



HAL
open science

Henri Michaux: qui êtes-vous?

Brigitte Ouvry-Vial

► **To cite this version:**

Brigitte Ouvry-Vial. Henri Michaux: qui êtes-vous?. La Manufacture, 253 p., 1989, Qui êtes-vous?, 2737701295. hal-02124470

HAL Id: hal-02124470

<https://hal.science/hal-02124470v1>

Submitted on 9 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



la manufacture

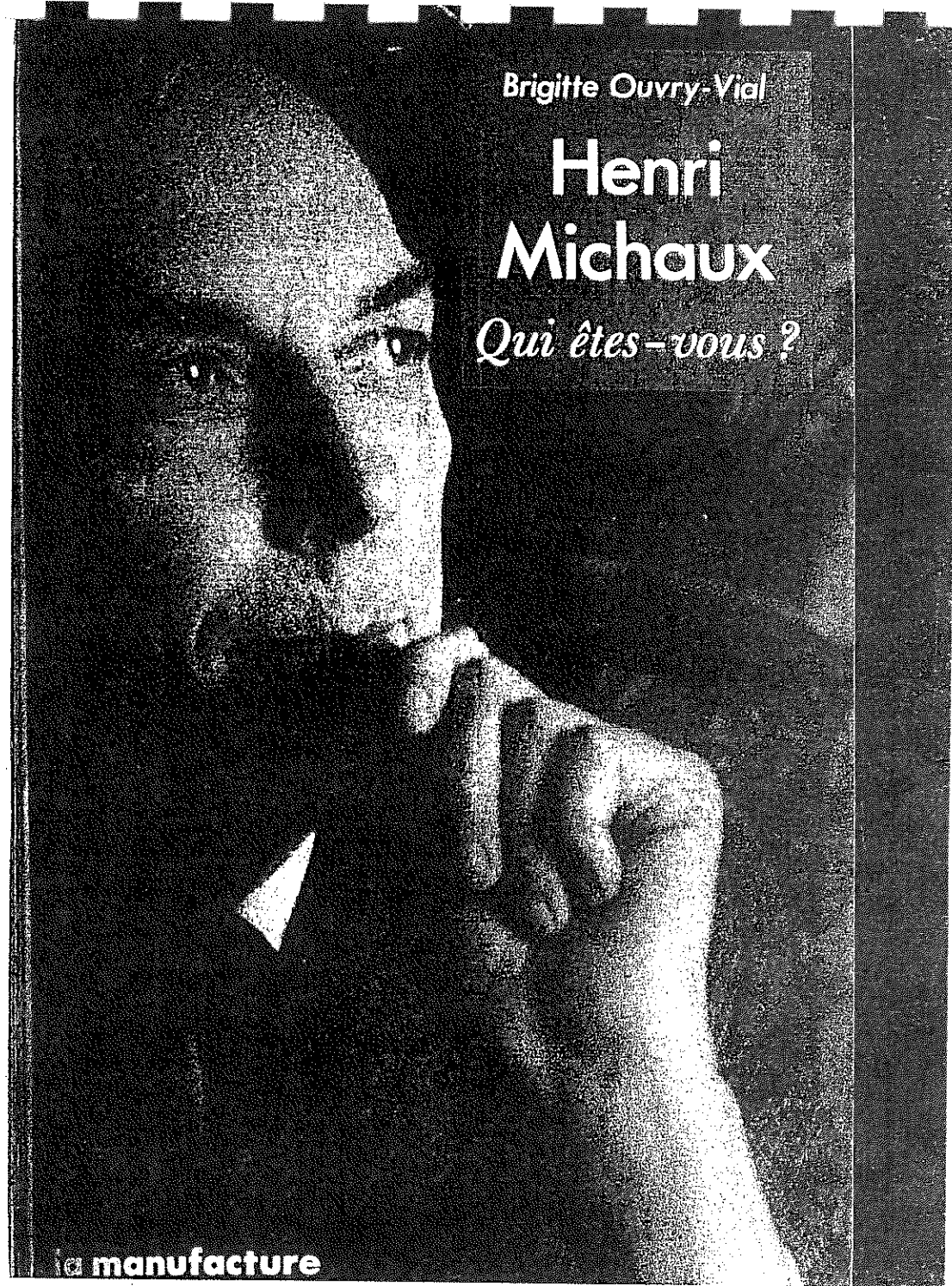
Des spécialistes et des écrivains présentent les grands personnages contemporains dans le domaine des Arts des Sciences et de la Pensée

Qui êtes-vous ?... Une bien curieuse question à poser à celui qui ne voulait pas être connu, qui refusait les photos et prévint ceux qui auraient pu le reconnaître d'un « Allez — ce n'est pas moi. » Convaincu que « Moi n'est qu'une position d'équilibre », soucieux de ne pas être pris au piège du regard et de la langue des autres, Michaux multiplie ses visages et ses incarnations. Il joue sans cesse de lui-même et se joue de nous. Si bien que le refus qu'il nous oppose est un défi, une résistance contradictoire et salutaire... et presque une invitation à le découvrir. Au terme de ce parcours de vie, de cette histoire des livres qui accorde une attention particulière aux dates de publication, aux modes de travail de Michaux et aux correspondances qui en témoignent, il n'est donc pas certain qu'un portrait « en pied » se dessine. Mais on a tenté de retrouver le cheminement par lequel l'écriture et la peinture ont permis à Michaux de faire passer son Insubordination en Plume.

Brigitte Ouvry-Vial

Henri Michaux

Qui êtes-vous ?



la manufacture



I.S.B.N. 2-7377-0129-5
Prix : 88 F
V.89

pierre faucheux a p f

Brigitte Ouvry-Vial

HENRI
MICHAUX

Qui êtes-vous ?

la manufacture

Dans la même collection :

FREDERIC DARD par Louis Bourgeois
JEAN GIONO par Jean Carrière*
MARGUERITE YOURCENAR par Georges Jacquemin
ALAIN ROBBE-GRILLET par Jean-Jacques Brochier
VLADIMIR JANKOLEVITCH par Guy Suarès*
LE CORBUSIER par Gérard Monnier*
FRANCIS PONGE par Guy Lavorel
JEAN PAULHAN par André Dhôtel*
MICHEL FOUCAULT par Jean-Marie Auzias
HENRY MILLER par Frédéric-Jacques Temple
RAYMOND ARON par Nicolas Baverez
GUSTAVE ROUD par Gilbert Salem
JULIEN GRACQ par Jean Carrière
CARSON McCULLERS par Jacques Tournier
SAINT-JOHN PERSE par Guy Féquant
ALAIN RESNAIS par Jean-Daniel Roob
ANTONIN ARTAUD par Alain et Odette Virmaux*
(avec une cassette de l'enregistrement de
Pour en finir avec le jugement de dieu d'A. Artaud)
ANDRÉ GIDE par Eric Marty
NATHALIE SARRAUTE par Simone Benmussa
PAUL-JEAN TOULET par Pierre-Olivier Walzer
EMMANUEL LEVINAS par François Poirié
ELIE WIESEL par Brigitte-Fanny Cohen
ANDRE MALRAUX par Jeanine Mossuz-Lavau*
COLETTE par Jeannie Malige
PIER PAOLO PASOLINI par Alain-Michel Boyer
JEAN VILAR par Alfred Simon
(avec une cassette de l'enregistrement
des grands rôles de Jean Vilar au théâtre)
JEAN DASTÉ par Jean Dasté
ANDRÉ BRETON par Alain et Odette Virmaux
VIRGINIA WOOLF par Phyllis Rose
RENÉ CHAR par Serge Velay
PHILIPPE SOUPAULT par Bernard Morlino

MAURICE RAVEL par Marcel Marnat
(avec une cassette des enregistrements de 1929-1934, réalisés sous
la direction de Maurice Ravel ou par des interprètes de son choix)

HENRI MATISSE par Marcelin Pleynet

KATHERINE MANSFIELD par Michel Dupuis

DINO BUZZATI par Michel Suffran et Yves Panafieu

MARY SHELLEY par Cathy Bernheim

CHATEAUBRIAND présenté par José Cabanis

C.F. RAMUZ par Marianne Ghirelli

JOSEPH DELTEIL par Robert Briatte

GERARD PHILIPPE par Dominique Nores

MICHEL BUTOR par Skimao et Bernard Teulon-Nouailles

AUGUSTE COMTE sous la direction de Gérard de Ficquelmont

LOUIS JOUVET par Paul-Louis Mignon

RAYMOND QUENEAU par Jacques Jouet

JEAN GENET par Arnaud Malgorn

PAUL LÉAUTAUD par Martine Sagaert

HENRI
MICHAUX

Qui êtes-vous ?



INA INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL

*Les ouvrages marqués d'un astérisque
comportent des entretiens issus des archives
de l'Institut national de l'audiovisuel.*

13	La déroute
21	L'impossible académie d'Henri Michaux
33	De refus en refus (1899-1920)
47	De départ en départ (1920-1927)
69	De Narcisse en Barbare (1927-1932)
97	Dans la rage (1932-1936) : de la <i>Nuit</i> à la <i>Grande Garabagne</i>
127	<i>Entre centre et absence</i> , l'Eurêka de la peinture (1936-1939)
153	<i>Epreuves, exorcismes</i> (1939-1950)
185	D'une plume l'autre (1950-1960)
217	Un destin inversé
237	Annexes
	Bibliographie, 239
	Editions de référence, 247
	Index, 250

Pour Martin, pour Stéphane.

L'Insubordination faite Plume

« Avec des airs de vouloir méditer, il faut
que j'agisse, moi. Après, je peux méditer
pleinement. »

(Vents et poussières, p. 27.)

La déroute

« Ne me laissez pas pour mort parce que les journaux auront annoncé que je n'y suis plus. Je me ferai plus humble que je ne suis maintenant. Il le faudra bien. Je compte sur toi, lecteur, sur toi qui vas me lire, quelque jour, sur toi lectrice. Ne me laisse pas seul avec les morts comme un soldat sur le front qui ne reçoit pas de lettres. Choisissez-moi parmi eux, pour ma grande anxiété et mon grand désir. Parle-moi alors, je t'en prie, j'y compte. »

(Ecuador, pp. 77-78.)

Au départ le sentiment de la perte, de la déroute devant une œuvre aux facettes multiples et qu'on perçoit tout de même comme unitaire. Lectures et relectures n'y changent rien. Ni non plus l'abondance et la répétition des développements descriptifs, analytiques, des tentatives de saisie — par l'auteur lui-même — du fil concret de la pensée. Cerné de toutes parts — poèmes, textes d'expériences toxicomaniaques, récits de voyages, aphorismes, drames, fictions absurdes —, le propos échappe sans cesse. L'impression pourtant est celle de l'évidence. Qu'il s'agisse d'hallucination, de lointain intérieur, de plongée « entre centre et absence », la peinture de « l'espace du dedans » saisi dans l'instant et dans l'action frappe par sa simplicité. Des mots clairs, des phrases courtes logiquement enchaînées comme s'il s'agissait d'une histoire banale. Simplicité doublée d'obscurité car l'écriture fait nœud. Dense, elle oppose comme un rempart à la compréhension immédiate de ce dont il est question. Cette obscure simplicité tient au fait que ce qui est dit et cent fois répété d'un livre à l'autre, avec chaque fois la passion

du détail, de la nuance si imperceptible soit-elle, c'est l'ordinaire d'Henri Michaux, son « terrain », ses « propriétés », sa « vie dans les plis » de son être :

« Il y a mon terrain et moi ; puis il y a l'étranger¹. »

Et encore faut-il que ce moi soit connu, car souvent chez Michaux la répétition est le signe de la recherche obstinée, inlassable. Henri Michaux cherche « une moyenne » d'Henri Michaux dans une réalité mouvante ou chez une « foule » d'Henri Michaux, et malin qui pourra dire ce que ce nom recouvre :

« On veut trop être quelqu'un². »

Au lecteur, donc, la lourde tâche d'être toujours « au fait » d'un lieu, d'un point de vue depuis lequel Henri Michaux écrit, d'un « en cours » d'expérience et d'écriture. Au lecteur de se mettre aussi « dans la position de celui qui fait quelque chose et non de celui qui parle sur quelque chose³ ». De chercher plus à accompagner une pratique qu'à en faire une lecture critique. Alors on rejoindra Michaux et on le comprendra dans la saisie inlassable de son existence, de son « Agir ».

Procédant par élargissement du savoir, par fissuration de son unité, cet « agir » vise une image plus large, radicalement différente et résolument « mécaniste » de la conscience du monde :

« Il saisit alors son "saisir", état tout à fait hors de l'ordinaire, spectacle unique⁴. »

Là réside sans doute la force des textes d'Henri Michaux. Ce sont des affirmations de soi, des retranchements et des invitations en même temps. A nous connaître, à passer

1. *Mes propriétés*, p. 99. Sauf exception, les références complètes des textes cités (éditeur, année d'édition, etc.) sont précisées dans la bibliographie en fin d'ouvrage.

2. *Ecuador*, p. 103.

3. Roland Barthes, in *Incidents*, Seuil, 1987, p. 7.

4. *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, p. 12.

par nous-mêmes. Car « le penser » qu'il met au jour est aussi le nôtre.

Une fois compris que c'est sans cesse la personne, celle d'Henri Michaux ou « la personne » en général, qui est au centre de la réflexion, nous percevons mieux le pourquoi des situations insolites dans lesquelles il la plonge pour l'observer. Et on prend acte de ce que les écrits d'Henri Michaux témoignent d'un besoin, d'une nécessité :

« Par hygiène, peut-être, j'ai écrit *Mes propriétés*, pour ma santé. Sans doute n'écrit-on pas pour autre chose. Sans doute ne pense-t-on pas autrement [...]. Rien de l'imagination volontaire des professionnels. Ni thèmes, ni développements, ni construction, ni méthode. Au contraire la seule imagination de l'impuissance à se conformer⁵. »

Au besoin, à la nécessité s'ajoutent une passion et une croyance.

« Passion de l'exhaustif », selon le mot de Cioran, qui cent fois sur le métier lui fait remettre le travail du cerveau et du corps pour tenter de le percer, de le démonter. Passion de la différence à laquelle il se sent de toute façon voué, qui est sa place, qui peut prendre la forme de la maladie mentale (permanente ou temporaire, artificiellement provoquée ou « installée » dans l'individu) ; et qui nous permet de découvrir notre anatomie, notre mode de fonctionnement.

Croyance en une langue immédiate, vraiment sienne, qui rendrait compte directement de l'être intérieur. Si l'entreprise de Michaux consiste à représenter le spectacle de l'imagination — quelle qu'en soit la source, rêve, sommeil, maladie, vision, phénomène réel, rencontre d'une

5. *La nuit remue*, *postface*, pp. 193-194.

personne ou d'une chose — en « style morceau d'homme, en style rêve⁶ », la question demeure bien celle du langage qui dira ces choses comme telles :

« Un bateau, une mare d'eau, un arbre, pour personne ne sont des mots ; ce sont pour tout le monde des CHOSES. Des choses touchées, des choses à trois dimensions. J'ai essayé de dire quelques choses⁷. »

C'est tout cela qui donne aussi à ses écrits, « après coup » et hors du cadre défini comme étant celui de la poésie, une intention et une efficacité. Car nous, aveugles prisonniers de la parole, de la conscience, inattentifs, nous ne savons ou ne pouvons pas agir et nous voir agir, penser et saisir simultanément le mécanisme de notre pensée. C'est notre faiblesse de normaux face à tous ceux, malades ou « pauvres d'esprit », dont Henri Michaux se fait à la fois l'observateur, le frère d'armes et le porte-parole.

*

« Je lancerais bien un défi au plus puissant des hommes. Que me ferait sa volonté ? Je suis devenu si aigu et circonstancié, que m'ayant en face de lui, il n'arriverait pas à me trouver⁸. »

Henri Michaux nous lance un défi, oppose une résistance contradictoire et salutaire à la tentative de le connaître. Au point que « Qui êtes-vous ? » paraît une curieuse question à poser à celui qui ne voulait pas être connu, refusait les photos, limita les renseignements biographiques et prévint ceux qui auraient pu le reconnaître d'un « Allez, ce n'est pas moi ».

C'est que, dans le refus de mettre en avant son image ou son identité, il y a aussi chez Henri Michaux une invi-

6. Les Rêves et la jambe, p. 24.

7. Ibid., p. 8.

8. « Magie », in Lointain intérieur, p. 14.

tation à la découverte. N'a-t-il pas recommandé dans *Poteaux d'angle* :

« Cherchez plutôt les mots que l'auteur a évités, dont il était tout près, ou décidément éloigné, étranger, ou dont il avait la pudeur, tandis que les autres en manquent⁹. »

Ce refus représente aussi une question posée à lui-même. Dans la recherche, « Qui suis-je ? » et « Comment penser, écrire, peindre ce que je suis ? » sont des questions intimement mêlées et explicitement débattues l'une par rapport à l'autre ; ou renvoyées dos à dos au lieu que l'une serve l'autre. L'œuvre mène de front la quête de ce double objet. Et s'interroge elle-même sur les moyens dont elle dispose pour les relier.

*

Demeure la difficulté de définir le lieu et le sujet de la quête.

« Ne serait-ce pas la prudence qui me tient éveillé, car cherchant, cherchant et cherchant, c'est dans tout indifféremment que j'ai la chance de trouver ce que je cherche puisque ce que je cherche je ne le sais¹⁰. »

En lisant nous ne savons pas toujours si c'est à l'œuvre de l'imagination pure, de l'observation réaliste et concrète ou à la réflexion abstraite que nous avons affaire. A l'expérience du corps ou à l'intelligence suraiguë, à une œuvre esthétique ou à des considérations logiques... Autant de dispositions d'écriture qu'Henri Michaux adopte et maîtrise, entre lesquelles il se meut avec aisance, les mêlant toutes, n'en choisissant aucune. Pour le plus grand profit de son énigmatique singularité.

9. Poteaux d'angle, p. 82.

10. Qui je fus, p. 37.

On parle alors de quête spirituelle, de mouvements browniens de la conscience individuelle. Les termes d'expérience intérieure ou d'état mental semblent ou désuets ou faussement surréalisants : car si Henri Michaux a pu recourir, en son temps, aux faux états mentaux, personne n'est plus éloigné du principe surréaliste de l'automatisme psychique pur. Non, on se trouve plutôt chez lui en présence d'une modernité de l'expérience de soi, ni lyrique ni proprement mystique malgré la « sagesse » à laquelle elle peut parfois accéder ou renvoyer, malgré la « sérénité » vers laquelle elle tend.

D'aucuns ont parlé d'« épique abstraite », et sans doute peut-on décrire l'œuvre d'Henri Michaux comme une épopée individuelle, intérieure, mentale, en donnant à chaque adjectif son sens plein : individuelle, l'épopée des contes moralistes, intérieure celle des poèmes et des aphorismes, mentale celle des écrits cliniques d'expérience de drogue, des peintures mescaliniennes.

Michaux en effet était aussi un peintre, et il doit à cette double activité (triple si on ajoute la composition musicale, mineure toutefois) d'avoir et de continuer à « déranger » les amateurs d'unicité réductrice. « En Chine, beaucoup de grands poètes font aussi de la peinture. Pourquoi ici faut-il être l'un ou l'autre ? » s'interroge son ami le peintre Zao Wou Ki.

Peinture et littérature ont pourtant chez Michaux le même but qui est celui de sa vie :

« Voyage et œuvre pour questionner, pour ausculter, pour approcher le problème d'être¹¹. »

*

Au départ le doute, la perplexité — scrupule de dernière minute pour qui a décidé de passer outre — sur la légitimité

11. Passages, p. 134.

mité de cet essai. Michaux l'aurait-il voulu ? Ne se serait-il pas insurgé contre la tentative, malgré l'hommage, de « mettre en cage » l'homme qui est mort ? Beaucoup de ceux qui l'ont connu verront peut-être ici un crime de lèse-majesté. Doublé pourtant d'une nécessité — qui finit par l'emporter — de regarder « ce qu'il a derrière la tête, où il veut en venir, l'empreinte que son désir de domination et d'influence, quoique bien caché, essaie de nous imposer¹² ».

Au départ la hantise de la perte entre les mille facettes qu'Henri Michaux donne à voir de son propre personnage mis en scène tour à tour rebelle, agressif, triomphal, brillant ou coupable, timide, incertain, reclus... « Si je devais écrire sur Michaux, dit Cioran, je m'embrouillerais. » Une multiplicité qui est celle de l'homme autant qu'une fiction fabriquée pour s'offrir et se cacher au regard des autres. Pour provoquer notre curiosité, pour coquettement attirer notre attention. Pour mettre en garde contre la confusion entre le moi et l'apparence du moi.

Comment alors franchir la limite qu'Henri Michaux pose à la connaissance de sa personne sans le trahir et sans aussi se perdre dans l'image d'homme invisible, leurre que pour mieux nous égarer et nous prendre il nous tend à l'envi ? Prudence en la matière sera mère de sûreté. On ne trouvera pas dans cet essai de développements exhaustifs et définitifs classant l'auteur dans une catégorie psychologique ou esthétique donnée. Des pistes tout au plus, des fragments, des « oui mais » seront esquissés. Ainsi respectera-t-on au moins la notion de connaissance relative, fluctuante, mouvante, « musicienne de la vérité ».

