modernes de langue française.*
T. XV. (Henri Michaux, p. 7 à 35.)
— TAVERNIER R. : « Une année poétique vitale : 1962. »
Parler, n° 15, printemps, p. 41-45.
(Sur Frenaud, Michaux, Cocteau.)
— de AJURIAGUERRA et F. JAEGGI : « Le poète Henri Michaux et les drogues hallucinogènes », Sandoz, Bâle.

1964 — AMY G. : Musique pour « Misérable miracle ».
Tel Quel, n° 17, printemps, p. 83-93.
— BELAVAL Yvon : *Poèmes d'aujourd'hui.*
Gallimard.
a) « Une magie rationnelle », p. 93-108 (paru dans *Les Temps Modernes*, 1951, n° 71) ;
b) « Introduction à la poésie expérimentale », p. 108-131 (paru dans *Critique*, n° 18, 1962).
— BELLOUR Raymond : « Michaux et le parcours des doubles. »
Mercure de France, oct., n° 1212, p. 290-308.
— BROSSE J. : « Michaux, cinéaste. »
Cahiers des Saisons, n° 8, 1964-65, p. 199-201.
— BRASSAÏ : *Conversation avec Picasso.*
Gallimard, 340 p.
(Nombreuses allusions à H. M.)
— FLEURET Maurice : « Le contrôle du hasard. »
France-Observateur, 15e année, n° 757, 5 nov., p. 21.
(A propos de Lutoslawaki « Trois poèmes d'H. M.)
— HECAEN H. : « *Connaissances par les gouffres*, par H. M. »
Journal de Psychologie Normale et Pathologique, 61e année, n° 1, janv.-mars, p. 115.
— HAHN Otto : « La littérature et la drogue. »
Les Temps Modernes, déc., p. 1010-1013.
— JOUFFROY Alain : *Une révolution du regard.*
(Conversation avec H. M.), p. 144-151 (datée de 1959).
Gallimard.
— — « Henri Michaux, précurseur. »
(H. M., peintre.)
L'Œil, déc., p. 28-35.
— KANTERS Robert : « Un voyageur masqué. »
Le Figaro Littéraire, 20 janv.
— LE CLEZIO J.-M. : « Sur H. Michaux, Fragments. »
(D.E.S., Aix-en-Provence.)
Cahiers du Sud, nov.-déc., p. 262-269.
— MAGNY Olivier de : « Calepin d5un mangeur de livres. »
(S/H. M., p. 697-698.)
Mercure de France, n° 1214, déc.
— MAZARS Pierre : « Michaux, mi-diable. »
Le Figaro Littéraire, 27 fév.
— NADEAU Maurice : « Michaux : l'aventure d'être en vie. »
L'Express, n° 657, 16 janv., p. 27-29.
— SCHNEIDER Marcel : *La Littérature fantastique en France.*
(Fantastique poétique : H. Michaux, p. 381-385.)
Fayard, 425 p.

— SELZ Jean : *Le Dire et le faire ou les chemins de la création.*
(Michaux et Matta, p. 93-95.)
Mercure de France.
— XXX : Catalogue de l'exposition Henri Michaux - Introduction.
Galerie Motte, Paris et Genève.
— PORNON Charles : « Pour copie conforme. »
(Poème apocryphe d'H. M., « La corrida ».)
Arts, n° 930, 2 oct., p. 5.
— MAURIAC Claude : « Redécouvrons Henri Michaux. »
Le Figaro, 13 nov.

1965 — BELLOUR Raymond : « Henri Michaux ou une mesure de l'être. »
N.R.F., Les Essais CXVIII, 282 p.
— BELLOUR Raymond : « La double énigme », Les Temps Modernes, 20e année, n° 227, avril, p. 1903-1912.
— CASSOU Jean : *Henri Michaux.*
Préface au catalogue de l'exposition H. M., 48 p.
Musée National d'Art Moderne, 12 févr., 4 avril.
— R.C. (ogniat) : « Réalités imaginaires. »
(S/exposition Michaux.)
Le Figaro, 18 févr., p. 15.
— BORGEAUD Georges : « Michaux peintre : les hiéroglyphes de sa poésie. »
Arts, n° 993, 17 févr., p. 32 (illustration).
— PEIGNOT Jérôme : « Un mage nommé Henri Michaux. »
Les Nouvelles Littéraires, n° 1957, 4 mars, p. 2.

Le 1er décembre 1965, le poète Henri Michaux se voit attribué *le Grand Prix National des Lettres,* pour l'ensemble de son œuvre. Il le refuse.

Nombreux comptes rendus de cet événement dans la presse dont :

— BELLOUR Raymond : « Un arpenteur du temps présent. »
Les Lettres Françaises, n° 1109, 9 déc., p. 3.
— BROSSE Jacques : « Vu de face : Michaux, l'homme de tous les refus. »
Arts, 8 déc., p. 6 et 7.
— KANTERS Robert : « Henri Michaux, explorateur du Bizarre. »
Le Figaro Littéraire, n° 1024, 2 déc., p. 18.
— HENEIN Georges : « Psychologie du refus. »
Jeune Afrique, 12 déc., p. 29.
— LACOTE René : « Henri Michaux. »
Les Lettres Françaises, n° 1109, 9 déc., p. 15.
— MICHELSON Annette : « Note sur les peintures d'Henri Michaux. »
Les Lettres Nouvelles, mai-juin, p. 125-129.

1966 — ALBERT-LEVIN Marc : « Les Arts : Artaud, Ernst, Michaux. »
Les Lettres Françaises, n° 1119, 17 févr., u. 14.
(Michaux : Vite, vite, suivez le rythme ».)
— WARNOD Jeanine : « Les Expositions : Artaud, Ernst, Michaux. »
Le Figaro, 24 févr., p. 14.
(Critique s/l'exposition du Point Cardinal, 3, rue Jacob.)

Principales expositions

1937 — Librairie-Galerie La Pléiade, Paris.
1938 — Galerie Pierre Loeb, Paris.
1942 — Galerie de l'Abbaye, Paris.
1944 — Galerie Rive Gauche, Paris.

1946 — Galerie Rive Gauche, Paris.
Librairie-Galerie La Hune (parution de « Peintures et Dessins »).

1947 — Guilde du Livre, Bâle.

1948 — Galerie René Drouin, Paris (Aquarelles).

1949 — Galerie René Drouin, Paris (« Dernières peintures à l'eau »).

1951 — Galerie Rive Gauche, Paris (« Pour connaître mieux Henri Michaux »).

1953 — Galerie Nina Dausset, Paris.

1954 — Galerie René Drouin, Paris (« Peintures à l'encre »).
Dussane Gallery, Seattle.

1956 — Librairie-Galerie La Hune (« Description d'un Trouble »).
Galerie René Drouin, Paris (« Parcours 1939-1956 »).
Ruth Moskin Gallery, New York.
Galleria d'Arte Selecta, Rome.

1957 — Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.
Gallery One, Londres.

1958 — Galleria dell'Ariete, Milan.

1959 — Galerie Daniel Cordier, Paris.
Galerie Daniel Cordier, Francfort.
Galerie Charles Lienhard, Zurich.

1960 — Biennale de Venise (Prix Einaudi).
Galerie Blanche, Stockholm.

1961 — Gallery Cordier-Warren, New York.
Galerie Aujourd'hui, Bruxelles.

1962 — Galerie Daniel Cordier, Paris.
Silkeborg Museum, Danemark.
Galerie Notizie, Turin.

1963 — Robert Fraser Gallery, Londres.
Gallery Cordier-Ekstrom, New York.
Libreria Einaudi, Rome.
Galerie de Buren, Stockholm.
Galerie Van Loo, Munich.

1964 — Stedelijk Museum, Amsterdam (Exposition rétrospective).
Galerie Motte, Genève.

1965 — Musée National d'Art Moderne, Paris (Exposition rétrospective).
Gallery Cordier-Ekstrom, New York.
Gimpel Hanover Galerie, Zurich.

1966 — Galerie Le Point Cardinal (avec Ernst et Artaud).
Galerie Engelberts, Genève.
Galerie Rudolf Zwirner, Cologne.

Iconographie *

Passant outre aux interdictions et aux protestations réitérées, des journaux, avec le sans-gêne des journaux, depuis tout un temps reproduisent et publient une ou deux photographies de moi.

Que faire ? Cinquante procès ne me rendraient pas un visage inconnu. Bataille perdue, qui n'a été gagnée que pendant trente ans, risible à présent, qu'il me faudrait porter en je ne sais combien de pays. Dès lors...

H. M.
Octobre 1966.

---

* La reproduction de ces photos est interdite.



Photo Brassaï.

Henri Michaux et sa femme sur le Mont Joly, vers 1945.

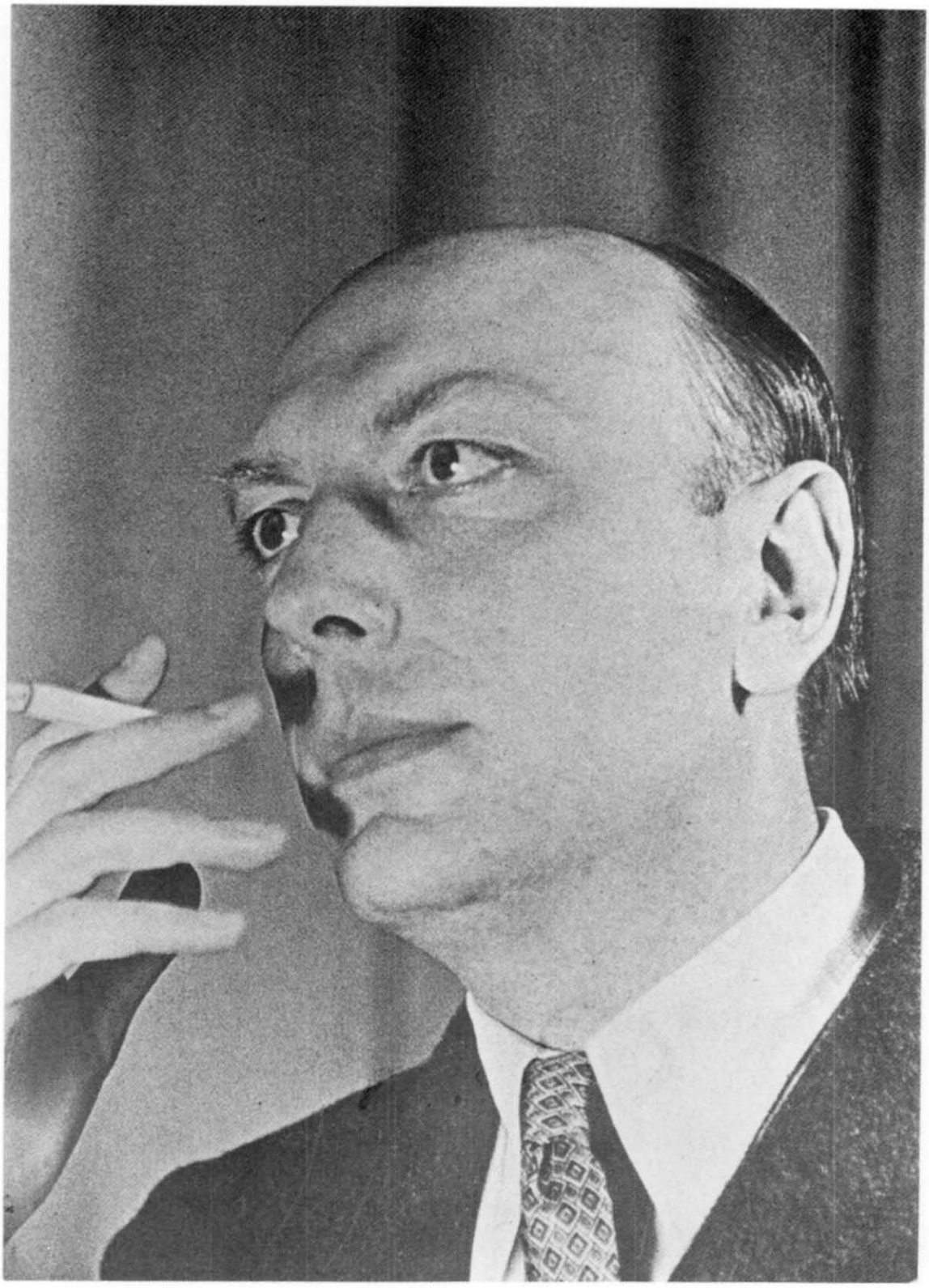


Photo Gisèle Freund.



Photo Brassaï.

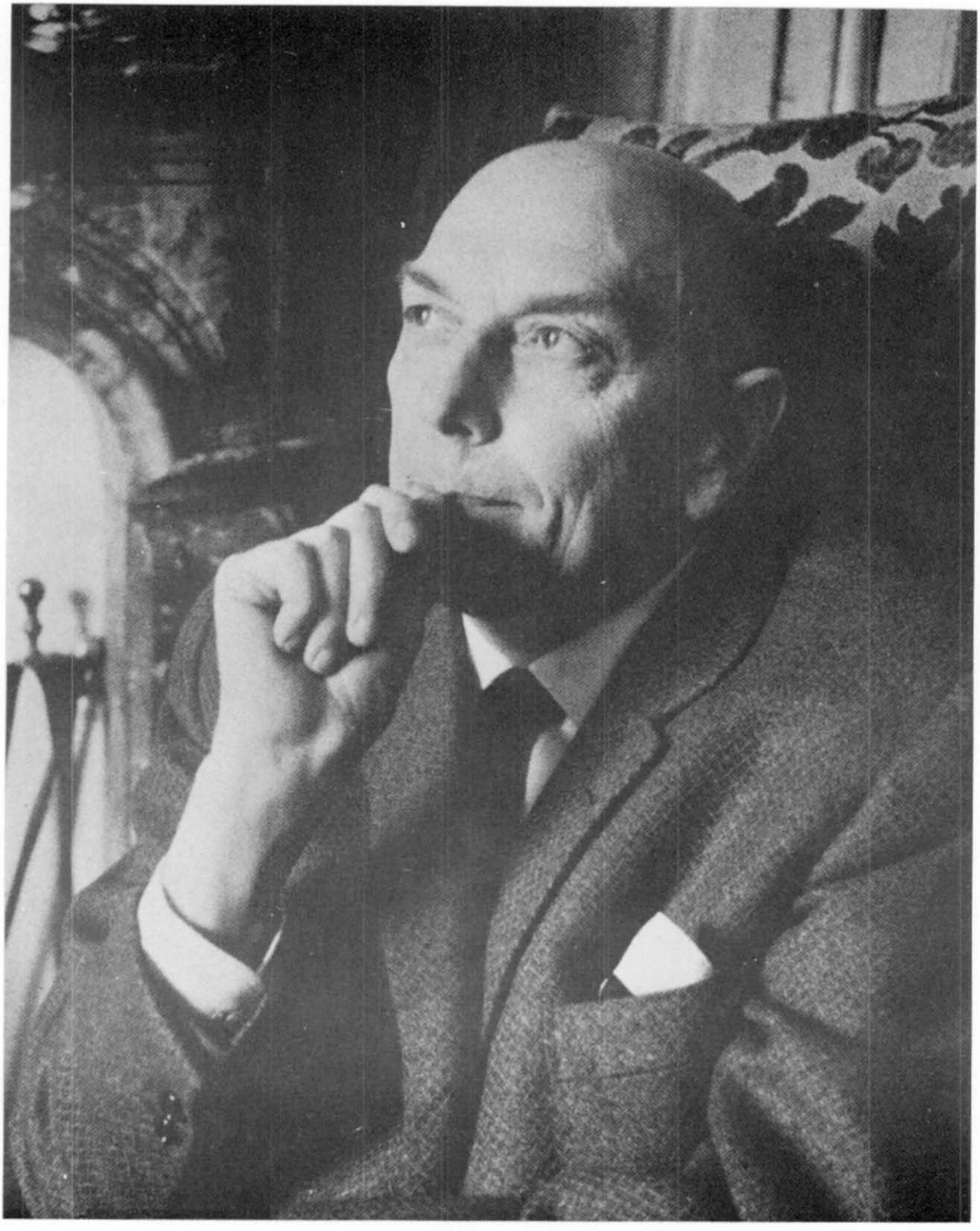


Photo Gisèle Freund.

Supplément à la bibliographie

François d'Argent

Bibliographie des œuvres

Supplément et rectificatif pour la période de 1922 à 1965

1922 – *A ajouter*

1*bis*. TEXTE?
(Un texte inconnu suivant une bibliographie belge) *La Bataille littéraire*, sans date (1922!).

1927 – *A corriger*

23. LE GRAND COMBAT.
Nouvelle Revue Française, 14e a., n° 164, mai, p. 611.
Note : Ici, le nom du dédicataire (R. M. Hermant) ne figure pas. Cette première version donne au vers 7 « se pudrine » au lieu de « s'espudrine » et le vers 19 était « Et vous regarde » corrigé plus tard en « et on vous regarde ». Il faut aussi préciser cinq modifications de ponctuation. La deuxième version définitive paraîtra dans *Qui je fus* (1927) et dans *L'Espace du Dedans* (1944).

25. QUI JE FUS...
Note : L'auteur ayant interdit la réédition intégrale de ce recueil, qui constitue cependant par certains textes, l'un des sommets de son œuvre, il est actuellement intéressant de signaler la publication en 1966 du tome I des Œuvres d'H. M., en édition bilingue, chez S. Fischer-Frankfurt-am-Main (abr. E.B.F.). Dans *L'Espace du Dedans* (1944) (abr. E.D.), l'auteur en avait repris certains. Dans leurs morceaux choisis Bréchon (1959) et Bertelé (1963) en ont présentés quelques-uns. Enfin, nous avons cru bon de dresser la liste des textes repris :

2. Énigmes : 14 textes = complet dans EBF (p. 8-14)
= ED = 2 textes p. 11
= Bertelé = 3 (p. 117-118)
3. Partages de l'homme
Révélations : EBF (p. 16) ED (p. 12-13)
Évasion : EBF (p. 18)
Les Chutes : EBF (p. 20)
Comme je mourrai : EBF (p. 20)
L'Étoile de Bois : EBF (p. 22)
Fatigue I : EBF (p. 22) Bertelé (p. 119)
Fatigue II : EBF (p. 24)
Homme d'Os : EBF (p. 24)
Tels des conseils d'hygiène à l'âme : EBF (p. 26) Bréchon (extr. p. 137)
7. Adieu à une ville et à une femme : EBF (p. 30)
8. L'époque des illuminés : EBF (p. 32) ED (p. 18-21) Bertelé (p. 122-125)
9. Poèmes – a) Glu et gli : non in EBF – ED (p. 14-15)
e) Bénédiction : EBF (p. 38)
f) Haine : EBF (p. 40)
g) Caillou-courant : non in EBF; ED (p. 17)
j) Le grand combat : EBF (p. 42), ED (p. 16) Bertelé (p. 120)
m) Saouls : non in EBF, Bertelé (p. 121).

1929 – *A corriger*

36. POÈMES.
Variétés, Bruxelles, 2e a., nº 6, 15 oct., p. 417-419.
Note : Comprend deux textes : « Mon Dieu » et « L'Avenir » repris dans *Mes Propriétés*, p. 86-90.

A corriger

40. BRAAKADBAR.
Nord, 1er cahier, avril, p. 38-57.
Note : Ce texte est daté « Marseille, août 1927 ».

1933 – *A compléter*

53. LA NUIT REMUE...
Note : Comprend 7 textes, celui présenté sous le nº 7 n'a pas été repris. Nombreuses variantes entre les nos 1 et 3 d'ici et l'édition de 1935.

1935 – *A corriger*

65. RENCONTRE DANS LA FORÊT. DIMANCHE À LA CAMPAGNE.
Transition (La Haye), nº 23, juill., p. 181.
Note : Le deuxième texte est repris dans *Plume* précédé de *Lointain Intérieur* (1967), pour le premier voir nº 154.

A ajouter

61*bis*. « MŒURS ET COUTUMES DES BASSES CLASSES DE L'INDE » par G. Mac Munn.
(intéressant texte de critique d'H. M.) *La Nouvelle Revue Française,* 23e a., nº 259, avril, p. 637.

1936 – *A ajouter*

67*bis*. MAIS TOI, QUAND VIENDRAS-TU? et ALLONS, JEUNESSE, GUERRE (Embrouillez-moi tout ça!).

La Bête Noire, n° 8, févr., p. 4.
Note : Le premier poème a été repris, avec variante dans le numéro 81. Le second est inédit et inconnu étant donné l'extrême rareté de cette revue éditée par Tériade, heureusement dans le catalogue de l'Hommage à cet éditeur (mai 1973) la page 4 de *la Bête Noire,* n° 8, est donnée en fac-similé (voir p. 12).

A ajouter

70*ter.* L'AVENIR DE LA POÉSIE.
Exposé d'Henri Michaux au XIV[e] Congrès International des P.E.N. Clubs, Buenos-Aires, le 14 novembre. (C'est la seule conférence officielle d'H. M.) Voir ci-dessous n° 74*bis.*

1937 – *A ajouter*

74*bis.* L'AVENIR DE LA POÉSIE.
in : Discours et débats du XIV[e] Congrès International des P.E.N. Clubs, P.E.N. Club de Buenos Aires, 5-15 septembre 1936. Buenos-Aires, « La Bonaerense » de G. J. Pesce et C[ie] (achev. d'impr. 10 juill. 1937).
Note : L'exposé en français de H. M. (invité d'honneur de la délégation belge) est à la page 200-203. Une traduction en espagnol parut dans la revue *Sur* en septembre 1936.

A compléter

76. DOCUMENTAIRE.
La Nouvelle Revue Française, 26[e] a., n° 290, nov., p. 782-788.
Note : Repris dans *Plume* sous le titre « Animaux fantastiques ».

1939 – *A corriger*

86. TÊTES.
Mesures, 5[e] a., n° 1, 15 janv., p. 93-98.
Note : Comprend deux textes « Têtes » et « Clown » repris avec variantes dans *Peintures.*

A compléter

87. QUELQUES TABLEAUX COMMENTÉS.
(« Paysages », « Prince de la Nuit », « Dragon ».) *Cahiers du Sud,* 26[e] a., n° 217, juin, p. 489-490.
Note : Repris, avec des variantes dans les trois poèmes, dans *Peintures.* Pour « Le prince de la nuit » voir note du n° 90.

A compléter

89. HOMMAGE À BERNAL.
Prométhée, n° 20, déc., p. 283-284.

A compléter

90. PEINTURES...
(Achev. d'impr. 27 juin 1939.)
Note : Après l'avant-propos, on trouve une autobiographie signée H. M. avec le titre « Qui il est »; puis les 7 textes de ce recueil : « Têtes, Clown, Paysages, Prince de la Nuit, Dragon, Combats, Couché ». En 1944, le poète déclare que *Peintures* ne sera pas réimprimé et seuls « Têtes, Clown, Paysages, et Dragon » sont repris dans *L'Espace du dedans.* Les trois autres tombent dans l'oubli. En 1966, Paul Celan traduit « Prince de la Nuit » dans l'édition bilingue Fischer. En 1976, *Choix de poèmes* reprend « Paysages, Prince de la Nuit et Dragon ». En 1978, le catalogue du Centre Pompidou nous permet de retrouver « Clown, Prince de la Nuit et Combats ». En définitive seul « Couché » est encore en pénitence.

1940 – *A compléter*

93. NOUVELLES OBSERVATIONS AU PAYS DE LA MAGIE.
Cahiers du Sud, 27e a., nº 223, avril, p. 217-228.
Note : 29 textes, repris avec quelques variantes, dans *Au pays de la Magie* (1941) et dans *Ailleurs* (1948). Dans ce dernier recueil, les titres des textes sont supprimés dans le corps de l'ouvrage mais existent dans la table des matières.

1942 – *A compléter.*

97. PAGES D'UN JOURNAL.
Cahiers du Sud, 29e a., nº 244, mars, p. 161-169.
Note : Contient 12 textes datés « 1942 » dont 8 seulement ont été repris dans *Passages* (1963) – p. 23 à 31 – sous le titre général « Idées de traverse ».

1943 – *A ajouter*

104*bis*. IMMENSE VOIX.
Lettres Françaises (Buenos Aires), nos 7-8, févr., p. 48-50.
Note : Repris dans *Exorcismes* (1943).

1945 – *A compléter*

113. IN MEMORIAM.
(« Espions! Police! Sabords des horizons... » daté de 1944.) *Confluences,* n.s., nº 1, janv.-févr., p. 6-8. Avec la reproduction d'une peinture de H. M. en frontispice.

1946 – *A ajouter*

125*bis*. POÈMES.
La Revue Internationale, Paris, t. 2, nº 9, oct., p. 236-240.
Note : Quatre poèmes extraits de *Apparitions :* « Le danger des associations d'idées »; « En circulant dans mon corps »; « L'assaut du sabre ondulant »; « Les mains coupées ».

A ajouter

130*bis*. MES OCCUPATIONS.
(La race des urdes; le vent; bonheur bête; la vie de l'araignée royale; dimanche à la campagne; la patrie des bergers d'eau.) In *Anthologie du Poème en prose.* Introduction, choix et notes de M. Chapelan. Paris, Julliard, 1946, p. 341-347.

1947 – *A compléter*

133. LIEUX INEXPRIMABLES.
Fontaine, VIIIe a., nº 61, sept., p. 351-359.
Note : D'intéressantes variantes dans la version publiée dans *Vie dans les plis* (1949) où à la page 226, il y a un texte inédit en plus « Un grand rapace ».

A ajouter

133*bis*. LE GRAND COMBAT; NAUSÉE; SUR LE CHEMIN DE LA MORT.
In *Anthologie de la poésie française* par M. Arland. Paris, Stock, p. 819-821.

1951 – *A ajouter*

149*bis*. UNE DÉCLARATION D'H. M.
(Lettre de H. M. à Justin Saget, datée du 8 juin, sur les raisons de sa non-acceptation de prix littéraires.) *Combat,* 21 juin.

1953 – *A compléter*

157. RATUREURS...
Note : *La Nouvelle Revue Française* (avril 1953, p. 739) redonne un fragment de 31 lignes de ce poème.

1954 – *A ajouter*

161*bis*. SIGNES.
XX^e siècle, n° 4, janv., p. 47-50.

1957 – *A ajouter*

174*bis*. LE PROBLÈME DU DÉMONIAQUE.
Mercure de France, t. 329, n° 1123, mars, p. 385-389.
Note : Repris dans *L'Infini turbulent* p. 134-139.

A ajouter

175*bis*. SUR « MELUSINE » DE FRANZ HELLENS.
(Extrait du *Rêve et la jambe*, cf. n° 3, avec la reproduction de la couverture du manuscrit de cette œuvre.) In *Le dernier Disque Vert – Hommage à Franz Hellens.*
Paris, Albin Michel, p. 297.

A ajouter

175*ter*. SIX LETTRES DE H. M. À FRANZ HELLENS – 1922-1923.
In 175*bis*, p. 298-302.

1959 – *A ajouter*

182*bis*. BOUCLIER SOUS LES COUPS.
(Extrait de *Vigie sur cibles* cf. n° 185.)
Les Lettres Nouvelles, 7^e a., n.s., n° 8, 22 avr., p. 6-7.

A compléter

183. LA MOUCHE (poème en prose).
La Nouvelle N.R.F., 7^e a., n° 82, 1^er oct., p. 749.
Note : Repris dans ou extrait de *Vigie sur cibles* (1959) et repris dans *Passages* (1963) p. 219-220, comme premier texte de « Notes au lieu d'actes », avec d'intéressantes variantes.

1960 – *A ajouter*

187 *bis*. LA PSYLOCYBINE.
Revue de Mycologie, t. XXV, fasc. I, 15 juin, p. 52-68.
Note : Reprise du texte n° 184, auquel deux pages ont été ajoutées. L'ensemble sera repris dans *Connaissance par les Gouffres.*

1961 – *A corriger*

191. LES TOILES DE JOSEPH SIMA.
Est paru le 1^er janv. 1961 (et non en 1962).
Note : Voir en 1966 notre remarque sur le poème « Sous les Yeux ».

1962 – *A compléter*

192. BRAS CASSÉ.
Note : Il existe des tirés à part. Repris, avec quelques variantes dans *Bras cassé* (Fata Morgana, 1973).

A ajouter

193*bis*. ANIMAUX FANTASTIQUES.
Sandorama, oct.
Note : Avec reproduction d'un fragment du texte manuscrit.

1963 – *A ajouter*

196*bis*. LE CAS DE FOLIE CIRCULAIRE, et LES IDÉES PHILOSOPHIQUES DE « QUIJE-FUS ». (Extraits de ces textes rarissimes, cf. nos 1 et 6.) *In Les Poètes de la Rue des Sols*, p. 323-334. Anthologie rassemblée par Jean-Paul de Nola, préface de Henri Janne, introduction de F. Hellens. Paris, Éditions Universitaires (achev. d'impr. 25 nov. 1963).