*

12. Plume, *postface*, p. 219.

Au départ, une certitude. Celle d'une impuissance, consubstantielle à l'œuvre de Michaux et à son lecteur. On ne parviendra pas à confondre celui qui, dans sa bataille serrée contre les mots, n'a cessé d'osciller entre deux positions également intenables. Maîtriser et subir l'impossible coïncidence de Je avec soi-même.

A Henri Michaux, ni dieu, ni démon, nous tenterons plutôt, en parodiant sa propre dynamique provocatrice, de présenter *notre* « livre des réclamations¹³ » :

« Qu'est-ce que vous m'offrez ?
Qu'est-ce que vous me donnez ?
Qu'est-ce que vous me préparez ? »

13. La nuit remue, p. 85.

L'impossible académie d'Henri Michaux

« Quand je songe qu'il y a deux ou trois ânes qui se sont imaginé avoir reconstitué la vie de Rimbaud d'après sa correspondance !

« Comme si des lettres à sa sœur, à sa mère, à un pion, à un copain, livraient quoi que ce soit. »

(Ecuador, p. 50.)

La prise à partie projetée se heurte à une impossibilité de fait. On saisira une vie d'Henri Michaux. Une et non pas la, sa vie. De cette dernière on ne peut prétendre rendre compte et les conditions de reconstitution biographique sont trop aléatoires, de nombreux éléments trop difficiles à vérifier.

Il s'agit avant tout de refaire l'histoire et la genèse des livres de Michaux, de montrer comment les enjeux de sa singularité, tous présents dès le départ, se profilent, s'affirment, se réalisent. Comment s'est organisée depuis les premiers textes cette inlassable recherche d'une « évidence essentielle¹ ». Comment enfin il parvient, dans les années soixante, à comprendre les lois des intermittences qui traversent le champ de sa conscience.

Aussi trouvera-t-on ici un ensemble d'éléments biographiques concernant la personne d'Henri Michaux, présentés non pas en une lecture thématiquement organisée mais selon un principe chronologique autorisant des extensions temporelles ou au contraire des arrêts sur image.

1. Vents et poussières, p. 78.

Une patiente attention est accordée aux modes et aux dates de publication, aux correspondances afférentes pour tenter de retrouver le cheminement et la mécanique d'écriture (comme de peinture) par laquelle se construit l'objectif auquel Michaux semble s'être attaché pendant une large partie de sa vie : transformer et transférer en Plume son Insubordination foncière ; son refus originel de tous les pièges de quelque nature qu'ils fussent, personnes, idées, mots, genres...

Si à la lumière des manuscrits, des lettres, des témoignages, des déductions exposés, un contexte, ou un portrait en filigrane se dessine, au moins reste-t-on bien conscient que c'est dans les textes de Michaux qu'on peut sentir la « chair » la plus vive.

*

Toute sa vie, Michaux restera un homme difficile, exigeant sur ses fréquentations et ses rencontres. Mais à l'image d'ermite reclus, il faut opposer celle d'un homme préférant les entretiens individuels aux assemblées collectives, choisissant ses connaissances non pas avec la misanthropie qu'on a voulu lui prêter, mais avec le souci de ne se montrer que sous condition et en pleine possession des circonstances de ses interventions. Comme pour les photos sur lesquelles tant de remontrances cinglantes sont devenues notoires, il s'agit pour Michaux de ne pas laisser les apparences parler contre ou à côté de lui, de cultiver la diversité de lui-même dans des amitiés séparées les unes des autres, pour mieux garder une liberté de changement et préserver les exigences de l'authenticité : « Les hommes qui n'aident pas à mon perfectionnement : zéro². »

2. Ecuador, p. 98.

« Si je me trouve avec deux amis, Mounir Hafez et Cioran par exemple : à trois, dans une conversation, on peut satisfaire quelque chose d'assez important, mais peut-être pas aussi important que ce qui se passe devant le tribunal de soi-même. Devant douze personnes, voyez comme le niveau des propos baisse³... »

Michaux toujours s'est gardé pour sa solitude et s'est élevé contre la tentative de « le faire parler ». L'œuvre dévoile et détourne à son profit toute la réserve de l'homme. Pour qui sait lire, tout y est. Mais sa personnalité spécifique qui en imposait plus qu'une autre, continue à commander la sobriété des mots.

André Pieyre de Mandiargues situe l'œuvre et la personne de Michaux dans un « climat d'intimidation (sinon, comme il a été dit, de terrorisme) qui est probablement responsable de la réputation qu'on a faite à l'homme de n'être pas du tout communicatif [...]. 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 zone d'émoi dont il s'environne⁴. » Et Mandiargues précise : « 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 [...]. Nous apercevons un courant d'amour tel qu'il n'en est probablement pas d'exemples hors des plus grands mystiques⁵. »

Les uns parlent de sa tête de sénateur romain, les autres, comme Supervielle, d'un « grand chef » de tribu, Pierre

3. Entretien avec Alain Jouffroy, in Arts, n° 746, octobre 1959, p. 16.

4. L'Herne, 1983, p. 26.

5. Ibid., pp. 26-28.

Bettencourt de sa présence d'évêque qui appelait à la révérence (ou éloignait ceux qui, comme Dubuffet, ne voulaient pas révéler) et de cette impression enfin qu'on avait de se trouver devant lui comme devant un « étalon-or ».

Michaux paralysait par sa prestance — lui-même pourtant jugeait son physique ingrat, lui trouvant trop de ressemblance fâcheuse et médiocre avec un lointain cousin belge :

« Où trouver des têtes toutes prêtes à offrir ? Où trouver ça sans trop d'histoires ? — Moi, j'ai bien mon cousin germain. Mais nous avons autant dire la même tête. Jamais on ne croira que je l'ai trouvée par hasard⁶. »

Il impressionnait par son silence pesant — il pouvait passer des heures enfermé dans un mutisme gênant pour lui comme pour les autres⁷ ou au contraire par la brillance de son discours : tous ses amis le décrivent bavard, brillant, drôle et aussi persifleur, maniant la pique et le sabre. C'était un maître, un maître sans disciples, chose qu'il aurait eue en horreur, un maître qui ne laisse pas derrière lui un culte social défini, une société d'amis, de lecteurs... Mais le hasard des rencontres et la fidélité de la mémoire constituent des moments de souvenir et d'hommage partagés.

Les autres ? « Il n'y a qu'à laisser sa porte ouverte », disait-il. Prudents étaient ceux qui s'y risquaient, conscients et prévenus de l'effraction :

« L'Emanglom, vous avez pu le deviner, n'a pas un caractère à aimer être dérangé. Au-dessus de la porte d'entrée de sa maison est gravée en relief dans la pierre ou le bois une grosse tête d'homme. Cette figure exprime une tranquillité en route vers la colère. Attachées

6. « L'arrachage des têtes », in *Plume*, p. 163.

7. Micheline Phan Kim (qu'il rencontrera en 1962) date de 1974 une des premières prises de parole aisée et en public de Michaux. C'était lors d'une exposition à Genève chez Engelberts.

à un court gilet, pendant devant la porte, et jusqu'au sol, deux jambes de pantalon. Grâce à cette disposition, le visiteur qui entre écarte les jambes du pantalon. Voilà qui est grossier⁸ !

Mais tous ceux qui ont pu témoigner de leur rencontre ou de leur amitié avec Henri Michaux soulignent l'intérêt qu'il portait aux autres, l'extrême énergie qu'il déployait pour faire éditer une œuvre qu'il avait remarquée, préfacier ou illustrer un livre ou commenter une exposition qu'il appréciait⁹, l'enthousiasme aussi avec lequel il participait à une manifestation qui lui plaisait, comme l'exposition collective au *Point Cardinal* en 1966 avec Max Ernst et Antonin Artaud. L'esprit d'ouverture enfin qui poussa cet homme de santé fragile, craignant le moindre microbe ou courant d'air et s'en protégeant souvent d'un mouchoir ou d'une écharpe, à être sa vie durant mû par le démon du voyage.

*

« Un léger vacillement de la vérité, jamais pour construire, simplement pour préserver¹⁰. »

L'évocation de ceux qui constituèrent l'univers amical et social d'Henri Michaux, en contredisant sa réputation de misanthrope, suggère un engagement dans une problématique de retranchement et dévoilement de lui-même. Il se cache moins qu'il ne se défile pour mieux se protéger, pour ne pas être pris, pour mieux se donner aussi selon des termes fixés par lui. Au cours de la lecture on saisit des « postures », situations fixes dans lesquelles Michaux se fige et qui, additionnées image par image au

8. Voyage en Grande Garabagne, p. 27.

9. Ainsi le poème « Yantra » fut-il écrit pour accompagner, avec un texte d'Octavio Paz, une exposition d'art tantrique au « Point cardinal ».

10. La nuit remue, postface, p. 194.

fur et à mesure, se reprennent, se modifient, se précisent et défilent en mouvements syncopés : « bétonné », « enragé », « assiégé », « humilié », « fermé », « déchaîné », « couché », « essoufflé », « libéré », « bousculé », « regonflé », « martyrisé », « tranquilisé », « embarrassé », « disloqué », « transformé », « épargné », « gêné », « reposé », « traversé », « condamné », « isolé », « partagé », « emporté », « illuminé ». C'est parce qu'il cherche à nous éviter, qu'il n'aime pas qu'« on le voie nu¹¹ », que l'exercice de représentation d'Henri Michaux d'après un modèle en pied, est chose impossible. Mais cette impossibilité même et la seule silhouette fuyante et composite que nous pouvons esquisser est plus riche d'enseignements qu'un portrait en bonne et due forme.

Perceptible tout au long de l'œuvre, la procédure d'évitement du lecteur, et surtout du curieux, prend plusieurs formes, significatives ou anecdotiques, qu'on se contentera ici de pointer.

D'abord, il y a la question du nom, cette coquette alternance orthographique entre « Henri » et « Henry ». Si elle n'apparaît qu'au début de sa carrière, et si Alechinsky suggère que Michaux rompit vers trente ans avec l'anglicisation, tendance bourgeoise, belge et parentale, Gwaen-Ael Bolloré témoigne qu'elle fut encore évoquée au moment de la publication de *Veille* en 1952. Michaux déclarera aussi ne pas arriver « 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"¹² ». Il est vrai que son patronyme

11. Mes propriétés, p. 112.

12. Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence.

n'est pas rare en Belgique, que son grand-père s'appelait déjà Henri Michaux, et qu'aux yeux d'Henri Michaux un pseudonyme lui aurait épargné les efforts pour sortir de ce nom partagé. Reste qu'à l'exception de « Pâques-Vent », qu'il prit pour la publication de *La Marche dans le tunnel* dans *Les Lettres françaises*¹³ en 1944, on ne lui connaît pas de pseudonyme.

Mais le nom est aussi l'objet d'un jeu sur l'identité ou la renommée. Il le cite dans « Amours » :

« Toi pour qui Henri Michaux est devenu un nom propre peut-être semblable en tout point à ceux-là qu'on voit dans les faits divers accompagnés de la mention d'âge et de profession¹⁴. »

Il le cite dans un contexte d'attente dans « Mais toi, quand viendras-tu ? » :

« Tu viendras, si tu existes,
appâté par mon gâchis, mon odieuse autonomie ;
sortant de l'Ether, de n'importe où, de dessous
mon moi bouleversé peut-être ;
jetant une allumette dans Ta démesure,
et adieu, Michaux¹⁵. »

Dans la postface d'un recueil de Monique Apple, *Qui livre son mystère meurt sans joie*¹⁶, Pierre Bettencourt raconte la naissance de ce livre et la part que prit à sa publication « un certain H.M. avec lequel elle entretenait une correspondance plutôt orageuse », allant jusqu'à « lui renvoyer ses premières lettres qu'il s'empressa de brûler », jusqu'à douter du pouvoir de l'écrivain à faire publier son texte et songer à « mettre en branle des écrivains plus en vue : Maurois, Cocteau, Druon [...]. Exaspéré (il voit bien que pour elle il compte pour du beurre), allant jusqu'à lui dire

13. *La revue de Victoria Ocampo* dirigée par Roger Caillois à Buenos Aires.

14. *La nuit remue*, p. 173.

15. *Lointain intérieur*, pp. 97-98.

16. *Ed. Lettres vives*, 1985.

un jour, lui si peu soucieux de se faire valoir, qu'il a son nom dans le petit Larousse » ! Michaux ne l'abandonnera pas pour autant et fera un devoir à Pierre Bettencourt de publier *Que mal y soit*.

Michaux publie, en 1943, *Tu vas être père* et *D'un certain Plume*, sans nom d'auteur. A moins que le deuxième texte ne tienne lieu de signature codée. Plume par ailleurs lui ressemble et lors de la publication de *Un certain Plume* aux éditions du Carrefour en 1930, il en adresse un exemplaire sur grand papier à Pilar Supervielle avec cette dédicace qui évoque l'avalanche d'excuses maladroites de « Plume au restaurant » :

« Ne vous moquez pas de ce pauvre "Plume"
de son retard à se présenter chez vous.
Vous le connaissez, il serait capable
de se jeter une fois de plus dans la voie
d'excuses si tremblantes et dangereuses
que personne, qu'aucun charme n'en
viendrait plus à bout — vous n'entendriez
plus que lui

à Madame Jules Supervielle
Henri Michaux
avec ses hommages respectueux¹⁷. »

Dans l'ordre des techniques de camouflage de Michaux, il y a encore la distraction : celle, légendaire, de Plume, qui se pose aussi comme un rempart absurde à l'absurde logique des autres, celle, aussi, du style d'Henri Michaux. Un style fuyant et terriblement précis à la fois, distraction apparente, méthodique, qui à l'aide de jeux de mots et de pirouettes maintient dans l'ombre ce qui doit y rester et pour le reste touche au but, l'air de rien.

17. Collection de Mme Paseyro-Supervielle. Dédicace reprise du catalogue de la Bibliothèque nationale consacré à l'exposition du centenaire de la naissance de Supervielle (1984).

Il y a l'humour, bien sûr, et sans doute le portrait de Michaux ne serait pas du tout complet si l'on n'évoquait le rire : le sien, fréquent (chassons l'idée d'un homme au visage de désespéré, on peut avoir le désespoir gai !), et celui que ses textes si souvent provoquent chez le lecteur. Un humour noir, bien sûr, technique de défense autant que d'attaque.

*

Aussi, même dans l'affirmation de l'impossible académie d'Henri Michaux, faut-il se garder de tout systématisme ; la distraction pourrait n'être pas du calcul — comme s'agissant des dates pour lesquelles Michaux était très confus, ne voulant pas faire l'effort de s'en souvenir exactement. D'où les imprécisions rapportées dans ses *Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*.

Aussi faut-il se résoudre à ne pas vraiment comprendre, à ne pas savoir exactement, à ne percevoir de Michaux qu'une réalité composite, à ne le rencontrer qu'à l'envers ou sous des identités volontairement multiples, complémentaires seulement dans l'intention qui les anime de ne pas se laisser voir ou prendre. Michaux multiplie ses visages et ses incarnations, il parle en son nom comme au nom de ceux qui ne peuvent le faire, pour traiter finalement tout le temps de lui-même, pour « saturer » ce sujet, pour couper court à toute tentative de catégorisation extérieure, par conviction aussi :

« 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 foule¹⁸... »

18. *Plume, postface, p. 217.*

A travers le « moi », ce qui est mis en cause c'est surtout la possibilité de le saisir par et dans l'écriture. De ce mental et ce moi que Michaux explore, il fait surtout l'expérience linguistique ; et le langage divise, dissocie. Il s'agit toujours de retrouver l'adéquation. Non pas automatique de la pensée et de la parole, mais l'adéquation de la pensée du moi (qui est langage) à elle-même. Et seul le dysfonctionnement méthodique permet de mettre en présence et en conscience dans le champ du texte deux instances qui se confondent et s'ocultent dans une situation ordinaire d'énonciation.

Protéiforme, Michaux est partout et nulle part. Et personne. Il est Emme, A, Plume, Elle, Tu, on, Il, ça... Présent et changeant, sous toutes les formes il se met en scène et se transforme sous nos yeux comme sous les siens propres. C'est « Encore des changements » :

« Je fus toutes choses : des fourmis surtout [...].

« Je m'aperçus bientôt que non seulement j'étais les fourmis, mais aussi j'étais leur chemin¹⁹. »

Et de se transformer en forêt, en tempête, en plage de galets, en boa, en bison, en baleine, en harponneur, en baleine à nouveau...

Le naturalisme spécifique de Michaux peut à son tour passer pour une tactique de camouflage. Tout comme Malraux avait remarqué (dans un article du *Disque vert* de 1925), en comparant deux versions (1868 et 1874) du premier *Chant de Maldoror*, que Lautréamont remplaçait des noms ou des mots par des noms d'objets ou d'animaux n'ayant avec les poèmes aucun rapport logique. Le nom de son ami Dazet était ainsi successivement remplacé par « poulpe au regard de soie », « Rhinolphe », « Acarus sarcopte », etc. Qu'en est-il alors au juste de la Parpue,

de la Darelette ? Et de l'Emanglom qui remplace dans la version de 1935 de *Mes propriétés* les « Autres animaux » de l'édition de 1929 ?

Par ce travestissement, le moraliste nous incite aussi à penser la réalité comme autre, d'un fantasque qui pourrait bien être réel — comme dans *Le Secret de la situation politique* où, sous l'exergue « Soyons enfin clairs », il brosse avec une précision lapidaire le tableau inextricable et abscons des querelles des Ouménés de Bonnada et de leurs voisins du même acabit.

Mais, pour le naturalisme encore, gardons-nous de toute systématisation...

« Si je me changeais toujours en animal, à la rigueur on finirait par s'en accommoder, puisque c'est toujours plus ou moins le même comportement, le même principe d'action et de réaction, mais je suis encore des choses (et des choses encore ça irait), mais je suis des ensembles tellement factices, et de l'impalpable [...].

« (C'est pourquoi j'aime tellement les Encyclopédies illustrées. Je feuillette, je feuillette et j'éprouve souvent des satisfactions, car il y a là la photographie d'êtres que je n'ai pas encore été. Ça me repose, c'est délicieux, je me dis : "J'aurais pu être ça aussi, et ça, et cela m'a été épargné." J'ai un soupir de soulagement. Oh ! Le repos²⁰ !) »

Michaux joue et se joue de nous. Il joue la comédie du modèle, du double multiple, comédie dans laquelle il travaille son propre reflet jusqu'à ce qu'il se confonde avec l'image de l'objet qui le réfléchit et qui n'est que passage, « moi ad hominem changeant dans une autre langue, dans un autre art²¹ »...

20. Ibid., pp. 125-126.

21. Ibid., p. 216.

19. La nuit remue, p. 123.

De refus en refus (1899-1920)

« Je fus le vivant qui dit :
"je veux d'abord hiverner". »

(*Tranches de savoir*, p. 37.)

1899. Henri Michaux naît à Namur au domicile de ses parents, 36, rue de l'Ange, le 24 mai à quatorze heures un quart. Sur l'acte de naissance établi deux jours après (à neuf heures et demie) on lui donne quatre prénoms : Henri, Eugène, Marie et Ghislain ; Henri sans doute en hommage à son grand-père paternel Henri Michaux, Eugène en hommage à sa grand-mère maternelle Marie Joséphine Eugénie Woitrin.

Son père, Octave Jean Marie Michaux, a alors trente-huit ans (il est né le 21 juin 1861) et sa mère, Jeanne Marie Constance Blanke, pas tout à fait trente (elle est née le 8 décembre 1869). Ils se sont mariés le 2 juin 1891 à Namur et ont déjà un premier fils, Marcel Frédéric, âgé de trois ans.

C'est une famille bourgeoise, comme le confirment les mentions de professions portées tant sur l'acte de naissance de Michaux que sur l'acte de mariage de ses parents. La généalogie de Michaux permet toutefois de situer l'ancienneté relative de l'aisance familiale : au-delà du grand-père passé de l'état de menuisier ébéniste à celui

d'entrepreneur, les aïeux paternels sont menuisiers charpentiers de père en fils. Le père est né à Rochefort, dans les Ardennes, où il habite jusqu'à son mariage. Si l'acte le dit « négociant », on sait qu'à part quelques années au début de son mariage, il n'a jamais exercé de profession de sa vie. Le grand-père, Henri Joseph Michaux, est rentier, c'est-à-dire retraité, après avoir été menuisier ébéniste à Schaltin (province de Namur), puis entrepreneur à Rochefort, et son épouse Julie Raucroix, fille de cultivateurs, est sans profession.

La mère de Michaux, née à Namur, est wallonne. C'est sans doute de ce côté qu'il faut situer ce « un des grands-parents qu'il n'a pas connu, d'origine allemande » évoqué dans les *Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*. A en juger par les patronymes, il pourrait s'agir de son grand-père maternel, Frédéric Charles Blanke, né aux Pays-Bas à Maastricht et mort à Namur le 18 avril 1899, soit quelques semaines avant la naissance de Michaux. On n'explique pas en revanche pourquoi Michaux a éprouvé le besoin de préciser ce détail — « qu'il n'a pas connu » — dans la biographie si laconique, non conforme aux lois du genre, de quelqu'un que sa famille n'intéressait pas. (Faut-il se référer à la suggestion de la postface de *Plume* ? « Faute de les connaître, je n'ai pu lutter contre de plus lointains aïeux. Faisant cela quel ancêtre inconnu ai-je laissé vivre en moi ? »)

Ce grand-père maternel est comptable de banque et son épouse, rentière. Ils vivent à Namur où se trouvent également deux grands-oncles de Michaux, frères de sa grand-mère maternelle : Aloys Woitrin, imprimeur, et Jules Woitrin, opticien, qui ont une soixantaine d'années à la naissance de Michaux. Un autre grand-oncle maternel, Noël Hefays, directeur d'assurances à Bruxelles, a cinquante-deux ans à la naissance de Michaux.