Note finale : Les numéros 195, 198, 201 et 202 ont été repris en 1966 dans *Les grandes épreuves de l'esprit.*

Bibliographie des œuvres de 1966 à 1982

1966 – SOUS LES YEUX.

In *Catalogue de l'Exposition Joseph Sima.* Paris, Galerie Le Point Cardinal (mars-avril).

Note : Ce poème de Michaux est « exceptionnellement » daté : 1960-1966. En effet, publié pour la première fois dans le catalogue de l'exposition « Joseph Sima », en 1960, à la Galerie Paul-Facchetti (Paris), ce texte est repris par la *Nouvelle Revue Française* du 1er janvier 1961 (p. 155-156). Le poète, alors, apporte des modifications aux vers 10, 11, 13, 22, 23 et 25, établissant une 2e version qui est publiée ici, et sera reprise, en 1968, dans le catalogue de l'exposition *Sima* du Musée national d'Art moderne.

– EN DIFFICULTÉ MAIS OÙ LA DIFFICULTÉ?

Tel Quel, Paris, no 24, hiver (achev. d'impr. 1er trim.) p. 3-13.

Note : Repris dans *Les grandes épreuves de l'esprit* (1966).

– L'ESPACE DU DEDANS. Pages choisies.

Nouvelle édition revue et augmentée. S.n.l.d. (Paris), N.R.F. Gallimard (Mayenne, Impr. Floch) (in-8, 205 × 140), 378 p., achev. d'impr. le 14 nov. 1966.

Note : Réédition du recueil publié en 1944, auquel on a ajouté des textes extraits des recueils suivants : *Épreuves, Exorcismes* (3); *La vie dans les plis* (6); *Passages* (3 textes dont « Jouer avec les sons » qui est la reprise avec des variantes du texte précédemment intitulé « Premières impressions ») *Lecture; Face aux verrous* (2 textes plus des extraits de *Tranches de savoir*); *Misérable miracle* (2); *Paix dans les brisements.*

– LES GRANDES ÉPREUVES DE L'ESPRIT ET LES INNOMBRABLES PETITES.

S.n.d.l. (Paris), N.R.F. Le Point du Jour (Mayenne, Impr. Floch (in-8, 190 × 140), 216 p. Édition originale, tirage de 5.087 exemplaires (achev. d'impr. 17 nov. 1966). Deuxième tirage (numéroté de 5.088 à 9087) achev. d'impr. 16.2.1967.

Note : Ce recueil contient :

I. Le merveilleux normal (Partie 1 (pub. en 1963). Partie 2 (pub. en 1965).)
II. En difficulté, mais où la difficulté? (pub. en hiver 1966).
III. (Sans titre.)
IV. Les présences qui ne devraient pas être là (déjà publ. en 1965).
V. Le dépouillement par l'espace (déjà publ. en 1964).
VI. Conscience de soi ravagée.
VII. Le besoin de surcharger et de désimplifier.
VIII. Aliénations expérimentales.
IX. Les quatre mondes.

– PARCOURS.

Suite de 12 eaux-fortes originales, présentée par R. Bertelé. Tirage limité

à 70 séries. Édition et exposition à la Galerie Le Point Cardinal (Paris) (déc. 1966/janv.1967).
Note : Aucun texte de Michaux n'accompagne cet album.
– VERS LA COMPLÉTUDE (Saisie et Dessaisies).
Paris, G.L.M. (Guy Levis Mano) in-4°, 250 × 170, 36 p. (daté 1967) Édition originale limitée à 995 exemplaires. Achev. impr. 31. déc. 1966.
Note : Texte repris sans variante dans *Moments* (1973) et dans *Choix de Poèmes* (1976) où 58 lignes (sur 276) sont supprimées.
– LIEUX SUR UNE PLANÈTE PETITE et LE RIDEAU DES RÊVES.
Textes inédits publiés dans le *Cahier de L'Herne « H. Michaux »* p. 309-325. Paris, 1966 (4e trim.) Pour les autres textes de H. M. publiés voir à l'intérieur du présent cahier.
Note : « Le rideau des rêves » est repris dans *Façons d'endormi...* (1969) mais l'auteur y a ajouté 15 lignes.

1967 – LES RIDEAUX DU RÊVE.
(Reprise du texte paru dans « L'Herne ».)
Le Nouvel Observateur, n° 113, 11 janv., p. 30-31.
– LIEUX SUR UNE PLANÈTE PETITE.
(Reprise du texte paru dans *« L'Herne »*.)
La Quinzaine Littéraire, n° 21, 1er/15 févr., p. 8-9.
– AUTOUR DES RÊVES et LE DÉPOUILLEMENT PAR L'ESPACE (extrait).
(Tirés de *grandes épreuves de l'esprit* le premier texte est inédit.)
Le Monde, n° 6860, 1er févr., p. IV et V.
– PASSAGES. (1937-1963).
Nouvelle édition revue et augmentée. P., N.R.F. Le Point du Jour, 1967 (Firmin-Didot, Paris-Mesnil-Ivry, achev. d'impr. 30 mars.)
Note : Édition identique à celle parue en 1963.
– PLUME précédé de LOINTAIN INTÉRIEUR.
Nouvelle Édition revue et corrigée. Paris, Gallimard (impr. E. Grevin & fils, Lagny-sur-Marne, achev. d'impr. juill. 1967), 222 p.
Note : Édition identique à celle parue en 1963.
– FACE AUX VERROUS.
Nouvelle édition revue et corrigée. Paris, Gallimard (Impr. Floch, Mayenne, achev. d'impr. 3 août 1967), 200 p.
Note : Cette édition appelle plusieurs remarques. De 240 pages en 1954, nous n'avons plus ici que 200 pages. Malgré quelques variantes, les quatre premiers chapitres sont semblables. Les autres sont par contre présentés dans un ordre différent :
Chap. V. – Personnel = ex-chap. VIII (éd. 1954).
Chap. VI. – Faits divers = ex-chap. IX.
Chap VII. – ... Rait = ex-chap. X (variantes dans le 3e texte).
Chap. VIII. – Adieux d'Anhimaharua = ex-chap. XII – sous le titre de « Fin d'un domaine » (8 textes, le dernier texte de 17 pages ayant été retiré, le chapitre prend le titre du poème suivant).
Chap. IX. – L'étranger parle = ex-chap. V.
Chap X. – Quelques jours de ma vie chez les insectes = ex-chap. VI.
Chap XI. – Nouvelles de l'étranger = ex-chap. VII.
Chap. XII. – L'espace aux ombres = ex-chap. XI.
– AILLEURS. Voyage en Grande Garabagne. Au pays de la magie. Ici Poddema.
Nouvelle édition revue et corrigée. Paris, Gallimard (Impr. Floch, Mayenne, achev. d'impr. 10 août 1967), 248 p.
Note : Au lieu de 314 pages (en 1948 et 1962) la présente édition n'en compte plus que 248. Cet allégement provient d'abord d'une nouvelle

disposition typographique et ensuite de la disparition de textes (les Épalus, la Gadèbre, les Goulares, les Étredis et la diarrhée des Ourgouilles dans le *Voyage en Grande Garabagne* et un texte de *Au pays de la Magie* retiré. De plus de nombreuses lignes ont été supprimées dans différents textes (par exemple, plus de 300 lignes enlevées dans *Ici Poddema*).

– UN BARBARE EN ASIE.
Nouvelle édition revue et corrigée. Paris, Gallimard (Impr. Floch, Mayenne, achev. d'impr. 28 août 1967), 240 p.
Note : Cette édition contient une nouvelle préface (datée mai 1967) ainsi que quelques notes. Mais le texte actuel contient plus de 500 variantes en tout genre!

– ÉPREUVES, EXORCISMES, 1940-1944.
Paris, Gallimard (Impr. Floch, Mayenne, achev. d'impr. 21 sept. 1967), 112 p.
Note : Édition identique à celle de 1945.

– LA NUIT REMUE.
Nouvelle édition revue et corrigée. Paris, Gallimard (Impr. Floch, Mayenne, achev. d'impr. 8 déc. 1967), 200 p.
Note : Les variantes sont à l'intérieur des textes. Tous les titres anciens sont maintenus.

– LIGNES – LIEUX, MOMENTS, TRAVERSÉES DU TEMPS – OMBRES POUR L'ÉTERNITÉ.
Textes inédits, « écrits pendant l'été 1967 ». *Promesse,* Revue de Culture et de Poésie, Poitiers, 14 bd de Verdun. Numéro spécial automne-hiver (achev. d'impr. 14 déc.) consacré à Henri Michaux, p. 49-62.
Note : Il existe 44 exemplaires (tirés à part) sur pur chiffon à la main accompagnés d'un dessin. Ces trois textes ont été repris dans *Moments-Traversées du temps* (1973) sans aucune variante.

– CONNAISSANCE PAR LES GOUFFRES.
Nouvelle édition revue et corrigée. Paris, N.R.F. Le Point du Jour (Impr. Blanchard-Le Plessis-Robinson, achev. d'impr. 28 déc. 1967), 286 p.
Note : Seulement quelques variantes de textes.

1968 – LES REBELLES DE CHICAGO.
Photos de Gianni Pellegrino, accompagnées de trois textes de H. M. sur la drogue. *Playmen* (édition française), 1re a., n° 2, avril, p. 26-34.

– TEMPÉRAMENT DE NUIT.
La Nouvelle Revue Française, 16e a., n° 189, 1er sept., p. 193-215.
Note : Repris dans *Façons d'endormi, façons d'éveillé* (1969).

– APPARITIONS-DISPARITIONS.
L'Éphémère (Fondation Maeght), n° 7, automne (oct.), p. 32-47.
Note : Pour mieux comprendre le travail du poète, le critique, le linguiste et l'amateur de sémantique se doivent de comparer cette édition originale avec le texte repris dans *Moments* (1973) : 329 lignes au départ et 281 dans la reprise et 81 variantes intervenant à tous les niveaux, mots, lignes en plus ou en moins, inversées. Cela permet au bibliographe de considérer le texte publié dans *Moments* comme une autre édition véritablement originale.

– ÉCUADOR. Journal de Voyage.
Nouvelle édition revue et corrigée. Paris, N.R.F., 196 p.

– SOUS LES YEUX.
In *Catalogue de l'exposition Joseph Sima.* Paris, Musée National d'Art Moderne, 7 nov.-23 déc., p. 77.
Note : Reprise du poème publié en 1966.

1969 – TEMPÉRAMENT DE NUIT (extraits).
In *Les chefs-d'œuvre du Rêve, de Rabelais aux Surréalistes* (H. M., p. 313-315). Textes rassemblés par François Gachot. Paris, Édition Planète, Anthologie Planète.
– EN SONGEANT À L'AVENIR. (Hommage à Jean Paulhan).
La Nouvelle Revue Française 17e a., nº 197, 1 mai, p. 656-658.
– FAÇONS D'ENDORMI, FAÇONS D'ÉVEILLÉ.
Paris, N.R.F., Le Point du Jour (Impr. Firmin-Didot, Paris-Mesnil-Ivry, achev. d'impr. 24 oct.) (in-12, 160 × 120, 248 p.), Édition originale.
Note : Ce recueil comprend : Le rideau des rêves; Tempérament de nuit; Quelques rêves, quelques remarques; Transformations; Réflexions et Les rêves vigiles.
– LA MARCHE SOUS L'EAU.
(Extrait de « Quelques rêves... », tiré de *Façons d'endormi...*) *La Quinzaine Littéraire*, nº 82, 1er nov., p. 10-11.
– INEFFABLE VIDE.
(I – L'aventure de la perte de l'avoir. II – Sans titre.) *Hermès*, nº 6, p. 222-226. (Numéro spécial sur le vide. Expérience spirituelle en Occident et en Orient.)
Note : H. Michaux est « conseiller » de cette revue.

1970 – DESSINS.
(Seize dessins de H. M. et une ligne de texte, datée 1969.)
L'Éphémère, nº 14, été, p. 185-200.
– SUR LE CHEMIN DE LA VIE, PAUL CELAN.
Études germaniques (Paris-Didier), 25e a., nº 3, juill-sept., p. 250.
Note. Numéro spécial de cette revue consacré à P. Celan, qui fut l'un des principaux traducteurs de M. en langue allemande. Ce texte a été repris en 1971, dans la revue *Éphémère*.
– YANTRA.
Catalogue de l'exposition d'art tantrique. Paris, Galerie Le Point Cardinal.
Note : Ce catalogue contient aussi des textes d'Octavio Paz et de Souren Melikian. On retrouve le texte « Yantra » dans *Moments* (1973) et, avec quelques variantes, dans *Choix de poèmes* (1976).
– YANTRA.
Simultanément au catalogue, édition originale à 75 ex. numérotés et signés de l'auteur sur papier Auvergne de Moulin Richard de Bas, Paris, Galerie Le Point Cardinal, 18 p.

1971 – POTEAUX D'ANGLE.
Paris, L'Herne, coll. l'Envers (achev. d'impr. 29 janv. 1971), 40 p.
Note : Ici, commence le « jeu » des *Poteaux d'angle*. Ce petit recueil d'aphorismes sera repris en 1978, sous le même titre par Fata Morgana, où il occupe les pages 7 à 32, avec 16 variantes, puis plus tard en 1981, toujours sous le même titre à la N.R.F., mais sans variante.
– SUR LE CHEMIN DE LA VIE, PAUL CELAN.
L'Éphémère, nº 17, printemps-été, p. 116-117.
Note : Reprise du texte publié en 1970.
– PRÉFACE.
A Tchang Long Yan : *La Calligraphie chinoise*. Paris, Club français du livre, 285 p.

1972 – MISÉRABLE MIRACLE, LA MESCALINE.
Nouvelle édition revue et augmentée.
Paris, Gallimard, Le Point du Jour (achev. d'impr. 24 févr. 1972), 199 p. ill.

– ÉMERGENCES-RÉSURGENCES.
Genève, Albert Skira, coll. Les Sentiers de la création.
(Impr. Studer, Genève, achev. d'impr. sept. 1972), 133 p. avec 104 illustrations en noir et en couleur. Édition originale tirée à 1.175 exemplaires.
– DANS L'OBSCUR DE MES DESSINS.
(Extrait d'*Émergences-Résurgences.*) *Le Figaro littéraire,* n° 1375, 23 sept., p. 13 et 16.
Note : Avec une introduction signée B. P. et 2 reproductions.
– EN RÊVANT À PARTIR DE PEINTURES ÉNIGMATIQUES.
Montpellier, Fata Morgana (achev. d'impr. 6 oct. 1972) 80 p. Édition originale tirée à 1.270 exemplaires.
Note : Sous le même titre, en 1964, M. avait publié une « première version » de ses « méditations » sur les peintures de R. Magritte. Le présent recueil, en donnant une « deuxième version » profondément remaniée permet d'apprécier le travail d'orfèvre du poète. Certains textes n'ont pas été repris, d'autres ont été ajoutés. La « note finale » (datée 1964) est devenue préface (avec variantes). Une postface racontant la rencontre de M. avec Magritte complète l'ouvrage.

1973 – LA VRAIE POÉSIE SE FAIT CONTRE LA POÉSIE.
Magazine littéraire, n° 74, mars, p. 41-42.
– MOMENTS. TRAVERSÉES DU TEMPS.
Paris, Gallimard, coll. Le Point du Jour. (Impr. Firmin-Didot, achev. d'impr. 10 mai 1973), 144 p. Édition originale tirée à 9.112 exemplaires.
Note : Ce recueil contient :
I. The thin man (sur des gravures de Matta (publ. en 1957), texte très modifié).
II. Droites libérées (idem).
III. Ombres pour l'éternité (publ. *Promesse* 1967, sans variante).
IV. Lignes (publ. *Promesse* 1967, sans variante).
V. Apparitions-Disparitions (publ. *Éphémère* 1968, 2e version originale).
VI. Paix dans les brisements (reprise des p. 35-47 de l'édit. originale parue en 1959).
VII. Iniji (publ. *Vents et Poussières,* 1962, modifié).
VIII. Vers la complétude (publ. *G.L.M.* 1967, sans variante).
X. Lieux, moments, traversées du temps (publ. *Promesse* 1967, sans variante).
X. Le jour, les jours, la fin des jours.
XI. Yantra (publ. 1970).
– BRAS CASSÉ.
Montpellier, Fata Morgana (achev. d'impr. 14 juin 1973), 80 p. Édition originale tirée à 1.570 exemplaires.
Note : Reprise, avec quelques variantes, du texte publié en 1962 dans *Tel Quel.* Les pages 49 à 63 sont inédites. L'ensemble sera repris en 1975 dans *Face à ce qui se dérobe.*
– MORITURUS.
La Nouvelle Revue Française, n° 249, sept., p. 1 à 8.
Note : Repris avec quelques variantes, en 1975, dans *Face à ce qui se dérobe,* mais aussi publié en édition originale, en 1974, chez Fata Morgana.
– QUAND TOMBENT LES TOITS.
Paris, G.L.M. (Guy Lévis Mano), in-12, 160 × 100, 30 p. (achev. d'impr. nov. 1973). Édition originale tirée à 1.238 exemplaires.

Note : Le texte est daté : juillet 1973. Il sera repris, sans variante, en 1981, dans *Chemins cherchés. Chemins perdus. Transgressions.*

– TEXTES.
In *Henri Michaux*. St. Gallen, Erker-Verlag.
Note : Dans cet important ouvrage sur le peintre M., ont été intercalés les textes suivants :
- P. 13 : Réflexions – « Moments of Vision-Rome », 1959,
  – Déclaration de Francfort, 1959,
  – Extrait de *Passages*, 1963.
- P. 18 : Significations. Visions mescaliniennes.
  – Préface de *Paix dans les brisements.*
- P. 21 : *Paix dans les brisements* (extrait).

1974 – PAR LA VOIE DES RYTHMES.
Montpellier, Fata Morgana (achev. d'impr. 17 mars 1974), 112 p.
Note : Cet ouvrage ne contient aucun texte mais 82 dessins en pleine page, et 12 lithographies en noir. Édition originale tirée à 2.000 exemplaires.

– MORITURUS.
Montpellier, Fata Morgana (achev. d'impr. 6 oct. 1974), 42 p.
Note : Reprise d'un texte publié en 1973 et republié avec quelques variantes dans *Face à ce qui se dérobe* (1975). Édition originale.

– DANS L'EAU CHANGEANTE DES RÉSONANCES.
Les Cahiers du Chemin, Gallimard, n° 22, 15 oct., p. 25-31.
Note : Repris avec 2 variantes, en 1975 dans *Face à ce qui se dérobe.*

1975 – DIAGONALES.
La Nouvelle Revue Française, n° 265, janvier, p. 1-7.

– SURVENUE DE LA CONTEMPLATION.
Argile (Maeght Éditeur), n° 6, printemps (avril), p. 5-11.
Note : Repris, en décembre 1975 dans *Face à ce qui se dérobe* dans le corps du texte seul le dernier paragraphe a été modifié, par contre la note 1) ici p. 11 a subi certaines augmentations, que l'auteur complétera par environ deux pages supplémentaires.

– IDÉOGRAMMES EN CHINE.
Montpellier, Fata Morgana (achev. d'impr. 14 juin 1975), 24 ff. n. ch. Édition originale tirée à 1.200 exemplaires.
Note : Les pages de gauche reproduisent généralement des idéogrammes chinois imprimés en rouge. Les pages de droite donnent des textes de H. M. imprimés en noir.

– COUPS D'ARRÊT.
Paris, Le Collet de Buffle (achev. d'impr. 31 oct. 1975) 8 ff. n. ch. Édition originale tirée à 575 exemplaires.
Note : Ce recueil d'« aphorismes » (33) est daté « 1974 ». Il sera repris, avec une quinzaine de variantes importantes, en 1981, dans *Chemins cherchés. Chemins perdus. Transgressions.*

– DOCUMENT D.9 (« on ne l'avait pas entendu... »).
L'Énergumène, Paris, n° 8, déc., p. 17-19.

– FACE À CE QUI SE DÉROBE.
Paris, Gallimard (Impr. Firmin-Didot, achev. d'impr. 20 déc. 1975), 152 p.
Édition originale tirée à 90 exemplaires numérotés.
Note : Ce recueil contient :
- Bras cassé (repris de 1973).
- Relations avec des apparitions.

- Dans l'eau changeante des résonances (repris de 1974).
- Survenue de la contemplation (repris d'avril 1975).
- Arrivée à Alicante.
- Moriturus (repris de 1974).

1976 – CHOIX DE POÈMES.
Paris, Gallimard (Impr. Firmin-Didot, achev. d'impr. 7 sept. 1976), 96 p. Édition originale tirée à 1.317 exemplaires.
Note : Ce recueil reprend 20 textes anciens publiés entre 1927 et 1957, auxquels s'ajoutent : *Vers la Complétude* (1967) et *Yantra* (1973). On ne relève que de très rares modifications.

– DESSINS.
(Huit dessins sans texte.) *Argile* (Maeght Éditeur), n° XI (nov.), p. 64-72.

– LES RAVAGÉS.
Montpellier, Fata Morgana, 96 p. Édition originale tirée à 1.240 exemplaires.

1977 – GLISSEMENT.
Argile (Maeght Éditeur), n° XII, hiver 1976-1977 (mars 1977), p. 5-12.
Note : Repris, avec quelques variantes, en 1978, dans *Jours de silence* et, en 1981, dans *Chemins cherchés. Chemins perdus...*

1978 – TEXTES SUR LA PEINTURE.
In *Catalogue de l'exposition Henri Michaux,* Paris, Centre Georges-Pompidou, 15 mars-14 juin.
Note : Extraits plus ou moins importants des ouvrages suivants (la pagination est celle du catalogue) :
- *Émergences-résurgences* (1972) : p. 13, 14, 38, 60, 127, 150.
- *Plume* précédé d'un *Lointain Intérieur* (1963) : p. 38 (Dans la nuit).
- *Peintures* (1939) : p. 39 (Prince de la nuit, Combats), p. 42 (Clown).
- *Passages* (1963) : p. 42-43 (En pensant au phénomène de la peinture), p. 62, p. 98-99 (Vitesse et Tempo).
- *Épreuves-Exorcismes* (1946) : p. 47 (La lettre).
- *Mouvements* (1951) : p. 70-71.
- *Misérable Miracle* (1972) : p. 100, 101.
- *Paix dans les Brisements* (1959) : p. 116-117 (Signification des dessins).

– JOURS DE SILENCE.
Montpellier, Fata Morgana (achev. d'impr. 17 mars 1978), 48 p. Édition originale tirée à 1.800 exemplaires.
Note : Ce recueil contient : Distraitement frappés, rythmes; Glissement (déjà publ. en 1977); Jours de silence; Onde; Consciences; Détachements; Désensevelissement; Affranchi; Le limpide. L'ensemble est repris, avec une variante dans *Chemins cherchés...* (1981).

– POTEAUX D'ANGLE.
Montpellier, Fata Morgana (achev. d'impr. 6 oct. 1978) 80 p. Édition en partie originale tirée à 1.800 exemplaires.
Note de l'éditeur : « La première partie de ce texte avait été publiée par Dominique de Roux, à L'Herne, en 1971. »

1979 – SAISIR.
Montpellier, Fata Morgana (achev. d'impr. 13 févr. 1979) non paginé. Édition originale tirée à 1.200 exemplaires.

– LORSQUE LE RÉEL QUI RECULE A PERDU DE SA CRÉDIBILITÉ.
Argile (Maeght Éditeur), n°s XIX-XX, été-automne (juillet), p. 5-9.
Note : Repris, en 1981, dans *Chemins cherchés...* sous le titre plus court « Quand le réel a perdu de sa crédibilité ».

– PLAQUES.
La Nouvelle Revue Française, n° 323, 1er déc., p. 1-14.
Note : Ensemble de 34 « petits-textes/aphorismes » dont 12 seulement seront repris, avec d'importantes variantes, aux pages 53-59 de *Poteaux d'Angle* (N.R.F., 1981). Le texte numéro 10 se retrouve p. 77-78.

1980 – UNE VOIE POUR L'INSUBORDINATION.
Montpellier, Fata Morgana (achev. d'impr. 15 mai 1980), 72 p. Édition originale tirée à 1.800 exemplaires.
– JEUX D'ENCRE.
(« ...depuis des années... ») *in* Zao-Wou-Ki : *Encres* Introduction d'Henri Michaux = 3 pages. Dialogue avec Françoise. Paris, Cercle d'Art.

1981 – POTEAUX D'ANGLE.
Paris, Gallimard (impr. Floch, Mayenne, achev. d'impr. 8 janv. 1981) 94 p. Édition originale tirée à 90 exemplaires numérotés.
Note : Ce recueil comprend :
- P. 9-25 *Poteaux d'Angle* (Herne) publié en 1971.
- P. 27-51 *Poteaux d'Angle* (Fata Morgana) publié en 1978.
- P. 53-59 (Plaques) le titre a disparu. 12 textes sur 34, publ. en 1979.
- P. 61-87 (sans titre) 44 textes (p. 77 un texte repris de 1979).
- P. 89-90 Retour à l'effacement...

– AFFRONTEMENTS.
Montpellier, Fata Morgana (achev. d'impr. 24 mai 1981). Édition originale.
– COMME UN ENSABLEMENT.
Montpellier, Fata Morgana (achev. d'impr. 6 oct. 1981). Édition originale.
– CHEMINS CHERCHÉS. CHEMINS PERDUS. TRANSGRESSIONS.
La Nouvelle Revue Française, n° 346, 1er nov., p. 1-15.
Note : Comprend quatre textes qui seront repris dans *Chemins cherchés,* (déc. 1981) : « Un seul navire répondra à tout »; « Mains élues »; « L'enfant-singe du Burundhi »; « La messagère partie en avant ».
– CHEMINS CHERCHÉS. CHEMINS PERDUS. TRANSGRESSIONS.
Paris, Gallimard (impr. Floch, Mayenne, achev. d'impr. 16 déc. 1981), 184 p. Édition originale tirée à 74 exemplaires numérotés.
Note : Ce recueil contient :
I. *Les ravagés* (déjà publ. en 1976).
II. *Coups d'arrêt* (déjà publ. en 1975).
III. En route vers l'homme.
IV. L'enfant-singe du Burundhi (déjà publ. en nov. 1981).
V. La messagère partie en avant (déjà publ. en nov. 1981).
VI. *Quand tombent les toits* (déjà publ. en 1973).
VII. *Jours de silence.*
Note : 9 textes publ. en 1978 plus 2 textes « Quand le réel... » (1979) et « Un seul navire... » (publ. en nov. 1981).
VIII. Mains élues (déjà publ. en nov. 1981).

1982 – DESSINS.
(Quatre dessins sans texte). *L'Ire des Vents,* n° 5, févr., p. 105 (hors pagination).
– UNE FOULE SORTIE DE L'OMBRE – DESSINS D'ENFANTS, ESSAIS D'ENFANTS, LES COMMENCEMENTS.
Le Débat, n° 21, sept., p. 60-73.

Bibliographie critique en français

Supplément et rectificatif pour la période de 1923 à 1965

1924 – *A ajouter*
- GACHOT François : A propos de la reprise d'Antigone, « *Fables des origines* par H. M. », *Philosophies,* n° 2, 15 mai, p. 217, 218, 222.

1927 – *A corriger*
- (1re ligne) HIRSCH Charles-Henri : « *Le Grand Combat* de H. M. »
  Note : Fait exceptionnel le critique ému par la beauté de ce grand texte le reproduit intégralement « pour le régal de ses lecteurs ».
- (3e ligne) écrire CLOSSON au lieu de COLSON.

1929 – *A ajouter*
- JALOUX Edmond : « H. M. », *Les Nouvelles Littéraires,* 3 mai.
- BOFA Gus : « *Ecuador* par H. M. », *Le Crapouillot,* oct., p. 11 (31 lignes).
- CAMILLE Georgette : « *Ecuador* de H. M. » *Variétés,* Bruxelles, 2e a, n° 6, 15 oct., p. 455-456.

1930 – *A ajouter*
- DURON Jacques-Robert : « Qualité d'Henry Michaux », *Sagesse* (cahiers trimestriels de littérature et d'art, librairie Montparnasse, 126 bd Montparnasse, Paris VIe), cahier n° 12, été 1930, texte de 3 pages non chiffrées daté de Metz, décembre 1929.

1933 – *A ajouter*
- XXX : « *Un barbare en Asie* de H. M. », *D'Artagnan,* 25 févr.
- HELLENS Franz : « *Un barbare en Asie* de H. M. », *Le Rouge et le Noir,* 1er mars.
- CHABANNES Jacques : « *Un barbare en Asie* de H. M. », *Le Carnet de la semaine,* 12 mars.
- NIZAN Paul : « *Un barbare en Asie* de H. M. », *Europe,* 15 mars.
  Note : sur ce même ouvrage, Nizan a donné un article à l'*Humanité* entre le 24 février et le 23 juin!
- XXX : « *Un barbare en Asie* de H. M. », *Le Figaro Illustré,* avril.
- GACHOT F. : « *Un barbare en Asie* de H. M. », *Express du midi* (Budapest), 20 mai.
- MANOUVRIER Abel : « *Un barbare en Asie* de H. M. », *Ric et Rac,* 27 mai.
- DESCAVES Pierre : « *Un barbare en Asie* de H. M. », *L'Avenir,* 11 juin.

1935 – *A ajouter*
- M. L. (Michel LEIRIS) : « *La Nuit remue* de H. M. », *La Bête Noire* (Tériade), n° 2, 1er mai, p. 2.

1936 – *A ajouter*
- CASSOU J. : H. M. « *Voyage en Grande Garabagne* et *Entre Centre et Absence* », *Les Nouvelles Littéraires*, 13 juin.
- ROLLAND DE RENEVILLE A. : « *Sifflets dans le temple* par H. M. », *La Nouvelle Revue Française*, 25e a, n° 278, 1er nov., p. 904-905.

1940 – *A ajouter*
- PULINGS Gaston : « Lettres Belges » (« *Peintures* » d'H. M. avec reproduction intégrale du « Prince de la nuit »), *Cahiers du Sud*, 27e a, n° 223, avril, p. 290-291.

1942 – *A ajouter*
- HELL H. : « *Au pays de la magie* de H. M. », *Fontaine*, n° 17, janv., p. 276.
- ROLLAND DE RENEVILLE A. : « L'activité poétique », *La Nouvelle Revue Française*, n. 336, 1er févr.

1944 – *A ajouter*
- BERTELÉ René : « H. M. ou la peinture d'un poète », *Le Figaro*, 2 déc.

1945-1946 – *A ajouter*
- JACCOTTET Philippe : « *Épreuves, exorcismes* de H. M. », *Formes et couleurs*, 7e a, n° 5 (1945)/n° 6 (1946) vol. double « La Suisse » non paginé (22 lignes).

1946 – *A corriger*
- au lieu de V. L. (dernière ligne) mettre Y. L. (Yves Lévy) : « *Épreuves, exorcismes* de H. M. »
- *A ajouter*
- CARADEC : « Poésie » *(Épreuves, exorcismes)*, *Arts et lettres*, n° 2, avril, p. 188-190.
- *A corriger*
- AMROUCHE Jean : « La poésie. Journal d'une lecture » (au lieu d'un lecteur), *L'Arche* (au lieu de l'Article), n° 16, juin, p. 154-157.
- *A ajouter*
- XXX : « Exposition H. M. », Galerie Rive Gauche, *Arts*, 17 mai, p. 2.
- XXX : « Exposition H. M. », librairie La Hune, *Arts*, 29 nov., p. 4.

1947 – *A ajouter*
- BERTELÉ R. : « Henri Michaux », *Carrefour*, n° 130, 13 janv.

1948 – *A ajouter*
- GUILLY René : « H. M. peintre de la présence », *Combat*, 21 avril.
- XXX : « H. M. des Gouaches à la galerie R.-Drouin », *Arts*, 23 avril, p. 5.
- LASSAIGNE Jacques : « H. M. », *La Bataille*, mai.
- BLANCHOT M. : « Du merveilleux », *L'Arche*, n° 27-28, août-sept., p. 130-133.
- CARADEC : « *Ailleurs* de H. M. », *Arts et Lettres*, n° 13.

1949 – *A ajouter*
- ROY Claude : « La façon de crier d'H. M. », *Action*, 28 juill.
- A. P. (A. PATRI) : « *La vie dans les plis* de H. M. », *Paru*, n° 54, oct., p. 38-39.
- PAUWELS Louis : « H. M. ce garçon triste (et génial) à tête de poussin écrit, dessine et chante ses rêves. » (Sur l'expo. Drouin et résumé de la vie de M. avec son portrait par Dubuffet.) *Carrefour*, 9 déc.

- LECOMTE M. : « *Entre centre et absence* de H. M. », *Le journal des poètes,* déc.
- FOURAS Hugues : « *La vie dans les plis* de H. M. », *La Bouteille à la mer,* n° 63, 4e trim., p. 47.
- BERTELÉ René : *Henri Michaux,* Seghers, collection « Poètes d'aujourd'hui », Paris, 1949, dernière édition 1975.

1951 – *A ajouter*

- J. C. (Jean CASSOU?) : « H. M. *Passages* », *Contemporains,* revue mensuelle de critique et de littérature (directrice gérante : Clara Malraux), n° 4, avril, p. 637 (16 lignes).
- A. P. (A. PATRI) : « *Passages,* 1937-1950 d'H. M. », *Monde Nouveau-Paru,* 7e a., n° 47, p. 112-113.
- Les Sept : « H. M. ou l'Ermite inventeur d'ectoplasmes », *La Gazette des lettres,* 7e a., n.s., n° 10, 15 juill., p. 10-15.
- GASCHT A. : « Un hommage à H. M. », *Le Thyrse,* Bruxelles, sans date, p. 132.

1952 – *A ajouter*

- SCHMIDT D. : « Le fantastique dans la littérature contemporaine », *Bulletin de l'institut français de Copenhague,* mars-avril, p. 159-163 et 187-198.

1953 – *A ajouter*

- XXX : « Les revues, les journaux, H. M., *Ratureurs* » (extrait), *La Nouvelle Revue Française,* n° 4, avril, p. 738-739.
- MONNIER A. : « Les peintures d'H. M. », *Les Lettres Nouvelles,* avril.
- BOSQUET Alain : « Étranger à lui-même, H. M. » (sur *Passages* et *Nouvelles de l'Étranger*), *Combat,* 28 juin.

1954 – *A ajouter*

- LECOMTE Marcel ; « H. M. et ses fantômes », *Le Journal des Poètes,* févr.
- J. C. (Jean CARTA) : « H. M. et la métamorphose » (sur *Face aux verrous*), *Esprit,* févr., p. 85-86.
- SAN[illegible]JILLET M. : « Le monde d'H. M. », *Synthèses,* févr.-mars, p. 401-404.
- BERGER Pierre : « Les verrous d'H. M. cèdent avec Yves Bonnefoy » (sur *Face aux Verrous*), *Carrefour,* 14 avril.
- M. P. : « *Face aux verrous* d'H.M. », *Franc-Tireur,* 13 mai.
- JACCOTTET Philippe : « A tant d'années de la naissance » (sur *Face aux verrous*), *La Nouvelle Revue* (Lausanne), 17 mai.
- XXX : « H. M. » *(Face aux verrous), L'Informateur,* 31 mai.
- SCHWAB Raymond : « H. M. *Face aux Verrous* », *Mercure de France,* juin, p. 299-304.
- JOUFFROY Alain : « Domaine de M. » (sur *Face aux verrous*), *France-Observateur,* 10 juin.
- CRAIPEAU Maria : « Rencontre avec M. Je voudrai dire des choses qui n'ont jamais été dites » (sur l'exposition Galerie Drouin), *Franc-Tireur,* 17 juin.
- ROUSSEAUX André : « Poésie nouvelle, *Face aux verrous* d'H. M. », *Le Figaro Littéraire,* 19 juin.
- FAVRE Louis Paul : « H. M. » (exposition Galerie Drouin), *Combat,* 28 juin, p. 7.
- CAMPAGNE Jean-Marc : « *Face aux verrous* de M. », *Le Petit Crapouillot,* juill.

– POULET Robert : « *Face aux verrous* de M. », *Rivarol,* 8 juill.
– CORNUZ Jean-Louis : « Portrait littéraire, H. M. et *Face aux verrous* », *Feuille d'avis de Lausanne,* 15 oct.

1955 – *A ajouter*
– SANOUILLET Michel : « Le monde de H. M. », *Les Beaux-Arts,* Bruxelles, 18 févr.
– RIBEMONT-DESSAIGNES G. : « Portrait d'artiste, H. M. », *Gazette Littéraire,* 26 mars.
– ONIMUS J. : « L'art cruel », *Études,* avril-juin.

1956 – *A supprimer*
– Les deux premières lignes de la page 454 « Poulet... » qui sont en double.
– *A ajouter*
– SAILLET Maurice : « Une expérience capitale, M. et la mescaline » (sur *Misérable miracle*), *L'Express,* 3 févr.
– ROUSSEAUX A. : « Nouveaux poèmes de R. Char et H. M. », *Le Figaro Littéraire,* 4 mars.
– LECOMTE Marcel : « Une nouvelle expérience d'H. M. » (sur *Misérable miracle*), *Le Journal des Poètes* (Belgique), 26e a., n° 5, mai, p. 5.
– LEFÉBURE Nadine : « H. M. *Misérable miracle* », *La Table Ronde,* n° 102, juin, p. 142-144.
– BRÉCHON R. : « L'inquiétude de H. M. », *Revue critique,* sans date.

1957 – *A ajouter*
– JOUFFROY Alain : « J'ai rencontré Henri Michaux », *Combat,* 3 févr.
– CORAINE M. : « Supervielle, H. M., Saint-John Perse », *Le Thyrse,* Bruxelles, sans date, p. 94.

1958 – *A corriger*
– BERTELÉ René : « Dessins turbulents d'H. M. » (avec hors texte une zincographie d'un dessin mescalinien en rouge d'H. M.) *XXe siècle,* n.s., 20e a., n° 10, double, mars, p. 50.
– *A ajouter*
– RAGON Michel : « Le signe dans l'art actuel » (sur H. M. p. 39 et 40) *XXe siècle,* n.s., 20e a., n° 10, double, mars, p. 37-40.
– BRODIN P. : *Littérature I.* (sur H. M. p. 205-218), Paris.
– HANSE J. et CHARLIER G. : *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique,* Bruxelles, La Renaissance du Livre.

1959 – *A ajouter*
– GASSIOT-TALABOT Gérald : « Deux chercheurs d'absolu, Artaud et Michaux », *Arts, lettres...,* n° 718, 15 avril.
– ROLLAND DE RENEVILLE A. : « La poésie de H. M. » *Revue de Paris,* n° 9, sept.
– MADRU Raymond : « H. M. » *La voix des Poètes,* automne, p. 82-83.
– XXX : « Le voyageur sans visage » (c.r. *Michaux* par R. Bréchon) *Icare,* oct.
– BONNEFOI Geneviève : « H. M. peintre », *Les Lettres Nouvelles,* 28 oct., p. 18-21.
– BONNEFOI Geneviève : « H. M. peintre », *Les Arts,* nov.

1960 – *A ajouter*
– JACCOTTET Philippe : « André *(sic!)* Michaux en butte à l'infini », *Gazette de Lausanne,* 16-17 avril.

– Numéro spécial : « H. M. », *Les Étoiles*, Etterbeek, août.

1961 – *A ajouter*
– PACHE Jean : « H. M. », *Nouvelle Revue de Lausanne*, 4 févr.
– NADEAU Maurice : « *Connaissance par les gouffres* de M. » (avec extrait de « Tapis roulant en marche »), *L'Express*, 15 juin.
– JOUFFROY Alain : « H. M. au-delà de Freud » (sur *Connaissance par les gouffres*), *Combat*, 13 juill.
– AUMESSON : « Dans l'interminable attente d'une révélation » (H. M. et Katia Granoff), *La Flandre Libérale* et *le Matin d'Anvers*, 2 sept.
– DUMUR Guy : « Nouvelles expériences d'H. M. », *Médecine de France*, n° 126, nov.
– IBERT Jean-Claude : « H. M. poète des évasions intérieures » (sur *Connaissance par les gouffres*), a) *Maroc Information*, 2 nov.; b) *Le Devoir* (Montréal), 18 nov.
– ROBIN André : « *Connaissance par les gouffres* d'H. M. », *Ishtar*, nov.-déc.
– XXX : « H. M. et *Connaissance par les gouffres* », *Le Petit Crapouillot*, déc.
– ROVESTI Flora : « H. M. et *Connaissance par les gouffres* », *Centre Français d'Études d'Information* (Milan), 15 déc.

1962 – *A ajouter*
– XXX : « Villiers de l'Isle-Adam et H. M. », *Le Soir* (Bruxelles), 4 janv.
– CLOUARD Henri : « H. M. », *Beaux-Arts*, Bruxelles, n° 972, 6 avril.
– BOISROUVRAY : « Le surréalisme quand même... » (sur B. Peret, Breton, Bataille, Michaux, etc.), *Tel Quel*, n° 10 (été), p. 69-70.
– JOUFFROY Alain : « Michaux contre Michaux » (sur *Vents et Poussières*), *L'Express*, 2 août.
– XXX : « *Connaissance par les gouffres* », *L'Information d'Israël*, 9 oct.
– ROBERT (Dr René) : « Un psychiatre devant les dessins de M. " une hallucination consciente " » (sur l'exposition D.-Cordier), *Les Arts*, 31 oct.

1963 – *A ajouter*
– XXX : « H. M. » *(ter)*, *Combat*, 28 févr.
– *A compléter*
– TAVERNIER R. ..., article paru aussi dans l'*Information d'Israël*, 11 mars.
– *A ajouter*
– JOUFFROY Alain : « Le rendez-vous avec la révolution » (sur Artaud, Michaux, Char, Saint-John Perse, etc.), *L'Express*, 10 oct., p. 37.
– BONNEFOI Geneviève : « *Le Lointain intérieur* d'H. M. », *XXe siècle*, nov.

1964 – *A corriger*
– NADEAU... (sur *Passages*).
– KANTERS... (sur *Passages*), *Le Figaro Littéraire*, 30 janv. (au lieu de 20), p. 4.
– *A ajouter*
– BONNEFOI Geneviève (et BERTELÉ R.), préfaces. Catalogue de la rétrospective H. M. Amsterdam, Stedelijk Museum, janv.-févr.
– ROY Claude : « *Passages* d'H. M. », *Libération*, 21 janv.
– ALVARD Julien : « Un film d'Henri Michaux », *Cimaise*, n° 67, janv. p. 38-41.
– BROSSE Jacques : « Il faut encore découvrir H. M. cinéaste » (sur le film et *Passages*), *Arts*, 12 févr.
– VAILLANT Jean-Paul : « Quatre Ardennais dans la littérature fantastique »

(Limbour, Michaux, Dhôtel, Henri de Régnier), *La Grive*, n° 123, juill.-sept., p. 20.
- BAROTTE René : « M. transforme le cinéma en peinture » (sur l'exposition Galerie Motte de Genève), *Paris-Presse*, 25 août.
- BRASSAÏ : « Picasso s'explique enfin », *Le Figaro Littéraire*, 965, 15 oct., p. 1, 8-9.
- BESLON Renée : « Du vide à l'immatériel. » Préface au catalogue de l'exposition à la Sala del Prado del Ateneo de Madrid, nov.
- GRENIER R. : « Avec Brassaï », *Le Nouvel Observateur*, 1, 19 nov.
- Anthologie de la poésie française. Choix et commentaires par M. Arland, Paris, Stock.
- CORDIER Daniel : « 8 ans d'agitation (1956-1964) » (dépliant illustré édité par la Galerie D.-Cordier, montrant ses découvertes et en particulier celle de Michaux peintre), Paris, sans date (avec 1 reproduction d'H. M.).
- NOULET Émilie : « Alphabet critique – 1924-1964 » (sur les Cahiers de la Pléiade reprise d'un article paru en 1946 dans *Constellation* concernant Gide, Michaux, Caillois, Daumal), Bruxelles, Presses Universitaires, Université libre de Bruxelles, t. I. p. 219-225.
- GOFFIN R. : *Fil d'Ariane pour la poésie*, Paris, A. G. Nizet.

1965 – *A ajouter*
- XXX : « Au jour le jour : arts, lettres, spectacles », *Le Nouvel Observateur*, 11, 28 janv.
- KREA H. : « La génération de la mescaline », *Le Nouvel Observateur*, 12, 4 févr.
- BOSQUET Alain : « H. M. », *Combat*, 9 févr.
- ELGAR Fr. ; « Le Musée d'Art Moderne présente l'œuvre picturale du poète H. M. », *Carrefour*, n° 1066, 17 févr.
- CACHIN H. : « L'âme des monstres », *Le Nouvel Observateur*, n° 14, 18 févr.
- MAZARS P. : « M. au Musée d'Art Moderne », *Le Figaro Littéraire*, n° 983, 18 févr.
- CHASTEL A. : « Au Musée d'Art moderne : les méduses d'H. M. », *Le Monde*, 19 févr., et *Le Monde Hebdomadaire*, 24 févr.
- HAHN O. : « Quand M. affole les taches », *L'Express*, n° 714, 22 févr.
- GINDERTAEL R. van : « Au Musée National d'Art Moderne, H. M. » Deux films à la cinémathèque française : *H. M. ou l'espace du dedans* et *Images du monde visionnaire. Les Beaux Arts*, Bruxelles, 25 févr.
- LÉVÊQUE Jean-Jacques : « Henri Michaux », *Cimaise*, n° 72, févr., p. 80.
- BOURET Jean : « Un Michaux cavernicole », *Les Lettres Françaises*, 25 févr.
- R. D. B. (Bertelé) : « Aventurier de la peinture H. M. » *Acteur-Comédia*, n° 19, avril.
- R. B. : « H. M. cinéaste », *La Nouvelle Revue Française*, n° 148, avril, p. 743-744.
- MATIGNON R. : « Le plus grand poète vivant », *Le Nouvel Observateur*, n° 27, 20 mai.
- BERTHERAT Y. : R. Bellour : *H. M. Esprit*, n° 33, juin, p. 1278-1280.
- XXX : « Contre la nouvelle erreur poétique et ses partisans d'A. Bosquet à J. Paulhan. » *Avant-garde lettriste et esthapeiriste*, cahier n° 5 (s.d.).
- BERTELÉ René : « H. M. poète et peintre », *XX^e siècle*, n° 25 (s.d.).
- GASSIOT-TALABOT Gérald : « Le peintre sans visage », *Les Annales Conferencia*, avril.

Bibliographie critique en français de 1966-1982

1966 – LASCAULT Gilbert : « M. et la métamorphose de notre temps », *Revue d'Esthétique*, t. XIX, fasc. 1, janv.-mars, p. 92-96.
– LÉVÊQUE Jean-Jacques : « Artaud-Ernst-Michaux » (sur l'exposition du Point Cardinal), *Arts & Loisirs*, n° 21, 16 févr., p. 49.
– ERNOULT Cl. : c.r. Bellour R. *Michaux ou une mesure de l'être*, *Les Lettres Nouvelles*, mars-avril, p. 182-184.
– RASTOUL M. : c.r. Bellour R. *M. ou une mesure de l'être*, *Revue de Paris*, 73, n° 4, avril, p. 25.
– LÉVÊQUE Jean-Jacques : *« La connaissance par les gouffres »*, *La Galerie des Arts*, avril.
– LÉVÊQUE J.-J. : « Michaux, Ernst, Artaud », *La Nouvelle Revue Française*, n° 160, 1er avril, p. 723-724.
– REYER Georges : « Pour 80 % des jeunes, il n'y a aujourd'hui qu'un poète : Henri Michaux », *Paris-Match*, 16 avril, p. 103.
– STAROBINSKI Jean : Préface au catalogue de l'exposition H. M., Genève, Galerie Engelberts, juin-août, p. 5-12.
– BONNEFOI G. : « H. M. ou l'espace du dedans » (scénario et collaboration artistique du film de Jacques Veinat). Prospectus de présentation : 4 p., Genève, Galerie Engelberts, juin-août, p. 2.
– XXX : « A travers les galeries », *Presse suisse*, juin.
– XXX : « H. M. ou la peinture du dedans », *La Tribune de Genève*, 3 juin.
– BOURGEADE P. : « La quinzaine historique » (Mallarmé-Michaux), *La Quinzaine Littéraire*, n° 9, 15 juill., p. 31.
– BOURGEADE P. : « La quinzaine historique » (Huysmans-Michaux), *La Quinzaine Littéraire*, n° 10, août, p. 30.
– BOURGEADE P. : « La quinzaine historique » (Bataille-Michaux), *La Quinzaine Littéraire*, n° 13, 1er oct., p. 30.
– BLANCHARD Gérard : « Le goût des signes » (H. M. et R. Char), *Le Courrier Graphique*, 27e a., n° 118, oct.-déc., p. 27-39.
– BERTELÉ René : « H. M. *Les grandes épreuves de l'esprit* », *N.R.F., Bulletin*, nov., p. 24.
– GINSBERG Allen : « Salut à toi, Michaux », *Magazine Littéraire*, n° 2, 28 nov., p. 34-35 (ce texte est extrait du *Cahier de L'Herne*).
– BONNEFOI G. : « Multiple Michaux » (sur *Parcours*, *Les grandes épreuves de l'esprit*, *Vers la complétude*), *La Quinzaine Littéraire*, n° 18, 15 déc., p. 3-4.
– CHAPSAL M. : « Mode d'emploi pour M. » (sur *Les grandes épreuves de l'esprit*), *L'Express*, n° 809, 19 déc., p. 40.
– MAURIAC Claude : « H. M. et *Les grandes épreuves de l'esprit* », *Le Figaro*, 19 déc.
– GATELLIER Gilbert : « La gravure, aussi, choisit la liberté », *Arts & Loisirs*, n° 65, 21 déc., p. 62-63.
– XXX : « Merveilleux Michaux. » *Pourquoi Pas*, Journal hebdomadaire de Bruxelles, 22 déc., p. 105.
– BOURET Jean : « Chronique de J. Bouret », *Les Lettres Françaises*, 22-28 déc.

– DESCARGUES : « Michaux graveur », *Tribune de Lausanne*, 25 déc.
– ROY Claude : « Le pionnier de tous les vertiges » (sur *Les grandes épreuves de l'esprit*), *Le Nouvel Observateur*, n° 111, 28 déc., p. 32-33.
– KANTERS Robert : « H. M. et l'au-delà du LDS » (sur *Les grandes épreuves de l'esprit*), *Le Figaro Littéraire*, n° 1080, 29 déc., p. 5.
– DALMAS André : « L'humeur des lettres », *Tribune des Nations*, 30 déc.
– DAVAL Jean-Luc : sans titre. *Art International*, 1966, sans date.
– HAHN Otto : « Lettre de Paris », *Art International*, 1966, sans date.
– LEGROS Georges : « Un poème de M. " Repos dans le malheur " », *Cahier d'analyse textuelle* (Belles Lettres), n° 8, p. 48-60. (s.d.).
– JEAN Georges : « La poésie » (sur H. M.) Paris, Éd. du Seuil, 203 p.
– PARISOT Henri : « Les poètes hallucinés », *Anthologie de la poésie fantastique* (texte de M.), Paris, Flammarion, 266 p.
– PERRET Delphine : « Étude de la langue littéraire d'après *Le Voyage en Grande Garabagne* de M. », Thèse 3e cycle, Paris, 1966, 307 ff. dactyl.
– 4e trimestre 1966 : Parution du *Cahier de L'Herne* consacré à Henri Michaux. (Pour les noms et les articles des collaborateurs voir le sommaire du présent cahier.)

1967 – BOSQUET Alain : « H. M. hors du gouffre », *Combat*, 12 janv.
– MIGUEL André : « Les mécanismes de la pensée » (sur *Les grandes épreuves de l'esprit*), *Beaux-Arts*, Bruxelles, 14 janv.
– LEENHARDT J. : « H. M. » (sans titre), *Journal de Genève*, 14 janv.
– STAROBINSKI Jean : « Témoignage, combat, rituel » (préface du catalogue Galerie Engelberts, 1966) ce texte est paru aussi dans le *Cahier de L'Herne*, *Gazette de Lausanne*, 14 janv.
– HAEDENS Kleber : « Le message du mangeur de pâte » (sur *Les grandes épreuves de l'esprit* et *L'Espace du dedans*), *Le Nouveau Candide*, 23 janv.
– BROSSE Jacques : « Michaux, le premier écrivain ou le dernier » (sur *L'Herne, Les grandes épreuves de l'esprit, L'espace du dedans*), *Arts et Loisirs*, n.s., n° 70, 25 janv., p. 17-19.
– MURAT Napoléon : *Henri Michaux*, Paris, Édit. Universitaires (coll. Classiques du XXe siècle, n° 88), 124 p. (D. L. 1er trim.).
– LÉVÊQUE J.-J. : « L'itinéraire d'H. M. », *La Galerie des Arts*, févr.
– Pages spéciales du *Monde des livres* du 1er février 1967 (n° 6860), « Henri Michaux : le Voyageur émerveillé ».
• JEAN Raymond : *« Les grandes épreuves de l'esprit »*, p. IV.
• Les dates d'une vie et bibliographie, p. IV.
• R. J. (JEAN Raymond) : « Un numéro des *Cahiers de L'Herne* », p. V.
• BOSQUET Alain : « Inséparables du poète : le peintre et le dessinateur ».
• Michaux vu par J. M. G. LE CLÉZIO.
– XXX : « *L'espace du dedans* de H. M. », *Lecture pour tous*, févr.
– XXX : « Michaux le bien-aimé » (sur le *Cahier de L'Herne* et reprod. du texte de A. P. de Mandiargues), *Le Figaro Littéraire*, 2 févr., p. 2.
– NOURISSIER François : « *Les grandes épreuves de l'esprit* et *Cahier de L'Herne* », *Les Nouvelles Littéraires*, 45e a., n° 2058, 9 févr., p. 2.
– LACOTE René : « Henri Michaux » (*Cahier de L'Herne* et *Vers la complétude*), *Les Lettres Françaises*, n° 1170, 16 févr., p. 10 et 11.
– VANDROMME Pol : « H. M. », *Le Rappel*, 18-19 févr.
– LÉVÊQUE J.-J. : « H. M. » (sans titre), *La Cimaise*, mars.
– AUDEJEAN Christian : « H. M. » (sur *Les grandes épreuves de l'esprit* et *Vers la complétude*), *Esprit*, XXXV, n° 3, mars, p. 566-567.
– HOUDEBINE Jean-Louis : « Recherche des significations d'un personnage et de son monde, un certain Plume », *La Nouvelle Critique*, mars, p. 32-38.

- GRENIER Jean : « Un abîme ordonné. » Préface au catalogue de l'Exposition Henri Michaux, Paris, Le Point Cardinal, 15 mars-30 avril, 4 pages non chiffrées.
- BERTELÉ René : « Quelques jalons de la vie et de l'œuvre d'H. M. », in catalogue de l'Exposition H. M., Paris, Le Point Cardinal, 15 mars-30 avril, 5 p. n. ch.
- CALONI Philippe : « Michaux d'hier et d'aujourd'hui. » *Pariscope,* 15-21 mars.
- BONNEFOI Geneviève : « La seconde écriture » (sur l'exposition H.-M.) *Le Nouvel Observateur,* 22 mars, p. 43.
- LÉVÊQUE J.-J. : « H. M. » (sans titre), *Arts & Loisirs,* 22 mars.
- BOURET Jean : « Chroniques de J. B. », *Les Lettres françaises,* 23-29 mars.
- MICHEL Jacques : « M. sismographie d'une angoisse », *Le Monde,* 31 mars.
- H. F. : « *Les grandes épreuves de l'esprit* de H. M. », *Revue Internationale de Police criminelle,* avril, p. 123.
- FOURNET Claude : « H. M. et les *Cahiers de L'Herne* », *Magazine Littéraire,* n° 4, avril, p. 46.
- SAINTE-PHALLE Thérèse de : « H. M. et l'arbre de vie », *Le Spectacle du Monde,* n° 61, avril, p. 98-101.
- TEMKINE Raymonde : « De Baudelaire à Michaux », *Europe,* n° 456-457, avril-mai, p. 234-243.
- NORDMANN J.-G. : *« Les grandes épreuves de l'esprit », Europe,* n° 456-457, avril-mai, p. 346-348.
- RONCE Henri : « Les petits écrits en prose d'H. M. (et les innombrables grands) » (sur *Cahier de L'Herne) Les Lettres Françaises,* n° 1177, 6 avril, p. 9-11.
- WARNOD J. : « L'Univers d'H. M. » (sur l'exposition au Point Cardinal), *Le Figaro,* 7 avril, p. 31.
- BONNEFOI G. : Préface pour l'exposition H. M. (reprise du texte paru en 1963 (*XX^e siècle* – nov.), Milano, Galleria del Naviglio, 17-30 maggio, p. 3-4.
- IMHOFF François : « H. M. choix d'œuvres des années 1946-1966 » (Point Cardinal), *La Nouvelle Revue Française,* n° 174, juin, p. 1279-1280.
- TERRASSE Jean : « La quête d'H. M. », *Courrier du centre international d'études poétiques,* n° 62, juin, p. 11-19.
- LOREAU Max : « La poésie, la peinture et le fondement du langage », *Revue Internationale de Philosophie,* fasc. 3, p. 300-347.
- MONIQUET P. : *« Les grandes épreuves de l'esprit », La vie wallonne,* 3^e trim., p. 213-219.
- CURNIER P. : Pages commentées d'auteurs contemporains, t. III. (H. M. « Le clown », commentaire, p. 185-199), Paris, Larousse, 224 p. (D. L. 3^e trim.).
- DECKARD G. : « De Jérôme Bosch à Michaux et à Victor Brauner », in *Chefs-d'œuvre de l'art – grands peintres – n° 61 – Bosch,* ill., Paris, Hachette, semaine du 18-25 juill.
- DURELL Lawrence : « Ah! Michaux, quel sacré diable vous faites! » (poème de L. D. sur H. M. traduit par Th. de Sainte-Phalle), *Le Figaro Littéraire,* n° 1119, 25 sept., p. 18.
- XXX : « M. aspiré par le ciel », *Spécial,* 13 déc.
- Numéro spécial de la revue *Promesse* consacré à Henri Michaux, Poitiers, automne-hiver, achev. d'impr. 14 déc. 1967. publié sous la direction de Jean-Louis HOUDEBINE.
  - HOUDEBINE J.-L. : « Description d'un portrait » (fragments), p. 8-36.
  - DARRAULT Ivan : « La ralentie. Essai de description sémantique », p. 37-45.
  - DEGUY Michel : « Autopsie », p. 46-48.