Tout ceci pour souligner qu'Henri Michaux, qui dès son plus jeune âge dit n'avoir éprouvé qu'indifférence, hostilité, étrangeté à l'égard des siens (« Dès l'âge de six mois, je n'étais que refus, je serrais les dents devant la vie »), naît, sa mère mise à part, dans un environnement familial déjà âgé. Il est probable que cet âge explique aussi en partie l'inactivité et le caractère de ses parents, à savoir leur apparente insensibilité, leur manque « d'offrant », leur incompréhension devant l'étrange personnalité dont très jeune leur fils témoigne ; voire leur exaspération et leur violence pour le faire rentrer dans le rang.

Les témoignages ou les échos en la matière divergent. Louis Pauwels, dans *Carrefour* (6 décembre 1949), parle de « son enfance entre un père fantasque et dur et une mère neurasthénique ». Micheline Phan Kim tient au contraire d'Henri Michaux l'image d'un père doux et faible, consacrant la majeure partie de son temps à de petites aquarelles. Les deux sont sans doute vrais, à en juger par « Portrait d'A » (premièrement paru dans *Commerce* sous le titre « Le fils de Macrocéphale ») :

« Son père avait ceci 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 a coûté des années de surveillance, ils s'abandonnent à la colère pour une bagatelle¹. »

Ce portrait, qui comporte des éléments de ressemblance avec ce que le fils donnera à voir de son propre comportement, est complété par des passages de « Mes rêves d'enfant » qui mettent en scène le contraste entre l'univers

1. Lointain intérieur, p. 109.

imaginaire et onirique de l'enfant et le contexte, la réaction familiale à cet univers :

« 2. Le dur creux de lit. — Un nuage pâle ;
Des tonneaux, en dessous, pleins d'eau.
Le nuage songeait à sa pluie tombée, à la ravoir, et qu'il la raurait ;
Les tonneaux qu'il ne la raurait point, qu'eux la gardaient ;
Nommé arbitre, je donne raison au nuage.
Papa s'approche.

Là, tu vois, Papa, dis-je, comme j'étudie bien ma physique. Même ça s'appelle l'évaporation, à moins que ce ne soit plutôt le chapitre V, "De la dilatation du corps". Mais Papa, toujours bourru, me jette dans un tonneau vide qui est le dur creux de mon lit où je m'éveille. »

« 6. Fessé par Dieu. — 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 messe². »

De sa mère, il est rarement fait mention, sauf aussi pour représenter sa dureté. Michaux ne l'aimait pas et elle ressentait apparemment plus que le père un agacement profond à l'égard de son fils.

« 9. Une injustice. — Deux nuages bas collaborèrent à former un pet soudain.
Oh ! Henri, dit Mère, tu n'es pas honteux à ton âge.
Hi ! Hi ! ce n'est pas moi... et fessé je me réveille.
Mère se trouve penchée sur mon lit. Il était huit heures et demie et grand-temps d'aller à l'école³. »

2. « Mes rêves d'enfant », in *Le Disque vert*, n°2, 1925, p. 37.

3. *Ibid.*, p. 39.

De sa mère Michaux disait qu'elle était « bovarique », passant ses journées dans des romans et ayant placé toute son ambition dans la réussite bourgeoise et matérielle de ses enfants. Un idéal que Michaux n'incarnait pas, ce qui lui valut l'anathème de ses parents et sans doute son propre sentiment à la fois de médiocrité et de révolte, de revanche.

« Mère m'a toujours prédit la plus grande pauvreté et nullité. Bien. Jusqu'au terrain elle a raison ; après le terrain on verra.

« J'ai été la honte de mes parents, mais on verra, et puis je vais être heureux. Il y aura toujours nombreuse compagnie. Vous savez, j'étais bien seul, parfois⁴. »

Il gardera plus longtemps en fait qu'il n'aurait pu lui-même l'imaginer la marque profonde de cette éducation et de cet ostracisme.

« Celui qui n'a pas été détesté, il lui manquera toujours quelque chose, infirmité courante chez les ecclésiastiques, les pasteurs et les hommes de cette espèce, lesquels souvent font songer à des veaux. Les anticorps manquent⁵. »

En témoigne ce passage d'*Ecuador*, son journal de voyage :

« Encore une lettre que j'écris à mes parents. Quel besoin ai-je de me vanter à eux ! C'est ma revanche. On a tant prédit au propre à rien. Aussi, de grandes phrases irrésistiblement se mettent à me vanter [...]. Mais en fait je n'écris pas la lettre. Je ne leur écris jamais. Je me méfie. Car si le tigre m'allait broyer une jambe, ou que seulement j'attrape une bonne pleurésie dans la cabane de bambous, ils auraient raison... une fois de plus⁶. »

4. *Mes propriétés*, p. 101.

5. *Poteaux d'angle*, 1981, p. 13.

6. *Ecuador*, pp. 65-66.

En témoigne aussi « Rentrer », un poème de *Entre centre et absence*, publié pourtant six ans après la mort de ses parents et alors que Michaux a déjà trente-sept ans.

En témoigne surtout le rêve fait à New York qu'il relate et commente dans *Poteaux d'angle* et dans lequel, au moment d'une réussite représentée dans le rêve par l'ascension d'une montagne dont il a presque atteint le sommet, il se voit repoussé avec véhémence par sa mère, puisqu'une fois pour toutes la route du succès ou de la gloire lui a été interdite.

« D'un coup elle est au tournant, sur lui presque, possédée d'une rage, une rage faite de cent colères et dégoûts accumulés dans une vie entière [...].

« Elle approche, portée par la haine, dont l'accumulation en présence de sa "proie" la transfigure [...].

« Ce n'est pas à lui, fainéant, propre à rien qui leur donna tant de soucis et de honte, que la "réussite" (!!) revenait. Il ne fallait pas qu'il parvienne au sommet. Cela ne serait pas. [...] *ELLE s'était réveillée d'entre les morts pour au dernier moment lui barrer la route* ». »

Un frère aîné enfin, très « costaud », très attaché à son cadet qu'il rudoie un peu et appelle « chat » quand celui-ci se rebiffe, se rétracte. (« Voilà, dit mon frère, tu es Dieu, tire ton plan maintenant, espèce de petit orgueilleux⁸. »)

En fait, il n'est que de lire « Mes rêves d'enfant » ou de rassembler les confidences de Michaux dans ses livres pour se convaincre qu'à ses yeux au moins il vivait dans un univers à la fois brutal et hostile que son attitude tout entière de refus (en particulier, dès la naissance, refus de se nourrir...) n'a pu qu'envenimer.

Sans prononcer le mot d'enfant « martyr », on peut sans crainte parler d'incompris, de malmené, de brutalisé

7. *Poteaux d'angle*, 1981, pp. 74 et suiv.

8. « *Mes rêves d'enfant* », op. cit., p. 38.

même dans sa différence. Son procès est à cet égard sans équivoque : « Jamais on ne s'est adressé à la joie pour lui⁹. »

« Avec la peur de la gifle, pas encore éteinte à son âge, jetant du sable sur les faits gênants, dans l'appréhension jamais digérée d'être réprimandé¹⁰. »

Et le verdict conclut toujours à la même dévotion au malheur, la même honte de soi conditionnée par d'incessants discours ou actes critiques, contraires, punitifs... qu'il faudra exorciser. D'un côté il y a le *honteux interne* : « Malheur à qui la joie vient qui n'était pas fait pour cela [...]. Là où je suis, la Joie n'est pas¹¹. » De l'autre la *simplicité* dont l'humour résume toute la position d'esprit de Michaux contré par les autres — à cause et dans l'affirmation de sa personnalité —, et contrant les autres par une surenchère du « comme il me plaisait » :

« Des personnes qui me connaissent prétendent que je ne suis pas capable de faire ce que je dis là, que je n'ai pas assez de tempérament. Je le croyais aussi, mais cela venait de ce que je ne faisais pas tout comme il me plaisait¹². »

Clairement, c'est pendant l'enfance et dans la vie de famille qu'il fourbira son arsenal de défense et d'attaque contre les autres et ses ennemis, toutes catégories confondues : le sac à battre, la cave à malaxer et à réduire à l'état de saucissons, la fronde à hommes, la broche, le tonnerre d'appartement, la mitrailleuse à gifles, le plâtre qui prend « en pleine scène les femmes, en pleine malédiction les parents, en pleine réprimande les pions et la race des préposés à la discipline¹³ », la « colère, colère »

9. « *Difficultés* », in *Lointain intérieur*, p. 109.

10. « *Un peuple et un homme* » (portraits), in *Mesures*, 15 janvier 1938, p. 109.

11. *Mes propriétés*, p. 115.

12. *Ibid.*, p. 107.

13. « *Le plâtre* », in *La Vie dans les plis*, p. 25.

et toute la vie active de son esprit, vie parallèle où il rend au centuple ce qu'on lui a fait subir.

« Sans ce petit art à moi, comment aurais-je passé ma vie décourageante, pauvre souvent, toujours dans les coudes des autres ? »

« Comment aurais-je pu la continuer des dizaines d'années à travers tant de déboires, sous tant de maîtres, proches ou lointains, sous deux guerres, deux longues occupations par un peuple en armes et qui croit aux quilles abattues, sous d'autres innombrables ennemis. »

« Mais l'habitude libératrice me sauva. De justesse il est vrai, et je résistai au désespoir qui semblait devoir ne me laisser rien. Des médiocres, des raseuses, une brute dont j'eusse pu me défaire cent fois, je me les gardais pour la séance de sac¹⁴. »

D'un mot encore, un élément déterminant pour sa vie et son œuvre. Il naît avec une malformation cardiaque, il naît « troué », « fatigué de naissance ». Toute sa vie, il sera lié au bon vouloir de son corps, un bon vouloir à façonner, à utiliser, à forcer, à subir aussi :

« Ma vie : traîner un landeau sous l'eau. Les né-fatigués me comprendront¹⁵. »

*

1901. En août, ses parents s'installent à Bruxelles dans un petit hôtel particulier avec jardin au 69, rue Defacqz. A l'exception du jardin où il passe de longues heures à observer les herbes et les insectes (« A huit ans, je rêvais encore d'être agréé comme plante¹⁶ »), il englobera cette maison dans son rejet général de sa famille, de son pays. Elle reste apparemment tout de même un lieu d'inscription

14. « La séance de sac », *ibid.*, p. 10.

15. Tranches de savoir, p. 47.

16. *Ibid.*, p. 38.

de la mémoire des origines. Dans « Le rideau des rêves » il écrit :

« 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 [une note indique : « celle plus exactement que j'ai habitée depuis l'âge d'un an et la seule donc que j'ai connue en mon enfance »], 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 pas cru qu'elle représentait un tel prix ! Puis le rêve s'enlise, s'achève [...], et je me réveille... à Louqsor¹⁷. »

La veille au soir, Henri Michaux s'était tordu la cheville, mal auquel un médecin avait remédié.

« 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'autrefois¹⁸. »

*

1906-1910. On l'envoie en pension à la campagne, à Putte Grasheide, un bourg d'à peine cinq mille habitants dans la province d'Anvers, avec l'idée visiblement que la campagne aura raison de son mauvais sang. Que malgré lui,

17. L'Herne, 1983, p. 321.

18. *Ibid.*, p. 322.

il fera des globules, qu'on matra cet enfant malingre. A sept ans il part donc vivre à cinquante kilomètres de chez lui dans une région flamande dont il ne comprend pas la langue, et au milieu d'enfants très différents de lui. La violence de ce traitement imposé par des parents à un enfant petit, évidemment inapte et rétif à une discipline de ce type (et quelle qu'ait pu être leur intention) est à l'origine du souvenir horrible que Michaux garde de cette période et des conditions de vie au pensionnat Van der Borgt. Il se rappelle un pays froid, avec des flaques de boue et de glace par terre, la toilette matinale à l'eau froide, la messe à laquelle on se rend de bonne heure, les

« dortoirs qu'on réveille le matin au son des cloches. On les [les enfants] force à se réveiller, à se lever, à se laver — qui restent fatigués toute la journée tandis qu'une partie de leur âme continue à circuler dans les dortoirs entre clefs et autres objets en fer, morceaux humains ne pouvant se reposer et ne sachant que faire. Ces enfants se morcelant ainsi chaque nuit se trouvent à la fin du premier trimestre réduits à une portion d'âme tellement petite que bientôt il n'y en aura même plus assez pour faire un imbécile¹⁹. »

Toute sa vie il tiendra rigueur à ses parents de ce traitement qu'ils lui ont infligé par « raideur », par hargne de le voir si chétif.

1910, 13 mars. Michaux fait sa première communion à l'église paroissiale de Putte Grasheide. Sur sa carte de communion on peut lire : « Seigneur, bénissez mes chers Parents, ma Famille et tous ceux qui m'ont appris à Vous aimer ! »

*

1911. Il rentre à Bruxelles et se passionne pour le latin et le grec qu'il étudie au collège Saint-Michel, un collègue

19. « Fatigue », in *Qui je fus*.

de jésuites que son condisciple, le poète Norge, appelle « le vieux Saint-Mich' de la rue des Ursulines, institution des R.R.P.P. Jésuites (A.M.D.G. = ad majorem dei gloriam) dont la rigueur et la discipline étaient proverbiales²⁰. »

Norge évoque la boutique de caramels de l'abrupte rue Saint-Esprit, l'église de la chapelle qui abritait la dépouille de Pieter Bruegel, les sauvages parties de « roi des barres » dans la cour de récréation, mais il ne se souvient pas d'avoir à cette époque parlé de poésie avec Henri Michaux. Ce n'est pas le cas d'Hermann Closson, autre condisciple, avec qui Michaux restera en relation par l'intermédiaire des revues littéraires auxquelles ils collaborèrent et à qui il dédiera en 1922 sa première publication (au Disque vert), *Cas de folie circulaire*.

Michaux, quant à lui, se plaisait à raconter (oralement, mais aussi, entre autres, dans ses *Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*) qu'à sa première dissertation, le professeur convoqua ses parents pour les informer que, loin d'être celle du cancre qu'on voyait en lui, sa copie était au contraire en tout point remarquable. Il est intéressant de noter que là aussi, des années après, alors que sa notoriété est établie, les arguments, les signes de sa revanche sur l'incompréhension parentale sont encore très vifs à son esprit.

Selon Norge, Michaux donne à cette époque toute sa passion à l'écriture chinoise et aux insectes : « Il retirait souvent d'une enveloppe quelque coléoptère écrasé qu'il avait découvert dans un chantier voisin. Il le soupesait, il l'examinait longuement avec un verre grossissant dont il ne se séparait pas²¹. » Commencée au pensionnat où elle

20. Le Magazine littéraire, juin 1985, p. 22.

21. Id.

canalise sa solitude (mais lui vaut d'être pris pour un retardé mental), la contemplation des fourmis, l'observation des insectes, l'entomologie (qu'on retrouvera chez un Caillois peut-être aussi comme une déviation de l'impossible, de la trop décevante ethnologie humaine) se poursuit tout au long de la vie de Michaux. Dans sa poésie, dans sa peinture. Enfant, un des rares souvenirs heureux est lié au jardin de la maison parentale, et plus tard, pendant des vacances ou des promenades, il continuera à observer les insectes à la loupe. Il offrira une loupe à Pierre Bettencourt pour concourir à ses observations, et sa correspondance (avec Paulhan en particulier, qui est lui-même un élève passionné d'animaux bizarres) contient nombre de remarques de naturaliste sur les animaux, les arbres, les plantes...

Plongé dans la lecture des mystiques, Ruysbroek, Angèle de Foligno (dans la version d'Ernest Hello), Michaux est alors un adolescent très croyant, investi par la grâce, pense-t-il, et tenté d'entrer dans les ordres. La tentation d'une certaine mystique, orientale, mais non orientée sur une doctrine orthodoxe, demeure chez lui et traverse l'œuvre entière (que ce soit dans *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, certains poèmes de *Moments, Postures, Jours de silence*, etc.). Elle peut avoir été conditionnée dès le départ par la différence imposée et choisie, le refus du monde (au double sens), par l'enfance martyre et le faible métabolisme sublimés dans ce sentiment de sainteté.

A distance, dans la rétrospective de *Lointain intérieur*, les deux sont liés, et l'état divin est déjà là :

« Jusqu'au seuil de l'adolescence il formait une boule hermétique et suffisante, un univers dense et personnel et trouble où n'entrait rien, ni parents, ni affections, ni aucun objet, ni leur image, ni leur existence, à moins qu'on ne s'en servît avec violence contre lui. En effet,

on le détestait, on disait qu'il ne serait jamais homme. Il était sans doute destiné à la sainteté. Son état était des plus rares, déjà. Il se soutenait comme on dit avec rien, sans jamais faiblir, s'en tenant à son minimum mince mais ferme, et sentant passer en lui de grands trains d'une matière mystérieuse. Mais les médecins, à force de s'acharner contre lui par l'idée fixe qu'ils ont de la nécessité du manger et des besoins naturels, l'ayant envoyé au loin, dans la foule étrangère de petits greddins de paysans puants, réussirent un peu à le vaincre. Sa parfaite boule s'anastomosa et même se désagrégea sensiblement.

*

« De grosses lèvres de Bouddha, fermées au pain et à la parole.

*

« La boule donc perdit sa perfection. La perfection perdue, vient la nutrition, viennent la nutrition et la compréhension. A l'âge de sept ans, il apprit l'alphabet et mangea.

*

« Ses premières pensées furent sur la personne de Dieu. Dieu est boule. Dieu est. Il est naturel. Il doit être. La perfection est. C'est lui. Il est seul concevable. Il est. De plus, il est immense²². »

Sans doute le mépris professé par Michaux pour le monde extérieur, le désengagement, l'élitisme qui l'animerait par exemple dans son refus de voir ses livres publiés en poche — « Il faut me mériter » — participent-ils aussi d'un regret de la perfection perdue ; d'une tentative de se retrouver et de se maintenir hors d'atteinte, comme en lévitation. Mais la perte de la perfection et l'acceptation des aliments en quoi elle consiste n'est pas un pas

22. *Lointain intérieur*, pp. 108-110.

vers la sagesse. Elle marque la fin d'une forme d'auto-destruction à partir de quoi Michaux va retourner sa faim et sa colère contre l'extérieur exclusivement et les canaliser dans l'acte d'écriture.

Si à quinze ans il songe à entrer dans les ordres, le rêve de la sagesse — présent dès le début, nourri par les voyages en Extrême Orient, par la lecture des mystiques, du Tao, par une pratique enfin assidue et quotidienne — trouvera réellement sa fin dans les dernières années de l'œuvre.

*

1917. L'université de médecine est fermée à cause de la guerre et de l'occupation allemande. Il perd son année.

1918. L'université ouvre à nouveau ; il s'inscrit et suit en même temps les cours de physique, chimie et biologie de première année. Dégoûté, non par la médecine et le métier de médecin pour lequel il conservera toute sa vie un grand intérêt, mais par la médiocrité de l'enseignement, les méthodes rebutantes, le système de l'apprentissage « par cœur », il ne se présente pas à l'examen de fin d'année. Il se dispute avec ses parents qui lui coupent les vivres.

De départ en départ (1920-1927)

« Un jour, à vingt ans, lui vint une brusque illumination. Il se rendit compte, enfin, de son anti-vie, et qu'il fallait essayer l'autre bout. Aller trouver la terre à domicile et prendre son départ du modeste. Il partit. »

(« Difficultés », in *Lointain intérieur*, p. 115.)

1920. Il embarque à Boulogne-sur-Mer comme matelot sur un cinq-mâts schooner, puis à Rotterdam 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 York¹. »

Il gardera la nostalgie de ces années de matelot et surtout de la fraternité avec les autres. Evoquée souvent, cette expérience est encore commentée dans un entretien avec Alain Jouffroy paru en 1959 dans *Arts* :

« Dans ce bateau de la marine marchande où je m'étais engagé, ce qui me frappait ce n'était pas la brutalité, c'était la solidarité entre les matelots. La fierté. On

1. Renseignements, p. 13.

comptait sur l'autre à fond... Quand je suis revenu à terre, après un an, ça m'a manqué beaucoup... Ce qui m'avait fasciné, c'était l'univers de lois implicites que se créaient les matelots. Les marins militaires, nous les méprisions, leur obéissance à une règle écrite, leur discipline, tout ça nous dégoûtait². »

Ce que les *Renseignements* ne disent pas, c'est qu'en arrivant à Rio, il tombe d'une échelle à fond de cale et, très malade, doit être hospitalisé, puis rapatrié. Il le suggérera toutefois dans « Qui il est », publié en 1939 en préface au petit recueil *Peintures* : « Aime les fugues. Matelot à vingt et un ans. Atlantique Nord et Sud. Rapatrié malade. » Cette expérience nourrit, de façon très allusive, l'essai-fiction *Braakadbar* et en particulier « L'histoire du Norvégien » :

« Je fus engagé par un capitaine français de passage [...]. Un jour on est arrivé à Port-Léon. Le *Genova*, deux fois gros comme nous, nous est rentré dedans. « Un crâne contre un mur³. »

Il en reste aussi les poèmes — souffre-douleur ou exorcismes — de la première édition de *Mes propriétés* (1929) : la série *A Rotten Life* rassemble sept poèmes évoquant la souffrance, la maladie et plus encore la brutalité du médecin qui le soigne, le manipule, tous les jours. Les titres des poèmes, comme celui de la série, sont sans équivoque : « Examen », « Une brute », « Toujours la brute », « Lassitude », « Accablé », « Perdu », « Martyrisé ». Ces poèmes, dans lesquels nulle trace de complaisance à l'égard de soi-même ne peut être relevée, ne seront pas repris dans la réédition de *Mes propriétés*. Mais ils annoncent déjà l'appel et la hantise de la mort proche, certaine, qui reviendront périodiquement tout au long de la vie de Michaux.