- MICHAUX Henri : *Poèmes inédits*, p. 49-62 (illustrations).
- HOUDEBINE J.-L. : « Notes sur l'aspect proprement " scriptural " des écrits sur la drogue », p. 65-79.
- STEINMETZ Jean-Luc : « La poésie d'Henri Michaux », p. 80-95.
- FOURNET Claude : « Questions de peinture », p. 97-102.
- KERNO Jacques : « Approche d'une facture », p. 103-108.

– CRICKILLON J. : *« Les grandes épreuves de l'esprit »*, *Marginales*, 116, déc., p. 62-64.
– XXX : « Au rayon des essais : Henri Michaux » (c.r. *H. M.* par N. Murat et article de Terrasse (juin 1967), *Le Soir*, Bruxelles, 21 déc.).
– MARQUISE Yvette : « Le poète Michaux et l'expérience des drogues hallucinogènes. » Mémoire présenté à la Faculté des Lettres de Toulouse, décembre 1967.
– KIM Inwhan : « Transposition poétique de l'Asie dans l'œuvre de Michaux et de Saint-John Perse ». Thèse de l'Université de Paris, 1967, 403 ff. dactyl.
– LORAS Olivier : « Rencontre avec H. M. au plus profond des gouffres », Chassieu (Isère), J. & S. Bleyon, édit., 158 p. (D. L. 4e trim.).
– MENEMENCIOGLU Mme : « La recherche de l'expressivité dans la poésie d'H. M. », in *Le vers français au XXe siècle*, p. 219-231, Paris, Klincksieck, 324 p. (sans date).
(Note : Ce sont les Actes du colloque organisé par le centre de philologie et de littérature romanes de Strasbourg (mai 1966) et publié par Monique Parent.)
– XXX : *« Les grandes épreuves de l'esprit »*, *Bulletin critique du livre français*, n° 22, p. 200 (sans date).
– XXX : « *Henri Michaux*, par N. Murat », *Bulletin critique du livre français*, 21, p. 506 (sans date).
– AELBERTS Alain-Valéry : *Michaux. Verbe stratifié, visage ascendant*, Liège, Édit. « Dynamo », 19 p.

1968 – ROYER Philippe : « Aux confins du langage » (sur *Connaissance par les gouffres* et *Les grandes épreuves de l'esprit*), *Esprit*, n° 2, févr., p. 357-374.
– BONNEFOI Geneviève : « Irréductible Michaux. » Préface à l'exposition de l'I.N.S.C.I.R., Université de Rouen, 21 févr.-13 mars, 1 page n. ch.
– FRANCIS : « Exposition H.-M. à I.N.S.C.I.R. », *Liberté Dimanche*, Rouen, 25 févr.
– HECHT Yvon : « Un monde extraordinaire. H. M. cet " inconnu célèbre " », *Paris-Normandie*, 22 févr.
– HOUDEBINE J.-L. : « L'analyse structurale et la notion de texte comme " espace " » (l'auteur base sa démonstration sur « Portrait des Meidosems » de H. M., Actes du colloque de Cluny, 16-17 avril 1968, publiés *in* « Linguistique et littérature », numéro spécial (s.d.) de la *Nouvelle Critique*.
– HENEIN Georges : « H. M., poète du secret », *Magazine Littéraire*, n° 21, sept., p. 22-23.
– LARBALET J.-P. : c.r. O. LORAS : « Rencontre avec M. », *Marginales*, 122, oct., p. 96-97.
– CATALOGUE DE L'EXPOSITION JOSEPH SIMA (sur H. M. p. 115, 116, 117), Paris, Musée national d'Art moderne, 7 nov.-23 déc.
– MARCHAND Sabine : « Michaux, Viseux et Pons » (exposition au Point Cardinal), *Le Figaro*, 8 nov.
– XXX : « Interdiction du film *Images d'un monde visionnaire* d'H. M. », *Le Monde*, n° 7421, 22 nov., p. 12.

- LANGLOIS Gérard : « H. M. et Éric Duvivier, victime de la censure », *Les Lettres Françaises*, n° 1259, 27 nov.-3 déc., p. 21.
- XXX : c.r. O. LORAS : « Rencontre avec M. », *Bulletin critique du livre français*, t. XXIII, p. 782 (s.d.).
- GUEUNIER N. : « La création lexicale chez H. M. », *Cahiers de lexicologie*, n° 2 (1968), p. 75-87 (s.d.).
- JACCOTTET Philippe : « Commentaire de l'espace aux ombres », *in* P. J. : *L'entretien des muses*, Paris, Gallimard (p. 105-112).
  (Note : Ce texte a été publié dans le *Cahier de L'Herne* sur H. M.)
- MEYER Franz : Préface au catalogue de l'exposition H. M., Bâle, Galerie d'Art moderne (s.d.).

1969 - BRÉCHON Robert : *Michaux* (présentation très modifiée de l'édition de 1959), Paris, Gallimard, 186 p. (achev. d'impr. 14 janv.).
- GRISAY A. : « Bibliographie des éditions originales d'H. M. », *Le Livre et l'Estampe*, Bruxelles, n° 57-58, 1er numéro double de 1969, p. 5-15.
- GRISAY A. : « Errata et addenda aux bibliographies d'H. M. et du *Disque Vert* », *Le Livre et l'Estampe*, n° 59-60, p. 215-218.
- BRÉCHON R. : « M. ou la mesure de l'être. Humour et exorcisme », *Les Cahiers littéraires de l'O.R.T.F.*, 7e a., n° 13, 30 mars-26 avril, p. 63.
- TERRASSE Jean : « H. M. de l'être du langage au langage de l'être », *Synthèses*, n° 275, mai, p. 70-87.
- MERLIN I. : « H. M. : projection, intervention », *L'école des lettres*, 31 mai, p. 815-816 et 861-862.
- Numéro spécial de *Liberté* consacré à Henri Michaux, Montréal, t. 11, n° 6, nov.-déc.
  - BRAULT Jacques : « Le genre M. », p. 3-6.
  - NOGUEZ Dominique : « Les voyages imaginaires de M. », p. 7-18.
  - MARCOTTE Gilles : « Méchant M. », p. 19-21.
  - VACHON Georges-André : « Michaux », p. 22-24.
  - LAUDE Jean : « Écritures et calligraphies chez M. », p. 25-41.
- BERNARD Michel : « Qui parle, qui se tait »? (de Michaux expérimentant la psylocybine à Roger Gilbert-Lecomte mourant d'intoxication, d'Artaud à Roger Vailland, quand un écrivain se drogue, qui parle en lui : la drogue ou lui-même?), *Magazine Littéraire*, n° 34, nov., p. 13-14.
  (Note : Dans un numéro spécial sur « La littérature et la drogue. »)
- MAURIAC Claude : « H. M. ou les rêves d'un poète » (c.r. H. M. *Façons d'endormi, façons d'éveillé*), *Le Figaro*, 1er déc., p. 16.
- DUMUR Guy : « Au pays de M. », *Le Nouvel Observateur*, n° 266, 15-21 déc., p. 39-41.
- PLACE Georges : *Henri Michaux*. Paris, Édit. de la Chronique des lettres françaises, 46 p. (s.d. ni D. L.) (Tirage à part de la Bibliographie des Auteurs modernes de langue française, t. 15, complété, mis à jour et préfacé par Georges Place.)
- MICHAUX Léon : « Henri Michaux », *Écritures 69*, Liège, p. 9-12 (s.d.).
- BERTELÉ R. : Préface au catalogue de l'exposition H.-M. Musée de Saint-Étienne et de Wuppertal (s.d.).
- BOBON Jean : « H. M. » in *Psych'art – Tableaux d'une exposition*, Liège, A.P.I.A.W. (s.d.).
- MORVAN J.-B. : c.r. O. LORAS : « Rencontre avec M. », *Points et Contrepoints*, 90, p. 46-47 (s.d.).

1970 – DADOUN Roger : « Petite onirologie de M. » *(Façons d'endormi, façons d'éveillé), La Quinzaine Littéraire,* n° 86, 1er janv., p. 15.
– JEAN Raymond : « A la poursuite du rêve : *Façons d'endormi...* d'H. M. », *Le Monde des Livres,* n° 7768, 3 janv., p. 1-11.
– KANTERS Robert : « Les rêves d'H. M. » *(Façons d'endormi...), Le Figaro Littéraire,* n° 1233, 5-11 janv., p. 20-21.
– CHAPSAL Madeleine : « Michaux rêvant » *(Façons d'endormi...), L'Express,* n° 965, 5-11 janv., p. 62.
– CHESSEX Jacques : « Sur les gouffres d'H. M. », *Gazette de Lausanne,* 17-18 janv.
– STEVO Jean : « *Façons d'endormi, façons d'éveillé* par H. M. », *Synthèses,* nos 283-284, janv.-févr., p. 119-121.
– THOMAS Henri : « H. M. contre le rêve », *La Nouvelle Revue Française,* 18e a., n° 207, mars, p. 446-449.
– GUIETTE Robert : « H. M. et les rêves », *Revue Générale Belge,* n° 5, mai, p. 45-52.
– JOUFFROY Alain : « En quoi M. est-il révolutionnaire? », *in* A. J. : *La fin des alternatives,* Paris, Gallimard, p. 194-215.
– MANSUY Michel : « H. M. » (p. 108-139), *in* M. M. : *Études sur l'imagination de la vie,* Paris, Corti, 224 p.

1971 – CANADAS Serge : « H. M. et la littérature. » Thèse de 3e cycle, littérature française. Université de Bordeaux III – 1971 – dactyl. (527 ff.).
– GRISAY Auguste : « Complément à la bibliographie des éditions originales de M. », *Le Livre et l'Estampe,* Bruxelles, XVII, n° 65-66, 1er et 2e trim., p. 8.
– BOREL Jacques : « H. M. *Façons d'endormi, façons d'éveillé.* » *Les cahiers du Chemin,* n° 11, 15 janv., p. 93-100.
– WARNOD J. : « H. M. » (expo), *Le Figaro,* 25 mars, p. 38.
– MICHEL Jacques : « Avec Michaux » (exposition au Point Cardinal), *Le Monde* (des arts), n° 8153, 31 mars, p. 18.
– GALY-CARLES Henri : « H. M. », *Les Lettres Françaises,* 31 mars.
– MICHEL Jacques : « Avec Michaux » (expo.), *Le Monde Hebdomadaire,* n° 1171, 1er-7 avril, p. 11.
– ANNENKOV J. : « Les expositions de peinture », *La pensée russe,* Paris, 1er avril.
– LÉVÊQUE Jean-Jacques : « Les deux fleuves parallèles », *Les Nouvelles Littéraires,* 1er avril.
– BONNEFOI G. : « Écritures de M. » (sur *Poteaux d'angle* Édit. de L'Herne), *La Quinzaine Littéraire,* n° 115, 1er avril, p. 16-18.
– MAURIAC Claude : « Sagesse des bords de l'abîme » *(Poteaux d'angle), Le Figaro Littéraire,* n° 1298, 2 avril, p. III. (p. 27).
– GODARD Colette : « M. à l'hôtel de Beaumont », *Le Monde,* n° 8220, 19 juin, p. 27.
– MASUI Jacques : « H. M. et ses paroles de vie » *(Poteaux d'angle), Le Monde des Livres,* n° 8255, 30 juill., p. 7-8.
– HENEIN Georges : « Un Asiatique en Barbarie » *(Poteaux d'angle), L'Express,* n° 1053, 13-19 sept., p. 71-72.
– BERTELÉ René : « H. M. l'envers et l'endroit », *Clés pour les arts,* Charleroi, 13 sept.
– GERMOZ Alain : « H. M. explorateur blessé », *Spécial,* 22 sept.
– MAGIS Maurice : « Rétrospective H. M. », *Le Drapeau Rouge,* 24 sept.
– CASO Paul : « Une rétrospective H. M. », *Le Soir* (Bruxelles), 25 sept.

– M. J.-P. : « *Poteaux d'angle,* poèmes par H. M. », *Matulu* (Paris IX[e]), n° 7, oct., p. 4
– LEUWERS Daniel : « Découvrons Michaux », *Le cri du monde,* oct.
– DEFOY Lucien : « Rétrospective H. M. », *Le Rappel,* 1[er] oct.
– REY Stephane : « H. M. », *Le Phare-Dimanche* (Bruxelles), 3 oct.
– ROY Claude : « L'Homme de toutes les couleurs », *Le Nouvel Observateur,* n° 360, 4-10 oct., p. 56-57.
– DUBRULLE Paulette : « H. M. » *Indépendances,* 9 oct.
– PIRON André : « M., le peintre », *L'Ethnie française,* n° 6, nov.-déc., p. 31-32.
– MONIQUET Pierre : « *Façons d'endormi, façons d'éveillé* », *La Vie Wallonne,* n° 45, sans date, p. 88-96.

1972 – Bibliographie de Henri Michaux (1923-1960), *in* BRUCHER Roger : *Bibliographie des écrivains français de Belgique,* Bruxelles, Académie Royale, t. IV. p. 241-262.
– HOUDEBINE Jean-Louis : « Essai de lecture réflexive d'un texte de M. à ses différents niveaux d'énonciation », *in* GREIMAS A. J. : *Essais de sémiotique poétique,* Paris, Larousse, p. 155-178.
– PEPPIAT Michael : « H. M. peintre-poète », *Art International,* janv.
– XXX : « 200 œuvres d'H. M. exposées au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles », *La Meuse,* Liège, 30 janv.
– VIRAY Alain : « H. M. et les univers du signe », *La Dernière Heure,* Bruxelles, 2 févr.
– BRYS-SCHATAN Gita : « Lettre de Belgique. H. M. de vertigineuses radioscopies », *Les Lettres Françaises,* n° 1424, 23-29 févr., p. 27.
– BOURET Jean : « Chronique de J. Bouret », *Les Lettres françaises,* 29 mars.
– BOUYEURE Claude : « Viseux, Michaux, Ferrer » (expo. au Point Cardinal), *Les Lettres Françaises,* 29 mars.
– MICHEL Jacques : « Avec Michaux... », *Le Monde,* 31 mars 1972.
– KUENTZ Pierre : « Clés sans serrure. Analyse de " Dans la Nuit " de M. » (avec reproduction du texte du poème), *Littérature,* n° 6, mai, p. 56-65.
– NOËL Bernard : « Peintures noires d'H. M. », *XX[e] siècle,* n° 38, juin.
– JACKSON John E. : « H. M. : A bas les mots » (sur *Émergences-Résurgences*), *Journal de Genève,* 4 nov.
– COGNIAT Raymond : « Les noces du signe, de la lettre et de la poésie » (sur *Émergences-Résurgences* et des œuvres d'André Masson), *Le Figaro Littéraire,* 4 nov., p. 19.
– BEGUELIN Marianne : « L'esclave et le démiurge. Essai sur la loi de domination-subordination chez M. ». Thèse de l'Université de Lausanne, 1972, 255 p.
Note : Cette thèse sera publiée par L'âge d'homme-Lausanne en 1974.
– HOUDEBINE J.-L. : « Lecture d'un code idéologique. Essai d'analyse structurale d'un micro-univers sémiotique : portrait de Meidosems d'H. M. ». Thèse 3[e] cycle, lettres, Univ. Paris VIII, Vincennes, 1972, dactyl. 38ff.
– LEGROS Georges : « Linguistique et analyse de textes », à propos de P. Kuentz et son analyse linguistique de « Dans la Nuit » (publ. en mai 1972), *Cahiers d'analyse textuelle,* XIV, p. 127-138.
– DUNOYER Jean-Marie : « René Char et Henri Michaux, poètes-peintres », *Le Monde,* 23 nov.
1973 – GIBIAT Jean-Paul : « H. M. au-delà des mots », *L'Éducation,* Paris, n° 159, 4 janv., p. 18-20.

– FARAGGI Claude : *« Misérable Miracle », Les Cahiers du Chemin,* 17, 15 janv., p. 133-138.
– Numéro spécial de *La Quinzaine Littéraire* consacré à Henri Michaux, n° 156, 16 janv.
• PICON Gaétan : « Peindre, être soi », p. 3-4.
• CIORAN E. M. : « La passion de l'exhaustif », p. 4-5.
• MOUCHARD C. : « Sillage du savoir », p. 6.
• POULET Georges : « L'Antagonisme de l'espace », p. 6-8.
• FABRE-LUCE Anne : « Le vertige des possibles », p. 8-9.
• MICHA René : « Loin, loin maintenant est l'Un... », p. 9-10.
• SEMPE (Dr Jean-Claude) : « Les é-mouvances du savoir », p. 11-13.
• COLLIN Bernard : « Garder le monde », p. 13-14.
• ATTAL Jean-Pierre : « Sur un poème » (Glu et Gli), p. 14-15.
• DADOUN Roger : « Une libido sèche », p. 15-16.
• PIEYRE DE MANDIARGUES A. : « Michaux », p. 16.
– AUDEJAN *(sic)* Christian : « Henri Michaux *Émergences-Résurgences* », *Esprit,* n° 421, n° 2, févr., p. 628-629.
– ROSNAY Jean-Pierre : « Des gouffres à l'infini. M. tel qu'en lui-même », *Les Nouvelles Littéraires,* n° 2389, 9 juill., p. 4-5.
– Hommage à H. M. Émission de J.-P. Rosnay. 10 juill. 23 heures sur Inter-Variétés, pour la parution de son dernier recueil *Moments* avec la participation d'Alice Galloy et Charles Kleinberg.
– LE CLÉZIO J. M. G. : « Un poème " Iniji " qui n'est pas comme les autres », *La Quinzaine Littéraire,* n° 168, 16 juill., p. 5-7.
– KANTERS Robert : « Le grand combat de M. » *(Moments), Le Figaro Littéraire,* n° 1419, 28 juill., p. 11.
– BOSQUET Alain : « H. M., l'homme fiction », *Le Point,* 20 août.
– DELVAILLE Bernard : « H. M. ou l'envers du parfum » (sur *Moments*), *Combat,* n° 9095, 19 sept., p. 5.
– FRANCILLON Roger : c.r. de soutenance. (M. Béguelin, l'esclave et le démiurge. Lausanne 1972), *Études de lettres,* oct.-déc., p. 56-60.
– MOUCHARD Claude : « La " pensée expérimentale " de M. », *Critique,* XXIX, n° 317, oct., p. 869-901.
– JEAN Raymond : « H. M. à l'écoute de son corps » (sur *Bras cassé* et *Moments*), *Le Monde des livres,* n° 8998, 20 déc., p. 15-17.
– JEAN Raymond : « H. M. à l'écoute de son corps », *Le Monde Hebdomadaire,* n° 1313, 20-26 déc., p. 12.
– GODEL Vahé : « Les mo(uve)ments de M. », *Courrier du Centre international d'Études Poétiques,* n° 99 (s.d.), p. 11-16.
– POULET G. : « M. et l'espace hostile (p. 387-402), *in* G. P. : *Littérature et société,* Recueil d'études en l'honneur de Bernard Guyon, Paris, Desclée de Brouwer, p. 279-407.
– SCHMIDT Siegfried : « Théorie pratique d'une étude scientifique de la narrativité littéraire : " Plume au restaurant " », in *Sémiotique narrative textuelle,* Paris, Larousse, p. 137-160.
– Numéro spécial de *La Revue de Belles Lettres* consacré à Henri Michaux, Lausanne-Genève, 97e a., n° 2 (s.d.).
• BUSCAGLIA Mireille : « Un défenestré s'envole. Interrogation à propos de l'œuvre de M. », p. 51-63.
• JACKSON John E. : « A bas les mots », p. 64-67.
• CHAPPUIS Pierre : « Le calme et l'inquiétude », p. 68-78.
– *Michaux,* St. Gallen, Erker-Verlag, 48 p. + 6 planches en couleur + 140 p. d'ill. en noir + 6 p. de catalogue.

Note : Cette publication, édition remaniée en langue française du catalogue de la Kestner-Gesellschaft de Hanovre (publ. en 1972) contient :
- SCHMIED Wieland : « Notes sur H. M. », p. 5-8.
- H. M. : différents textes (voir la partie « œuvre »), p. 13 à 29.
- LEONHARD Kurt : « Une expérience extrême. H. M. par H. M. », p. 26-33.
- LEONHARD K. : « Une métaphysique de la mescaline », entre la chimie et la mystique, p. 33-35.
- BACON Francis : « Interview sur M. », p. 36-37.
- BERTELÉ R. : « Biographie » (de H. M.), p. 38-45.
- Expositions particulières et quelques expositions de groupe, p. 46-47.
- Bibliographie, p. 48.

1974 – GAXOTTE Pierre : « Chronique : l'assassinat du français », *Figaro,* 19-20 janv.
Note : L'auteur s'insurge contre l'emploi du poème *Le Grand Combat* de H. M. dans les livres de classe de 6e et 5e!

– Première représentation de *Khoma* d'après H. M. Mise en scène de Irène Lambelet et Jean-Pierre Guerlais. Vincennes, Théâtre de la Tempête, Cartoucherie, 26 janv. 1974.
Note : *Khoma* a été créé dans le cadre du dernier Festival d'Avignon, au cloître des Célestins. Le 22 octobre 1974 cette pièce sera reprise à l'Espace Cardin à Paris.

– Numéro spécial du *Magazine Littéraire* consacré à Henri Michaux, Paris, n° 85, févr. (avec 8 illustrations).
- JUIN Hubert : « Situation d'H. M. », p. 9-12.
- « Quelques renseignements sur 59 années d'existence », p. 13-15 (texte de H. M.).
- VENAULT Philippe : « Pour en finir avec les " voyages " de M. », p. 16-17.
- WOLFROMM J. D. : « Si vous savez peindre, vous savez dessiner », p. 18-19.
- « Michaux dans ses thèmes » (citations choisies par R. Bellour), p. 20-23.
- PARISOT Henri : « Bibliographie sommaire », p. 24.
- BORGÉS Jorge-Luis : « Sur H. M. », p. 25 (texte déjà publ. dans L'Herne).

– FOUNAU Pierre-Jean : « M. » (sur *Moments*), *La Nouvelle Revue Française,* n° 255, mars, p. 92-96.

– MAZARS Pierre : « Le Théâtre. Sur un poème d'H. M. » *(Khoma), Le Figaro,* 148e a., n° 9171, 12 mars, p. 29.

– FREMON Jean : « Écriture insignifiante » *Les Nouvelles Littéraires,* 1er juill.

– BEGUELIN Marianne : « H. M. esclave et démiurge. Essai sur la loi de domination-subordination », Lausanne, L'Âge d'Homme, 224 p. (achev. d'impr. août 1974).

– ONIMUS Jean : « Les prouesses d'H. M. Un livre sans écriture » *(Par la voie des rythmes), Le Monde des Livres,* n° 9190, 2 août, p. 9-10.
(Note : Repris in *Le Monde hebdomadaire,* n° 1345, 1er-7 août, p. 12.

– DOBZYNSKI Charles : « *Moments* de H. M. », *Europe,* n° 545-546, sept.-oct., p. 199-201.

– GOFFIN Marie-Louise : « M. et les traversées du temps », *Revue Générale Belge,* Bruxelles, CX, n° 10, oct., p. 51-61.

– REY Jean-Dominique : « L'avenir est au peintre. » Préface au catalogue de l'exposition Le Point Cardinal, nov.

– BARRIÈRE Gérard : « H. M. tel quel. », *Connaissance des Arts,* n° 273, nov., p. 102-107.

– LÉVÊQUE J.-J. : « Embarquement pour une Cythère de l'âme », *Les Nouvelles Littéraires,* 30 déc.

– PIERROT Jean : « H. M. écriture et peinture », *in* J. P. *Motifs et figures*, p. 171-197, Paris, P.U.F. (s.d.).
– CRICKILLON Jacques : « M. le bonheur du relégué », *Courrier du Centre international d'Études poétiques*, n° 103 (s.d.), p. 3-17.
– ALEXANDRIAN Sarane : « M., ailleurs. » *in* S. A. : *Le surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard (s.d.).

1975 – XXX : « M., l'échec du rêve », *La Galerie*, janv.
– GUICHARD-MEILI Jean : « H. M. œuvres nouvelles » (Point Cardinal), *La Nouvelle Revue Française*, n° 266, févr., p. 121-122.
– BOISSONNAS E. : « L'éclatement de la couleur chez M. », *La Nouvelle Revue Française*, n° 266, févr., p. 120-121.
– H. L. « La peinture de M. », *La Nouvelle République*, Tours, 24 févr.
– PH. M. : « L'exposition M. : une descente dans les gouffres de l'inconscient », *L'Espoir Centre-Éclair*, Tours, 8 mars.
– JAUNIN Françoise : « Pictogrammes de M., exposés à la Galerie Mélisa », *Tribune de Lausanne*, 4 avril.
– COURNOT Michel : « H. M. joué rue Descartes : le théâtre à Polytechnique », *Le Monde*, n° 9413, 22 avril, p. 1 et 19.
– JOUFFROY Alain : « H. M. ou l'accélération mentale », *XX^e siècle*, n° 44, juin.
– TOUPIN Gilles : « H. M., les gestes de la vie ignorée », *La Presse*, Montréal, 6 sept.
– BRUEZIÈRE Maurice : « Michaux », *in* M. B. : *Histoire descriptive de la littérature contemporaine*, Paris, Berger-Levrault, t. I (sur M. p. 231-241).
– TOUPIN Gilles : « Pour célébrer H. M. », *La Presse*, Montréal, 4 nov.
– BAATSCH Henri-Alexis : « Mesure et démesure de l'espace », *XX^e siècle*, n° 45, déc.
– BRAULT Jacques : « Le genre M. », *in* J. B. : *Chemin faisant*, Montréal, Édit. de la Presse, p. 123-126.

1976 – BRINCOURT André : « Espaces interdits » (H. M. *Face à ce qui se dérobe*), *Le Figaro Littéraire*, n° 1548, 17 janv., p. 15.
– JEAN Raymond : « Le suréveil d'H. M. » (H. M. *Face à ce qui se dérobe*), *Le Monde des livres*, n° 9655, 6 févr. p. 53.
– JAUJARD F. X. : « Un monde d'une terrible mouvance » (H. M. *Face à ce qui se dérobe*), *La Quinzaine Littéraire*, n° 227, 16-29 févr., p. 7-8.
– ARLAND M. : « H. M. *Coups d'arrêt* », *La Nouvelle Revue Française*, n° 279, mars, p. 103-104.
– JANOT Ives : « Travail de lecture " Repos dans le malheur " d'H. M. », *Pratiques*, n° 9, mars, p. 73-82.
– COURNOT Michel : « L'oiseau au bras cassé. M. reste sur ses gardes; quand un message lui parviendra, c'est qu'il est faux » (H. M. *Face à ce qui se dérobe*), *Le Nouvel Observateur*, n° 592, 15 mars, p. 70-71.
– MAZARS Pierre : « Le grand combat d'H. M. » (l'exposition de Saint-Paul-de-Vence nous entraîne dans l'univers fantastique du poète), *Le Figaro*, 14 avril 1976, p. 24.
– DADOUN Roger présente *Ruptures sur Henri Michaux*, Paris, Payot, 260 p. (achev. d'impr. 6 avril).
• DADOUN R. « Présentation », p. 7-9.
• DADOUN R. « Poétique du peu ou la puissance des faibles, des petits et des maigres », p. 9-66.
• KUENTZ Pierre : « A l'ombre de M. », p. 67-100.
• MATHIEU Jean-Claude : « Légère lecture de *Plume* », p. 101-158.
• MOUCHARD Claude : « La pensée expérimentale de M. », p. 159-208.
(Note : Une partie de ce texte a été publiée dans la revue *Critique* (oct. 1973.)