2. Arts, n° 756, octobre-novembre 1959, p. 16.

3. « Braakadbar », in Nord, 1^{er} cahier, 1929, p. 45.

« Quand mes paupières furent devenues de corne, elles tombèrent sur mes yeux, et jamais plus on ne les releva. Peut-être on aurait pu, mais ça n'aurait pas été prudent. Depuis ce moment, je me sens tellement accablé. Il faudrait que l'on puisse se glisser sans qu'on s'en aperçoive parmi les morts. Comme je partirais vite⁴. »

Souvent, par des remarques brèves ou des allusions, Michaux évoquera sa vie de matelot, sa connaissance des nœuds marins, les arrivées dans les ports. Mais si on ne peut identifier à coup sûr les poèmes et textes qui — publiés après son retour — auraient été écrits pendant cette période, on sait en revanche que dans cette expérience il découvre ou confirme un amour et une relation particulière à la mer qui ne le quittera pas et qui restera très présente : « Ce que je sais, ce qui est mien, c'est la mer indéfinie⁵. »

*

1921. « Le désarmement mondial des bateaux (extra-transport 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 mer⁶. » Il est débarqué à Marseille et retourne en Belgique : « Retour à la ville et aux gens détestés⁷. » « Retour au nord », comme il écrira dans *Ecuador*. Seulement, en 1928, au terme du voyage en Equateur, il reviendra à Paris.

« Les bateaux furent désarmés. C'était le chômage des gens de mer qui commençait.

« Tournant le dos, je partis, je ne dis rien, j'avais la mer en moi, la mer éternellement autour de moi. Quelle mer ? Voilà ce que je serais bien empêché de préciser⁸. »

4. « Lassitude », in *A Rotten Life*, *Mes propriétés*, 1929.

5. « La mer », in *Epreuves, exorcismes*, p. 108.

6. *Renseignements*, p. 13.

7. *Ibid.*, p. 13.

8. « La mer », op. cit.

1922. Il est nommé professeur de collègue à Dinand, dans la province de Namur, et n'en éprouve qu'un sentiment d'échec, de médiocrité, de honte maintes fois répétée :

« Pauvre A., que fais-tu en Amérique ? Des mois passent ; souffrir ; souffrir. Que fais-tu à bord de ce bateau ? Des mois passent ; souffrir ; souffrir. Mate-lot, que fais-tu ? Des mois passent ; souffrir ; souffrir. Professeur, que fais-tu ? Des mois passent ; souffrir ; souffrir, apprends bien toutes les façons puisque ce sera ta vie. Non pas absolument toutes, les honteuses surtout, puisque ce sera là ta vie⁹. »

Mais c'est là en tout cas, comme il se plaît à le raconter, qu'après avoir lu Lautréamont lui revient le désir longtemps oublié d'écrire. Et en exergue au chapitre I de *Cas de folie circulaire*, son tout premier texte publié en septembre 1922 dans la revue *Le Disque vert*, il écrira : « Il se croit Maldoror. »

Un jeune poète de ses amis, Camille Goemans, parle à Franz Hellens des textes très curieux d'un certain Michaux qui ne veut les montrer à personne. Hellens lit les brouillons et, à partir de ce moment, Michaux publie régulièrement dans *Le Disque vert* des textes en quelque sorte programmatiques, dans lesquels il cherche et trouve spontanément ce qui sera la clé de toute l'aventure à venir, vie et œuvre mêlées : ses idées, son mode de travail, ses domaines de prédilection.

Ces textes (*Cas de folie circulaire*, *Chronique de l'aiguilleur*, *Fables des origines*, etc.) sont sans doute parmi les plus insolites quant à leur forme, leur teneur, leur titre, les débuts d'écriture de Michaux trouvant un terrain idéal dans le critère de liberté individuelle qui est à la base de la revue. « *Le Disque vert* indiquait la voie libre. Comme on l'a vu,

9. « Difficultés », in *Lointain intérieur*, p. 115.

quelques bons esprits se reconnurent à ce signal¹⁰. » Et ce en dehors même des définitions surréalistes de l'expression intégrale, spontanée, automatique qui prévalurent ailleurs. Si Hellens affirme cette différence — « *Le Disque vert* fut un champ d'expérience, et non pas le laboratoire d'une école littéraire¹¹ » —, il perçoit aussi clairement celle de Michaux avec qui il se lie d'amitié. Dans ses mémoires (*Documents secrets*) et auparavant, en 1929, dans *La Revue européenne*, il définit la philosophie de la revue et la place qu'y prit Michaux :

« Henri Michaux est un des plus originaux et des mieux doués des poètes du *Disque vert*. Esprit d'une perspicacité rare, il évolue dans l'abstraction ou dans la fable avec une aisance que je suis obligé de qualifier de raffinée, bien qu'aucun écrivain ne donne comme lui l'impression de la gratuité et du premier jet. 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 conformistes¹². »

« N'y aurait-il pas du Rimbaud dans son cas ? Henri Michaux a posé tout de suite le problème en publiant ses *Fables des origines*, où il crée sa fiction, son fantastique et en même temps sa réalité. Ce ne sont pas de simples contes nègres, comme Cendrars nous en a restitué avec tant d'abnégation sympathique. Ce sont de véritables fables, de pures inventions, et si l'on veut des moralités, sur le ton nègre. Je n'en citerai qu'une :

« “Une fourmi marchait vers une étoile.
Un homme se trouve sur son chemin.

10. Franz Hellens, *Documents secrets*, A.A.M. Stols, Bruxelles/Maastricht, 1932, 124 pages, p. 118.

11. Ibid., p. 117.

12. Ibid., p. 121.

Il cherchait des cuisses de grenouille pour son repas du

[soir.

'Où vas-tu,' lui dit-il et il l'écrase.

Soit !

C'était un ivrogne mais voilà... maintenant :

Qu'en serait-il advenu de cette fourmi ?^{13.} »

Mais la participation de Michaux au *Disque vert* eut aussi pour grand avantage de le mettre en contact littéraire avec tout ce qui comptait d'écrivains également « aventuriers et complices » de part et d'autre de la frontière :

« On y relève [...] les noms de Blaise Cendrars, Jean Paulhan, André Malraux, Jean Cocteau, Maïakowski, [...] ceux d'André Gide [Hellens écrira plus loin : « André Gide était notre maître, d'autant plus grand qu'il ne voulait rien enseigner »], Marcel Arland, Philippe Soupault, Jules Supervielle, René Crevel, Eluard, parmi les Français ; parmi les Belges, Odilon-Jean Périer, Mélot du Dy, Henri Michaux, Eric de Haulleville, René Purnal, André Baillon^{14.} »

Une liste à laquelle on peut ajouter Jacques Rivière, Francis Ponge, Marcel Jouhandeau, André Malraux.

A relire les textes de Michaux publiés dans *Le Disque vert*, et dont la plupart n'ont pas été repris, on se persuade qu'à cette époque déjà était en place toute la spécificité de son talent qui ne tardera pas à l'imposer à Paris. Sa position d'écriture est parfaitement définie :

« J'étais une parole qui tentait de suivre la vitesse de la pensée. Les camarades de la pensée assistaient^{15.} »

Présentes dès le début aussi, ses thématiques privilégiées : la folie, l'ethnologie inversée ou l'anthropologie morale retournée sur la personne de l'ethnologue et sur la société

13. La Revue européenne, 1^{er} novembre 1929, p. 471.

14. F. Hellens, Documents secrets, op. cit., p. 117.

15. « Enigmes », in *Le Disque vert*, 3^e année, 4^e série, n°1, 1925, p. 86.

occidentale ; la zoologie, la physiologie animale et humaine. « Curieux de science expérimentale, faisant ses meilleures lectures, les seules peut-être, de livres de médecine, de psychologie ou de sciences naturelles, il fait servir à l'abstraction poétique la réalité qu'il découvre, de sorte que son esprit est en travail continu d'invention », écrit Hellens en 1929^{16.} Enfin, même si Michaux annonce dans *Réflexions qui ne sont pas étrangères à Freud* (1924) un prochain ouvrage, de taille, *Rêves, jeux, littérature et folie*, destiné à pallier les lacunes des découvertes de Freud, c'est la forme lapidaire, fragmentaire, incisive de ses fables-traités-énigmes qui s'imposera :

« LA LITTÉRATURE ET LA MUSIQUE MODERNE RÉVÈLENT LA MULTIPLICATION, L'ABRÉVIATION DES ÉMOTIONS ET DES REPRÉSENTATIONS : V. B. Cendrars, J. Cocteau, E. Satie, Honegger. En express, en auto, à cent kilomètres à l'heure : chaque seconde apporte ses objets et les retire. Chaque seconde a son spectacle, son lot, un étang, ou un poteau, un tailleur, des arbres, des vaches, une ferme. Incessamment... incessamment.

« Et ces successions de spectacles soudains, qui se jettent tout d'un coup à votre figure et s'annulent tout aussitôt comme un figurant de retour aux coulisses, n'engendreraient pas un tic-tac plus rapide de représentations et d'émotions dans les arts, n'y contribueraient pas ? Pourquoi pas^{17.} ? »

Cette définition déjà précise de sa personnalité littéraire implique que s'il participe aux questions qui préoccupent la jeunesse intellectuelle de son temps — le freudisme, le suicide, Lautréamont —, c'est toujours à sa façon personnelle et démarquée. Dans le numéro sur le freudisme,

16. La Revue européenne, op. cit., p. 472.

17. « Chronique de l'aiguilleur », in *Écrits du Nord*, novembre 1922, p. 29.

il propose sa propre vision de la folie. Dans un autre à propos de la force montante du surréalisme, il reste très sceptique :

« Mais surréalisme ? Le mot fera peut-être fortune, mais il se vante¹⁸. »

Cette modulation et cette négociation de sa participation aux débats littéraires de son temps confirment qu'à cette époque, alors qu'il est âgé d'à peine vingt-cinq ans, Michaux occupe déjà une place à part. Dans le numéro sur Chaplin, il semble avoir eu une importante responsabilité. D'abord, on peut vraisemblablement lui attribuer les morales, commentaires, aphorismes liminaires à chaque contribution et qui portent pour ainsi dire sa « griffe » :

« L'astrologue tombe dans un puits — appelle au secours. Charlot tombe dans un autre puits — et il trouve le moyen d'en sortir¹⁹. »

« Dans *Vie de chien*, du chien et de Charlie, le plus chien c'est Charlie²⁰. »

« Charlie est une ville. Traversé par ses propres mouvements, sans changer²¹. »

« Entre nous et Charlie est une différence de vitesse. Il est un homme accéléré. Ses actes sont souvent très banals, mais il en fait quatre pour nous un. Une puce parmi les fourmis²². »

Ensuite « Notre frère Charlie » — le texte qu'il signe en tête de ce numéro et dans lequel il se livre à une description analytique et critique du personnage — annonce, cinq ans avant leur publication, les aventures de Plume, tout en constituant pour Henri Michaux une critique de

18. Le Disque vert, 3^e année, 4^e série, n°1, 1925, p. 86.

19. Le Disque vert, spécial Chaplin, 2^e année, 3^e série, n°4-5 1924, p. 37.

20. Ibid., p. 57.

21. Ibid., p. 90.

22. Ibid., p. 62.

l'exclusive (ou exclusivisme !) des écoles littéraires de l'époque. Pour lui, Charlie est l'exemple d'un moderne « en situation »,

« sans l'intermédiaire des fatals pinceaux ou porte-plume. C'est fait ! Il vit ! C'est Charlie ! Maçon, policeman, il est de tous les métiers — et là-dedans, il est une âme moderne. Les unanimistes le réclament. Il serait un des leurs. Il serait aussi dadaïste, une réaction contre la sensibilité romantique, un sujet de psychanalyse, un classique, un primitif²³. »

Ce serait alors le refus des catégories et du laboratoire au service d'une idée de la littérature, de l'invention, de l'abstraction concrétisée qui motive son propos et sa fraternité avec Charlot.

Mais c'est à propos du « cas » Lautréamont, qui pour lui n'en est pas un, qu'après avoir suggéré l'idée de ce numéro du *Disque vert* (1925) Michaux refusera d'y participer et prendra la position qui illustre le mieux sa propre situation littéraire. Il ne publie aucun article dans ce numéro mais seulement la mise au point suivante :

« Pour moi, il n'y a pas de cas Lautréamont. Il y a le cas de tout le monde, sauf lui, et sauf Ernest Hello. Il y a le cas cuistre, le cas de la littérature, le cas des romanciers, le cas de l'infiniment diverse médiocrité et le cas de ceux qui prennent Lautréamont pour un cas.

« Ce dont j'ai autrement besoin, c'est qu'on explique le cas Cicéron, le cas La Bruyère, le cas Bazin, le cas des petits hommes qui aiment écrire.

« J'ai aimé sans restriction ni explication deux hommes : Lautréamont et Ernest Hello. Le Christ, aussi, pour dire vrai.

« — Mais c'est vous qui avez proposé ce numéro.

« — Moi, oui ! et alors²⁴ ? »

23. Ibid., p. 17.

24. Le Disque vert, spécial Lautréamont, éd. René Van der Berg, Paris, 1925, p. 96.

Ce que Michaux exprime ici, c'est une adhésion spontanée et en quelque sorte absolue à Lautréamont (à Hello aussi, traducteur des mystiques), une adhésion du cœur plus que de l'esprit, adhésion amoureuse, inconditionnelle et sans explication tangible. Un coup de foudre au nom duquel on peut se demander si, à supposer que la ligne du numéro lui ait agréé, il aurait alors accepté d'y participer : son rôle dans le numéro du même *Disque vert* sur Chaplin, sa participation ultérieure à des revues comme *Mesure* ou *Hermès* (notamment pour une autre de ses passions, Maître Eckart) nous permettent de penser qu'il n'y aurait peut-être pas été opposé.

Mais la tournure que prend le « cas Lautréamont », le fait que précisément on le traite comme un « cas » est pour lui rédhibitoire. Dans ce concert fasciné, choqué, perplexe de ce numéro du *Disque vert*, certains vont jusqu'à utiliser la figure du juif comme support de l'ostracisme, Ramon Gomez de la Serna écrivant : « Pourquoi me semble-t-il juif ? Je ne sais pas, mais il me semble juif, j'entends par là un être qui, semblable aux autres, a le défaut de se croire d'une race spéciale, hostile, maudite et qui doit se méfier soigneusement de toutes les autres races et les dédaigner. C'est être juif que se sentir ce loup solitaire maître de la forêt, qui marche d'un pas furtif, s'empare à coups de dents de l'âme de la ville, s'en empare comme pour se venger de toutes les beautés entre lesquelles il trébuche. »

Ce « cas Lautréamont » ne peut pas ne pas avoir donné à Michaux une leçon de prudence. En témoignent l'impertinente intransigeance du jeune écrivain (il ne publie que depuis trois ans), son sens de l'exclusive qui lui fait établir un distinguo sans appel entre ses (grands) écrivains et les « petits hommes qui aiment écrire ». En témoigne aussi l'étonnement suggéré dans la réplique conclusive

de sa mise au point. Il y a tout lieu de penser qu'après avoir proposé qu'un numéro fût consacré à Lautréamont, Michaux a été ulcéré par la polémique qui tient lieu d'analyse et qui tourne autour de la folie de Lautréamont : ceux qui le défendent le déclarent fou, certes, mais génial ; ceux qui le dénigrent le disent fou donc illisible, hors poésie, hors littérature, déplacé dans une réflexion littéraire...

*

De 1922 à 1925, la revue *Le Disque vert* sera le lieu exclusif de publication de Michaux, sauf pour *Les Rêves et la jambe*, un essai philosophique et littéraire publié en 1923 aux éditions « Ça ira » à Anvers et tiré à quatre cents exemplaires. Il semblerait que l'auteur ait détruit la plupart d'entre eux, mais, quelques années plus tard, dans une lettre à Jean Paulhan du 28 juillet 1935, il en recherche la trace : « Aurais-tu l'adresse de Pascal Pia ? C'est lui qui aurait en dépôt des livres des éditions "Ça ira" où j'ai publié *Les Rêves et la jambe*. Or je n'en ai plus qu'un seul exemplaire. Pourrait-il m'en envoyer moyennant finances ? » Dans les années soixante toutefois, signant l'exemplaire d'Alain Bosquet, il écrit : « Je ne reconnais pas cette horreur. »

Cet essai, son premier, est dédié à Franz Hellens à qui il écrit :

« Permettez-moi de vous dédier cet essai sur le Rêve. C'est Mélusine qui a provoqué cette étude. Et ceci fini, je pourrai commencer directement et d'un point de vue plus littéraire l'étude sur Mélusine. Sans Mélusine, je n'aurais pas écrit mes premières proses²⁵. »

En effet, dans une autre lettre à Hellens datée cette fois du 16 mars 1923, il annonce qu'il a commencé à écrire

25. Lettre à Franz Hellens, 11 décembre 1922, in Documents secrets, op. cit., p. 121.

de la prose différente de ses productions antérieures dans le ton et dans la méthode :

« J'écris, j'écris enfin de la prose, c'est-à-dire que j'écris sans m'exalter, sans attendre une fantastique inspiration, sans me mettre dans la peau d'un individu imaginaire ou réel, j'écris simplement ce qui me passe dans la tête continuellement, sans arrêt chaque jour que je suis éveillé depuis bientôt dix ans.

« Je vous assure que ce n'est pas drôle ! La phrase est évidemment moins choisie puisqu'elle suit l'idée au fond dans toutes ses nuances, son analyse et sa synthèse et son salmigondis, son trouble, ses amalgames, son état réel, transitoire et impur.

« J'ai commencé le 9/3/23. Il y a un an à la même date, je commençais à écrire. Mais je crois que c'était de la poésie. *Maldoror*... tout ça c'est de la poésie. Vous me le disiez du reste. J'ai donc commencé de la prose sans retenue, de la prose Marcel Proust. Le 9 ; et le 15 au soir je possède 50 pages. En août j'aurai 500 pages. J'écris sans le moindre effort ; j'aurai très peu de ratures à faire et c'est d'un débit enivrant et toujours curieux. Rien ne m'empêche d'aller jusqu'à des milliers.

« J'en suis extraordinairement content comme vous l'avez dû constater par mon seul exposé, assez naïf sans doute. Mais radicalement différent de tout ce que j'ai écrit jusqu'ici comme méthode de style.

« C'est du style roman. C'est-à-dire tout, tout autour de la moindre chose.

« J'intitulerai le livre simplement : *120 jours chez moi* ou *18 semaines chez moi* — ou *8 semaines* — selon le temps que j'aurai consacré à ce premier volume de 500 pages.

« Je ferai concomitamment mon essai sur le rire et mon essai de "parapsychique".

« Mais je suis assez découragé de ces sortes de choses qui demandent un travail fou, de plusieurs mois, qui tiennent en 6 pages et qu'on ne parvient même pas à éditer. C'est à se flanquer la tête au mur. Tandis que *18 semaines à la maison* c'est lisible facilement, ce sera lu,

ce sera scandaleux mais ça aura dix éditions tandis que le *Rêve*, il lui faudra 5 ans ou même plus avant d'être connu. Dire que je paie deux cents francs par mois et que je dois encore avec ça m'acheter mes habits²⁶. »

*

1923, 1^{er} décembre. C'est à cette date, selon les registres de population de la commune de Saint-Gilles à Bruxelles, qu'il part pour Paris. Si ses *Renseignements* indiquent : « Belgique définitivement quittée », pour des raisons administratives au moins il continuera à être inscrit à diverses adresses belges. En 1935 il est installé à l'hôtel à Verviers, puis à Anvers. En juin 1945, il est réinscrit au 69, rue Defacqz, sans doute relativement à l'héritage de son frère mort quelques jours auparavant, puis, en août 1948, quelques mois après la mort de sa femme, on le retrouve inscrit à Ixelles, au 7, rue de l'Esplanade. Rien n'indiquant que Michaux ait à cette époque quitté momentanément la France, il devrait s'agir d'une adresse d'emprunt ou administrative valide jusqu'à sa naturalisation française. C'est en 1928, à son retour d'Equateur, qu'il annonce son désir d'être naturalisé, mais cette démarche n'aboutira qu'en 1955.