• MOURIER Maurice : « M. sage/mage », p. 209-257.

– MICHEL Jacques : « Rétrospective à la Fondation Maeght. La peinture de chambre d'Henri Michaux », *Le Monde*, n° 9709, 10 avril, p. 1 et 29.

– LÉVÊQUE Jean-Jacques : « Les demains intérieurs d'H. M. et ce pauvre diable de Wols », *Le Quotidien de Paris*, 24 avril.

– Exposition Michaux à la Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 3 avril-30 juin. Le catalogue outre des reproductions contient :

• DUPIN Jacques : « Contemplatif dans l'action », p. 3-12.

• BONNEDOI G. : « M., l'insaisissable », p. 15-27.

• Différents textes de H. M.

• Des extraits de critiques anciennes dues à Starobinski, G. Barrière, E. Boissonnas, et J. D. Rey.

– LAURAS *(sic!)* Dr Olivier : « Rencontre avec H. M. au plus profond des gouffres, le lien avec la drogue », *Parler*, n° 25-26, printemps-été, p. 34-53.

– NOËL Bernard : « Les pulsations d'une poussée vers le visible », *La Quinzaine Littéraire*, 1er juin.

– LÉVÊQUE J. J. : « H. M. » (Fondation Maeght) *La Nouvelle Revue Française*, n° 283, juill., p. 125-126.

– ABADIE Daniel : « La réinvention des idéogrammes en Occident, 3 lectures du vertige », *XXe siècle*, n° 46, sept., p. 68-73.

– DEPIERRE Anne-Marie : « H. M. " Il se croit Maldoror " Figures et images », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 76e a., n° 5, sept.-oct., p. 794-811.

– XXX : c.r. « Ruptures sur H. M. », par Dadoun et autres, *La Quinzaine Littéraire*, n° 241, 1er oct., p. 11-12.

– JACKSON John E. : « H. M. l'œil ironique et malicieux du crocodile » (c.r. de H. M., *Choix de poèmes*), *Journal de Genève* (samedi littéraire), 9-10 oct.

– BIANCIOTTI Hector : « Les alphabets de plume », *Le Nouvel Observateur*, n° 625, 30 oct., p. 87.

– LE BOUTEILLER Anne : « H. M. et le surréalisme », *Revue Générale*, Bruxelles, CXII, n° 11, nov., p. 3-16.

– DUNOYER Jean-Marie : « Redécouvrons H. M. », *Le Monde*, n° 9904, 27 nov., p. 30.

– BONNEFOI G. : *H. M. peintre*, Ginals, Abbaye de Beaulieu, 82330 Lexos, 103 p. (biblio. p. 89-99).

– MICHA R. : « La rétrospective Michaux à Saint-Paul-de-Vence », *Art International* 20, n° 6, p. 10-11.

– VERDET A. : « La " Longue marche " de Michaux », Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, *XXe siècle*, nlle série, n° 47, déc., p. 146-148.

1977 – FOUNAU Pierre-Jean : « M. Expérience et poésie » *(Face à ce qui se dérobe)*, *La Nouvelle Revue Française*, n° 291, 1er mars, p. 100-104.

– QUINSAT Gilles : « *Les Ravagés* de H. M. », *La Nouvelle Revue Française*, n° 296, 1er sept., p. 116-120.

1978 – EXPOSITION HENRI MICHAUX. Catalogue de l'exposition au Centre Georges-Pompidou, Paris, 15 mars-14 juin, 208 p. (ill. noir et coul.)
Note : Ce catalogue contient en outre les textes suivants :

• HULTEN Pontus : « H. M., unique et presque seul », p. 6-7.

• PAZ Octavio : « Le Prince : le clown », p. 16-22.

• STAROBINSKI Jean : « Le monde physionomique », p. 65-67.

• BONNEFOI G. : « L'expérience révélatrice », p. 103-109.

• BAATSCH H. A. : « Déserts peints », p. 119-122.

• BOISSONNAS Édith : « Il m'a été donné... », p. 143-144.

• MESSER T. M. : « Postface », p. 179-183.

- Les textes de présentation sont dus à A. Anglivel de La Beaumelle, Alfred Pacquement, Gérard Barrière et R. Bertelé.
- De nombreux extraits de l'œuvre de Michaux poète expliquent sa démarche picturale.

– LÉVÊQUE Jean-Jacques : « Le cinéma intérieur de Michaux et Metaren », *Les Nouvelles Littéraires,* 16 mars.
– HAHN Otto : « Michaux, 250 poèmes sans mots », *L'Express,* 27 mars.
– VAN DE WALLE : « A Beaubourg, la peinture-écriture d'Henri Michaux », *Le Quotidien de Paris,* 28 mars.
– COURNOT Michel : « H. M. la brûlure amortie du pinceau cérébro-spinal. » (sur l'exposition du Centre Georges-Pompidou), *Le Monde Hebdomadaire,* n° 1534, 23-29 mars, p. 11.
– HUSER France : « Les taches de monsieur Plume », *Le Nouvel Observateur,* n° 698, 27 mars-2 avril, p. 76-77.
– CURZL Lucien : « Le corps déchiré; rétrospective H. M. à Beaubourg », *L'Humanité,* 4 avril.
– BEN MILAD Mondher : « H. M. », *Les Cahiers de la Peinture,* n° 68, 15 avril.
– LASCAULT Gilbert : « M. à Beaubourg », *La Quinzaine Littéraire,* n° 277, 16 avril, p. 13.
– GROULIER Jean-François : « Rétrospective à Beaubourg, l'empreinte d'H. M. », *Paris-Hebdo,* 21 avril.
– DUNOYER Jean-Marie : « Explorations visionnaires », *Le Monde,* 23 avril.
– BOUISSET Maïten : « Un insoumis de l'écriture », *Le Matin de Paris,* 26 avril.
– BARRIÈRE Gérard : « La peinture d'H. M. : le monde vu par une autre fenêtre », *Réalités,* n° 386, avril, p. 72-77.
– VELIS Jean-Pierre : « H. M. », *L'Éducation,* 4 mai.
– TABART C. A. : « H. M. », *L'école des lettres,* Paris, 15 mai, p. 29-37.
– ALVES José : « En marge de toute école; rétrospective Michaux à Beaubourg : entre l'école et la forme », *Le Soir,* Bruxelles, 2 juin.
– DUSSAULT Jean-Claude : « Le substrat du réel », *La Presse,* Montréal, 4 nov.
– VIAU René : « H. M., mescaline et encre de chine », *Le Devoir,* Montréal, 4 nov.
– PARRA-ALEDO M. J. : « Rétrospective Michaux au Centre Beaubourg », *XX^e siècle,* n^lle série n° 51, déc., p. 9-12.
– BOUYEURE Claude : « H. M., l'abîme de l'absolu », *Opus International,* n° 68, p. 60-62.
– JEAN Raymond : *Pratique de la littérature,* Paris, Édit. du Seuil, 299 p. (s.d.).
Note : Ce recueil contient :
- « Redécouvrons M. » (paru dans L'Herne, 1966), p. 156-158.
- « Le voyageur émerveillé » (déjà pub. en 1967), p. 158-162.
- « Rêves et gestes » (déjà pub. en 1970), p. 162-165.
- « Suréveil » (déjà pub. en 1976), p. 166-168.

– LE CLÉZIO J. M. G. : *Vers les Icebergs,* Montpellier, Fata Morgana (achev. d'impr. 6 oct.) 56 p.
Note : Cet ouvrage contient le texte de H. M. « Iniji », dont Le Clézio donne une interprétation.

1979 – « L'ŒIL DOUBLE DE GAÉTAN PICON ». Catalogue de l'Exposition (sur H. M. p. 23, 39, 71, 73, 78, 104), Paris, Centre Georges-Pompidou, 18 avril-18 juin.
Note : Il est bon de signaler les rapports directs de H. Michaux avec ses contemporains.
– « Hommage. Bon Anniversaire, Henri Michaux. » Numéro spécial des *Nouvelles Littéraires,* 57^e a., n° 2691, 14 juin-21 juin, p. 6-7.

- BONNEFOY Claude : « Face à un écrivain qui se dérobe », p. 6.
- LE CLÉZIO J. M. G. : « Le magicien », p. 6
- VERHEGGEN Jean-Pierre : « Si tous les Michaux de Namur », p. 6.
- GUILLEVIC Eugène : « Un feu noir », p. 7.
- PIEYRE DE MANDIARGUES A. : « C'est mon poète », p. 7.
- REY Alain : « A l'atelier des mots », p. 7.

– BARRIÈRE Gérard : « *Saisir* d'H. M. », *La Nouvelle Revue Française,* t. LIV, n° 318, juill. p. 148-152.
– MICHA R. : « M. : autrement saisir. » (*Saisir,* de H. M., Fata Morgana), *Critique,* XXXV n° 390, nov., p. 1018-1020.
– ROGER Ph. et SAINT-GARRE C. : « Imaginaire et animalité chez M. », in *Recherches sur l'Imaginaire,* p. 62-69, Angers.
– STERN Thomas : « Du père survivant », *Les Temps modernes,* XXXV (1979/1980) p. 846-858.

1980 – ABASTADO Claude : « H. M. par Peter Broome et *Au pays de la magie* », édit. par P. Broome, London, Athlone Press, 1977, *Revue d'Histoire Littéraire de la France,* 80e a., n° 1, janv.-févr., p. 146-147.
– BERTELÉ, René. *Henri Michaux* (12e édition revue et corrigée), Paris, Édit. Seghers, 192 p. (D. L. 3e trim.)
– BOISSONNAS Édith : « H. M. œuvres récentes » (Point Cardinal), *La Nouvelle Revue Française,* n° 330-331, juill.-août, p. 243.
– LOREAU Max : « La poésie, la peinture et le fondement du langage (H. M.) », in M. L. : *La peinture à l'œuvre et l'énigme du corps,* Gallimard, Paris, 1980, p. 9-58.
– DUROZOI Gérard : « M. en son silence souverain », *Canal,* n° 39, mai.
PERRIER Jean-Claude : « H. M. et le fantastique du quotidien, *Le Quotidien de Paris,* 15 juill.

1981 – LEUWERS Daniel : « *Une voix pour l'insubordination* d'H. M. », *La Nouvelle Revue Française,* n° 336, janv., p. 116.
– SPIRE Arnaud : « Un maître à sentir. Entre le poète H. M. et son siècle, des percussions. » *(Poteaux d'angle), L'Humanité,* n.s., n° 11344, 14 févr., p. 12.
– DAVID James Burty : « La fantasmagorie dans l'œuvre de H. M. » Préface de C. G. Dubois. Paris, Éd. Nathan et Éd. de l'Océan Indien, 210 p. (biblio. 201-207) (D. L. 1er trim.) Thèse de 3e cycle, littérature française, Université de Bordeaux III. (1976).
– CORON Antoine : « Les éditions G. L. M. (1923-1974). » Bibliographie. Catalogue de l'exposition de la Bibliothèque Nationale, 28.10-28.11.1981.
Note : Sur les œuvres de H. M. publiées par Guy Levis Mano, cf. les numéros 95, 96, 133, 141, 215, 298, 497, 544.
– LECARPENTIER Marc : « *Poteaux d'angle* de H. M. », *Télérama,* n° 1629, 1er avril, p. 139 (20 lignes).
– LEUWERS Daniel : « *Poteaux d'angle* d'H. M. », *La Nouvelle Revue Française,* n° 340, 1er mai, p. 112-114.
– FOUNAU P. J. : « H. M. et les situations-gouffres » *(Une voix pour l'insubordination), Critique,* n° 409-410, juin-juill., p. 709-711.
– DUROZOI Gérard : « H. M., ce souterrain travail de la déraison », *Canal,* n° 47-48, juin, p. 31.
– DUROZOI Gérard : « M., œuvres récentes », *Canal,* n° 49, juill.
– LAUDE André : « M., le dernier dissident », *Les Nouvelles Littéraires,* 19 févr., p. 36.

1982 – LEUWERS D. : « Les transgressions d'H. M. », *La Nouvelle Revue Française,* n° 351, avril, p. 74.

– BERIMONT Luc : « H. M. » avec un extrait de « Détachements » *(Chemins cherchés)* Figaro Magazine, n° 11719, 8 mai, p. 51.
– PEYRE Yves : « Rupture d'espace » (6 pages n. ch.). Préface au catalogue de l'exposition « H. M. – Œuvres récentes 1980-1982 », Paris, Le Point Cardinal, 18 mai-31 juill.
– BURGOS Jean : « M. ou le plaisir du signe. Sur l'espace partagé du poète et du peintre », p. 211-252, *in* J. B. : *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 4e trim., 408 p.

Thèses ou mémoires universitaires consacrés à Michaux

1949 – COULON (Philippe de) : « Du rôle et de la nécessité du monde extérieur dans l'œuvre écrite d'H. M. » Thèse de lettres, Zurich, in-8, 276 p., publiée : Neufchâtel, la Baconnière, 1949, in-12, 276 p., sous le titre : H. M., poète de notre société.
1956 – MULLER E. : « Die soziale Probleme im Werke von M. » Thèse, Iéna, 105 f. (dactyl.) non publiée.
1960 – ENGLER Winfried : « Das Michaux Bild (1922-1959) », Tübingen, Thèse de lettres soutenue le 21 mai 1960. VI + 267 + 28 p. biographie et bibliographie (dactyl.), publiée en 1964 en 312 p.
1962 – BROOME Peter : « Portrait of M. poet in anguish. » Thèse, Nottingham University.
1963 – BADOUX Laurent : « La pensée de H. M. Esquisse d'un itinéraire spirituel. » Thèse, Université de Zurich, 903 p., publiée : Zurich, Juris-Verlag, 1963, 97 p.
1964 – LE CLÉZIO Jean-Marie : « Le problème de la solitude chez H. M. » Mémoire de diplôme de la faculté d'Aix-en-Provence.
Note : Des extraits publiés in *Cahiers du Sud,* n° 380, nov. 1964, p. 262-269.
1965 – REGLER Brigitte : « Formen des Aggressivität bei M. » Thèse, Münich, 1965, XIII, 133 p.
1966 – PERRET Delphine : « Étude de la langue littéraire d'après le *Voyage en Grande Garabagne* d'H. M. » Thèse de 3e cycle, lettres, Paris, 1966, 307 ff. dactyl.
– SPINGLER Michael K. : « The roles of perception and imagination in the written work of M. » (Diss. Abstr. 28 (67-68) 694A.) Thèse, University of Pittsburgh, 1966, 189 p.
1967 – KIM Inwhan : « Transposition poétique de l'Asie dans l'œuvre de M. et de Saint-John Perse. » Thèse, Paris, 1967, 403 ff. dactyl.
– MARQUISE Yvette : « Le poète M. et l'expérience des drogues hallucinogènes. » Mémoire présenté à la Faculté des Lettres de Toulouse, décembre 1967.
1968 – SHEPLER Frederic J. : « The creature from writing. A study of the imaginary being in the work of M. » (Diss. Abstr., 29 (68-69) 4020A.) Thèse, Yale University, 1968, 215 p., publiée sous le titre : Creatures within. Imaginary beings in the work of H. M. Bloomington, Physsardt Pub., 1977, 184 p. (biblio 171-179).
1969 – PHILLIPS Leon B. : « H. M., poet in rebellion. » (Diss. Abstr., 30 (69-70) 1571A.) Thèse, Louisiane State Univ. & Agricultural & Mechanical College 1969, 242 p.

sans date – CLAY-JONES H. : « The conception and use of language in the work of H. M. » Master of Art, Wales-Bangor.
sans date – MACANULTY A. : « The poetry of H. M. » Phil. D., Glasgow.
sans date – KENNY R. V. : « The poetry of H. M. » M. Phil., Leeds.
1971 – CANADAS Serge : « M. et la littérature. » Thèse 3e cycle, Univ. de Bordeaux-III, 1971, 527 ff. dactyl.
– FRANZ Alain René : « M., vers une libération de l'être. » (Diss. Abstr., 32 (71-72) 3998A.) Thèse, Univ. of California, Los Angeles, 1971, 242 p.
– DHERMAIN (née ERDELYI) : « Humour et souffrance dans la poésie d'H. M. » Thèse de 3e cycle, Paris-Nanterre, 1971.
– MENU (née JAYET-DAUPHINE) : « Recherches sur H. M. » Thèse de 3e cycle, Grenoble, 1971.
1972 – HOUDEBINE Jean-Louis : « Lecture d'un code idéologique. Essai d'analyse structurale d'un micro-univers sémiotique. Portrait de " Meidosems " de M. » Thèse 3e cycle, Univ. Paris-VIII-Vincennes, 1972, 38 ff. dactyl.
– BEGUELIN Marianne : L'esclave et le démiurge. Essai sur la loi de domination-subordination chez M. Thèse, Univ. de Lausanne, 1972, 255 p., publiée sous le même titre par L'Âge d'Homme, Lausanne, 1974, 224 p.
– FOISSAC Jacques : « La littérature et la drogue chez H. M. » Thèse de 3e cycle, Toulouse-le Mirail, 1972.
– ROUBAUD Colette : « Le moi et l'espace dans l'œuvre de H. M. » D. E., Paris X, 1972?
1973 – BOWIE Malcolm : M. A study of his literary works. Thèse, Sussex Univ., 1960/1970, publiée : Oxford, Clarendon Press, 1973, XII, 212 p.
sans date – CHAPUT Robert : « H. M. connaissance et mysticisme. » (M. A.) Mc Gill Univ. Montréal P. Q.
sans date – JOHNSON Irène : « La création lexicale dans l'œuvre poétique d'H.M. » (M. A.) Mc. Gill Univ. Montréal P. Q.
sans date – CHAWLA Anne : « Rapports entre l'être et le pouvoir dans l'œuvre d'H. M. » (Ph. D.) Mc Gill Univ. Montréal P. Q.
1974 – LEKI Ilona Nina : « The travel literature of M. » (Diss. Abstr., 35 (74-75) 7312A-7313A.) Thèse, Univ. of Illinois at Urbana-Champaign, 1974, 238 p.
– SMADJA Robert : « L'image du corps dans la poésie française et anglaise de Dylan Thomas à H. M. » D. E., Paris-Sorbonne, 1974.
1976 – DAVID James Burty : La fantasmagorie dans l'œuvre d'H. M. Thèse 3e cycle, litt. française, Univ. Bordeaux-II, 1976, dactyl., publiée en 1981 par Nathan, Paris et Éditions de l'Océan Indien, 210 p.
– MOURIER Maurice : « Exorcisme et magie dans l'œuvre poétique d'H. M. » D. E., Paris, Sorbonne, 1976.
1977 – DUBBE Daniel Otto : « Reise, imaginäre Reise und " Reise " unter Drogen. Untersuchungen zu M. ». Thèse, Univ. Hamburg, 1977. Hamburg, Ludke, 1977 (Geistes – und sozialwissenschaftliche Dissertationen, n° 46), 133 p.
– PRECKSHOT Judith Elise : « The fictions of poetry. The prose poems of Francis Ponge and M. » (Diss. Abstr., 38 (77-78) 5512A-5513A.) Thèse, Univ. of California, Irvine, 1977, 175 p.
– ELKAN Lajos Rudolf : « Analyse sémiotique de *Mes propriétés* de M. » (Diss. Abstr., 38 (77-78) 2832A.) Thèse, Columbia Univ., 1977, 296 p.
1978 – EDSON Laurie Dale : « Open synthesis. M. and the poetics of change. » (Diss. Abstr., 39 (78-79) 5541A-5542A.) Thèse, Stanford Univ., 1978, 217 p.
1979 – KELLER Bonnie Jean : « M. and the Surrealist ethic. » (Diss. Abstr., 40 (79-80) 1501A.) Thèse, Tulane Univ., 1979, 229 p.
– DE JULIO Mary Ann : « Expressivity and indication in M., Reverdy and Dupin. » (Diss. Abstr., 40 (79-80) 4026A.) Thèse, Univ. of Iowa, 1979.

Traductions en langue anglaise

1943 – A DOG'S LIFE.
(Une vie de chien)
Trad. Klaus Mann & Hermann Kesters in *Heart of Europe. An anthology of creative writing in Europe, 1920-1940*, New York, L. B. Fischer.

1947 – IN NO APTE.
Trad. Despina Levent. *Agora*, 1re année, p. 197-198.

1948 – TO RIGHT NO LEFT.
Transition, n° 4, p. 14-18.
– THE HIVINIZIKIS.
(Les Hivinizikis)
Trad. Richard Ellmann, *The Hudson Review*, t. I, n° 4, winter, p. 24-35.
– SELECTED POEMS.
Trad. R. Ellman, *The Sewanee Review* (Tennessee), t. LVI, n° 1, p. 24-35.

1949 – A BARBARIAN IN ASIA.
Trad. par Sylvia Beach. Publ. by James Laughlin, Norfolk (Conn.), New York, New Directions, 186 p.
– ANTHOLOGIE
Trad. par Sylvia Beach, New York, New Directions.
– IN THE LAND OF MAGIC.
(Au pays de la magie)
Trad. R. Ellmann, *The Kenyon Review*, t. XI, n° 2, spring, p. 173-187.
– MY PROPERTIES.
(Mes Propriétés)
Trad. R. Ellmann, *The Hudson Review*, t. 2, n° 1, spring, p. 56-60.
– I AM WRITING TO YOU FROM A DISTANT COUNTRY.
(Je vous écris d'un pays lointain)
Trad. R. Ellmann, *The Sewanee Review*, t. LVII, n° 4, autumn, p. 660-664.

1951 – SELECTED WRITINGS. THE SPACE WITHIN.
(L'Espace du dedans)
Édition bilingue. Trad. et introd. de R. Ellmann, New York, New Directions Book, XXI, 298 p. Londres, Routlege & K. Paul (en 1952), XXI, 298 p.

1952 – CAS DE FOLIE CIRCULAIRE.
New York, sans nom d'éditeur, 26 févr. 1952, 63 p. (non paginé). Édition originale tirée à 20 ex. sur Hollande.
Note : Ce recueil contient les textes en français publié à partir de 1922 dans *Le Disque Vert*.

1953 – POEM AND PROSE-POEMS.
Trad. R. Ellmann, *Wake*, New York, n° 12, p. 87-93.
Note : Ce recueil contient 6 textes : Ulp and Alp (Glu et Gli); The Lock-Eating animal (L'animal mange serrure); The Executioner (Le Bourreau); Nature, Faithful to man (La nature fidèle à l'homme); Vision; Ecce Homo.

1957 – MISÉRABLE MIRACLE.
Trans. of final chapter with unpub. drawings, *Paris-Review*, n° 15, winter.

1963 – MESCALIN ET MUSIC.
(Extrait de *Connaissances par les gouffres*), *City Lights Journal*, San Francisco, n° 1, p. 85-94.
– MISÉRABLE MIRACLE. MESCALINE.
Trad. Louise Varèse, San Francisco, City Lights Books, 89 p., 8 ill.
– LIGHT THROUGH DARKNESS.
(Connaissance par les gouffres)
Trad. Haakon Chevalier, New York, Orion Press, VIII, 230 p. et London, Bodley Head, 1964, 230 p.

1967 – MICHAUX. POEMS.
(Twenty poems in translation)
Trad. et notes Teo Savory, Santa Barbara, Calif., Unicorn Press, 66 p. ill.

1968 – SELECTED WRITINGS : THE SPACE WITHIN.
(L'espace du dedans)
Édition bilingue. Trad. et introd. de R. Ellmann, New York, New Directions, XXIII, 2, 297 p. (réédition de celle de 1951, revue et augm.).

1970 – ECUADOR. A TRAVEL JOURNAL.
Trad. Robin Magowan, Seattle, Univ. of Washington Press, 132 p. et London, Peter Owen, 132 p.

1974 – THE MAJOR ORDEALS OF THE MIND AND THE COUNTLESS MINOR ONES.
(Les grandes épreuves de l'esprit)
Trad. Richard Howard, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 170 p. et London, Secker & Warburg, 170 p.

1975 – INFINITE TURBULENCE.
(L'infini turbulent)
Trad. Michael Fineberg, London, Calder & Boyars, 189 p. ill.

1977 – AU PAYS DE LA MAGIE.
Édit. by Peter Broome, London, Athlone Press, 146 p. (coll. : Athlone French Poets).

Critique en langue anglaise

1945 – SPENDER Stephen : « Impression of French Poetry in Wartime », *Horizon*, vol. XI, n° 65, may, p. 339-347.
– TOYNBEE Philip : « Some Trends and Traditions in Modern French Literature », *Horizon*, vol. XI, n° 65, may, p. 347-361.
– CONNOLLY C. : « Paris regained. » *The Nation*, n° 22 (2 june), n° 23 (9 june), n° 24 (16 june).
– BRIFFAULT Herma : « Literature and art in occupied Paris » (sur Camus, Michaux, Queneau, Sartre, etc.), *The Listener*, XXXIV, n° 882, 6 dec., p. 664-665.

1946 – STENIER G. W. : « Henri Michaux » (sur *Au pays de la Magie*), *The New Statesman and Nation*, XXXI, n° 788, 30 march, p. 233.
– ROLLIN Jean : « French literature today » (sur Ponge, Eluard, Aragon, Michaux), *Now*, n.s., n° 5, p. 61-64.

1947 – TURQUET-MILNES G. : « Les Poètes voyagent. » Textes choisis par H. Parisot, *French Studies*, t. I, n° 1, jan., p. 81-82.

1948 – LEDESERT M. : « Trends in French Poetry », *The National Review*, n° 781, march.
– ELLMANN Richard : « A note on Henri Michaux », *Sewanee Review*, t. LVI, n° 1, p. 36-38.
– XXX : « Notes about contributors : H. M. », *Transition*, 148, n° 4, p. 153.

1949 – ELLMANN R. : « The ductile universe of H. M. », *Kenyon Review* (Gambier-Ohio), t. XI, n° 2, spring, p. 187-198.
– KAZIN Alfred : « Henri Michaux, or the intent traveler », *New Yorker*, XXV, n° 14, 28 may, p. 83-85.
– O'BRIEN Justin : « H. M., Barbarian in Asia », *The New York Times Book Review*, june (repris en 1967 in O'Brien : *The French literature horizon*).

1950 – XXX : « Michaux patterns of poetry series of linileum cuts shown at Perspectives Galleries », *Arts Digest* (N. Y.), t. 24, 15 march, p. 20.
– PHILLIPS E. M. : « H. M., A Barbarian in Asia », *French Studies*, t. IV, n° 2, april, p. 175-177.
– SEGHERS P. : « Letter from Paris », *Poetry*, London, vol. 5, n° 20, nov.

1951 – O'BRIEN Justin : « Poetry of the mind », *Saturday review of literature*, 29 dec., p. 11.

1952 – HOOG Armand : « H. M., or Mythic Symbolism », *Yale French Studies*, n° 9, spring, p. 143-154.
– SPENCER Philip : « Two surrealists, Eluard and Michaux », *The New Statesman and Nation*, t. XLIV, n° 1136, 13 dec., p. 730-732.
– CHIARI Joseph : *Contemporary french poetry* (Valery, Supervielle, Michaux (p. 155 à 166), Claudel...), New York, Philosophical Library, 180 p.
– HACKETT C. A. : *Anthology of modern French Poetry from Baudelaire to the present day* (sur H. M. p. 153 à 157, 286), Oxford, Blackwell (nouv. edit. en 1964).

1953 – FOWLIE Wallace : « Henri Michaux », *Poetry*, vol. 81, 4 jan., p. 265-268.
– XXX : « H. M. Selected Writings », *The Listener*, t. XLIX, n° 1251, 19 feb., p. 317-318.
– BROWN John L. : « Visions of the insect worlk », *Renascence* (Milwaukee), vol. VI, n° 1, autumn, p. 27-33.
– SAYCE R. A. : *Style in french prose – A method of analysis*, Oxford, Clarendon Press, 166 p.

1954 – XXX : « Exhibition of paintings at the Oakland Art Museum », *Arts Digest*, t. 29, 1er oct., p. 15.

1955 – ST. JOHN KUNITZ : *Twentieth century authors. First Supplement* (sur H. M. p. 664-665), New York.

1956 – BRERETON Geoffroy : *An introduction to the french poets Villon to the day*, London, Methuen, 302 p.
– SYKES G. : « Letter from Paris » (Malraux and Michaux), *The Nation*, CLXXXII, n° 12, 24 march, p. 244-245.

1957 – XXX : *« The Oxford book of French Verse. XIII th. c. XX th. century. »* Textes choisis par St. John Lucas. Deuxième édition, sous la dir. de P. Mansell Jones. (Henri Michaux, p. 582-584), Oxford.
– R.B.S. : « From *Miserable Miracle* by Henri Michaux », *The Paris Review*, n° 15, winter, p. 84-105.

1959 – MAURIAC Claude : *The New literature (L'Alliterature contemporaine)*. Trad. de Samuel I. Stone. New York, G. Brazillier, 250 p.
Note : Dans l'édition originale de 1958, C. Mauriac consacrait à Michaux environ 14 pages, traduites ici.

1960 – MICHELSON Annette : « Michaux's recent drawing at Cordier », *Arts*, n° 34, jan., p. 18.
– MICHELSON Annette : « The World of Henri Michaux », *New York Herald Tribune*, 28 oct.

1961 – MILLS Ralph J. : « Char and Michaux, magicians of insecurity », *Chicago Review*, vol. XV, n° 2, autumn, p. 40-56.
– BROOME P. : « Portrait of Michaux, poet in anguish », Nottingham University, Thèse.
– ASHBERY John : « Henri Michaux, painter inside poet », *Art News*, n° 60, march, p. 30-31.

1962 – BROOME Peter : « The introversion of H. M. : his Aims, Techniques & Shortcomings », *Nottingham French Studies*, vol. I, n° 2, oct., p. 34-44.
– BISHOP Lloyd : « Michaux's " Clown " » (avec reproduction du texte en français du poème de H. M. extrait de *Peintures*), *The French Review*, vol. XXXVI, n° 2, dec., p. 152-157.
– HARVEY Lawrence E. : « Michaux's " Chant de Mort " », *Explicator*, XX, n° 1.
– CHOIX DE POÉSIES, Edited by Louise Bégué (recueil contenant un texte de H. M. accompagné de deux disques où les poèmes sont dits par Pierre Viala), New York, Holt, Rinehart & Winston, 217 p.

1963 – HACKETT C. A. : « Michaux and *Plume* », *French Studies*, XVII, n° 1, jan., p. 40-49.
– BRAY Barbara : « An unknown world » (sur une exposition de Gouaches de H. M.), *The Observer*, n° 8957, 3 march, p. 27.
– BUTCHER Georges : « H. Michaux at the Robert Fraser Gallery » (London), *The Guardian*, n° 36286, 5 march, p. 7.
– XXX : « Visions of H. Michaux » (sur l'exposition à la R. Fraser Gallery), *The Times*, n° 55643, 7 march, p. 8.
– BRYHER : « The heart to Artemis. A writers memoir », London, Collins, 320 p.

1964 – ENRIGHT D. J. : « Inside dope », *New Statesman*, LXVII, n° 1715, 24 jan., p. 130-132.
– HUXLEY Francis : « Destroyers of the mind », *The Observer*, n° 9006, 9 feb., p. 27.

– BROOME Peter : « Michaux and failure in mescalin », *Australian Journal of French Studies* (Monash University), vol. I, n° 2, may-august, p. 188-220.
– HORDER John : « Experiments » (sur l'édition angl. de *Miserable Miracle*), *The Spectator*, n° 7104, 21 aug., p. 248.
– RICE Howard C. : « The Sylvia Beach Collection » (sur A. Monnier, Larbaud, Fargue, Schlumberger, Valery, Gide, Romains, Giono, A. Chamson, J. Prévost, H. Michaux...), *The Princeton University Library Chronicle*, XXVI, n° 1, autumn, p. 7-13.

1965 – ASHBERY John : « Poet-Painter reflects self in Paris Show. Michaux Exhibition at Art Moderne », *New York Herald Tribune*, 16 feb.
– FREUND Andreas : « Avant-garde writer displays his " Art " in Paris », *The New York Times*, 23 feb.
– CONIL-LACOSTE M. : « Visual poetry of M. », *Studio*, n° 169, april, p. 180-181.
– BROOME Peter : « Michaux and the exorcism on God », *Australian Journal of French Studies*, vol. II, n° 2, may-aug., p. 191-220.
– CONNOLLY C. : *The modern movement. One hundred key books from England, France and America, 1880-1950*, London, A. Deutsch-Hamisch Hamilton, 148 p.
– CONNOLLY C. : « One hundred key books », *The Sunday Times*, n° 7343, 7 nov.
– XXX : « M. Michaux wins French Prize », *The Times*, n° 56493, 1er dec., p. 15.
– LENNON Peter : « La vie parisienne », *The Guardian*, 9 dec.
– CLOUARD H. & LEGGEWIE R. : *French writers of today*, New York, Oxford, University Press.

1966 – DOBSON Rona : « Parcours de Henri Michaux », *New York Herald Tribune*, 27 dec.
– SCHWARTZ Paul Waldo : sans titre, *New York Times*, 27 dec.
– SPINGLER Michael Kelly : « The roles of perception and imagination in the written Work of H. Michaux », University of Pittsburg, Doctoral thesis, 1966, 189 p. (dactyl.) (*Diss. Abstr.*, 28 (1967-1968) 694A.)

1967 – KUSHNER Eva : « L'Humour de Michaux », *French Studies*, vol. XL, n° 4, feb., p. 495-504.
– XXX : « Naughty Boy » (Review of *L'Espace du Dedans*). *The (London) Times Literary Suppl.*, n° 3394, 16 march, p. 220.
– HUBERT R. R. : « Review of Bellour R. : *H. M. ou une mesure de l'être* », *French Review*, vol. 40, n° 5 (april), p. 717-718.
– ALVARD Julien : « Paris », *Arts News*, may.
– XXX : « The madman within » *(Les grandes épreuves de l'esprit)*, *The Times literary suppl.*, n° 3427, 2 nov., p. 1028.
– BROOME Peter : « Poetry and event in the work of M. » (1940-1948) *Australian Journal of French Studies*, vol. IV, p. 344-378.

1968 – ELLMANN R. : « A Note on Michaux », *Tri-Quarterly*, n° 12, spring, p. 114.
– SHEPLER Frederic Joseph : « The creature from writing, A Study of the imaginary being in the work of Michaux. » *Diss. Abstr.*, 29 (1968) 4020A. (Thèse de la Yale Univ., 1968, 215 p. dactyl.) Publiée en 1977.

1969 – LA CHARITÉ Virginia A. : « H. M. a poetics for modern man », *The South Atlantic Bull.*, XXXIV, n° 1, jan., p. 12.

– LA CHARITÉ : c.r. de LORAS, *Rencontre avec M., French Review*, vol. XLIII, n° 1, oct., p. 167-168.
– PHILLIPS Leon B. « Michaux, poet in rebellion », *Diss. Abstr.*, 30 (1969) 1571A. (Thèse de la Louisiana State Univ. & Agricultural & Mecanical Collège, 1969, 242 p. (dactyl.).)

1970 – JONES Luisa : « Variation on fantasy » (Maupassant (Le Horla), Pieyre de Mandiargues, Michaux, Supervielle), *Neophilologus* (Groningen), vol. LIV, jan., p. 2-18.
– CLEYET George : « Henri Michaux », *Studies in the Twentieth century*, n° 5, spring, p. 17-24.
– UNGARETTI Giuseppe : « On estranged words and Michaux's dream of the universe and perhaps also mine », *Agenda*, vol. 8, n° 2, spring, p. 91-92. Traduit en anglais par Robin Fulton.
– VELINSKY Ludmilla : « Effets stylistiques des combinaisons sémantiques dans l'expression poétique d'H. M. », *Language Quarterly*, VIII, n° 3-4, spring-summer, p. 7-10.
– BREE Germaine : « Le monde peuplé de Michaux », *Kentucky Romance Quaterly*, vol. 17, n° 1, p. 19-28.
– FINN James : « Travel within » (Review of *Ecuador*), *The New Republic*, CLXIII, n° 12, 19 sept., p. 2828.
– XXX : « Transcendent questor » (Review of *Ecuador* et *Façons d'endormi...*), *Times literary suppl.*, n° 3578, 25 sept., p. 1111.

1971 – GIBSON Michael : « Henri Michaux Exhibition », *New York Herald Tribune*, 27-28 march.
– MICHEL Jacques : « Henri Michaux : The art of the blod mademan », *Le Monde Weekly*, 22-28 april.
– GIBSON Michael : « Henri Michaux, an urbane anxiety », *Art in America*, n° 59, march, p. 128-129.
– VELINSKY Ludmila : « The verb in the poetic work of H. M. », *Language Quarterly*, vol. 9, n° 3-4, p. 33-38.
– PHILLIPS Leon B. Jr. : « Poète révolté : H. M. et le monde hostile », *South Central Bulletin*, XXXI, n° 3, oct., p. 120.
– GREENE Naomi : « Création and the self : Artaud, Beckett, Michaux », *Criticism*, 13, p. 265-278.

1972 – FRANZ Alain René : « H. M., vers une libération de l'être », *Dissertation Abstracts Intern.*, vol. 32, n° 7, jan., 3998A. (Thèse.)
– GIBSON M. : « The return of the native : H. M. in retrospect », *New York Herald Tribune*, 25 jan.
– HUBERT Renée Riese : « H. M. *Poteaux d'angle* », *French Review*, XLV, n° 3, feb., p. 701.

1973 – BOWIE Malcolm : *Henri Michaux. A study of his literary works*, Oxford, Clarendon Press, 212 p. (biblio 195-206).
– KITTAY Jeffrey : « La question de l'écriture chez H. M. », *French Review*, XLVI, n° 4, march, p. 706-721.
– ELLMANN Richard : « New maps of the mind » (c.r. du livre de M. Bowie), *New Statesman*, vol. 86, n° 2210, 27 july, p. 120-121.
– GRAHAM Martin : « A suspicion of bachelors » (c.r. du livre de M. Bowie), *The London Magazine*, XIII, n° 4, oct.-nov., p. 139-141.
– BREE G. : « The break-up of traditional genres, Bataille, Leiris, Michaux », *Bucknell Review*, XXI, n° 2-3, fall, p. 3-13.

– RUSKAMP Judith S. : « Marinetti (Selected Writings) and *Ecuador*, a travel journal by H. M. » *Chicago Review*, vol. 25, n° 3, p. 117-182.

1974 – XXX : « Unsupported thoughts in motion » (c.r. des livres de M. Bowie et H. M. *Moments-traversées du temps*), *Times Literary suppl.*, n° 3754, 15 feb., p. 147.
– HUBERT R. R. : « H. M. *Émergences-Résurgences* », *French Review*, XLVII, n° 3, feb., p. 666-667.
– HACKETT C. A. : c.r. « M. Bowie : *Henri Michaux* », *French Studies*, XXVIII, n° 2, april, p. 231-232.
– KUHN Reinhard : « The hermeneutics of silence. M. and mescaline », *Yale French Studies*, 50, apr., p. 130-141.
– BISHOP Lloyd : « M. Bowie *Henri Michaux* », *French Review*, LXVIII, n° 1, oct., p. 232-233.
– XXX : « The Major ordeals of the Mind... by H. M. » (trans. by R. Howard), *Choice*, vol. 11, n° 8, oct., p. 1144-1145.
– LA CHARITÉ V. A. : c.r. « M. Bowie *H. Michaux* », *Books abroad*, Norman (Okl), XLVIII, p. 331.
– LA CHARITÉ V. A. : c.r. « H. M. *Moments, traversées du temps* », *Books abroad*, Norman, XLVIII, p. 530.
– LEKI Ilona Nina : « The travel literature of Michaux », *Diss. Abstr.*, XXXV, n° 11, may 1975 (1974-1975), 7312A-7313A. (Thèse Univ. of Illinois at Urbana-Champaign (1974), 238 p.)
– KUHN Reinhard : « Prismatic reflections : Michaux's *Paix dans les brisements* » (p. 186-204), in *« About french poetry from Dada to " Tel quel "... Text and Theory »*, Detroit, Wayne State University Press, 298 p.

1975 – SCHJELDAHL Peter : « The mysterious images of H. Michaux », *New York Times*, n° 42764, section 2, 23 feb., p. 35.
– SHEPLER Frederic J. : « Beyond Dreams : H. Michaux's *Façons d'endormi, façons d'éveillé* », *Diacritics*, vol. 5, n° 1, spring, p. 20-26.
– LEHMANN Henry : « Trace elements of an identity », *Montreal Star*, sept.
– SPACKMAN W. M. : « Au fil du moi » (sur *Ecuador*), *Parnassus*, 4, n° 1, fall/ winter, p. 189-194.

1976 – VERNIER Richard : « Henri Michaux : *Moments* », *French Review*, XLIX, n° 3, feb., p. 449-450.
– BROOME Peter : « M. Bowie *Henri Michaux* », *Modern Language Review*, vol. 71, n° 2, apr., p. 428.
– BOWIE Malcolm : « Trajectories of a mind in crisis » (c.r. *Infinite Turbulence et Face à ce qui se dérobe*), *Times Literary suppl.*, n° 3892, 15 oct., p. 1309.

1977 – GIBSON Michel : « The battle of the blot », *Art News*, vol. 76, n° 4, april, p. 101-102.
– JAMIESON D. M. : « Michaux's infernal rythms » (c.r. H. M. *Au pays de la magie* (ed. P. Broome) et du livre de P. Broome sur H. M.), *Times Higher Education suppl.*, n° 315, 18 nov., p. 16.
– ELKAN Lajos Rudolf : « Analyse sémiotique de *Mes Propriétés* de H. M. » *Diss. Abstr. Intern.*, vol. 38, n° 5, nov. 1977, 2832A. (Thèse de l'Univ. of Columbia.)
– PHILLIPS Leon B. Jr. : « Poet in rebellion : H. M. and the inimical world », *South Central Bulletin*, XXXVII, n° 4, winter, p. 156-157.
– LA CHARITÉ Virginia A. : *Henri Michaux*, Boston, Twayne (G. K. Hall) 148 p. (biblio. p. 141-144). (Twayne's world authors series n° 465.)

– SHEPLER Frederic J. : *Creatures within. Imaginary beings in the work of H. M.*, Bloomington, Indiana, Physsardt Pub., 184 p. (biblio. p. 171-179).
– VELINSKY L. A. : *From the gloom of today to new greatness of man : Itinerary by Henri Michaux, builder of new poetry,* New York, Vantage Press, XXIII, 359 p. (biblio. p. 348-359).
– BROOME Peter : *Henri Michaux,* London, Athlone Press, 6, 153 p. (biblio. p. 150-151). (Coll. Athlone French Poets.)

1978 – LA CHARITÉ V. A. : « Dis-order and unity in the works of H. M. », *Modern Language Review,* vol. 73, part. 1, jan., p. 61-70.
– XXX : c.r. « Peter Broome : *H. Michaux* », *Choice,* vol. 14, n° 12, feb., p. 1651.
– MORRIS C. J. : c.r. « Peter Broome : *H. Michaux* », *Modern Languages,* LIX, n° 1, march., p. 58.
– HUBERT R. R. : « H. Michaux and René Magritte », *Stanford French Review,* II, n° 1, spring, p. 61-72.
– LITTLE Roger : c.r. « P. Broome *H. M.* & Michaux *Au pays de la magie* » (Ed. P. Broome), *French Studies,* XXXII, n° 2, april, p. 223-225.
– XXX : « Virginia La Charité : *Henri Michaux* », *Choice,* vol. 15, n° 3, may, p. 405.
– XXX : J. J. Shepler : « Creatures Within. Imaginary beings in the work of H. M. », *Choice,* vol. 15, n° 7, sept., p. 880-881.
– KRAMER Hilton : « French surrealist arrives in New York », *The New York Times,* 24 sept.
– HUBERT R. R. : « V. La Charité *H. Michaux* », *French Review,* LII, n° 1, oct., p. 172-173.
– JACKSON Elisabeth R. : « H. Michaux *Au pays de la magie* », *Modern Language Journal,* LXII, n° 7, nov., p. 361-363.
– ERICKSON John D. : c.r. « V. La Charité : *H. Michaux* », *L'Esprit créateur,* Minneapolis, XVIII, p. 98-100.
– PRECKSHOT Judith Élise : « The fictions of poetry. The prose poems of F. Ponge and H. M. » *Diss. Abstr.,* XXXVIII (1977-1978) 5512A-5513A. Thèse, Univ. of California, Irvine, 1977, 175 p.
– BEATTY Frances : « Michaux's mescaline », *Art World,* vol. 3, sept., p. 1, 2.
– SCHWARTZ Ellen : « Exhibition Michaux », Guggenheim museum, New York, *Art News,* n° 77, dec., p. 152.

1979 – LAWALL Sarah : c.r. « *H. Michaux* by V. A. La Charité », *French Forum,* vol. 4, n° 1, jan., p. 87-89.
– CARLSON P. : « H. M., an art of ideograms », *Art in America* (USA), vol. 67, part I, jan.-feb., p. 124-125, 2 ill.
– EDSON Laurie Dale : « Open synthesis : H. M. and the poetics of change ». *Diss. Abstr. Intern.,* vol. 39, n° 9, march, 5541A-5542A. (Thèse, Stanford University, 1978.)
– HONORÉ Lionel P. : « H. M. et l'écriture poétique », *Language Quarterly,* XVII, n° 3-4, spring-summer, p. 2-6.
– BLACKMAN Maurice : c.r. P. Broome « *H. M.* et H. M. *Au pays de la magie* », Aumla, n° 51, may, p. 132-134.
– BROOME P. : c.r. « V. A. La Charité *H. Michaux* », *Modern Language Review,* vol. 74, part 3, july, p. 711-712.
– KELLER Bonnie Jean : « H. Michaux and the surrealist esthetic. » *Diss. Abstr. Intern.,* vol. 40, n° 3 (sept. 1979) 1501A. (Tulane Univ. diss.)
– SHEPLER F. J. : « The interstices of stories : poetry and fiction in the writings of H. M. », *Stanford French Review,* III, n° 3, winter, p. 315-325.

1980 – De Julio Mary Ann : « Expressivity and indication in Michaux, Reverdy and Dupin. » *Diss. Abstr. Intern.*, vol. 40, n° 7 (jan. 1980), 4026A. (Thèse, Univ. of Iowa 1979.)
– Broome P. : « H. M. impetus and infinity » (p. 27-48), in : *The language of poetry. Crisis and solution. Studies in modern poetry of french expression 1945 to the present.* Edited by Michael Bishop, Amsterdam, Rodopi.
– York R. A. : c.r. « La Charité : *H. Michaux* », *French Studies,* XXXIV, p. 96-97.
– Broome P. : c.r. « Shepler F. J. : *Creatures within...* », *French Studies,* XXXIV, p. 97-98.
– La Charité V. A. : c.r. « Shepler F. J. : *Creatures within* ». *French Review,* LIII, p. 461-462.

Traductions en langue allemande

1930 – Meine güter.
(Mes propriétés)
In *Neue Französische Erzälher* Publ. par F. Bertaux & H. Kesten. Berlin, Kiepenheuer, p. 285-291.
– Meine güter.
(Mes propriétés)
Trad. G. & H. Kesten, *Die Literarische Welt,* Berlin, VI jahrg., n° 44, 31 okt.

1946 – Poème.
Trad. d'un texte non identifié, *Prisma,* t. I, IV Heft.

1947 – Dichtung der gegenwart, frankreich.
Drei Seiten aus dem Buch der seltsamen Begegnungen, Munchen, C. A. Weber, p. 140-142.

1950 – Surrealismus 1924-1949.
(Texte de H. M., p. 33.) Recueil pub. par A. Bosquet, Berlin.

1952 – Gleichnisse und dichtungen.
Trad. Kurt Leonhard, *Die Neue Deutsche Rundschau,* p. 299-307.

1954 – Konterfei der meidosemen.
(Portrait des Meidosems)
Trad. Kurt Leonhard, *Die Neue Deutsche Rundschau,* t. LXV, Heft 2, p. 212-229.
– Dichtungen. Choix de poèmes.
Trad. et introd. K. Leonhard. Édition bilingue, Esslingen, Bechtle Verlag, 148 p.

1956 – Passagen.
(*Passages,* 1950)
Trad. Elisabeth Walther. Préf. de Max Bense « Asthetik & Metaphysik einer Prose » (p. 9-32), Esslingen, Bechtle Verlag, 158 p.

1958 – Poèmes.
In *Anthologie der Franzose Dichtung von Nerval bis zu Gegenwart,* Publ. par F. Klee-Palyi, Wiesbaden Limes Verlag, édition bilingue (H. M., p. 302-307).

1959 – ÜBER MEINE MALEREI.
Trad. de Catherine de Porada.
a) Katalog der Galerie Daniel Cordier zur M. Austellung, Frankfurt, feb. marz.
b) Katalog der Galerie Charles Lienhard-Zurich, 6 apr.-9 mai, p. 5.
– LA MARCHE DANS LE TUNNEL (chant 19).
In *Ohne Hass und Fahne/Sans Haine et sans drapeau*, Hamburg, Rowolt, 192 p. (H. M., p. 91-92).
Note : Édition trilingue français-anglais-allemand de poèmes sur la guerre. Chacun des poèmes étant présenté dans sa langue originale avec la traduction dans les deux autres.
– PAIX DANS LES BRISEMENTS (Extraits).
hrsg. von Horst Bienek & Hans Platschef, *Blätter + Bilder*, Würzburg-Wien, Heft 5, nov.-dez.

1960 – PLUME UND ANDERE GESTALTEN.
Trad. K. Leonhard, Wiesbaden Limes Verlag, 135 p.
– DER FREMDE SPRICHT.
(L'étranger parle)
Trad. et introd. de Winfried Engler, *Antaios*, Stuttgart, t. I, n° 5, jan. p. 420-430.

1961 – TURBULENZ IM UNENDLICHEN.
(L'infini turbulent)
Trad. K. Leonhard, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 141 p.

1962 – KONTRA!
(Contre!)
Trad. Paul Celan, Frankfurt, *Almanach S. Fischer*, t. 76, p. 49 et *ss.*

1963 – ECCE HOMO.
Trad. Paul Celan, Frankfurt, *Almanach S. Fischer*, t. 77, p. 125-129.
– DIE VERLANGSAMTE.
(La Ralentie)
Trad. P. Celan, *Neue Rundschau*, t. 74, p. 194-200.

1964 – POÈMES.
In *Museum der Modernen Poesie*, établi par H. M. Enzensberger, München Deutscher Taschenbuch Verlag, 400 p.
Note : Les textes de H. M. sont « La Cordillera de los Andes, Eisberge (Icebergs), Lazarus schläfst du? (Lazare, tu dors?), Rast im Unglück (Repos dans le malheur), Tragt mich fort (Emportez-moi), Ratschläge (Conseils), Der grosse Kampf (le grand combat) » et se trouvent aux pages 82, 125, 145, 203, 209, 212, 220, et 379-380 (notice bibliographique. Les traducteurs sont H. M. Enzensberger, Karl Krolow, Max Hölzer, K. Leonhard. Il existe une édition bilingue parue en 1963 chez Suhrkamp.

1965 – WIND UND STAUB.
(Vents et poussières)
Trad. Hildegard Baumgart, Nachwort von H. Heissenbüttel, Freiburg im Brisgau, Walter, 77 p. ill., Olten (Suisse), Walter, 77 p. ill.

1966 – DICHTUNGEN, SCHRIFTEN, tome 1.
Aufgrund der von H. Michaux unter Mitwirkung von Christoph Schewerin getroffenen Auswahl in Ubertragungen von K. Leonhard und eigenen Ubertragungen herausgegeben von Paul Celan, Frankfurt, S. Fischer Verlag, 548 p.
Note : Cette édition bilingue, la première réalisée au monde avec tant d'ampleur contient des textes extraits de « *Qui je fus, Ecuador, Mes Propriétés, Difficultés, Un certain Plume, Un barbare en Asie,* Poèmes, *La nuit remue, Voyage en Grande Garabagne, Entre centre et absence, La Ralentie, Je vous écris d'un pays lointain,* L'insoumis, Animaux fantastiques, *Peintures,* Visages de jeunes filles, *Au pays de la magie,* Idées de traverse » soit environ 160 textes de Henri Michaux.

1970 – DIE GROSSEN ZERREISSPROBEN UND ANDERE STORUNGSERLEBNISSE.
(Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites)
Trad. Gerd Henniger, Frankfurt, S. Fischer, 158 p.

1971 – TURBULENZ IM UNENDLICHEN.
Die Wirkungen des Mescalins. Acht Versuche.
(L'infini turbulent)
Trad. K. Leonhard, Frankfurt, Suhrkamp, 252 p. ill.
– ZWISCHEN TAG UND TRAUM.
(Façons d'endormi, façons d'éveillé)
Trad. Suzanne Kaiser, Frankfurt, Suhrkamp, 143 p.
– DICHTUNGEN SCHRIFTEN, TOME 2.
Trad. K. Leonhard, Frankfurt, S. Fischer, 395 p.

1972 – UBER MEINE MALEREI.
In *Kestner-Gesellschaft Hannover Katalog.* Hannover, 17 nov.-7 janv. 1973, p. diverses.
Note : Ce précieux catalogue contient les traductions de plusieurs textes de H. M.
a) « Uber meine Malerei », repris du Katalog D. Cordier 1959.
b) « Ist wirklich eine Erklärung nötig », repris du Katalog Van de Loo, München 1963.
c) « Die Ansprache von Henri Michaux » (trad. Frau du Bary), in der Galerie Daniel Cordier in Frankfurt a. M. am 3. feb. 1959.
– FRIEDEN IN DEN BRANDUNGEN.
(Paix dans les brisements)
Trad. K. Leonhard, in *Kestner-Gesellschaft Katalog,* Hannover, p. 18-25.
Note : Édition originale de cette traduction intégrale.

1982 – ECKPFOSTEN
(Poteaux d'angle)
Trad. Werner Dürrson. Carl Hanser Verlag-München.

Critique en langue allemande

1951 – PEER Andri : « Anmerkung zu Henri Michaux », *Die Weltwoche,* Zurich, 2 nov.

1953 – m.n. : « Les Tachistes (H. Michaux) », *Das Werk,* XLII, n° 4, april-suppl. p. 71-72.

1954 – LEONHARD Kurt : « Der Dichter Henri Michaux », *Die Neue Deutsche Rundschau,* LXV, Heft 2, p. 230-231.
– ZELTNER Gerda : « Zu einem Buch von H. M. *Face aux Verrous* », *Neue Zürcher Zeitung,* 8 aug.

1956 – FRIEDRICH H. : *Die Strucktur der modernen Lyrik* (H. M., p. 134), Hambourg, Rowolt.
– DE MEDICI F. : « Die belgische literatur in französische Sprache » (Henri Michaud *(sic)* et la littérature belge), *Mitteilungen des Instituts für Auslandsbeziehungen,* n° 6, sept.-dez., p. 278-280.
– MULLER E. : « Die soziale Probleme im Werke von Michaux », Iéna. Thèse, 105 ff. dactylographiés.
– USINGER Fritz : « Henri Michaux » (c.r. sur *Passagen*) *Antares,* Mainz, IV jahrg, n° 7, nov. p. 33-36.
– VOLLMER H. : *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler des XX jahrhundert,* t. III (Henrik *(sic)* Michaux = p. 386), Leipzig.

1957 – GERMER B. : Die Zeitschriften *Confluences* und *Fontaine* als Spiegel der « résistance intellectuelle » und das « nouvel humanisme » in den Jahren 1940-1947 (sur H. M., p. 52, 66, 69, 92-95, 143, 171, 208, 211, 225, 264-267, 288), Tübingen, thèse de lettres.

1958 – SCHLOCKER G. : « Faule Inspiration. H. M., Experimente mit Meskalin », *Deutsche & Wirtschaftszeitung,* n.° 5, 18 jan.