Entre-temps, la Belgique, qu'il n'a donc pas quittée définitivement malgré ce qu'il en dit, apparaît comme un refuge ambigu et désagréable, une discipline pour se contraindre. La Belgique, lieu médiocre, du honteux, du détesté familial, est aussi le lieu d'un nécessaire retour aux sources. Il dira : « Il y a une ville où j'ai toujours tout raté, c'est Anvers. » C'est pourtant là qu'il retournera terminer le *Voyage en Grande Garabagne* et en attendre

26. Lettre à Franz Hellens, 16 mars 1923, publiée dans Le Dernier "Disque vert", recueil d'hommages, en 1957, et dans Europe, numéro spécial Michaux, juin 1987, pp. 24-25.

la publication. Comme s'il lui était nécessaire de retourner aux sources de cette « qualité inférieure » pour mobiliser son énergie créatrice. Cette Belgique, haire endossée par esprit de mortification, est en effet aussi constitutive de sa personnalité littéraire : il vit et écrit « contre », et quand il honnit les Ardennes il établit immédiatement un rapprochement avec Rimbaud :

« Ce qu'on peut devenir enragé ici ! On comprend que pour fuir ces Ardennais, Rimbaud ait jugé que ni Paris, ni la littérature n'étaient assez loin, qu'il fallait bien aller jusqu'en Afrique. Heureusement que je peux aller en Grande Garabagne²⁷. »

La Belgique joue donc en même temps un rôle de répulsion stimulante, salutaire, lui permettant par la fuite, la fugue ou le départ de se redéfinir et de revenir en France, où il se considère de toute façon comme étranger. En 1976, il confiera à Kenneth White que même s'il se sent presque chez lui en France, il reste à côté d'un esprit français. On verra que la nationalité belge, pendant la guerre, le tiendra à l'écart des conflits et lui vaudra d'être assigné à résidence surveillée dans le midi de la France, d'où il aura beaucoup de mal à regagner Paris.

*

1924. Il débarque à Paris sans le sou, avec pour tout bagage une précieuse recommandation de Franz Hellens auprès de Jean Paulhan et de Jules Supervielle à qui il devra une double introduction à la vie littéraire et sociale parisienne. Denise Bertaux, l'aînée des filles Supervielle, se souvient encore de l'arrivée chez eux d'un jeune homme aussi épouvantablement fier que timide et que Jules Supervielle, pour l'aider, avait chargé de donner des leçons de

27. Lettre à Paulhan, Verviers, 23 juillet 1935 (archives Paulhan).

littérature à Denise elle-même, puis à un de ses frères. Hormis une dissertation sur « Le rat des villes et le rat des champs », Denise Bertaux retient surtout le silence embarrassé de l'élève et du professeur ; pas plus l'un que l'autre ne voit un intérêt à ces leçons qui prennent rapidement fin.

On trouve à Michaux une chambre de bonne au sixième étage d'un immeuble de la rue Raynouard, chez une belle-sœur de Supervielle, Violette de la Sala, dont le mari est premier secrétaire de l'ambassade d'Uruguay. Il obtiendra une place de professeur dans un collège de la même rue où Jouhandeau à son tour enseignera plus tard. Si, avant de venir voir Supervielle, il exerce divers métiers — chauffeur de taxi, chauffeur-livreur des éditions du Sagittaire, employé au service de la fabrication à la librairie-édition Simon Kra —, il est ensuite intégré dans la vie de Supervielle chez qui il vient déjeuner tous les dimanches avec chaque fois une nouvelle marotte, un nouvel engouement : le thé, le café, le gingembre (ou au contraire se priver d'eau pendant deux jours), que toute la maisonnée s'empresse d'adopter à son tour. Accueilli par tous comme un membre de la famille (Denise lui tricote une cravate de cordonnet noire), il dira de cette période que ce fut « le premier sourire de sa vie ».

Denise Bertaux se souvient que, très brillant, il reste toutefois réservé, ne se livrant jamais, riant discrètement en mettant deux doigts sur ses lèvres. Il passe toutes ses vacances avec les Supervielle, au Piquey dans le bassin d'Arcachon, où Hellens vient aussi avec sa fille, à Sainte-Maxime, dans la villa Henriette, en 1927, puis pendant plusieurs années successives à Port-Cros, où il sera alternativement l'hôte des Supervielle et des Paulhan à « La Vigie ». De nombreuses lettres de Supervielle ou de

Michaux à Paulhan témoignent du plaisir qu'il a à venir là, des rencontres qu'il y fait.

Supervielle, qui passe pour un homme riche, est aussi très accueillant et très généreux. Chez lui, Michaux se lie d'amitié avec Alfredo Gangotena, qui l'invitera chez lui en Equateur ; il rencontre André Lhote, qui fera partie du voyage en Amérique du Sud, Jacques Maritain, Giuseppe Ungaretti...

En outre, il constitue très rapidement avec Supervielle et Paulhan le triumvirat d'une très longue et très forte amitié. On en a de nombreux témoignages, directs pour ce qui est de Paulhan, avec qui il entretient une active correspondance de 1928 à 1958. Il s'adresse au directeur de la *N.R.F.*, lui demande des conseils, des jugements sur ses écrits. Il lui confie le soin de conserver les manuscrits de ses journaux de voyage, le supplie de publier des extraits dans la revue, d'intercéder auprès de Gallimard pour leur publication en recueils, le charge enfin de régler pour lui les questions d'argent. Tout le temps que durera leur correspondance, Paulhan restera pour Michaux une référence au jugement respecté et un confident de ses déboires d'écriture.

Il écrit aussi à l'ami, en des termes qui avec le temps se feront de plus en plus chaleureux : « Mon cher ami », « Cher Jean », « Mon vieil ami », passant du « vous » au « tu » à la fin de 1935.

C'est une amitié ludique. Ils partagent le goût du jeu, en particulier du ping-pong auquel ils s'adonnent ensemble et qui, dans les lettres de Michaux, joue un rôle de baromètre de son humeur : « Suis en pleine forme. Si vous étiez là et une table de ping-pong entre nous, je vous le montrerais et à Manuêlo » (1934, Saint-Valery-en-Caux), ou au contraire : « Mais enfin vivre en écrivant. Il y a des tas de salauds médiocres qui ont trouvé la recette pour-

tant ! Comme je te ferais une partie de ping-pong si nous étions ensemble ! » (1935, Anvers). Et, détail inattendu pour un personnage apparemment si cérébral, il assiste à des matchs :

« Que n'êtes-vous venu voir le champion du monde de ping-pong ! Des champions devant qui nous n'eussions pas fait un point. Il les écrasait. Les ridiculisait. Ça valait la peine de rester debout une heure vraiment. » (1935.)

Ils partagent aussi le goût des sciences naturelles et animales, celui des animaux étranges dont Paulhan aimait à s'entourer. Michaux lui adresse un jour cette lettre très amusante :

« A 34 ans, à 34 ans seulement je découvre la seiche. Je l'adopte et j'ai cru comprendre après des heures et des heures de station devant elles* qu'elles aussi m'adoptaient. Vous-même ne m'avez jamais parlé des seiches, même pas d'une ! Et vous n'en élevez pas à Port-Cros, où elles se plairaient sûrement.

« Je pars pour Banyuls où j'espère faire la connaissance de quelques autres encore.

« (* quelques-unes qui s'embêtaient à Monaco à regarder les touristes.) »

Une autre fois, il raconte à Paulhan sa visite d'une réserve naturelle en Normandie :

Clères — parc magnifique évidemment. Mais où sont les centaines de singes annoncés ? En tout, pour tout j'en ai vu cinq. Des gibbons. Dans d'énormes peupliers, dans des pins, des acacias de 20 mètres de haut. On ne peut les voir à l'aise que le dimanche. Ce jour-là on nous laisse en liberté dans le parc... sans guide mais après ces quatre heures on comprend ce qu'est un arbre, et comme c'est fait pour qu'on saute dessus et dedans, et surtout quelle [mots illisibles] c'est que arbre né gibbon [...]. J'ai manqué l'inauguration du zoo de Vincennes. Est-ce vraiment bien ? » (Clères, 1934.)

L'amitié avec Supervielle est d'un tout autre ordre et l'absence de relation « professionnelle » comme avec Paulhan l'amènera aussi à prendre d'autres formes que celle de la correspondance nourrie et suivie. Il s'agirait plutôt de petits billets laconiques. Mais Michaux est de tous les voyages de Supervielle. Il est aussi de toutes ses vacances, non seulement à Port-Cros, mais aussi à Tossa en Espagne, et plus tard aux décades de Pontigny. Dans ses lettres de voyage à Paulhan, Michaux transmet souvent son adresse ou ses amitiés à Supervielle. Dans les lettres de Supervielle à Paulhan, la mention de Michaux est plus fréquente encore :

« Après-demain arrive Michaux. Que n'es-tu là depuis longtemps. Nous tâcherons que le barbare ne s'ennuie pas ici. » (1933.) « Michaux nous enchante. Il est plus Michelin que jamais (au fait est-ce bien ainsi qu'il faut dire ? » (23 avril 1933.) « Michaux est ravi. Nous prenons des bains de mer. » (10 octobre 1933.) « Michaux annonce son arrivée. » (1^{er} février 1935.) « Michaux depuis que tu le tutoies a fini par consentir à mon tutoiement. Oui vous êtes mes deux meilleurs amis. » (28 avril 1935.)

Soit une constante préoccupation pour la personne, le bien-être, l'œuvre littéraire de Michaux, au moins jusqu'en 1937-1938. D'une part, à cette époque, Supervielle part pour l'Amérique du Sud dont il ne pourra pas revenir de toute la guerre, ce qui le maintiendra, à son grand désespoir, éloigné des siens et de ses amis. D'autre part, si l'admiration et l'affection de Supervielle à l'égard de Michaux restent entières, ils semblent plus éloignés l'un de l'autre, comme par la différence de leurs situations. Dans une lettre à Paulhan du 26 août 1937, Supervielle écrit : « Michaux [...] oui je le crois maintenant

aussi égoïste que la moyenne des artistes mais il m'est difficile de le juger. La vie lui est bien plus difficile qu'à moi. »

Mais, comme l'explique très bien Yves Peyré : « Certes, Michaux aurait pu être rebuté par tout ce qui en Supervielle n'était pas lui, et réciproquement. Le miracle fut sans doute que l'un et l'autre se sentirent attirés par ce qui en toute logique aurait dû les séparer. Supervielle le clair vit en Michaux l'incarnation la plus haute de ce qu'il s'était refusé à lui-même : par peur, par timidité ou par politesse. Michaux, lui, entravé, incertain, dans la lumière de sa nuit, acquiesça à ce qui n'était pas l'une de ses pen-tes, s'inclina devant cette pureté qui n'était pas la sienne, remercia qu'on lui ait proposé l'envers de lui-même. »

Une lettre de Supervielle à Paulhan, datée de 1939, vient clairement soutenir cette thèse :

« Quant à Michaux s'il peint c'est par hygiène mentale. Et il espère trouver là un moyen d'existence. Michaux a écrit ses meilleures pages en s'adressant aux parties les plus désespérées de lui-même. Je sais aussi qu'on ne peut pas toujours collaborer avec ce qu'on a de plus douloureux. D'où mon humour, et mon théâtre. Et pour prendre un grand exemple qui fera mieux comprendre Michaux (et moi) songe aussi un peu à Rimbaud qui a cessé d'écrire parce qu'il avait trop affronté ce qu'il y avait en lui de plus terrible. »

Si leurs rencontres s'espacent, chacun à sa façon, plus manifeste pour Supervielle, plus réservée pour Michaux, continuera jusqu'à la fin à marquer son amitié et son estime pour l'autre. Pendant la guerre en Uruguay, Supervielle prononce une conférence sur Henri Michaux. Michaux n'en apprendra l'existence que peu avant sa

mort et n'aura pas le temps d'en prendre connaissance²⁸. En 1954, Michaux, qui a dédié plusieurs poèmes à Supervielle, écrit un hommage qu'il jugera ensuite trop réservé. En 1959, pour le *Henri Michaux* de Robert Bréchon, Supervielle rédige un portrait. En 1984, au moment du centenaire de la naissance de Supervielle, Henri Michaux songe à « payer sa dette » par un texte sur son ami. Tentative aussitôt abdiquée devant peut-être une certaine impudeur qu'elle suppose.

Sans doute cette pudeur et ce non-dit sont-ils essentiels, voire consubstantiels à l'amitié qui lie les deux hommes. Aussi garderons-nous de cette amitié ce qu'ils ont bien voulu en dire :

« 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 délectation²⁹. »

« 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 cobaye³⁰. »

28. On lira avec intérêt une reconstitution de ces propos tenus dans le numéro 14 de la Revue de la Bibliothèque nationale, hiver 1984.

29. Henri Michaux, « Hommage à Supervielle. Mil neuf cent trente », in La Nouvelle Revue française, n°20, 1^{er} août 1954, p. 196.

30. Jules Supervielle, dans *Henri Michaux de Robert Bréchon, 1959*, repris dans L'Herne, 1966, 1983, p. 416.

*

1925-1927. Autre départ enfin, et d'importance, même si les débuts en sont discrets. Michaux commence à peindre. Klee, Ernst, De Chirico semblent avoir été les déclencheurs d'un geste auquel il était étranger, même hostile. On peut souligner la parenté entre l'univers de Klee et celui de Michaux, parentée avouée dans « Aventures de lignes », une préface de Michaux à un livre sur Klee paru chez Karl Flinker.

La première manifestation publique de cette activité picturale date de 1927, comme le raconte Adrienne Monnier :

« A-t-il peint aussi tôt qu'il a écrit ? Sa première tentative, ou du moins ce qu'il en a montré au public, remonte à 1927. Sollicité par Marcel Raval de collaborer au numéro des *Feuilles libres* consacré à Fargue, il avait répondu non par un texte mais par un dessin. Oui, disait Fargue, Michaux ne veut plus écrire, maintenant il va faire de la peinture. Observons qu'alors, au début de 1927, Michaux n'avait encore publié que deux plaquettes : *Fable des origines* et *Les Rêves et la jambe*, toutes deux parues en Belgique ; nous avons lu aussi quelques textes dans la revue de Franz Hellens *Le Disque vert*, et en particulier "Les idées philosophiques" de *Qui je fus*. Nous attendions beaucoup de Michaux, s'il décidait de ne plus écrire, c'était bien triste. Maintenant, hein, il avait dit ça...

« Pour en revenir au dessin en question, je dirai qu'il fut loin de m'enchanter, c'était une sorte de griffonnage vaguement apparenté à André Masson. A le revoir, il me semble que Michaux a voulu exprimer par ce dessin quelque chose comme le bredouillement qui se produit de poète à poète.

« Ce n'est qu'en 1936 qu'on revoit des dessins de Michaux. Entre-temps, heureusement, il n'a pas renoncé à écrire. Il est devenu l'unique Michaux, celui dont on peut dire, comme dans un éloge de Confucius, que s'il n'était pas né, nous ne l'aurions pas eu³¹. »

De Narcisse en Barbare (1927-1932)

« J'ai fait à ma façon mon Narcisse [...]. Il me semble que j'ai pas mal pleurnichailé durant ce voyage. C'était plus fort que moi ; comme une dette envers mon enfance. Je me comprends. C'était agréable de songer que je pouvais faire ça. Plus connu comme une vieille peau de révolte et de rage. »

(Ecuador, p. 171.)

De Qui je fus (1927) à Ecuador (1928-1929)

Dès 1926, Michaux a cessé de publier au *Disque vert* et réparti dans diverses revues — *La Revue européenne*, *Les Cahiers du sud*, *Commerce*, *La Nouvelle Revue française* — des textes qui seront ensuite repris dans la version intégrale de *Qui je fus*, que Jean Paulhan publie à la N.R.F. Des lecteurs protestent : « Ce n'est pas de la littérature ! » « Heureusement », répond Michaux.

Les dés sont jetés. Une nouvelle ère s'ouvre. Celle d'un Henri Michaux écrivant à visage découvert, abattant progressivement et sans ménagement ses cartes. « Sa témérité lui assure une plus grande efficacité que toutes les précautions », écrira Hermann Closson dans *Les Cahiers du sud*. *Qui je fus* (dont Michaux refusera la réédition intégrale, n'en reprenant que des extraits dans les recueils ultérieurs) rassemble des textes écrits à Paris entre 1924 et 1927. Michaux y déploie un large éventail : les poèmes d'observation, petits contes, énigmes, aphorismes, souvenirs voisinent avec les textes éponymes et fondateurs, « Qui-je-

31. Les Gazettes d'Adrienne Monnier, 1925-1945, Julliard, 1953, pp. 245-246.

fus » et « Le grand combat », qui lui assurent la reconnaissance publique. En ce sens, par sa diversité même, *Qui je fus* constitue un moment de rupture ou de transition dans l'écriture de Michaux ; ceci explique qu'il n'ait été que partiellement repris et justifie qu'on y regarde de plus près.

Trois types de textes coexistent, ou plutôt trois veines (cette distinction ne peut être établie de façon stricte, de nombreux textes relevant de plusieurs veines à la fois). L'exercice de style : des textes dans lesquels Michaux applique, travaille, exerce de façon encore expérimentale, et avec un bonheur ou un degré d'aboutissement inégal, une matière mentale qui fait son originalité et sa force. En particulier parce que l'humour noir du moraliste est déjà présent dans ces pièces courtes. Ainsi, dans *Partages de l'homme*, les « Révélation sur l'homme qui s'était jeté du soixante-deuxième étage », avec le père Benson, rappellent « Notre frère Charlie » et annoncent les situations comico-cyniques dans lesquelles se trouvera Plume : Benson, mort de saisissement en voyant son corps tomber, regarde

« 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-là¹ ».

Le récit : soit des textes partiellement autobiographiques, mêlant souvenirs vécus et éléments d'autoportrait (c'est clairement le cas d'« Adieu à une ville et à une femme ») ou bien à partir desquels se reconstituent les bribes d'un journal de voyage et de jeunesse (« Fatigue » I, II). On voit ainsi évoqués des femmes, des villes, des lieux, le bateau, la famille :

« J'avais une amie qui perdait tous ses sentiments dans l'eau. Elle m'aimait. Son mari, pris de soupçons, se sera

1. « *Partages de l'homme* », in *Qui je fus*, pp. 25-26.

mis, je parie, à lui vanter l'hydrothérapie et la distance a fait le reste². »

« Ma grand-mère mourut merveilleusement. Elle était dans son fauteuil à faire de la broderie³... »

L'autoportrait physique et mental, enfin : des textes où Michaux se campe ou se cherche une identité formulable à travers une situation, une réflexion directe à la première personne (« L'époque des illuminés », « Toujours son "moi" », « Traduction ») ou indirecte (« Le grand combat », « Qui je fus »).

Ces catégories, qu'encore une fois on ne peut appliquer systématiquement aux textes de *Qui je fus*, sont toutefois un élément d'éclairage sur une écriture en gestation et qui prend un tournant décisif. *Qui je fus* donne le la d'une écriture plus mûre ou du moins plus engagée vers cette troisième veine identifiée. Les autres tendances, journal, récit, conte, tableau de genre, apparaissent alors comme des « empreintes » se reformulant à l'intérieur de la recherche générale du « de ce que » :

« Il ne s'agit pas d'être ni de ne pas être, il s'agit du de ce que⁴. »

Qui je fus est précisément le moment où s'organise la recherche et l'écriture sans fin du « maître qualificatif où je puisse me coller à jamais / mais halte-là⁵ ! » Dès la publication du recueil, les contemporains ne se trompent pas sur le sens de sa démarche et sur son impact :

« La publication de *Qui je fus* nous propose, une fois de plus, le cas Michaux. Un "cas", ne serait-ce que pour la raison que tout rapprochement, les dénonciations d'influence et de différences, si propices à la définition, ne sont ici d'aucun recours. Il importe de parler d'ori-

2. « *Fatigue II* », in *Qui je fus*, p. 34.

3. « *Technique de la mort au lit* », *ibid.*, p. 30.

4. « *Toujours son "moi"* », *ibid.*, p. 63.

5. *Id.*

ginalité, dans le sens précis où généralement on abuse de ce terme, ce qui l'a fait délaissier [...]. Ainsi Michaux l'intangible⁶... »

Mais le but poursuivi, hormis des passages déjà très forts, n'est encore atteint dans *Qui je fus* que sur un mode mineur, Henri Michaux n'ayant pas véritablement identifié et saisi la violence sans concession, les écorchures, les plaies, les mouvements intérieurs. Se percevant encore, péjorativement, comme un « être de gaz et de mystification avec son moi, moi, moi toujours et tout gros dans la bouche⁷ », il n'a pas pris fait et cause pour cet être. Son « affolement qui n'est pas réponse » est un obstacle à la pensée d'autre chose. Aussi s'excuse-t-il de ce flou, de cette impermanence, de cette indécision de lui-même dans laquelle il se voit coincé. S'il la minimise — « Je fais pour mes écorchures la réclame qu'il faut mais ce n'est tout de même pas si béant que ça⁸ » —, c'est bien la dernière fois. Dans *Ecuador*, même s'il s'agit d'un journal écrit d'une traite et non plus d'un recueil de textes écrits sur plusieurs années, le retournement s'opère. Loin de se débattre dans la confrontation, Michaux va y canaliser, autonomiser un malaise et une singularité dont il a pris le parti.

*

28 décembre 1927. Il embarque à Amsterdam sur le *Boskoop* à destination de Guayaquil (Equateur) via Panama. Il part avec et chez Alfredo Gangotena, rencontré par l'intermédiaire de Supervielle et qui lui a promis depuis deux ans de l'emmener dans son pays. Ils arrivent à Quito le 28 janvier après une traversée que Michaux raconte,

6. Hermann Clousson, in *Les Cahiers du sud*, 1927, p. 408.

7. « *Toujours son moi* », in *Qui je fus*, p. 65.

8. Id.

comme le reste du séjour, dans son journal de voyage : *Ecuador*. La précision de ce dernier est telle que nous ne reprendrons pas les minutes de ce voyage, ni ses péripéties. Mais on peut en revanche accompagner la lecture du journal d'éléments sur l'état d'esprit de Michaux pendant cette année. Ces éléments, connus principalement grâce aux nombreuses lettres qu'il envoie à Jean Paulhan, précisent et soulignent les mentions d'*Ecuador*, mais permettent aussi de constater que le journal n'est pas une déviation ou une vision ostentatoire. C'est le calque exact de l'état d'esprit et des actions de Michaux.

Pendant toute l'année que durera ce voyage, Michaux accable littéralement Paulhan de lettres inquiètes : inquiètes de ce que ses poèmes ne paraissent pas comme cela avait été prévu, inquiètes de ce que Paulhan ne lui écrive pas son opinion sur le journal qu'il lui envoie au fur et à mesure de l'écriture, inquiètes du silence général dont il serait l'objet de la part des amis restés à Paris, inquiètes que le manuscrit envoyé ne se perde, ne soit pas imprimé, ou encore ne soit plagié...

Le 12 mars 1928, il écrit :

« Je vous prie instamment de le [le journal] garder et s'il ne doit pas connaître les presses de votre imprimeur, qu'il ait l'abri au moins d'un bon tiroir solide et surveillé, et que lui soit épargné d'être porté disparu.

« S'il vous plaisait — vous me le diriez n'est-ce-pas ? Vous me diriez au moins par une phrase que vous l'avez reçu. Je suis à trois semaines de vous, moi qui aime les réponses rapides. »

Pleinement apparaît là figure de Michaux, un homme seul, désespéré (avec humour toutefois) par l'attente des lettres de Paulhan qui semble être son seul correspondant. La solitude est également renforcée par le fait que Michaux volontairement concentre et consacre toute sa vie,

tout son temps à ses « affaires » littéraires dont les réponses de Paulhan ou la publication doivent confirmer la qualité. Tant *Ecuador* que les lettres attestent de préoccupations complètement égocentriques : il est peu question de ses compagnons de voyage, de ses hôtes, et quand ils sont mentionnés c'est pour évoquer moins leur accueil que leur poids et leur influence sur la situation et la (non-)liberté de Michaux.

Début du séjour :

« Je jouis ici d'une hospitalité exquise mais j'en ai par-dessus la tête de Quito, je voudrais faire de l'exploration dans la forêt orientale, mais les gens ici sont si peu curieux et moi et [sans/mon ?] argent, nous ne pouvons rien faire⁹. »

Propos dont on retrouve l'écho dans le journal :

« On modifie considérablement la maison de mes hôtes. On me consulta, j'eus des idées, j'en fus content, j'aime faire, créer [...]. »

« Je fais cela avec mon ami. Sa chambre est faite. Alors aujourd'hui il a dit, m'en désignant une plus loin : "Voilà ta chambre... Tu vois entre deux patios, très claire..." [...]. »

« Ma chambre ! Quelle histoire ! Me construire ma chambre ! Ah ! Que je sois logé n'importe où ; par terre. Ma chambre ! Ils veulent donc que je demeure toute ma vie à Quito. Argent ! Argent, je parlerai un jour de toi. N'est pas poète dans ce siècle qui ne dira pas son fait à l'argent. A perte de vue, en arrière, ma vie est dans ce carcan¹⁰. »

S'il s'amuse par endroits¹¹, c'est aussi en se mettant en scène comme « Aquí el señor M..., famoso escritor francés ». Il trépigne d'impatience dans ses lettres. Paulhan

9. Lettre à Paulhan, correspondance inédite. La plupart des lettres ne sont pas datées. Voir en annexe les éditions de référence.

10. *Ecuador*, pp. 84-85.

11. Voir l'épisode du *Loco Larrea*, dans *Ecuador*, p. 103.

n'a matériellement pas le temps de répondre à toutes, mais le silence qu'il leur oppose peut aussi être dicté par l'impossibilité de satisfaire ou de calmer une telle fièvre. Michaux lui confie toutes ses réflexions et ses affres d'auteur, mais aussi ses productions : « Je me remets à peindre. Prochainement aussi vous enverrai de mes sculptures, petites choses en bois, et en savon, en paraffine aussi. »

A peine est-il parti qu'il commence à écrire journal et lettres, lesquelles se succèdent au rythme de presque deux par semaine. Et leur intensité, la supplique (ou la quasi-paranoïa) va croissant. (Les lettres ne sont la plupart du temps pas datées, mais les mentions des pages écrites ou d'autres éléments permettent par recoupement de les situer.)

En janvier, par une carte, il annonce qu'il a confié ses poèmes à Mlle Gras et laissé des épreuves chez M. de Monlezun, 4, square Thiers ; il demande s'ils paraîtront dans le numéro de février de la *N.R.F.*

Janvier : « Mon cher ami, si une lettre que j'attends de vous me dit que c'est mauvais, ça me donnera une crise de nerfs, mais dites-le quand même si vous le pensez. »

Fin février : « Comme l'Europe est silencieuse à mon égard, pas une lettre ! Je vous envoie ici pages 16 à 21 de mon journal, de 1 à 18 envoyé il y a 8 jours. »

Une autre : « Mon cher ami, ne désespérez pas de moi, ne croyez pas que je m'en vais ainsi pisser de la copie indéfiniment.

« D'ailleurs votre imposant silence joint à celui de tous ceux que j'ai connus en Europe... non cependant cette interprétation serait trop claire pour être juste. D'ailleurs. Toujours je me raccroche à d'ailleurs, ignorant ce qu'il y a.

« Quelle peste me tient éloigné de tous ?

« Allons faites comme si vous aviez pitié, écrivez-moi. Me suffisent trois lignes si elles sont bonnes, et que je revois vos lettres qui ressemblent à des [graines ?] et à des voûtes. »

1^{er} mars : « Je ne suis pas dans le numéro de février. Sale impression pour moi.

« Que je suis loin, bon dieu, il y a des enfants qui chaque semaine envoient une lettre à la sainte vierge. Je crains que ce ne soit cela que je fais, vous écrivant. Voilà 40 pages de mon journal en trois fois, que je vous ai envoyées. Et c'est seulement dans un mois que je saurai si c'est arrivé, et ce que vous en faites.

« La patience... eh quelle histoire / en cette histoire mais ces poèmes que deviennent-ils ?
Oui, c'est vrai, que pour ma... littérature... je suis très bébé.

« Votre Henri Michaux. »

Une inquiétude que la parution plus tardive des poèmes ne calme pas vraiment, mais transforme en une autre, plus complaisante :

Mercredi 9 au 13 septembre : « Mais le journal qui devait paraître en fragments ?

« Merci pour les poèmes enfin publiés. Cela doit être assez difficile. J'espère qu'il n'y a pas de désabonnés... »

Ecuador comme les lettres font toutefois apparaître deux éléments importants de la personnalité de Michaux. Ou plutôt un élément capital, son énergie, qui se manifeste dans deux ordres de circonstances où il paye réellement de sa personne : le voyage avec la dépense physique qu'il implique, et le travail littéraire avec ses exigences.

On ne peut en effet qu'être stupéfait de voir cet homme d'une santé fragile se lancer dans de longues, difficiles, voire dangereuses expéditions. Il raconte : « Cette damnée ville de Quito m'empoisonne le sang » ; on lit dans le journal les ennuis — jaunisse, maux de dents... — dont

il est victime ; il écrit à Paulhan, le 18 février 1928 : « Connaissez-vous le mal de montagne ? On se sent mourir [...], flancher », ou encore : « La forêt. Je suis exténué, c'est le cœur, la chose est sûre. Je pense que je n'en ai plus pour longtemps si je continue ces marches. »

C'est dans *Ecuador* aussi que figurent en particulier « Je suis né troué » et « Nausées ou c'est la mort qui vient », deux poèmes capitaux dans l'œuvre et qui témoignent aussi de ce que les malaises (et dans une certaine mesure l'inquiétude sur le sort du journal, le souci d'être publié) ne sont pas pures coquetteries, mais l'expression d'une angoisse réelle de la mort.

Pourtant il persiste : « Ce mal de montagne me reprend. Je pars pour l'orient mardi. » L'aventure attendue, appelée, en satisfaisant l'esprit comble aussi ou occulte les faiblesses du corps :

« Je fus bien hier.
Que je peux me sentir large et comblé.
Qui se serait attendu à une si forte respiration de la part
d'une si étroite poitrine ?
Si ; c'est donc possible ? Dans les lieux qu'on ne connaît pas, il y a donc parfois quelque chose¹². »

Témoin aussi sa lettre du 9 au 13 septembre (il écrivait les lettres sur plusieurs jours et les gardait encore après les avoir écrites, comme celle-ci où il indique en bas de page : « Encore dans ma poche le 28 ou le 29 ») :

« Cher ami,
« Voici sans doute la fin de la première partie de mon journal. Si vous n'avez pas de mes nouvelles avant deux mois c'est qu'il est bien vrai, comme c'est décidé pour lundi prochain, que je reviens par l'Amazonie. J'y serai dans neuf semaines — après un mois de pirogue sur le Napo. Puis Iquitos. Para — et puis Lisbonne. Si dans

12. *Ecuador*, p. 42.

trois mois vous n'avez pas de mes nouvelles, il sera plus que probable qu'il y aura un sot littérateur de moins dans ce siècle où il y en a tant.

« Nous partons à deux, un avocat français et moi. Recevez mon souvenir ainsi que madame Paulhan. Henri Michaux. »

L'effort à consentir absorbe toute l'énergie de Michaux : les lettres se font plus rares et la partie du journal consacrée à cette expédition est beaucoup moins développée que celle qui concerne le long séjour « inactif » à Quito. Comme si un principe de vases communicants versait alternativement l'énergie au profit de l'écrit ou de l'action selon les circonstances prépondérantes. On voit Michaux dans *Ecuador* tuer à la machette des araignées par centaines et avec « entrain », effectuer quatorze cents kilomètres en pirogue sans « aucun incident sauf une blessure au pied », manifester son désir de prolonger l'aventure ailleurs : « Me voici plus franchement sur le chemin du retour quoique avec l'envie de passer par Dakar. »

A cette époque, le génie littéraire de Michaux est à la fois à son potentiel maximal (tous les ingrédients de l'œuvre sont dans *Ecuador*, les poèmes autocentrés, le journal intime et l'ethnologie personnelle, l'éther, le laudanum...) et simultanément en gestation. En particulier le style n'a pas encore trouvé sa force synthétique (*Mes propriétés*, qui paraîtra l'année suivante, est déjà d'une tout autre main, plus sûre).

En 1928, Michaux reste très près de la source vive de l'existence, spontané, sentimental. Il se dit « ému », et déclare clairement avoir « pas mal pleurnichailé durant ce voyage¹³ ». Ce contexte, visible dans le caractère fiévreux, voire coquet des lettres à Paulhan, a le grand mérite

13. Ibid., p. 171.

de susciter sur le déroulement ou la tournure de son travail des remarques indicatives qu'on cherchera ensuite en vain à lui arracher lorsque, beaucoup plus tard, il aura une fois pour toutes (ou presque) décidé de garder pour lui les clés de son œuvre, le comment et le pourquoi. Dans ses lettres à Paulhan, il écrit :

« Je vais essayer, croyez-le, d'écrire à la sentimentale comme j'ai paru faire un peu dans ce journal. Vous allez voir ça. »

« Tel quel je me figure qu'il [le journal] est moins unilinéaire et petit et [illisible] que bien d'autres que je connais¹⁴. »

« Je vous remettrai à Paris la fin de mon journal. C'est-à-dire dans un mois: Je l'aime assez, elle est faite de peu de pages mais de plus de substances que les précédentes. »

On le voit annoncer beaucoup d'autres travaux en cours : il envoie *L'Apocalypse* à Hellens, un poème à Closson, des « exercices de langage d'une autre direction que "Le grand combat" entre autres aux *Cahiers du sud* ». Il se préoccupe toujours de ce que ses œuvres lui rapportent, écrivant, toujours à Paulhan : « Si quelqu'un offrait de m'en donner quelque argent, acceptez pour moi », ou bien : « Puis-je vous demander de faire établir le compte de *Qui je fus*. Peut-être ce salaud m'a-t-il rapporté quelque argent. Car comme toujours je reviens avec peu. » Enfin, les deux lettres qui suivent, datées du 15 mai et du 15 juillet 1928 et qui sont transcrites in extenso, parlent d'elles-mêmes pour décrire à la fois les sentiments de Michaux à l'égard de Paulhan, de la *N.R.F.*, de son propre travail, des surréalistes, son comportement de voyageur, son incroyable et insatiable activité créatrice

14. Lettre du 12 mars 1928.

(musique, peinture, sculpture), ses expérimentations intérieures.

« 15 mai 1928.

« Cher ami, ces poèmes que la *N.R.F.* devait publier en février, je n'en ai pas encore vu un mot, et vous ? J'y tenais et y tiens beaucoup. Vous voulez des choses de moi pour les publier aussitôt après ma mort ? bien, mais ne réservez pas ces poèmes-là. Je [illisible] de vous envoyer de la copie. Vous prendrez dans celle-ci, et dans celles qui suivent.

« Voici encore cinq pages, 60 à 65. Je prépare depuis quelques semaines un petit essai sur la nécessité et la technique de la sainteté — et de la religion considérée comme un art, et comme une création individuelle, et de la magie [...] sur lesquels je crois avoir trouvé quelque chose, et que je m'en vais m'appliquer.

« Je fais pas mal de musique, d'improvisation (essayé le théâtre avec peu de succès), je reste des cinq jours sans quitter ma chambre, qui est près d'une bibliothèque très fournie. Dans un mois je retournerai dans la région orientale. Dans la forêt où l'allure de mon journal changera probablement.

« (Cette diversité de [illisible] et d'objets n'est pas dans un journal un inconvénient. Je pense que M. Gallimard en jugera ainsi. Mais de toute façon gardez mes pages jusqu'à mon retour ; je crois qu'un autre éditeur s'y intéresse et le prendra s'il ne convient pas à la *N.R.F.*)

« Je reviens en novembre au plus tard. Vous n'imaginez pas comme cette damnée ville de Quito m'empoisonne le sang. C'est les Hindous que j'ai toujours voulu connaître, et je viens en Amérique ! Vous ne connaissez pas un prince hindou qui a besoin... enfin qui voudrait de moi.

« Je ne sais plus comment vous parler. Huit lettres déjà ou même neuf de moi à vous ; et huit fois de vous à moi silence. Si je n'étais fermement décidé à être un sage je crois bien que ces jours-ci je me logeais une balle

dans la narine — c'est je crois un endroit très sûr — et vous aviez dans les 30 à 40 % de responsabilité.

« Ce n'est pas bien fort évidemment, mais d'attendre vos lettres, trois fois par semaine, depuis je ne sais combien de temps, ça me pince la chair. Sachez que mon supplice est le mardi soir, à neuf heures, le jeudi soir, et le samedi soir — dommage que les surréalistes ne m'en veulent pas énormément ou sont privés de mon adresse. Car ceux-là ne manquent pas d'envoyer régulièrement une carte avec ...m... ou beaucoup mieux. S'ils demandent mon adresse ne manquez pas de la leur donner ça me ferait tellement plaisir. Voilà où j'en suis. Après ça ne m'écrivez-vous pas ? non ? Je vous serre quand même la main très amicalement. Mon souvenir à Mme Pascal.

« Henri Michaux.

« Vous avez lu le poète tibétain, et mage, Milarépa ? un fameux bonhomme ! »

*

« 15 juillet 1928.

« Mon cher Paulhan, voilà encore un fragment du journal que je vous envoie, cinq pages serrées, pp. 66 à 70. J'ai reçu de vous une lettre. Écoutez, il y a une ville, Anvers, où j'ai toujours tout raté pour des causes du reste extrêmement différentes. Ainsi pour moi de votre revue. Quatorze lignes de moi publiées depuis cinq ans que l'on m'y connaît, que l'on m'y témoigne amitié et même estime — c'est tout. Une fois de plus, alors que j'étais assuré que mes poèmes paraîtraient le mois de janvier. Surtout ne croyez pas que je vous accuse ou que même je veuille vous faire marcher. Non, quand on joue beaucoup aux cartes on sait que la malchance n'est pas un vain mot, ni la chance non plus. Quand vous voudrez que paraisse mon journal... ou bien ce sera trop tard, ou bien... ou bien, je ne sais quoi, mais ça ne paraîtra pas. Et je me demande si quelque chose d'occulte, de subconscient en vous ne déteste pas, ne

réprouve pas, sans que vous vous en doutiez, ce que vous croyez aimer. Non, ce doit être autre chose de plus compliqué, en dehors de vous ; non je voudrais seulement vous dire quelles souffrances je tire de toutes ces faillites de mes affaires — et comme je désirais que mes poèmes paraissent.

« Je fais un roman ; des vues synthétiques, le contraire du délayage proustien, ne serait pas aux antipodes de *Sous l'œil des Barbares*. Vient avec lenteur, sûreté et allure de définitif. Semble devoir s'achever dans quatre ou cinq mois — en quelque sorte classique.

« J'ai terminé une longue nouvelle. L'ai envoyée déjà à une revue. Rapide, violente, votre comité de lecture ne l'aurait même pas lue. Automatique.

« Enfin pour Journal. Ai encore 2 1/2 à 3 mois. On projette nouvelles excursions avec un Français, Monlezun. Pouvais revenir par l'Amazone mais coût : 1 500 francs. De toute façon ferai encore deux ou trois [mois entiers (?)] en Orient ; en forêt, et une expédition au volcan Antisane. On est souvent en auto avec ce Français Monlezun, le beau-frère de Gangotena, ou à cheval. Mais je connais ce pays déjà. Rarement une impression.

« Je voudrais toujours faire des expéditions mais je dépends de la santé et de l'argent des autres. Serai à Paris commencement novembre, avec la dernière partie du Journal. J'espère qu'on pourra l'imprimer alors. Ces choses ne gagnent rien à être reculées. Je compte toujours voir les *Fleurs de Tarbes* un de ces matins — je suis content que le journal vous plaise, ne le montrez pas trop. Et surtout ne montrez pas mes poèmes, qu'on n'ose pas publier, mais qu'on plagierait sûrement, lequel plagiat sera publié.

« Vous jugerez à mon ton que je suis assez démoralisé — je suppose que Kant au milieu de thés dansants, comme je suis, se serait senti comme moi tout simplement un petit malheureux et un petit couillon. Si je pouvais avoir une forte colère contre vous, cela me sou-

lagerait, mais nous sommes amis n'est-ce pas — je voudrais tant vous revoir bientôt.

« Votre
et mes amitiés à Mme Paulhan
Henri Michaux

« N.B. à mon retour en France, je me fais naturaliser français. »

Ecuador, journal de voyage paraît en 1929 aux éditions de la N.R.F. L'impatience et l'inquiétude de Michaux tout au long de son voyage n'auront pas été vaines. La parution intégrale a été précédée au premier trimestre 1929 d'extraits publiés dans des revues diverses, *Bifur*, *La Nouvelle Revue française*... Certains ne seront pas repris. Ainsi se systématise cette technique du banc d'essai en revue avant la publication en recueil, technique déjà observée pour *Qui je fus* et qui se répète pour *Mes propriétés*, publié à la fin de l'année 1929. *Luttes et mort* (cinq textes), *Châtnes enchaînées*, *Notes de zoologie* (six textes), *Une vie de chien* (deux textes) et *Encore des changements* paraîtront dans des revues différentes. Et l'édition originale de 1929 sera elle-même reprise avec quelques modifications dans *La nuit remue* en 1935.

Une certaine mécanique d'écriture semble se mettre en place en même temps qu'une partition des genres : il y a d'un côté *Ecuador*, le journal de voyage suivant l'écoulement du temps, dédié « à mon ami Alfredo Gangotena, à mon camarade de pirogue André de Monlezun », de l'autre *Mes propriétés*, un recueil de textes non datés et sans référent temporel précis (à l'exception de la série *A Rotten Life*, déjà évoquée, qui ne sera pas reprise dans la version de 1935).

La séparation des genres et la publication quasi concomitante observée pour *Ecuador* et *Mes propriétés* est répétée

pour *Un barbare en Asie* et *La nuit remue*, même si la version définitive de ce dernier recueil (publié en poèmes épars de 1931 à 1935) mettra quatre ans à voir le jour.

De Mes propriétés (1929)
au Barbare en Asie (1932)

Sans le savoir resté gamin j'avais d'autres illusions. Jusque-là les peuples, pas plus que les gens, ne m'avaient paru très réels, ni très intéressants. Quand je vis l'Inde, et quand je vis la Chine, pour la première fois, des peuples, sur cette terre, me parurent mériter d'être réels. Joyeux, je fonçai dans ce réel, persuadé que j'en rapportai beaucoup¹⁵. »

1929. C'est Fourcade qui publie (et tire à deux cent soixante-dix exemplaires) *Mes propriétés*. On ne sait précisément à quand remonte leur rencontre, mais Fourcade (qui se faisait appeler Jacques Olivier comme son grand-père et dont le vrai prénom était Jacques Emile Pierre) a été « l'ami de toujours » de Michaux. Celui-ci en parlait avec admiration et émotion et — fait rare — il a évoqué à plusieurs reprises la complicité qui les liait. Il le fait à travers l'humour noir de « Conseils et réponse à des demandes de conseils » où il met dans la bouche de Fourcade, sous les initiales J.O., sans doute son propre cynisme :

« Faut-il punaiser les bébés ? » m'écrit J.O. Non je ne répondrai pas à cette question insidieuse [...].
J.O. m'écrit encore : « Je les enfarine. Est-ce bien ? Dans une énorme dune de sable je les précipite. Dès lors, plus un cri... Est-ce bien ? »
Non, je ne réponds pas à cet homme. La guerre, je pense, a dû l'énerver.
Je l'excuse, mais qu'il fasse attention.