1959 – HOCKE René : *Manierismus in der Literatur* (p. 285 : Im Dunkeln = extrait de « Contre »), Hamburg.
– EXPOSITION H. MICHAUX A LA GALERIE DANIEL CORDIER, Frankfurt, feb.-märz.
– BENSE Max : « 15 Fenster zu den Blättern Michaux's *(sic)* » in catalogue de la Galerie Daniel Cordier, fev.
Note : Le même texte est repris dans le catalogue de l'exposition H. Michaux de Zurich (Galerie Charles Lienhard, apr.-mai.)
– BENSE Max : « Nachsätze zu den Fenstern auf die Blätter Michaux's *(sic)* ». Conférence tenue lors du vernissage de l'exposition H. M. à la Galerie Cordier le 3 février 1959. (Mss. 4 pages dactyl.)
Note : A la suite de cette conférence H. M. prit la parole pour expliquer sa peinture, ce fait est très rare.
– gt. : « Henri Michaux stellt aus », *Frankfurter Neue Presse,* 3 feb.
– ghe : « Vernissage bei Daniel Cordier. Eröffnung der Ausstellung H. M. in Frankfurt », *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* n° 30, 5 feb.
– LEONHARD K. : « An der Grenze der Sprache, Poesie und Metaphysik im Werk von H. M. » Conférence tenue le 24 mai 1959 à Freiburg/Breisgau. Une version améliorée a été donnée en émission à la Süddeutschen Rundfunk de Stuttgart le 29 oct. 1959. (Le manuscrit comporte 35 pages.)
– « Austellung Michaux, Galerie C. Lienhard Zurich », *Werk,* t. 46, suppl. p. 129-130, juni.
– LEONHARD Kurt : « Uber Henri Michaux », *Blätter + Bilder,* Würzburg-Wien, Heft 5, nov-dez.

1960 – ENGLER Winfried : « Dichtung der Grenzsituation », *Antaios,* Stuttgart, t. I, n° 5, jan. p. 413-419.
– ENGLER W. : *Das Michaux Bild (1922-1959),* Tübingen. Thèse de lettres soutenue le 21 mai.

VI + 267 + 28 p. (Biographie et bibliographie dactylographiées.)
Note : Cette thèse sera publiée en 1964 en 312 p.
– ENGLER W. : « Moderne Kunst ist antiquiert. Zum Leistungsbegriff in unserer Zeit », *Stuttgarter Nachrichten,* n° 84, 9 april, p. 35.
– LEONHARD K. : Conférence sur Michaux. « Verhältnis zum Mescalin », Hessiche Rundfunk, le 19.11.1960, 23 H 40.

1961 – ENGLER W. : « Bemerkungen zu einem unveröffentlichten Brief von Jules Supervielle. Lettre à propos de *Qui je fus* de H. M. », *Zeitschrift für Französische Sprache & Literatur.* t. 71, nov., p. 148.

1962 – FRITZ Walter H. : « H. M. *Turbulenz im Unendlichen* », *Neue Deutsche Hefte,* 9 jg. Heft 88, juli-aug.
– HEISSENBUTTEL H. : « Exerzitien der metaphysischen Not : Uber Method und Thematik bei H. M. », *Merkur,* Stuttgart, t. XVI, märz, p. 280-287.

1963 – CLAUS Jurgen : « Onkarnation des Teichens – Henri Michaux », in *Theorien zeitgenossischer Malerei,* Hambourg, Rowolt, p. 97-101.
– MAHLOW D. : « Warum geschriebene Bilder? », *Kunstwerk,* Baden-Baden, t. 16, apr., p. 2.
– LEIDE Alfred : *Dichtung als Spiel.* Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache (H. Michaux, Breton, Aragon, Éluard, Peret, Tzara et Minou Drouet), Berlin, Walter de Gruyter & C^ie^, 2 vol.

1964 – ENGLER W. : *Das Michaux Bild,* Tübingen, 312 p.
– METKEN Günter : « Erforscher innerer Welten », *Das Kunstwerk,* n° 18, juil., p. 60-64.
– WEINRICH W. : *Tempus : Gesprochene und erzählte Welt,* Stuttgart, Kohlhammer.

1965 – REGLER Br. : « Formen des Aggressivität bei Michaux », München, XIII, 133 p. Thèse.

1966 – HEISSENBUTTEL H. : « Uber Michaux » extr. de *Überliteratur,* Olten, Suisse, Walter Verlag, p. 47-55.
– LEONHARD K. : « Henri Michaud : Dichter und Maler », *Neue Rundschau,* Berlin-Frankfurt, 77 jg., Heft I, p. 70-84.
– HEISSENBUTTEL Helmut : « Anmerkungen zu einer Literatur der Selbstentblösser » (M. Leiris, A. Breton, Henri Michaux), *Merkur,* t. 20, p. 568-577.
– ZAUBITZER Hannelore : « Clownmetaphern bei Baudelaire, Mallarmé und H. M. », *Die Neueren Sprachen,* H. 10, Okt., p. 445-456.
– EPTING Karl : « Von der Absurdität zur neuen Ganzheit Französische Lyrik », *Zeitwende,* n° 37, p. 391-401.
– BLOCKER Günter : *Turbulenz im Unendlichen,* in *Literatur als Teilhabe,* Berlin, p. 303-305.
– WEINRICH Harald : « Entdecken wir H. Michaux », *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* n° 252, 23 okt.
– FROHLICH H. J. : « Nichts ist berauschender als entdecken zum ersten Band der Dichtungen und Schriften von M. », *Die Welt der Literatur,* t. 3, 24, 24 nov., p. 1 et 2.

1967 – LEONHARD K. : *Henri Michaux,* Stuttgart, Verlag Gerd Hatje (trad. en français la même année et édité par Tisné à Paris).

– HENNIGER Gerd : « Dichtungen » (sur *Connaissance par les gouffres*), *Neue deutsche Hefte,* Berlin, n° 113, p. 108-110.
– STILLER Klaus : « H. M. », *Neue deutsche Hefte,* n° 115, p. 138-142.
– JAECKLE Erwin : « ... zwichen Drogue und Kunst, Michaux », in *Zirkelschlag der Lyrik,* Zürich-Stuttgart, p. 44-50.

1971 – KALLMEYER Werner : H. M., in *« Franz. Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen »,* Stuttgart, Kröner, p. 113-135.

1972 – HENNIGER G. « Dichtungen, *Zwischen Tag und Traum* », *Neue deutsche Hefte,* XIX jg., n° 134, p. 139-144.
– RAIBLE W. : « " Clown " de H. M. Interprétation », in *Moderne Lyrik in Frankreich. Darstellung und Interpretation,* Stuttgart, Kohlhammer, p. 109-113.
– EXPOSITION HENRI MICHAUX A LA KESTNER-GESELLSCHAFT HANNOVER (17 nov. 1972 au 7 janv. 1973).
Le catalogue (220 pages!) contient des textes de :
SCHMIED W. : « Notizen zu H. M. », p. 5.
LEONHARD K. : « Eine extreme Erfahrung », p. 27.
LEONHARD K. : « Zwischen Chemie und Mystik », p. 34.
BENSE M. : « 15 Fenster zu Michaux », p. 37.
BACON F. : « Uber H. Michaux », p. 39.
BERTELE R. : « Biographie Michaux », p. 40.
Note : Une édition remaniée en langue française de ce catalogue a été publiée par Erker Verlag, St. Gallen en 1973.
– G. M. : « Ein tachist widerwillen », *Weser Kurier, Bremer Tageszeitung,* 22 nov.
– SCHULTER Wolfgang : « Ein Maler sagt : Ich schreibe meine Bilder » (nom du journal inconnu), 24 nov.
– HELMS Dietrich : « Der Blick vorbei », *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* 28 nov.
– MORSCHEL Jurgen : « Notizen aus dem Unterbewusstsein », *Süddeutsche Zeitung,* 30 nov.
– LANGE Rudolf : « Kontinente des Unterbewusstsein », *Hannoversche Allgemeine Zeitung,* 1 dez.
– SEIDE Adam : « Klassiker des Taschismus », *Frankfurter Rundschau am Abend,* 7 dez.
– H. E. : « Aus der Mappe eines Widersprüchlichen », *Die Welt,* 13 dez.
– SCHULTE Jurgen : « Befreit vom Zwang der Wörter », *Deutsche Zeitung Christ und Welt,* 22 dez.
– WAGNER Herbert H. : « Ein grosser Maler und Dichter », *Göttingen Tageblatt,* 25 dez.
Note : Le même auteur a publié « Eine phantastiches Kunst », dans un journal inconnu et à une date inconnue.

1973 – DANNECKER Hermann : « Vibrierender Strich einer Masslosen Welt », *Rheinische Post,* 3 jan.
– H. D. : « Chiffren Jagen über das Papier », *Trossinger Zeitung, Schwäbische Zeitung,* 3 jan.
– DANNECKER Hermann : « Die Sonderstellung des H. Michaux », *Generalanzeiger für Bonn,* 4 jan.
– ZELTNER-NEUKOMM Gerda : « Der " Fall " Michaux », in *Beim wortgenommen Stilanalytische Beiträge zur Romanistik,* Mainz, von Hase & Koehler, p. 149-153.
– WINTER P. : « Henri Michaux und Joseph Cornell », *Das Kunstwerk,* n° 26, jan., p. 74.

1974 – SIMONIS Ferdinand : « Michaux. Lyrik der inneren und transrealen Welt », in *Nachsurrealistische Lyrik im zeitgenössischen Frankreich,* Heidelberg, Winter, p. 108-141.

1975 – KALLMEYER Werner : *Entre Centre et Absence,* in *Die Französische Lyrik,* Dusseldorf, Bagel, p. 267-278.

1976 – ENGLER W. : « Michaux " Nous deux encore" », in *Die moderne französische Lyrik. Interpretationen,* Berlin, E. Schmidt, p. 250-254.
– SOTRIFFER Kristian : « Das Aufsprengen des Endlichen. H. M. – eindrucksvoll dokumentiert im Museum des 20. Jahrhunderts », *Die Presse,* Wien, n° 8617, 16 dez., p. 5.

1977 – DUBBE Daniel Otto : *Reise, Imaginäre Reise und Reise unter Drogen; Untersuchungen zu Henri Michaux,* Hamburg, H. Lüdke, 133 p. (biblio. p. 124-133).
– KNAPP Gottfried : « Ich möchte die innere Gärung malen. Neue Bilder von H. M. bei van de Loo », *Süddeutsche Zeitung,* München, n° 131, 10 juni, p. 14.
– OLBRICHT K. H. : « Die flüchtenden Formen von H. M. » *Kunst und Das Schöne Heim,* vol. 89, n° 7, juli, p. 402-404 (summary in english 5 ill.).
– GRUTERICH Marlis : « Bilder, mit dem Fleck geschrieben. Galerie Borgmann zeigt Werke des Surrealisten H. Michaux », *Kölner Stadt Anzeiger,* n° 214, 15 sept., p. 16.
– MUSCHIK Johannes : « Henri Michaux, Museum des 20 Jahrunderts », Wien, *Das Kunstwerk,* Stuttgart, vol. 30, févr., p. 76.
– EWALD Dieter : « Die Fabel zwischen Parabolik und Mythos », in *Die moderne franz. Fabel. Strucktur und Geschichte,* Schauble Verlag (VI + 296 p.). Thèse (sur H. M., 168-184).

1978 – SPIES Werner : « Absage an die Gewissheit. H. M. der Dichter und der Maler. Zur Ausstellung im Centre Pompidou in Paris », *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* n° 85, 26 apr., p. 12.
– SOTRIFFER K. : « Sprache und Zeichen getrennt. Michaux, Verdijk, Carer und Strausky in Wiener Galerien », *Die Presse,* Wien, n° 9029, 27 apr., p. 5.
– A. M. : « Austellungsspiegel – Paris : Henri Michaux », *Die Welt,* n° 109, 12 mai, p. 21.

1979 – H. R. : « Der Selbstversucher. Geburtstagaustellung H. M. », *Frankfurter Rundschau,* n° 119, 23 mai, p. 7.
– L. S. M. : « Austellungsspiegel – Bonn : H. Michaux », *Die Welt,* Bonn, n° 120, 25 mai, p. 19.
– B. H. : « Zur Austellung. H. Michaux in der Bonner Galerie Pudelko », *Handelsblatt,* Dusseldorf, n° 120, 26 juni, p. 21.
– ENGLER Winfried : « Michaux wird achtzig », *Lendemains,* Berlin, t. IV, n° 15, aug., p. 146.

Traductions en langue espagnole

1931 – BAJO EL FARO DEL MIEDO.
(Sous le phare obsédant de la peur, extr. de *La Nuit Remue.*)
Trad. Guillermo de Torre. *Sur,* Buenos-Aires, n° 3, invierno, p. 94-97.

1936 – EL PORVENIR DE LA POESIA (avec Jules Supervielle)
(L'avenir de la Poésie)
Sur, Buenos Aires, n° 24, sept., p. 80-87.
Note : En septembre 1936, Henri Michaux fut « invité d'honneur » du XIV[e] Congrès International des P.E.N. Clubs qui se tint à Buenos Aires. Il y donna un exposé dont la revue *Sur* donne ici la traduction. Le texte original est reproduit dans le volume des comptes rendus de ce congrès publié à Buenos Aires en 1937 (p. 200-203).
– BUSQUEDA EN LA POESIA CONTEMPORANEA.
(Recherche sur la poésie contemporaine)
Sur, Buenos Aires, n° 25, oct., p. 7-23.

1937 – AVENTURAS.
Sur, Buenos Aires, n° 37, oct., p. 40-45.

1941 – UN BARBARO EN ASIA.
(Un barbare en Asie)
Trad. de Jorge Luis Borgès, Buenos Aires, Édit. Sur, 200 p.

1954 – POEMAS.
In *Poesia Francesca. Antologoia.* Trad. et introd. Andres Holguin, Madrid, Ediciones Guadarrama.
Note : Les textes sont : La Cordillera de los Andes, Llevame, Icebergs, Repose de la desgracia, Encontra!

1959 – ESQUIZOFRENIA EXPERIMENTAL.
(Cap. V del libro *Miserable Miracle*)
Trad. Carlos Viola Soto, *Sur*, Buenos Aires, n° 257, mar.-abr., p. 12-38.
– POEMAS (1927-1954).
Choix et trad. avec un prologue par Lysandro Z. D. Galtier, Buenos Aires, Compania General Fabril Editora.

1964 – HENRI MICHAUX.
Nota y versiones de Alvarez Ortega, *Poesia espagnola*, enero, p. 24-26.

1966 – LA NIT ES MEU/LA NUIT REMUE.
Édition bilingue français-catalan. Trad. et introd. de Manuel de Pedrolo. Illustr. de J. Pla-Narbonna, Barcelona, Rocas, 82 p.

1967 – HACIA LA COMPLETUD.
(Vers la complétude)
Trad. Homero Aridjis, *Mundo Nuevo*, Paris, n° 17, nov., p. 25-32.

1974 – MODOS DEL DORMIDO. modos del que despierta.
(Façons d'endormi, façons d'éveillé)
Madrid, Felmar, 176 p.

Critique en langue espagnole

1936 – HOURCADE Pierre : « H. M. o el viajero perseguido », *Sur*, Buenos Aires, n° 23, ag., p. 68-73.

– GUILLOT MUNOZ Gervasio : « La agudeza disociativa de H. M. », *Sur*, Buenos Aires, n° 27, dic., p. 114-116.

1941 – TORRE Guillermo de : *« Un Barbaro en Asia »*, *Sur*, Buenos Aires, n° 87, dic., p. 56-58.

1952 – ALGAZEL : « Cronica cultural extranjera », *Revista*, n° 25, 2 oct. (H. M., p. 8).

1956 – BONNEFOI G. : « Exploracion de H. M. (la mescaline) », *Revista Mexicana de Literatura*, Mexico.

1959 – GONZALEZ Maria Rosa : « H. M. jara *La Pagnia jara Luego* », *El Plata*, Montevideo, 20 nov.

1960 – PAZ Octavio : « Corriente alterna » (la poésie et les sciences, Michaux, Pieyre de Mandiargues), *Sur*, n° 265, julio-ag., p. 2-18.
– ZOLLA ELEMIRE : « La regressiones de la droga » (Artaud et Michaux). Trad. de Juan-Carlos Pellegrini, *La Torre*, Puerto Rico, VIII, n° 31, julio-sept., p. 51-66.

1961 – LANUZA Eduardo Gonzales : « Poemas 1927-1954 », *Sur*, n° 272, sept-oct., p. 113-115.

1963 – ROSA Antonio Ramos : « Algumas consideraçoes sobre poesia e arte modernas. » (Sur Michaux et Ponge) *Coloquio*, Lisboa, n° 22, febr., p. 44-46.

1964 – PAZ Octavio : « Corriente alterna in Nuestra Decada. » Mexico, Impreta Universitaria, vol. I.
– SIETE PINTORES DE PARIS. (Exposition de Degottex, Dupuy, Janicot, Klein, Michaux, Mathieu, Sima.) « Du vide à l'immatériel » texte français de Renée Beslon. Prologo de C. A. Arean. Sala del Prado del Ateneo de Madrid, nov. Note : Catalogue illustré avec chronologie de la vie et des œuvres de H. M.

1965 – CARBALLO Rof : « La literatura en sus fronteras. » (Sur le nouveau roman et H. M.) *Insula*, Madrid, n° 1, junio, p. 12-13.

1966 – BELLOUR Raymond : « H. M. o la medida del presente. » (Trad. de Ramon Xirau.) *Dialogos, Artes, Letras* (Mexico), vol. 2, num. 4, mayo-junio, p. 6-8.

1968 – COYNÉ André : « La condenada curiosidad de M. », *Sur*, n° 313, julio-ag., p. 5-22.
– FERNANDEZ MOLINA Henri : « Approximacion a H. Michaux » (Lautréamont, Arrabal, Gide, Breton), *La Torre*, Puerto Rico, ano 16, n° 49, julio-sept., p. 161-175.

1977 – DE PAOLA Luis : « Ensayo. » (Sur *Un Barbaro en Asia*, trad. J.-L. Borges.) *Estafeta literaria*, Madrid, n° 611, 1er mayo, p. 2806.

1978 – MIRANDA Julio E. : « Lectura de Michaux », *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, CXIII, n° 339, julio-sept., p. 375-407.

Traductions en langue italienne

Avec la collaboration de Mme Dora Rigo Bienaimé.

1945 – LA LETTERA – ECCE HOMO.
(La lettre, Ecce Homo, extraits de *Épreuves-Exorcismes.*)

Trad. di Giuseppe Ungaretti. In *Prose.* Quaderni Internazionali (dir. G. Manzini). Roma, Nuove edizioni. Italiane, p. 186-189.

1946 – MA VIE, PETIT, CHAÎNES ENCHAÎNÉES...
(9 poèmes en langue française)
In *Poesia.* Quaderni Internazionali (dir. E. Falqui), Milano, A. Mondadori, p. 182-187.
Note : De 1951 à 1960, la revue romaine *Botteghe Oscure* publia en préoriginale et directement en langue française 15 poèmes de Michaux qui sont mentionnés à leur place dans la bibliographie française.

1952 – POÉSIES CHOISIES.
(26 poèmes en langue française)
Publiés par Carlo Bo in *Nuova Poesia francese,* Parme, Guanda, p. 306-331.

1960 – MICHAUX IL BUON COMBATTENTE.
Article par Andrea Zanzotto qui publie les traductions suivantes : Magia (1, 2, 3, 5), la mia vita s'arresto, il mio re, sulla via della morte, come pietra nel pozzo, riposo nella sventura, nausea, o e la morte che viene?, la mia vita. *Il Caffè Politico e Letterario,* a. II, p. 25-29 et 30-36.
– PARENTHÈSE.
In *Vitalita dell' Arte,* Venezia, Recklinghausen, Amsterdam, 1959-1960, p. 11-12.

1962 – PACE NELLE FRANTUMAZIONI.
(Paix dans les brisements)
Trad. di Bona de Pisis, *Il Verri,* n° 4, ott.

1966 – ALTROVE.
(Ailleurs)
Trad. di Liliana Magrini e Carla Vasio. Introd. di Claudio Rugafiori (p. 7-13), Milano, Rizzoli, 168 p.

1967 – MISERABILE MIRACOLO. LA MESCALINA. L'INFINITO TURBULENTO.
(Misérable Miracle. La mescaline. L'infini turbulent)
Trad. di Enrico Filippini, Valerio Riva, Claudio Rugafiori. Introd. di Maurice Blanchot (L'infinito e l'infinito) p. 5-16, Milano, Feltrinelli, 216 pp. ill. h. t.
– A RILENTO.
(La ralentie)
Trad. di Dora Rigo Bienaimé, *L'Approdo letterario,* Torino, a. XIII, n° 39 (n.s.), lug.-sept., p. 52-58.

1968 – LO SPAZIO INTERIORE.
(L'Espace du Dedans)
Trad. de Ivos Margoni. Avec en guise de préface : Qualche ragguaglio su cinquantanove anni d'esistenza, Torino, Einaudi, 299 p., con sei disegni dell'autore.
– ALLUCINOGENI E CONOSCENZA.
(Connaissance par les gouffres)
Trad. di Mario Diacono, Milano, Rizzoli, 171 p.

1971 – UN CERTO PIUMA.
(Un certain Plume)
Trad. Alfredo Giuliani, Milano, Bompiani, 203 p.

1973 – OMBRE PER L'ETERNITA.
(Ombre pour l'éternité)
Édition bilingue. Trad. di Diana Grange Fiori, Milano, All' insegna del pesce d'oro, 41 p., ill.

1974 – UN BARBARO IN ASIA.
(Un barbare en Asie)
Trad. di Diana Grange Fiori, Torino, G, Einaudi, X, 191 p.

1976 – MORITURUS.
(Moriturus)
Nota e trad. di Diana Grange Fiori, *Il Verri*, sesta serie, n° 1, sett., p. 21-35.

Critique en langue italienne

1940 – BO Carlo : *Saggi di letteratura francese* (sur H. M. p. 189), Brescia, Morcelliana.

1944 – BO Carlo : *Bilancio del surrealismo*, Padova, Cedam, A. Milani.

1945 – BO Carlo : *In margine a un vecchio libro* (*La nuit remue*, p. 97-112.) Milano, Bompiani, 120 p.

1948 – BALCONI MARANINI Lorenza : « H. M. *L'Espace du Dedans* », *Rivista di Letteratura Moderne e Comparate*, a. III, fasc. 1-2, marzo-giugno.

1951 – MONTALE Eugenio : « Henri Michaux », *Il Corriere della Sera*, XIV[e] a., n° 269, 14 nov.

1952 – BO Carlo : « Henri Michaux » (p. LXXV-LXXX), in *Nuova Poesia Francese*, Parma, Guanda.
– SOLMI Sergio : « Nuova poesia francese » (c.r. de l'ouvrage précédent où M. tient une grande place), *Lo Spettatore Italiano*, giugno.

1953 – BO Carlo : *Della lettura ed altri saggi* (sur H. M. p. 85, 96 et 97), Firenze, Vallecchi.
– FORTI Marco : « Michaux, poeta suo malgrado », *La Fiera Letteraria*, Roma, a. VII, n° 27, 5 luglio, p. 898-899.

1954 – SCHONENBERGER G. : « H. M. et *Face aux Verrous.* » Émission du 5 octobre dans « Il Lettore 1954-1955 », Radio Monteceneri.

1958 – BERTOLUCCI Attilio : *Poesia straniera del '900*, Milano, Garzanti.
– MONTAGNA G. : *Un secolo di Poesia belga*, Sienna, Maria.

1960 – TEDESCHI G. : « Autoritratto di Michaux », *La Fiera Letteraria*, Roma, a. XV, n° 2, 10 gennaio, p. 3.
– BROWN John L. : « Visione del mondo degli insetti. » Trad. de l'angl. par M. Picchi (art. orig. paru en 1953), *Il Caffè Politico e Letterario*, II, p. 17-34.
– NERI Guido : « Henri Michaux » (a cura di R. Brechon), *Il Verri*, a. IV, n° 3, giugno, p. 103-106.

– BAYL Friedrich : « Intitolazione e immagine. » (Histoire des titres des tableaux ou de leur définition par les artistes et les critiques avec reproductions d'œuvres de Kandinsky, Klee, Picabia, Michaux, etc.) *Biennale di Venezia,* n° 38, p. 3-16, 12 planches et 13 figures.

1961 – TEDESCHI G. : « Il " caso " Michaux », *Il Popolo,* 30 apr.
– PIAZZOLLA Marino : « Michaux surreale », *La Fiera Letteraria,* Roma, a. XVI, n° 7, 12 feb., p. 3-4.
– SERVADIO Emilio : « Michaux, la psilocibina e la conoscenza crudele », *L'Europa Letteraria,* a. II, n° 11, ott., p. 95-100.

1964 – CRISPOLTI Enrico : « Michaux poeta e la pittura informale », *Letteratura, Firenze-Roma,* a. XXVIII-XII, n.s., n^{os} 67-68, gen.-apr., p. 105-115.

1965 – g.n. « *Passages* de H. Michaux », *Rinascita,* n° 4.

1966 – BACCOLO Luigi : « In Valery e Michaux, due orizzonti poetici » (c.r. d'*Altrove (Ailleurs)* publ. chez Rizzoli en 1966), *La Gazzetta del Popolo,* 6 apr.
– BINNI Lanfranco : « Michaux, la poesia dell' esorcismo », *Il Ponte,* Firenze, n° 22, 31 maggio, p. 706-708.
– BO Carlo : « H. M., poeta sconosciuto. Lungo viaggio verso la conoscenza » (c.r. d'*Altrove*), *L'Europeo,* n° 11, marzo.
– CATTABIANI Alfredo : « Il fantastico di Michaux » (c.r. d'*Altrove*), *Il Corriere Lombardo,* 31 marzo.
– ROCCA Renzo : « Henri Michaux Altrove », *La Fiera Letteraria,* Roma, 14 apr.
– UNGARELLI Giulio : « I viaggi di Michaux nei paesi dell'*Altrove* », *Paese Sera,* 6 maggio.
– ZANZOTTO Andrea : « Henri Michaux », *L'Aventi,* 27 nov.
– XXX : « Henri Michaux : *Altrove* », *Gazzetta di Mantova,* Mantova, 19 mar.

1967 – CATTABIANI Alfredo : « Scopriamo Michaux scrittore metafisico », *Il Nostro Tempo,* a. XXII, n° 17, 23 apr., p. 3.
– MARINOTTI Paolo : « Michaux, Vitalita del sogno. » Préf. en 4 langues au catalogue de l'Exposition « Michaux à Venezia », Venezia, Palazzo Grassi, Luglio.
– RIGO BIENAIMÉ Dora : « Nota introduttiva a *La Ralentie* », *L'Approdo Letterario,* Torino, a. XIII, n° 39 (n.s.), lug.-set., p. 47-51.
– BIGONGIARI Piero : « Il discorso su M. e il discorso di M. », *L'Approdo Letterario,* Torino, a. XIII, n° 39 (n.s.), lug.-set., p. 59-67.
– LONZI Carla : « L'opera pittorica di H. M. », *L'Approdo Letterario,* Torino, a. XIII, n° 39 (n.s.), lug.-set., p. 68-70 (2 ill).
– GHEERBRANDT Bernard : « Hercule Seghers : un' incisore moderno del XVII secolo al Rijksmuseum di Amsterdam ». (Rapprochements avec des œuvres contemporaines de Dubuffet et de H. Michaux.) *Arti,* t. XVII, n^{os} 7-8, p. 52-55, 6 fig. dont 3 couleurs.

1968 – DEBENEDETTI Antonio : « Con H. M. nel labirinto della Mescalina » (c.r. d'*Allucinogeni e Conoscenza (Connaissance par les gouffres), L'Aventi,* 15 feb.
– CILIBERTI Aurora : « Allucinogeni e conoscenza », *Espresso,* 18 feb.
– GIGLI Lorenzo : « L'esperienza della droga in H. Michaux », *La Gazzetta del Popolo,* 28 feb.
– MARCONI Ivos : « Felice nel nulla » (c.r. d'« Allucinogeni e Conoscenza »), *La Fiera Letteraria,* Roma, 21 marzo.

– CARUSO Paolo : « In margine a un libro di Michaux. I paradisi artificiali e la rivoluzione psichedelica », *Paese Sera,* 31 marzo.
– RIGO BIENAIMÉ Dora : « Michaux e l'Italia », *Rivista di Letteratura Moderne e Comparate,* vol. XXI, n° 2, giugno, p. 144-151.
– MARGONI Ivos : « Scopriamo Henri Michaux », *La Fiera Letteraria,* Roma, a. XLIII, n° 28, 11 lug., p. 16-17.
– BIGONGIARI P. : « Il discorso su Michaux e il discorso di Michaux », in *Poesia francese del novecento,* p. 139-147, Firenze, Valecchi, 352 p.
Note : Reprise de l'article paru en 1967.

1969 – BINNI Lanfranco : « H. M. *Miserabile Miracolo* (La mescalina) *L'infinito turbulento* », *Ponte,* Firenze, a. XXV, n° 3, mar., p. 462-463.

1977 – POMPILI Bruno : « Michaux », in *I contemporanei. Letteratura francese,* Roma, L. Lucarini, p. 363-378.

1979 – SPADA Stefania : « Con Michaux *Vers la complétude* », *Quaderni di filologia e lingue romanze,* Macerata, n° 1, p. 213-274.