15. *Un barbare en Asie*, préface de 1967, p. 13.

Tout le monde ne sera pas aussi compréhensif que moi, peut-être¹⁶. »

Il le fait surtout dans *Diagonales*, un texte paru en 1975 dans la *N.R.F.* et dans lequel il raconte les obsèques de « J. » (décédé en 1966), le sentiment coupable de son indifférence à sa disparition et, en contradiction, le besoin quasi simultané de retourner sur les lieux de leurs rencontres, de leur histoire, pour se retrouver, le voir réapparaître, recoudre leur « ensemble ».

« Je me rendais à une cérémonie précédant une autre cérémonie, dont mon ami J. était l'objet. On allait le mettre en terre, lui, avec qui j'avais passé tant d'heures, ensemble à la campagne, à la ville, à la mer.

« On allait le mettre en terre et jamais plus il n'en sortirait.

« Notre "ensemble", je serais à partir de maintenant seul à le porter. Notre égalité n'existait plus. Il n'aurait pas aimé ça. Il y tenait beaucoup à notre égalité¹⁷. »

Si l'on excepte *Nous deux encore*, un texte incandescent de rejet de la mort écrit presque immédiatement après la mort de sa femme, *Diagonales* est, à notre connaissance, la seule évocation « publique » par Michaux d'une grande amitié et de la nostalgie qu'il en ressent. Il s'y présente par rapport à Fourcade comme « son intime ami », souligne : « Personne qui l'ait connu comme je le connaissais, avec qui je pourrais l'évoquer, le faire revenir », rappelle « cette particulière allégresse intérieure et muette que nous avons ensemble ». A propos de la gare Montparnasse, « gare personnelle, qui permit tant de réunions joyeuses ou graves », il parle de « gare du fils ou du frère prodigue ». De nombreux témoignages suggèrent aussi que Fourcade a sans doute été le seul homme à avoir avec Michaux un

16. *La Vie dans les plis*, p. 32.

17. *N.R.F.*, n° 265, janvier 1976.

contact de plain-pied — aidé en cela sans doute par le fait qu'ils étaient de la même génération, même si d'autres amis très proches de Michaux étaient ses aînés, comme Supervielle, ou ses cadets, comme le poète Bernard Collin.

Fourcade est imprimeur au 22, rue de Condé de 1929 à 1932. En vingt-deux mois, il publie Fargue, Milosz, Tzara, Eugenio d'Ors et, avec Adrienne Monnier, l'*Ulysse* de Joyce. De cette époque, Constantin Tacou se rappelle les apparitions de Michaux chez Fourcade, au cours desquelles il raconte les voyages ou les meurtres imaginaires qu'il vient de commettre.

Fourcade tient une librairie, « Le Parchemin d'antan », au 153, rue de Rennes, de 1946 à 1966. Il n'a en apparence publié qu'un seul texte de Michaux, encore que Jacques Lambert, qui publie *Nous deux encore* en 1948, semble pouvoir être un prête-nom de J.O. Fourcade, qu'on retrouve aussi sous l'initiale « F » lors de la quatrième expérience de mescaline en 1955 : « Pour parfaire cette amélioration, je décidai d'aller à la campagne, rendre visite à F..., fidèle ami depuis des années, et d'un tact presque chinois¹⁸. »

*

1930. C'est l'année de la publication de *Plume*. C'est aussi l'année de la mort de ses parents, à quelques jours d'intervalle. Son père meurt de maladie le 10 mars à Forest. Le 29 du même mois, sa mère meurt à son tour à Uccle en se jetant par la fenêtre de la maison où elle se trouvait ; non par désespoir, mais à cause, semble-t-il, d'un état de confusion mentale latente. Michaux l'évoque dans un poème de *Lointain intérieur*, « Sur le chemin de la mort » :

18. Misérable Miracle, p. 146.

« Sur le chemin de la Mort,
Ma mère rencontra une grande banquise ;
Elle voulut parler,
Il était déjà tard ;
Une grande banquise d'ouate.
Elle nous regarda mon frère et moi,
Et puis elle pleura.
Nous lui dîmes — mensonge vraiment absurde —
que nous comprenions bien.
Elle eut alors ce si gracieux sourire de toute jeune fille,
Qui était vraiment elle,
Un si joli sourire presque espiègle ;
Ensuite elle fut prise dans l'Opaque. »

Ce poème mis à part, on ne relève aucune trace, aucune allusion à cette double mort dans les écrits de Michaux, ni dans la correspondance à laquelle nous avons eu accès. Mais des indices dans la correspondance de Supervielle à Paulhan suggèrent qu'il aurait été plus marqué par cet événement que son laconisme et ses relations avec ses parents ne le laissent penser. Dans une première lettre, Supervielle écrit : « La mort de ses parents, quel coup pour lui. » Encore pourrait-on ne voir là qu'une appréciation personnelle de Supervielle si, dans une deuxième lettre (datée du 20 septembre 1930), il ne précisait qu'« Il va mieux », qu'il se repose et s'est installé au pavillon Saint-Louis, 19 bis, rue de Tourville à Saint-Germain-en-Laye. On remarquera par ailleurs la quasi-absence de publications pendant l'année 1931 qui suit, hormis « La jeunesse du prince Bradamine » (dans *La Revue nouvelle*) et « Déchéances » (dans *Les Cahiers du sud*), qui sera repris dans *La nuit remue*.

Des allées et venues de Michaux pendant les années 1929 et 1930 on ne sait pas grand-chose. On l'imagine forcé de retourner en Belgique régler la succession de ses parents, on l'imagine aussi occupé par la publication successive

en 1929 et 1930 d'*Ecuador*, *Mes propriétés* et *Plume*, qui marquent de façon décisive et chacun à sa façon sa place dans la vie littéraire. D'ailleurs, dans le numéro 5 de *Bifur* (31 juillet 1930) où Michaux publie *Le Drame des constructeurs* — une pièce de théâtre mettant en scène des fous qui « en cachette » de leurs gardiens construisent des plaines, des collines, des villes... —, une note de la rédaction suggère l'effet de ses écrits : « Henry Michaux : un des esprits les plus aigus d'aujourd'hui. Rit-il ? Ricane-t-il ? Mord-il ? Il doit écrire avec un serpent dont les glandes à venin secrètent une encre mortelle. Auteur d'*Ecuador*. »

Sa correspondance avec Paulhan, interrompue depuis son retour d'Equateur, reprend au début de l'année 1931. Par une lettre du 13 janvier sur papier à en-tête des « Deux Magots », Henri Michaux annonce qu'il sera à Londres jusqu'à la fin du mois de mars, au 17 Gower St, London W1, et parle d'un livre qui devrait paraître en anglais d'abord et en français plus tard (cet ouvrage n'a pas, à ce jour, été identifié). Nouveau silence jusqu'à une lettre du 14 mars : dans un intéressant témoignage, Michaux suggère des difficultés à faire aboutir son travail, ainsi qu'un tournant psychologique, un « changement ». Cette mention qui reprend un propos de Paulhan n'est pas élucidée, mais la mauvaise passe à laquelle Michaux fait allusion n'est pas sans rappeler le découragement du poème « Déchéances » :

« 14.3.31

« Cher ami,

« Merci beaucoup de votre lettre. Je vais réfléchir sur mes textes. Dommage qu'ils ne soient pas réunis. Car c'est tout de même dans cette direction que je veux percer un mur. C'est mon seul salut.

« Voilà six mois que je suis dans le noir. Avez-vous remarqué d'autre part que dans chacun de mes livres, il y a une série d'échecs pour un fragment juste ? C'est qu'on n'arrive pas du premier effort à une nouvelle plate-forme. Or atteindre une nouvelle plate-forme est pour moi une joie si incomparable, que rien ne peut me décourager sur ce chemin.

« [...] Vous dites ennuyeux (du 2^e). Il doit être lent aussi, n'est-ce pas ?

« Et puis vous me parlez d'une autre réponse que vous me faites au sujet du changement chez moi et de la malédiction qui m'oblige ? Dites-le-moi, je vous prie... tout de suite ! »

Mais dès le mois de mai, une lettre du 29, écrite cette fois de l'hôtel des Balcons, 3, rue Casimir-Delavigne, indique que Michaux a repris ses activités : il prend rendez-vous avec Paulhan, lui parle d'un manuscrit envoyé à Closson, et intercède auprès de lui pour un jeune poète belge. La lettre se termine toutefois par cette mention : « Le sang-froid, le sang-froid [...] nécessaire à certains moments. » En juillet, on le retrouve 15 bis, rue Carnot à Saint-Cloud. Jean Paulhan est installé à Châtenay-Malabry, et Michaux recommence ou continue à soumettre ses écrits pour jugement et critique. Il attend la réponse avec impatience, se plaint de sa lenteur, prend acte des commentaires : « Les poèmes que je vous ai envoyés il y a huit jours vous ont laissé froid. Cette fois-ci pourtant je croyais bien vous tenir. Ce n'est rien, on fera plus fort. »

*

Avec l'argent dont il vient d'hériter, Michaux décide d'entreprendre un nouveau voyage, en Asie cette fois, dont la préparation occupe la fin de l'année 1931. « Enfin son voyage », écrira-t-il plus tard. Ce ne sont pas cette fois les circonstances qui guident ses pas ; il a désormais

les moyens de réaliser le projet, longtemps rêvé, de visiter l'Asie.

Inde du Nord, Inde du Sud, Ceylan, Chine, Japon, Malaisie : sans doute l'ordre du journal qu'il rapporte, *Un barbare en Asie*, suit-il aussi l'ordre de ses déplacements, même si, au contraire d'*Ecuador*, il n'en reconstitue pas les minutes au jour le jour. Cependant le texte publié suit l'ordre des notations et de l'écriture sans qu'un gros travail de recomposition semble avoir été effectué. On en veut pour preuve le fait qu'un même sujet, comme les représentations érotiques des temples ou les bains rituels dans le Gange, peut être repris parfois avec des commentaires contradictoires, sans qu'une harmonisation ou un rassemblement ait été opéré.

Michaux explique à la fois sa motivation et sa méthode de voyage dans le journal :

« Certains s'étonnent qu'ayant vécu en un pays d'Europe plus de trente ans, il ne me soit jamais arrivé d'en parler. J'arrive aux Indes, j'ouvre les yeux, j'écris un livre.

« Ceux qui s'étonnent m'étonnent.

« Comment n'écrirait-on pas sur un pays qui s'est présenté à vous avec l'abondance des choses nouvelles et dans la joie de revivre ?

« Et comment écrirait-on sur un pays où l'on a vécu trente ans, liés à l'ennui, à la contradiction, aux soucis étroits, aux défaites, au train-train quotidien, et sur lequel on ne sait plus rien.

« Mais ai-je été exact dans mes descriptions ?

« Je répondrai par une comparaison.

« Quand le cheval, pour la première fois, voit le singe, il l'observe [...]. Il s'en fait une idée circonstanciée et il voit que lui, cheval, est un tout autre être¹⁹. »

19. *Un barbare en Asie*, pp. 99-100.

Mais il peut aussi se révéler méfiant, intolérant, comme en témoignent ses commentaires à Paulhan dans la lettre du 13 avril citée plus loin, et comme le remarque Paul Nizan dans sa critique du livre : « 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 voyages²⁰. »

Trente ans plus tard, dans la préface à l'édition de 1967, il fera l'autocritique à la fois de la vision rapportée et du regard qui la guidait :

« Il date, ce livre. De l'époque à la fois engourdie et sous tension de ce continent, il date. De ma naïveté, de mon ignorance, de mon illusion de démystifier, il date. [...] Mea culpa. Non tellement d'avoir vu insuffisamment bien, mais plutôt de n'avoir pas senti ce qui était en gestation et qui allait défaire l'apparement permanent²¹. »

Si effectivement le *Barbare en Asie* laisse de côté « ce qui allait faire en plusieurs de ces pays de la réalité nouvelle : la politique », la vision qu'il donne du peuple indien, de son comportement, de ses valeurs reste étonnamment actuelle. Comme si, malgré le désir de coller à la réalité qui fait la réussite ou le « ton » du livre, il avait usé de voyance.

Il part sans doute à la fin de l'année 1931 et l'on connaît par l'intermédiaire des quelques lettres qu'il envoie à Paulhan une partie des conditions « réelles » de ce voyage « entre deux imaginaires²² ». Le 3 février 1932, il écrit de Chandernagor où il apprend d'un sage des exercices de respiration et de méditation qu'il pratiquera ensuite toute sa vie. Si de nombreux passages de *Façons d'endormi*,

20. Europe, 15 mars 1933.

21. *Un barbare en Asie*, préface à l'édition de 1967, p. 13.

22. *Ibid.*, p. 14.

façons d'éveillé ou de nombreux poèmes semblent évoquer cette pratique, il écrira toutefois dans *Portrait d'homme*, en 1936 :

« 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. »

En revanche, lors de sa rencontre avec Kenneth White en 1976, il lui expliquera comment, « si on n'est pas trop imbécile », on peut, après deux bonnes heures de concentration, arrêter la pensée, les associations, les analogies et entrer dans un état d'espacement de l'esprit qui chez lui pouvait durer plus de vingt-quatre heures.

En février 1932, alors que son séjour en Inde touche à sa fin, il parle de son prochain départ pour une autre destination :

« Je quitterai Madras le 25 février pour Chine ? Ou Japon ? Où il me sera possible d'entrer. De Singapour j'enverrai le dernier manuscrit concernant les Indes. Reçu à l'instant lettre Supervielle et recommandations pour Changhaï (mais Changhaï est impraticable hélas en ce moment). »

Il annonce aussi l'envoi de la partie indienne du journal :

« Vers fin mars ou avril vous recevrez de ma dactylo Mlle Florent, ou bien de la personne que j'ai chargée du soin de mes affaires (!) littéraires qui est Mlle G. Friedrich, secrétaire générale des éditions Kra, un ensemble d'environ cent pages dactylographiées qui est la partie de mon journal de voyage concernant les Indes, et qui se trouve être un portrait de l'Hindou — si je puis dire. Mais le titre de cette partie est (quoique je n'y tiens pas tellement) "En voyageant aux Indes avec sans-gêne. Réflexions de voyage" — vous verrez. »

Confirmant la description de son état d'esprit faite dans la préface de 1967, il paraît dans sa lettre très content de ce qu'il a écrit :

« Comme vous avez été très peu gentil pour moi depuis tout un temps, me refusant tout ce que vous avez eu l'occasion de me refuser, cette fois vous serez gentil et publierez cette partie en entier. C'est du bon Michaux. C'est garanti. Vous pouvez m'envoyer les épreuves au consulat de Belgique à Tokyo où j'arriverai en pleine guerre. Je n'y tiens pas plus que ça, mais c'est ma dernière année riche... et je ne peux remettre l'expérience à plus tard. »

Le 14 février, il est à Pondichéry :

« On embarque le 24. Ai envoyé déjà deux fragments qui font à peu près 80 pages dactylographiées — reste le 3^e qui sera renvoyé après-demain — le tout après réflexion réduit aux 4/5. Ci-inclus un éléphant — prière de secouer l'enveloppe. »

La lettre suivante est écrite de Kohe, le 13 avril 1932. Il n'est pas encore allé au Japon, mais dresse déjà un bilan de ce qu'il a vu :

« Mon cher Paulhan, il n'y a malheureusement que les Indes.. et si l'on veut la Chine. Ces deux pays m'ont ému toujours. Quant aux autres, eh bien, soyons bons, parlons d'autre chose. Bien sûr, cela ne me gênerait pas follement de revoir l'Europe engloutie.

« Mais vous, vous ne pouvez pas m'écrire un mot ?

« Trouverai peut-être mot Tokyo au consulat de Belgique [...].

« Quelle peste que je doive bientôt rentrer en Europe (août). Mes amitiés et à madame Pascal.

« Henri Michaux.

« Rappelez-moi au souvenir de Renéville. Ai vu un de ses amis à Saigon. Mais Saigon quelle horreur....»

Comme lors de son voyage en Equateur, les lettres à Jean Paulhan sont marquées au coin de son inquiétude sur

l'avenir de ses écrits, avec la différence cette fois que les circonstances se liguent contre lui, qu'elles soient anticipées : « Si mon journal corrigé ne vous parvient pas c'est que les Japonais l'auront retenu à la poste de Tokyo. Ils ouvrent les lettres dit-on » ou réelles : le 9 août, dans une lettre postée du Caire sur le chemin du retour, il raconte :

« Je reviens de Java et Bali et n'ai pas mis les pieds au Cambodge. Une lettre de Mlle Friedrich vient de me parvenir où elle me dit qu'elle va vous téléphoner pour vous prier de surseoir à la publication à la *N.R.F.* de mes extraits (!). Cela me fait supposer 1) que vous les acceptez 2) que quoique muni de plus d'autorisations qu'il n'est nécessaire pour pendre quelqu'un, ici au moins, Mlle Friedrich a eu peur de donner son bon à tirer, ou peur d'avoir mal compris ma lettre [...].

« Je suis heureux d'avoir lu et relu Lao-Tzeu pour trouver ici l'occasion de ne pas devenir enragé, mieux, de me complaire en Tao.

« Savez-vous que tout mon brouillon a brûlé sur le *Phillipart*²³, que je n'ai pu me servir d'aucune lettre d'introduction, qu'aucune copie dactylographiée ne m'est parvenue avant juin et maintenant à la veille de paraître en revue tout s'écroule. Bien. »

Le 20 août, à Port-Saïd, il embarque sur le *Bernardin-de-Saint-Pierre* et arrive quelques jours plus tard à Marseille. Il caresse le projet d'aller rendre visite à Paulhan et Supervielle à Port-Cros, mais y renonce : « Ces plages européennes sont tellement l'expression d'une mentalité exécrationnelle que je ne sais ce que je ferai. Je dois aussi aller travailler au musée Guimet. » Il poursuit en effet à Paris, à la Bibliothèque nationale, des lectures de textes hindous et chinois nécessaires à l'établissement du texte définitif qu'il compte remettre à Gallimard en novembre 1932. Il dit avoir « hâte de finir cet ouvrage et d'enterrer cette

23. C'est sur ce même bateau, dans ce même incendie, qu'Albert Londres trouvera la mort.

préoccupation », mais n'en discute pas moins avec opiniâtreté pour la parution des extraits en revue (et il aura gain de cause) :

« Je suis très heureux que le *Barbare en Asie* vous plaise et vous paraisse bon et vous remercie des offres que vous me faites.

« Naturellement les 28 pages m'intéressent le plus... mais c'est loin le 1^{er} décembre. (Et d'ailleurs en général quand la date se rapproche les textes des concurrents deviennent plus nombreux et le nombre de pages du [illisible] tend à se réduire.) 1^o Si vous m'offriez les quinze pages du 1^{er} novembre pour des extraits sur les Indes et 2^o encore dix ou douze en décembre extraits sur la Chine (partie au moins aussi caractéristique), je dirais que vous êtes un chic type. Tandis que maintenant, vu l'absence de toute critique sur mes petits livres depuis quatre ans à la *N.R.F.*, je ne dis rien... »

De retour à Paris, il cherche aussi à prolonger le rythme et l'activité du voyage :

« En voyage je lisais, observais, étudiais, réfléchissais, méditais, sans aucune fatigue, dans les climats les plus tuants, avec une grande paix, en harmonie avec tout et avec Tao. Tao en Chine est simple comme tout — est l'évidence mais ici à Paris, ça ne rend pas, pas assez du moins. »

L'Asie pourtant continuera à faire son chemin en lui.

Dans la rage (1932-1936)
De la *Nuit* à la *Grande Garabagne*

« Celui qui n'accepte pas ce monde n'y bâtit pas de maison. »

(*La nuit remue*, p. 91.)

Pendant les années 1927 à 1932, ponctuées d'événements aussi marquants que ses voyages en Equateur et en Asie, ou que la mort de ses parents, les livres *Qui je fus*, *Ecuador*, *Mes propriétés*, *Un barbare en Asie* ont chacun pour soi apporté une pierre à une construction littéraire et individuelle. Un édifice s'est échafaudé, par un travail de synthèse, d'affirmation et confirmation de l'écriture de soi, qui est aussi écriture du « Contre! ! ». *Qui je fus* l'avait inaugurée, mais dans une rage par rapport à laquelle *La nuit remue* constitue un pas « vers la sérénité ». Le « Toujours son moi? » de 1927, empêtré, gêné, à usage interne, s'est transformé en une métaphysique ouverte aux autres.

Qui je fus, en effet, c'était un peu, selon la formule d'André Gaillard, « Allez, allez, mes petits agneaux — et si ce n'est pas ici ce sera ailleurs — on vous les réglera vos sales comptes³ ». Dans les livres qui suivent Henri Michaux

1. *La nuit remue*, p. 79.

2. *Qui je fus*, p. 63.