Traductions en langue japonaise

1955 – CHOIX DE POÈMES.
Trad. Eïzi Kokaï, Tokyo, Librairie Eureka, 142 p.

1960 – PLUME TO LU OTOKO.
(Un certain Plume)
Trad. Eïji Koumi, Tokyo, Librairie Eureka, 131 p.

1964 – SHIREN, AKUMA HARAI.
(*Épreuves. Exorcismes,* 1940-1944)
Trad. Kojima Toshiharu, Tokyo, Shichosha, 157 p.

1965 – PASSAGES. H. M. GEIJUTSURONSHU.
(*Passages.* Nouv. edit. rev. et augm. 1937-1963)
Trad. Kojima Toshiharu, Tokyo, Lib. Shichosya, 211 p.

1968 – HENRY MICHAUX : SHISHU.
(Anthologie)
Trad. Kojima Toshiharu, Tokyo, Shinchôsha, 185 p. planches.

1969 – MIJIMENA KISEKI.
(Misérable Miracle)
Trad. Eïji Kokaï, Tokyo, Kôkubunsha, 242 p.

1970 – AJIA NI OKERU ICHI YABANJIN.
(Un barbare en Asie)
Trad. Iijima Kôichi, Tokyo, Chikuma shobo, 252 p.

– AJIA NI OKERU ICHI YABANJIN.
(Un barbare en Asie)
Trad. Eiji Kokaï, Tokyo, Yayoi shobo, 251 p.

– PLUME TO YU OTOKO.
(Un certain Plume)
Trad. Eiji Kokaï, Tokyo, Kokubunsha, 112 p. planches.

1972 – GENSO RYOKOKI.
(Voyage en Grande Garabagne)
Trad. Eiji Kokaï, Tokyo, Seidosha, 214 p.

1974 – WAGA RYODO.
(Mes propriétés)
Trad. Eiji Kokaï, Tokyo, Kayô, 164 p.

1975 – YUME NO MIKATA MEZAME KATA.
(Façons d'endormi, Façons d'éveillé)
Trad. Eiji Kokaï, Tokyo, Seido-sha, 229 p.
– MAHO NO KUNI NITE SHO.
(Au pays de la magie)
Trad. Eiji Kokaï, Tokyo, Chuseki-sha.
– MICHAUX GEIJUTSURON-SHU.
(*Passages*, 1937-1963)
Trad. Kojima Toshiaki, Tokyo, Shisôsha, 221 p.

1976 – MAHO NO KUNI NITE.
(Au pays de la magie)
Trad. Eiji Kokaï, Tokyo, Seidosha, 165 p.
– SEISHIN NO DAISHIREN.
(Les grandes épreuve de l'esprit)
Trad. Watanabe Hiroshi, Tokyo, Shinbisha, 235 p.

1977 – TOKI NAIBU.
(Lointain intérieur, Plume)
Trad. Eiji Kokaï, Tokyo, Sanrio, 161 p.

Traductions en langue polonaise

Avec la collaboration d'Artur Miedzyrzecki.

1937 – WBREW (Contre).
Trad. Stefan Napierski. In : *Lirycy francuscy* Poètes français. Anthologie de la poésie française. Varsovie, Éd. Towarzystwo Wydawnicze J. Mortkowicza, t. 2, p. 2 et 157.

1948 – NOTARKI Z BOTANIKI (Notes de Botanique).
Trad. Julian Rogozinski, *Nowiny Literackie*, revue hebdomadaire, Varsovie, annuaire 1948.

1956 – PAN PIORKO. Fragmenty.
(*Un certain Plume*. Fragments)
Trad. Julia Hartwig, *Nowa Kultura*, Varsovie, 23 déc.

1957 – TROIS POÈMES
Moje zajecia (Mes occupations); Gorowie (Les Gaures); Nonowie i Oliaberowie (Les Nonais et les Oliabaires)
Trad. par J. Hartwig et J. Rogozinski, *Tworczosc*, Varsovie, n° 4, p. 142-144.
(Note : Numéro spécial consacré à la littérature française.)

1958 – NIEJAKI PIORKO.

(Un certain Plume)
Trad. Jerzy Lisowski, *Tworczosc*, Varsovie, n° 5.
– NIEJAKI PIORKO.
(Un certain Plume)
Trad. Jerzy Lisowski. Illustrations Jerzy Tchorzewski, Varsovie, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 56 p., tirage : 10 283 exemplaires.

1967 – CHOIX DE POÈMES.
Trad. par A. Miedzyrzecki (M) J. Hartwig (H) Krzysztof A. Jezewski (J) J. Rogozinski (R).
Revue mensuelle *Poezja*, Varsovie, n° 1, p. 59-79 et 106.
Ce choix contient : (le traducteur est présenté par son initiale) Wielkie starcie (Le Grand Combat) *M;* Enigmaty (Énigmes) *M;* Cordillera de los Andes, *M;* Wspomniena (Souvenirs) *M;* Smok (Dragon) *M;* U Hakow (Chez les Hacs) *H;* Emanglonowie (les Emanglons) *H;* Gorowie (Les Gaures) *H;* W krainie magii (Au pays de la magie) *H;* Krzyczec (Crier) *H;* Moje zajecia (Mes occupations) *H;* Przeznaczenie (Destinée) *H;* Magia (Magie-fragments) *H;* I wciaz (Et c'est toujours) *J;* Moja krew (Mon sang) *J;* Mysli (Pensées) *J;* Krajobrazy (Paysages) *J;* Niech odpoczywa w buncie (Qu'il repose en révolte) *J;* Szczegolne przypadki rownowagi (Les équilibres singuliers) *R;* Trzaski (Les craquements) *R;* W towarzystwie potworow (Dans la compagnie des monstres) *R;* Na tyce bez konca (A une perche sans fin) *R.*
– ZJAWISKO ZWANE MUZYKA.
(« Un certain phénomène qu'on appelle la musique ») fragments
Trad. K. A. Jezewski, *Poezja*, Varsovie, n° 1, p. (non précisée).

1968 – ZJAWISKO ZWANE MUZYKA.
(« Un certain phénomène qu'on appelle la musique ») Trad. K. A. Jezewski, Revue *Res Facta*, Varsovie, n° 2, p. 30-34.
– SMOK (Dragon).
Trad. Artur Miedzyrzecki. Dans son recueil de poèmes *Zamowiena* (Commandes), Varsovie, Éd. Czytelnik, p. 66.

1969? – POEZJE (Poèmes choisis).
Présentation et choix Jerzy Lisowski. Trad. divers, Varsovie, Éd. P.I.W. (en préparation).

Critique en langue polonaise

1958 – BIENKOWSKI Zbigniew : « Michaux. Wyobrasnia prewencyjna. » (Michaux. Une imagination préventive), *Tworczosc*, Varsovie, n° 5.

1964 – MIEDZYRZECKI Artur : « Poezja dzisia » « La poésie aujourd'hui » (contient un essai sur les rapports d'*Un certain Plume* avec *Porfirion Osielek* de K. I. Galczynski, 1926), Varsovie. (Éditeur inconnu.)

1967 – KWISTKOWSKI Jerzy : « Moi, non. Rzecz o Henri Michaux. » « Moi, non. L'œuvre d'Henri Michaux » *in Poezje bez granic (Poésies sans frontières)*, Cracovie, Ed. Wydawnictwo Literackie, p. 125-187 et 316-319.

1972 – LABUDA Barbara : « Les signaux génériques dans le *Voyage en Grande Garabagne* de M. », *Zagadnienia rodzajow Literackich,* Lodz, XIV, 2, p. 73-92.
(Note : Trad. du titre du recueil : *Les problèmes des genres littéraires.*)

1978 – BURGOS Jean : « L'écriture de l'imaginaire d'H. M. ou le plaisir du signe », *Les Cahiers de Varsovie,* vol. 5, p. 253-276, discussion p. 277-282.

Traductions en langues scandinaves

Avec la collaboration de C. G. Bjurström et de Jean Kress.

1946 – MIN EGENDOM.
(Mes propriétés)
Trad. C. G. Bjurström et Tuve Ambjörn Nyström, *Revue 40-tal,* n° 5, mai-juin, p. 186-191.
Note : Ce choix contient aussi : En fridens man (Un homme paisible), Plume pa restaurang (Plume au restaurant), Att rycka av huvuden (L'arrachage de têtes).
– DET FINNS.
(Il y a)
Trad. Ilmar Laaban et Erik Lindegren, *Revue 40-tal,* n° 9-10, nov.-déc., p. 347-349.
Note : Ce poème est suivi de : Och det ar alltid samma förryckta bultande (Et c'est toujours...) extrait de *Apparitions.*

1948 – EN BARBAR I ASIEN.
(Un barbare en Asie)
Trad. C. G. Bjurström et T. A. Nyström. Introd. de T. A. Nyström, Stockholm, Wahlström & Widstrand, 224 p.; Helsingfors, Holger Schildt, 224 p. (en langue suédoise).
– MINA SYSSELSATTNINGAR.
(Mes occupations)
Trad. C. G. Bjurström et T. A. Nyström, *Revue Utsikt,* n° 3, p. 30-31.
Note : Ce choix contient aussi d'autres poèmes extraits de *La Nuit Remue :* Enkelheten (La simplicité), Skrika (Crier), Projektion (Projection), Vrede (Colère), En Trasa (Un chiffon).
– POÈMES.
In *19 Franska Poeter.*
Trad. de I. Laaban & E. Lindegren, Stockholm, Albert Bonniers Förlag.
Note : Ce recueil contient 7 textes de H. M. : Den Stora striden (Le grand combat), Tag mig med (Emportez-moi), Mot! (Contre), Jag skriver till dig fran ett fjarran land (Je vous écris d'un pays lointain), Mellan medelpunkt och franvaro (Entre Centre et Absence), Clown (Clown), Det Finns (Il y a).

1950 – POÈMES.
In BLOMBERG Erik : *Franska Prosadikter,* Stockholm, A. Bonniers Förlag.
Note : Contient 3 textes : Mina Sysselsättningar (Mes occupations), Vinden (Le Vent), Den kungliga spindelns liv (Vie de l'araignée royale), Extraits de *La Nuit Remue.*

1959 – NATTEN ROR SIG.
(La Nuit Remue)

Choix de poèmes trad. par Ingemar Gustafson, Stockholm, A. Bonniers Förlag, 32 p. (coll. Lilla Lyrikserien).

1960 – Émission radiophonique danoise : *Plume en voyage*
de Uffe Harder avec la participation de Erik Mork et de Inge Hvid-Moller. Les textes de H. M. ont été traduits par U. Harder. Durée de l'émission 45 minutes.
Les textes suivants ont été lus :
Immense voix – Lazare, tu dors? – La lettre (fragments) – Mes occupations – Conseils et réponses à des demandes de conseil – Le secret de la situation politique – Plume en voyage – Emportez-moi – Je ne peux pas me reposer – Intervention – Les Meidosems (6 textes) – Agir, je viens.

– SNABBHET OCH TEMPO.
Konstrevy (Suède), C. XXXVI, p. 69-71 3 fig. (Art. illustré d'œuvres de l'artiste H. M.).

1962 – POÈMES.
Trad. Uffe Harder. In Harder U. og Brostom I. : *7 Franske digtere* (Anthologie), Arena (Danemark), 89 p.
Note : A côté d'Apollinaire, Tzara, Breton, Desnos, Eluard, Supervielle, H. Michaux figure par 9 textes : Jeg kan ikke hvile (Je ne peux me reposer), For mig bort (Emportez-moi), Vaeldige stemme (Immense voix), Lazarus, sover du? (Lazare, tu dors?), Annaler (Annales), Mine beskaeftigelser (Mes occupations), Hemmeligheden ved den politiske situation (Le secret de la situation politique), Meidosem'er (Trente-quatre lances, Sur ses longues jambes, Elle chante, Et voici quelques-uns des lieux, Il faut le dire), Handle, jeg kommer (Agir, je viens).

– PASSAGES (Extraits).
Paletten, Suède, revue d'art et de littérature, n° 23, p. 140-146.

– TROIS TEXTES. Un tout petit cheval. Vieillesse de Pollagoras. Sur ma peinture.
Trad. et note biographique de Uffe Harder, *Hvedekorn*, Danemark, revue d'art, n° 5, p. 150-159.

1966 – QUATRE TEXTES.
Avec un dessin de H. M. daté de 1948. Trad. Jorgen Sonne, *Perspektiv*, Danemark, 13e a., n° 3, p. 36-38.
Note : Les textes sont : Den store kamp (Le grand combat), Vandhyrdernes hjemegn (La patrie des bergers d'eau), Tanker (Pensées), Hvile i ulykken (Repos dans le malheur).

1968 – JAG SKRIVER TILL DIG FRAN ETT FJARRAN LAND.
(Je vous écris d'un pays lointain)
Trad. et introd. de Arne Häggqvist, Stockholm, Bok o bild, 48 p. et 2 ill.

1973 – EN TEMATISK TEKSTSAMLING.
Trad. Henrik Bjelke, *Logstrup*, Danemark, Arkiv for ny litteratur & Arena, 126 p. ill.

1977 – VARJE KUNG ATERVANDER TILL SPEGELN.
Trad. Roger Fjellström, Stockholm, Coeckelberghs, 89 p.

1978 – VINKELBEN.
Ordström, Stockholm.

1982 – GRIPA.
Trad. Roger Fjellström, Tryckop, Stockholm 82.

Critique en langues scandinaves

1953 – GRONDAHL Henry G. : « H. M., besvärjaren », *Nya Argus,* Fyrtiosjätte Arg., n° 20, 1er déc., p. 308-311.

1958 – LUNDKVIST Artur : *Poeter i profil. Tolv poetporträtt* (sur Henri Michaux, p. 49-56), Stockholm, Fibs Lyrikklubb.
– GUSTAFSON Ingemar : *Diktare mot sin vilja* (sur l'ouvrage de Brechon sur H. M.), Aftonbladet, Stockholm, sans date (1959 ou 1960), pagination inconnue.

1960 – READ Herbert : *Den informella bilden.* (Article illustré de peintures abstraites de Sam Francis, Fautrier, Michaux, etc.) *Paletten,* Suède, 1960, p. 106-109, 4 fig.

1961 – LINDE Ulf : *Spejare. En essä om konst.* (Sur Picasso 1914, Dubuffet, Fautrier, Henri Michaux...) Stockholm, Bonnier, illust.

1962 – SODERBERG Lasse : « Maleren Henri Michaux. » (Le peintre H. M.) *Kunst,* Argang, 10, 1962-1963, p. 215-217.
– JORN Asger : Hverken abstraktion eller symbol. (Ni abstraction, ni symbole.) Avant-propos au catalogue de l'exposition Henri-Michaux. Musée de Silkeborg, Danemark, 15 juli 1962-15 juni 1963. 120 pages, reproduction de toutes les œuvres exposées.
– ANDERSEN Troels : « Sur H. M. peintre à la suite d'une visite chez l'artiste. » (Avec 6 dessins.) *Hvedekorn,* revue d'art danoise, n° 5, p. 150-159.

1963 – HARDER Uffe : « Michaux og hans verden » (Michaux et son univers), *Signum,* Danemark, 3e a., n° 1, p. 29-34, illust.

1973 – B. E. : « Jorn som sam ler », Oslo, oct.

1975 – FROLICH Juliette : « H. M. ou la force de la faiblesse », *Revue Romane,* Copenhague, vol. X, n° 1, p. 17-32.
Note : Cet article est en français et il reproduit, entre autres citations, le texte intégral du poème « Clown ».

Traductions en langues slaves

TCHÉCOSLOVAQUIE
1968 – LAZAR, SPIS?
(Lazare, tu dors?)
Trad. Jozef Mihalkovic. Postface : « Na navsteve v dome so zatvorenou branou », par Jan Vladislav. Illustrations d'Henri Michaux, Bratislava, Slovensky Spisovatel, 105 p.
Note : Ce recueil contient des textes extraits de : La nuit remue; Plume; l'Espace du dedans; Épreuves, exorcismes; Passages; Face aux verrous.

YOUGOSLAVIE

1962 – KLOVN.
Trad. Nikola Trajkovic. (En serbo-croate), Krusevac, List Bagdala, 80 p.
Note : Morceaux choisis extraits de différents recueils.

1963 – POEZIJA.
Trad. Zvonimir Mrkonjic, Zagreb, Mladost, 100 p.

1965 (?) - I VECNO RITAM.
Izbor iz moderne francuske poezije. Stihovi Apollinaire, Breton... MICHAUX...
Izhor i prevod Nikola Trajkovic, Cetinje, Obod, 160 p.

1976 – MOJI POSEDI.
(Mes propriétés)
Trad. Jovan Hristic, Beograd, Nolit, 193 p.

U.R.S.S.

1963 – POÈMES DE MICHAUX.
Novy Mir, Moscou.

1967 – DIX POÈMES.
Trad. Vadim Kosovoï. Introd. : article sur M. par Samari Velikovski, *La Littérature étrangère*, Moscou, n° 9.
Note : Entre autres : Emportez-moi, Plume au restaurant, Ma vie, Mon roi, Vers la sérénité, Sur le chemin de la mort, Chant dans le labyrinthe, Je rêvais que je dormais...

1970 – CHANT DANS LE LABYRINTHE.
In Velikovski S. : « J'écris ton nom, liberté. »
(Sous-titre : « La poésie française à l'époque de la résistance », Moscou, Édit. Khoudojestviennaia Literatoura, 311 p. (H. M., p.137 et 175).

– EN CIRCULANT DANS MON CORPS (Extraits).
In Vaksmakher : *La littérature française de nos jours.*
(Contient aussi un essai anonyme sur H. M. : « Un cri froid des anémones », Moscou, Édit. Khoudojestviennaia Literatoura, 217 p. (H. M., p. 160-161).

Traductions en langue roumaine

1970 – SPATIUL DIN LAUNTRU (édition bilingue).
(Espace du dedans), trad. Vasile Nicolescu, Bucarest, Univers, 168 p.

1972 – *Panorama poezici universale contemporane.*
Bacousky A. E., Editura Albatros, Oradea (H. M. p. 546-549.)

Critique en langue roumaine

1975 – NICOLESCU Vasile : « H. M. ou la permanence du refus », *Cahiers Roumains d'études littéraires*, 1975, n° 1, p. 87-90.

1979 – SORESCU Marin : « Poezia lui H. M. », *Romania Literara*, août.

Traductions en langues diverses

ISRAËL

1965 – POÉSIES CHOISIES/BE-EREZ-HA-MAGYA.
Trad. Itzhak Akavyahou. Dessins : Amatzia Katz, Tel-Aviv, Édition Equed, 57 p.

HOLLANDE

1972 – VERSCHIJNINGEN (Extraits).
Trad. Laurens Vancrevel, Amsterdam, J. M. Meulenhoff, 158 p.

HONGRIE

1972 – NYUGODJEK LAZADASBAN.
Trad. György Gera et al., Budapest, Europa, 160 p.

GRÈCE

1937 – SAS GRAPHO APO ENAN TOPO MACRUNO.
(Je vous écris d'un pays lointain)
Trad. par Georges Séféris (futur Prix Nobel), *Les Lettres Nouvelles* (Ta Nea Frammata), Athènes, III, avril-mai, p. 647-650.

1947 – EXTRAITS de *Mes Propriétés, Lointain intérieur, Au Pays de la Magie.*
Trad. en grec, *Tetradio,* Grèce, t. I, n° ser., fasc. 3, p. 143-149.

Critique en langues diverses

GRÈCE

1962 – KARAKASSIS St. : « Henri Michaux » (avec des poèmes de H. M. traduits par St. Karakassis et D. Thividopoulos), *Kainoyria Epoke* (Nouvelle Époque), n° 26, sept.
– KARAKASSIS St. : *Anthologie de la prose poétique française de 1753 à 1929* (contient des textes de H. M.), Athènes, Édit. Difros, sans date, 176 p.

HOLLANDE & LANGUE FLAMANDE

1947 – STRATEN Hans van : « Is Henry Michaux ontdekt? » *(On n'est pas seul dans sa peau.) Litterair Paspoort,* Tweede Jaarg., n° 9, mai, p. 5-6.

1956 – VINKENOOG Simon : « Onze correspondent meldt-Parijs, 20 janv. H. Michaux », *Litterair Paspoort,* XI, n° 94, févr., p. 40-41.

1959(?) – DUBAR Pierre H. « Henri Michaux en Marcel Jouhandeau. » (Twee moeilijke situeerbare, talentvolle schrijvers met eigen wereld.) (Aucune autre référence – date incertaine.)

1961 – RUYSBEEK E. van : « De wereld von Michaux », *De Vlaamse Gids,* Bruxelles, vol. 45, p. 204-206.
– RUYSBEEK E. van : « De afgronden, bron van kennis? De eksperimenten von H. M. », *De Vlaasme Gids,* Bruxelles, vol. 45, p. 847-850.

1962 – DRESDEN S. : « H. Michaux et *Connaissance par les gouffres* », *Het franse boek,* janv.

– GUIETTE Robert : « M. en la *connaissance par les gouffres* », *Dietsche Warande en Belfort*, Antwerpen, t. CVII, août-sept., p. 504-508.
– J. V. G. : « Michaux onbehaaglijke droomwereld », *Algemeen Handelsblad*, Amsterdam, 2 juin

1964 – Exposition HENRI MICHAUX. 7 févr.-22 mars 1964. (Textes introductifs de Geneviève Bonnefoi et R. Bertelé, textes explicatifs d'H. M.) Catalogue bilingue, Amsterdam, Stedelijk Museum, in-4°, ill., 76 p.

1966 – KOUSBROEK Rudy : « Ean Staat van Genade », *Algemeen Handelsblad van Zaterdag*, 26 mars.

1967 – ROGGEMAN Wilhem : « Henri Michaux », *Het Laatste Niaws*, 13 avril.

1972 – ROGGEMAN Wilhem : « H. M. vecht tegen vijandige wereld » (s. date).

1978 – DELUE Luc : « Teken-en schilderkunst van H. M. », *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, Antwerpen, jaarg. 31, n° 1, janv., p. 31-48.
– DELUE Luc : « Teken-en schilderkunst van H. M. (slot) », *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, Antwerpen, jaarg. 31, n° 2, fevr., p., 141-160.

Principales expositions depuis 1967

1967 – Galerie Le Point Cardinal, Paris. « Choix d'œuvres des années 1946-1966 ».
Galerie Le Point Cardinal, Paris. « Parcours », Eaux-fortes et lithographies.
Galleria del Naviglio, Milan.
Palazzo Grassi, Venise. « Michaux a Venezia ».
Librairie-Galerie La Touriale, Marseille. « Parcours ».

1968 – Exposition à l'I.N.S.C.I.R. Université de Rouen. « Peintures, 1946-1967 ».
Galerie d'Art Moderne, Bâle.
Galerie Van de Loo, Munich.
Galerie Le Point Cardinal (avec Louis Pons et Viseux), Paris.

1969 – Von der Heydt-Museum, Wuppertal.
Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne.
Galerie de Buren, Stockholm.

1970 – Galerie Maya, Bruxelles.
Galerie Melisa, Lausanne.
Galerie Artek, Helsinki.

1971 – Galerie Le Point Cardinal, Paris. « Œuvres récentes ».
Palais des Beaux-Arts, Charleroi (Rétrospective).
Musée des Beaux-Arts, Gand (Rétrospective).

1972 – Palais des Beaux-Arts, Bruxelles (Rétrospective).
Galerie Le Point Cardinal, Paris (avec Joaquin Ferrer et Viseux).
Kestner-Gesellschaft, Hanovre (Rétrospective).

1973 – Galerie S. Mamede, Lisbonne.

1974 – Galerie Erker, St. Gall.
Galerie Le Point Cardinal, Paris. « Œuvres nouvelles ».

1975 – Galerie J. Davidson, Tours.
Lefevre Gallery, New York.
Galerie Melisa, Lausanne.
Galerie Loeb, Berne.
Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal.
Moderna Museet, Stockholm.

1976 – Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence (Rétrospective).
Stadtmuseum, Graz (Rétrospective).
Museum des 20 Jahrhunderts, Vienne (Rétrospective).
Galerie Edwin Engelberts, Genève.
Galerie Maya, Bruxelles.
Galerie Le Point Cardinal, Paris. « Œuvres récentes ».

1977 – Institut français, Stockholm.
Galerie Van de Loo, Munich.
Galerie Thomas Borgmann, Cologne.

1978 – Musée National d'Art Moderne, Paris (Rétrospective).
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Rétrospective).
Musée d'Art Contemporain, Montréal (Rétrospective).
Galerie Le Point Cardinal, Paris.
Galerie Hubert Winter, Vienne.
Galerie Herke Curtze, Vienne.
Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal.

1979 – Galerie Pudelko, Bonn.
Galerie A, Munich.

1980 – Galerie Renée Ziegler, Zurich.
Galerie Le Point Cardinal, Paris.

1981 – Kaneko Art Gallery, Tokyo.
Institut Français, Athènes.

1982 – Galerie Olsson, Stockholm.
Galerie Le Point Cardinal, Paris.
Kaneko Art Gallery, Tokyo.

1983 – The Seibu Museum of Art, Tokyo (Rétrospective).
Musée Municipal de Kitakyushu.
Centre d'Exposition de Ohtsu.

Cahiers de l'Herne

J. L. Borges
Céline
Ungaretti
Massignon
René Char
Mao Tse-Toung
Pierre-Jean Jouve
Charles de Gaulle
Jean Dubuffet
Thomas Mann
Dostoïevski
Arthur Koestler
Karl Kraus
Raymond Queneau
Gustav Meyrink
Samuel Beckett
Charles Péguy
Romantisme noir
Bertolt Brecht I et II
Raymond Abellio
Gérard de Nerval
Jean Ray
Henry Corbin
W. B. Yeats
Robert Musil
Drieu la Rochelle
André Malraux

Cahiers épuisés : René-Guy Cadou, Bernanos, Ezra Pound 1, Ezra Pound 2, Burroughs/Pelieu/Kaufman, Le Grand Jeu, Lovecraft, Gombrowicz, Soljenitsyne, Lewis Carroll, Julien Gracq, Jules Verne, Edgar Allan Poe, Mircea Eliade.

Ouvrages disponibles en librairie et aux
Éditions de l'Herne – 41, rue de Verneuil – 75007 Paris – 261.25.06

Cet ouvrage
a été composé
pour le supplément de bibliographie
et achevé d'imprimer
par l'Imprimerie Floch
à Mayenne le 8 février 1983

N° d'édition : 9378. N° d'impression : 20499
Dépôt légal : février 1983
ISBN 2 85197 047 X. ISSN : 0440-7273
(Imprimé en France)

Ont participé
au Cahier Henri Michaux
sous la direction de
Raymond Bellour

Mounir Hafez
Jacques Maritain
Bernard Collin
Jean Paulhan
A.-P. de Mandiargues
Pierre Bettencourt
Karl Flinker
Paul Celan
Jacques Prévert
Carl Salomon
Allen Ginsberg
Jean-Loup Trassard
Jorge-Luis Borges
Giuseppe Ungaretti
Maurice Blanchot
Alain Jouffroy
Stéphane Lupasco
Olivier Loras
Guy Rosolato
Delphine Todorova
Philippe Jaccottet
Michel Beaujour
René Micha
Jean Laude
Olivier de Magny
John Kenneth Simon
Marcel Arland
André Gaillard
Franz Hellens
Paul Nizan
Georges Perros
Dora Rigo Bienaimé
Georges Poulet
Robert André
Robert Bréchon
Claude Minière
Jean Roudaut
Gilbert Lascault
Gilbert Amy
Claude Lefort
Max Bense
Petru Dumitriu
Kurt Leonhard
Helmut Heissenbüttel
Richard Ellmann
Patrick Gregory
Robin Magowan
Terutoshi Hiraï
Ramon Xirau
Artur Miedzyrzecki
C.-G. Bjurström
Artur Lundkvist
Magritte
Masson
Jean Starobinsky
René Bertelé
Giuseppe Capogrossi
Luc Simon
Julien Alvard
René Passeron
Asger Jorn
François d'Argent
Matta
Jean de Bosschère
Pierre Leyris
André Gide
H.-P. Roché
Jules Supervielle
Alain Bosquet

Entretiens
avec des peintres
recueillis par
Geneviève Bonnefoi
et Alain Jouffroy

Textes inédits
de Henri Michaux :
Lieux sur
une planète petite.
Le rideau des rêves.

Autres textes
de Henri Michaux :
Notre pauvre reine.
La lettre du voyageur.
La page blanche.
Tu vas être père.
Portrait d'homme.
Absence.
Hommage.
Mil neuf cent trente.
Bettencourt : Hauts reliefs.
Les taches.

Bibliographie
Photographies

Photo Robert David

ISBN 2 85197 047 X - 2-83 240 F