3. *La Revue nouvelle*, n°40, mars 1928, pp. 89-90.

s'adresse à son lecteur : dans la postface de *Plume* (qui n'apparaît que dans l'édition de 1938), il écrit :

« 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 autre chose. Entre eux, sans s'y fixer, l'auteur poussa sa vie. Tu pourrais essayer, peut-être, toi aussi ? »

Puis, dans la conclusion du *Barbare en Asie* :

« Ne vous occupez pas de la façon de penser des autres. Tenez-vous bien dans votre île à vous. Collés à la contemplation. »

Et enfin, dans la postface de *La nuit remue* :

« Ce livre, cette expérience donc qui semble toute venue de l'égoïsme, j'irais bien jusqu'à dire qu'elle est sociale, tant voilà une opération à la portée de tout le monde et qui semble devoir être si profitable aux faibles, aux malades et maladifs, aux enfants, aux opprimés et inadaptés de toute sorte.

« Ces imaginatifs souffrants, involontaires, perpétuels, je voudrais de cette façon au moins leur avoir été utile. N'importe qui peut écrire *Mes propriétés*. »

L'écriture s'organise et se concentre sur des objectifs précis : pendant les années 1933 et 1934, ne paraîtront en revue que des poèmes, préludes à la version intégrale de *La nuit remue* qui sanctionne cette évolution.

Les contemporains qui observent ce changement ne s'y trompent pas : Henri Michaux n'est plus seulement l'auteur singulier de *Plume* ; par cette dimension métaphysique que *La nuit remue* donne à sa singularité, il est devenu un esprit majeur avec lequel il faut compter. Confidentiel, toutefois, connu d'un petit milieu et par le bouche à oreille. Supervielle en donne d'ailleurs une idée dans une lettre de 1933 à Paulhan, où il parle des « placards »

publicitaires pour les livres et prend l'exemple de Michaux : « Exemple : *Ecuador* à mon avis n'avait pas besoin d'une publicité autre que celle que faisaient automatiquement en ce temps-là les éditions de la N.R.F. pour tous les livres, mais *Un barbare en Asie* aurait pu se vendre trois fois plus et peut-être bien davantage si on l'avait "lancé". »

A partir de 1932 toutefois, pour chacun de ses livres paraît un article dans la *N.R.F.*, qui l'a jusqu'à présent boudé, et il n'est que de reprendre les critiques des précédents livres pour mesurer le chemin parcouru.

1924 : « 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 littérateur⁴. »

1928 : « Les proses, les rêves, les proverbes, les poèmes qu'il vient de réunir dans *Qui je fus*, s'ils lui sont d'abord un moyen de connaissance de soi, puis cette connaissance elle-même [...], deviennent rapidement une condamnation qui d'aventure se hausse au ton prophétique. Cette grande ambition de rejoindre la vie à ses sources [...] touche, arrête, dispense de poser les questions secondes de l'écriture et du talent⁵. »

En 1932 paraît dans la *N.R.F.* un important article de Rolland de Renéville portant sur *Mes propriétés*, *Un certain Plume* et *Ecuador* :

« D'autres penseurs à l'intuition plus vaste se sont laissés frapper par l'évidence des avantages que l'homme aurait eu à se satisfaire d'un univers intérieur dont il est le seul

4. Marcel Arland, sur *Fable des origines*, in *La Revue européenne*, n° 11, 1^{er} janvier 1924, p. 77.

5. André Gaillard, sur *Qui je fus*, in *La Revue nouvelle*, n° 40, mars 1928, pp. 89-90.

maître [...]. Parmi les œuvres contemporaines auxquelles nous pouvons utilement nous référer à cet égard, les poèmes d'Henri Michaux me paraissent découvrir de façon particulièrement dramatique les mouvements d'un esprit qui refuse avec colère d'accepter un univers dont il n'est pas le créateur [...]. La ruine de toute réalité objective et l'attentat contre les apparences qui prétendent exister en dehors de l'empire qu'il se donne passent avec force dans les mots que la haine et la fureur lui font prononcer pour sa propre nécessité spirituelle⁶. »

1933 : « 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 [...]. 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 partir⁷. »

Enfin, en 1935, une critique de Pierre Leyris — qui rencontre Michaux à cette occasion — sur *La nuit remue*, critique influencée, dit aujourd'hui son auteur, par une *Histoire de la civilisation africaine* qu'il vient de lire, situe clairement la dimension perçue comme étant celle de Michaux :

« Bien que ce dernier mot [« social », utilisé dans la post-face] soit parfaitement à sa place, on pourrait croire qu'il a été choisi avec quelque humour, car enfin c'est précisément le moyen d'être asocial que Michaux nous propose, d'abord en nous montrant le chemin de la fuite, de l'évasion en nous-même, en nous apprenant à nous

6. N° 230, 1^{er} novembre 1932, pp. 767-772.

7. Paul Nizan, in *Europe*, n° 123, 15 mars 1933.

rendre insaisissable [...]. Sociale sans doute, pour y revenir, est forcément toute projection des pulsions agressives, etc. (comme on dit) ou toute extériorisation des mouvements du "honteux interne" (comme Michaux dit). Mais non pas sociale au même titre que certaines cures de normalisation, de réduction aux valeurs d'une société donnée, par d'autres offertes. Il s'agit d'une thérapeutique individuelle de portée infiniment plus vaste [...]. 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 antipersonnaliste⁸. »

On ne se contente plus de constater, de décrire avec un enthousiasme mêlé de surprise, de paraphraser les proses insolites de Michaux ; il est devenu un auteur qu'on commente, qu'on encense même parfois dans sa violence. Dans *Les Cahiers du sud* d'octobre 1935, Max Jordan écrit à propos de *La nuit remue* — surprise qui éclipse les autres parutions de la vitrine : « La spéciale vertu de ce lyrisme n'usera pas avant longtemps une virulence jamais égalée semble-t-il dans aucune littérature [...]. Son climat, c'est le malheur chaste et ravissant, celui des assassins professionnels, de Maldoror en premier. Dans cette atmosphère d'agressions et de chute, il évolue avec la grâce d'un torionnaire. » Et le même Max Jordan, dans le même article, louera « Mon roi » comme « l'hommage d'un vivant à sa conscience forte et fragile à faire pâlir les vers de Victor Hugo »...

Michaux en apparence se défend de ces louanges, et récuse la lecture qu'on fait de son livre :

8. Pierre Leyris, in *La Nouvelle Revue française*, n° 265, juillet 1935, pp. 127-130.

« Toutes ces critiques de X.Y.Z. que vous me transmettez au sujet de "Mon roi" sont pour moi dépourvues de toute signification. Elles s'appliqueraient si j'étais un mystique, un poète, ou un écrivain. Je suis seulement un noyé, pour qui toute planche est bonne, jusqu'à ce qu'il en trouve une autre (une autre mais certes pas un fauteuil)⁹. »

Pour temporaire qu'elle soit, la « planche » qui lui permet d'écrire « Mon roi » et les textes de la même époque est suffisamment solide pour asseoir sa position au sein du milieu littéraire. Il est plus soucieux qu'il n'a pu le laisser penser des travaux de ses contemporains. Il réclame souvent leurs livres dans ses lettres, celui de Green qui vient de paraître, « le volume de Jan Welch sur la vie des Esquimaux », ou des ouvrages « pas trop littéraires ». Constamment toutefois, lors de ses déplacements à venir, il se fera envoyer des revues : il veut voir son texte ou son poème imprimé, commente aussi ceux des autres (« Merci pour la revue. Le Artaud est très bon. Qui donc, quel 1 000 001^e Mr a écrit "Les plaisirs de la fadeur"¹⁰ ? »), demande l'adresse de Madame Pozzi, ou encore des renseignements « sur les cahiers de *L'Année poétique* où Audiberti a publié des poèmes »...

Contrairement à la période du *Disque vert* où il lui arrivait de publier aussi bien des textes d'auteur que des critiques de livres à sa façon (comme le « Manuscrit trouvé dans une poche¹¹ »), on ne trouvera plus — à l'exception notable, en 1934 dans *Les Cahiers du sud*, d'un article sur *Absence*, de son ami équatorien Alfredo Gangotena — de textes de critique littéraire de Michaux. C'est un choix

9. Lettre à Paulhan, de Banyuls, poste restante, 1933.

10. Lettre écrite de Monte Estoril, 1934.

11. Comme « Le manuscrit trouvé dans une poche », in *Le Disque vert*, n°3, décembre 1923, p. 31.

de sa part, comme il l'explique à Paulhan : « Mes articles pour *L'Air du mois* sont au panier. Je ne sais comment l'expliquer, ni m'excuser. Ils me gênaient. Entre nous vous ne perdez pas grand-chose [...]. Je suis peiné de vous faire ainsi faux-bond au dernier moment. J'en suis dégoûté. Excusez-moi. Comprenez. » Mais son refus répond à une exigence à l'aune de laquelle il juge les travaux des autres :

« Que pensez-vous du premier *Air du mois* ? Bien vide ! Il semble que les écrivains ayant quelque chose à dire ne le disent vraiment que dans leur œuvre. En dehors d'elle, ils ne peuvent s'exciter sur rien. Leurs [...] articles [...] manquent de densité, d'élan, d'importance. Par exemple, j'en suis étonné, j'aurais cru qu'ils eussent été plutôt libérés¹². »

Son principal souci semble surtout de se situer par rapport à ses contemporains. Sa différence, visible dans des écrits dont la singularité parlait d'elle-même, s'exprime aussi directement dans des critiques sans appel. Si les lettres qui les contiennent restent confidentielles, le milieu littéraire sait à quoi s'en tenir sur la réprobation que laisse deviner le caractère réservé, voire ombrageux, de Michaux. Sa position est d'ailleurs parfaitement claire dans « Portrait d'homme », publié en 1936 dans *Mesures* :

« 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. »

Une fois, il demande s'il « y a toujours des gens à Paris qui écrivent pour faire de l'originalité » et refrène à peine la tentation de laisser éclater sa colère sur un sujet qui lui tient à cœur :

12. Lettre à Paulhan, Portugal, 1934.

« Bouquin sur l'Inde prêté à Fourcade.

38 av Alex Guilmaut

Meudon s.o.

ou bien je le lui réclame

mais ne serait-il pas plus rapide que vous le lui réclamiez pour le donner à un critique de la *N.R.F.* ou bien aussi vous lui en demandez une critique histoire de le faire enrager en le mettant au pied du mur. Si j'avais le livre en ce moment j'en pourrais faire une critique, mais salée, méchante et avec plus de considérations générales qu'autre chose. Il me faudrait au moins deux pages et que je puisse taper sur le général comme un sourd. Ce général est un âne bâté¹³. »

Une autre fois, il se situe par rapport à un écrivain précis : « Avec Leiris, j'ai toujours été en froid et je ne vois que l'hostilité entre nos deux conceptions générales. » Une autre fois encore, il s'en prend à Claudel : « Il y a bien des choses qu'on ne peut goûter qu'à Paris ! Mais quel intérêt peut-on trouver à la médiocre, prétentieuse, prosaïque mise en scène de l'élève appliqué Claudel. Pourquoi ce petit fonctionnaire du catholicisme essaie-t-il d'être plus répugnant que François Coppée. N'était-ce pas suffisant¹⁴ ? »

Et ne voilà-t-il pas que son indignation s'étend jusqu'à son ami Hellens : « Eh bien, quoi Hellens ! Hellens est un artiste. Il croit au tragique, et cherche le tragique, l'air tragique. Cette gangrène occidentale très peu pour moi. Je ne cherche qu'à m'en guérir¹⁵. »

Il est important de comprendre que l'agressivité dont Michaux fait preuve dans ses critiques comme dans ses écrits est moins l'expression d'une misanthropie que le reflet d'une rage intérieure vis-à-vis de sa propre personne

13. Lettre à Paulhan, Portugal, 1935.

14. Id.

15. Id.

et des buts qu'il cherche à atteindre. Si son écriture met en scène un « mal de vivre » (pour prendre une expression consacrée commode) et en joue, c'est par un jeu tragique, et dans une tentative d'exorcisme. Qu'il en tire, à force de travail, une réussite personnelle et littéraire n'empêche pas qu'il en souffre. Et l'implacabilité de son regard sur les autres tient en bonne partie à la différence qu'il établit entre un tragique de chiqué, purement esthétique et littéraire — le leur —, et un vrai drame, à la fois physique et mental, insurmontable, à peine saisissable par les mots — le sien.

« En vérité, quand je dis

“Grand et fort.

“Ainsi va le mort.

“Quel est le vivant,

“Qui en ferait autant ?”

Le mort, c'est moi. [...]

C'est moi le bon chemin qui ne fait rebrousser personne.

C'est moi le bon poignard qui fait deux partout où il

[passe.

C'est moi qui...

Ce sont les autres qui ne pas¹⁶. »

Encore qu'elle soit présente dès le début, par exemple, dans *Les Rêves et la jambe*, dans la distinction entre ceux qui écrivent « en style d'homme éveillé, d'homme entier » et ceux qui, comme lui, recherchent « le style morceau d'homme, le style rêve », on peut se faire une idée de certains termes de cette opposition entre les autres et lui-même à travers deux passages tirés de « Portrait d'homme » (1936) et de « Un peuple, un homme » (1938). Les deux portraits ne sont pas plus flatteurs l'un que l'autre, mais le premier, dont on peut supposer qu'il lui ressemble, a le mérite d'une douleur doublement authentique :

16. La nuit remue, p. 170.

« “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 !” [...] »

« Ce poids subi 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 la 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 brumes¹⁷ ».

« Artiste, comme on est bègue, irrépressiblement, pas inventeur, mais copiste et de la copie, de la deuxième, de la dixième.

« Jamais lui-même.

« Vide et Protée, envahi périphériquement par les formes artistiques, sans être jamais atteint. Il entend le déjà entendu, et voit le déjà vu, est provoqué à le répéter, nerveusement, maladivement, comme on bâille voyant bâiller, comme ayant vomit on vomit encore, spasmodiquement, sans plus de sujet de vomir [...]. »

« Dormant dans sa bibliothèque pour dormir faux et emprunté ; incapable d’avoir son sommeil.

« Lâche, n’ayant vraiment à lui que sa lâcheté, sa peur de la Mort ; mais là encore trouvant le moyen d’être inauthentique, car maniaque de l’expression et du rendu (tout ce qu’il peut exprimer, bonheur ou malheur, lui est bien, ce qu’il ne peut, un mal) sa mort lui est sur-tout par avance un cuisant échec littéraire [...]. Non, il n’en corrigera pas les premières épreuves. — Comment s’en consoler ? Comment¹⁸ ? »

Certains de ses contemporains lui rendront bien son ostracisme, en jugeant, comme Francis Ponge, que dans « Bras

17. In *Mesures*, avril 1936, p. 101.

18. « Un peuple, un homme », in *Mesures*, 15 janvier 1938, pp. 107-109.

cassé » ou d’autres textes de la même veine Michaux « exagère, en rajoute, cherche à faire de l’effet », en lui reprochant aussi d’être éclectique, de n’avoir pas su choisir entre sculpture, musique, cinéma, peinture...

*

Difficile et exigeant sur ses fréquentations intellectuelles, Michaux disait en effet ne guère goûter la fréquentation des écrivains et préférer celle des ethnologues, scientifiques et psychiatres dont les livres constituaient ses lectures favorites. Il sortait peu « en ville » sauf pour assister à des concerts de musique concrète ou orientale, à des projections de films indiens, ou encore de films scientifiques au palais de la Découverte... Mais il participa à toute la vie artistique et intellectuelle de son époque. Il n’est qu’à en juger par l’ensemble des noms cités tout au long de l’histoire de ses livres, noms auxquels bien d’autres pourraient s’ajouter.

On trouve ses amis intimes, ses proches ou ses grandes « estimés » parmi les peintres, que ce soit Max Ernst qu’il rencontrait souvent au *Point Cardinal*, Matta, Joseph Sima pour qui il écrivit « Sous les yeux¹⁹ », Bernard Saby qui fut un des témoins du « misérable miracle », Zao Wou Ki qu’il poussa dans son travail des encres et dont il préfaça une exposition²⁰, Yohan Cazac dont il aima au début des années soixante les taches sur buvard (suggérant qu’on pouvait les voir des deux côtés) et avec qui il faisait de longues promenades en forêt de Fontainebleau, une loupe à la main, disséquant et discutant la moindre graminée.

19. Paru dans le catalogue de l’exposition Sima au « Point cardinal » en mars-avril 1966.

20. Lecture de huit lithographies de Zao Wou Ki, 1950.

Parmi ses marchands de tableaux : René Drouin, Daniel Cordier, jusqu'à ce que leurs galeries ferment, Bernard Gheerbrant, Jean Hughes qui l'expose depuis 1965, Geneviève Bonnefoi qui consacra des livres à sa peinture. Ses éditeurs aussi : J.-O. Fourcade, René Bertelé, Pierre Betencourt, Guy Levis Mano, Gaétan Picon qui lui demanda *Emergences, résurgences* pour la collection des « Sentiers de la création » chez Skira, Karl Flinker qui, pour ne pas ternir leur amitié par des rapports d'argent, publia deux livres illustrés mais ne lui proposa jamais de devenir son marchand de tableaux, plus tard Bruno Roy ; ses traducteurs : Diana Grange Fiori pour l'italien, Vadim Kozevoi pour le russe, Paul Celan pour l'allemand, Jan Vladislav pour le tchèque²¹.

Il y eut encore Sylvia Beach, Gisèle Freund qui, après l'avoir maintes fois photographié depuis leur première rencontre en 1938, lui demanda si son refus ultérieur des photos ne tenait pas à la coquetterie de ne pas se montrer ou se voir vieillir... Piqué, Michaux aurait répondu : « Venez demain », d'où la magnifique série de photos de 1968²². Octavio Paz, grand ami chez qui il séjourna à Delhi lors de son deuxième voyage en Inde, Joyce Mansour, Bernard Collin, fidèle et jeune ami de toute une vie, Michel Cournot, Georges Henein à qui il rendit plusieurs visites en Egypte, Jacques Masui qui partageait son intérêt pour la mystique et la culture orientales, Lockenath Battacharya, dont il fit plus tard publier les œuvres poétiques en France.

Il y a enfin ceux qui, grands poètes et écrivains de son temps, sans être des amis proches, étaient unis à Michaux

21. On soulignera d'ailleurs l'importance de l'impact dans la Tchécoslovaquie des années 1950-1960 des œuvres de Michaux, dont le caractère corrosif traduisait mieux qu'une pensée bridée aurait pu le faire l'opinion des poètes voués au silence.

22. Parmi lesquelles, reproduite ici en couverture, la préférée de Michaux.

par une estime faite d'envois réciproques de livres : des surréalistes qui dérogeaient ainsi à la règle stricte du groupe — et d'aucuns ont pu voir parmi les livres de Michaux *La Chanson complète* d'Eluard paraphée de la fameuse signature baïonnette —, Prévert, également grand ami de Bertelé, Char qu'il rencontra pour la première et unique fois en aparté, lors d'un vernissage d'une exposition de poèmes de Char illustrés par Wifredo Lam au *Point Cardinal* : c'était en 1976, ils ne se connaissaient pas encore alors que l'un et l'autre habitaient Paris depuis près de vingt ans. Artaud avec qui il eut une exposition commune en 1966 et dont il parlait peu, mais avec qui il partageait en quasi-« propriétaire » le terrain des hallucinogènes. Rolland de Renéville, René Daumal, membres du groupe surréaliste dissident de *Grand Jeu*, auquel il fut lié sans pour autant y collaborer. Pierre Boulez et Armand Gatti retrouvés aux dîners du Domaine musical chez Mme Tezenas. Enfin, il fut amené par des amis à rencontrer lors de dîners de nombreux membres de la société littéraire ou intellectuelle, que ce soit Yves Bonnefoi, Kenneth White et bien d'autres encore.

Dans les années trente, il est bien sûr loin de s'être constitué tout ce cercle, mais il négocie sa participation aux revues et confie à quelques-unes d'entre elles la majorité de ses écrits. Jusque-là elles constituaient surtout, comme on l'a vu, le banc d'essai de recueils à venir ; à partir de 1933 Michaux y publie aussi des textes indépendants.

Les revues auxquelles il collabore régulièrement sont donc peu nombreuses. Il y a *Les Cahiers du sud*, *Commerce*, *La Nouvelle Revue française* avec laquelle il entretient des rapports étroits et spécifiques : Paulhan la dirige et les éditions de la N.R.F. le publient. La N.R.F. joue donc surtout

un rôle de vitrine des livres de Michaux, contrairement aux autres revues qui rémunèrent ses parutions.

Dans une lettre du 24 décembre 1934, il s'en ouvre violemment à Paulhan : « Comment ! Vous voulez me trahir au point de donner le poème à Ch. [Church] ! Non, c'est impossible, un poème d'une page c'est pour une revue qui ne paie pas (ou très peu). Ne gagnerai-je donc jamais un pauvre sou avec ma satanée littérature. Donc à Ch. de la prose, tant qu'il veut. 50 pages au besoin. Mais rien à faire pour le poème. » Il se reprend toutefois à la fin de la lettre : « Ne parlons plus de ce poème. Quelle stupide idée j'ai eue. Je vous donnais ça comme rabiote (comment écrit-on rabiote ?). C'est la seule chose que les revues me demandent idiotement. Des "poèmes". »

Il y a aussi *Mesures* et *Verve*. En 1936, date à laquelle *Mesures* commence à paraître, il figure au comité de rédaction avec Henry Church, Bernard Groethuysen, Jean Paulhan et Giuseppe Ungaretti. Mais il a commencé par faire « le difficile ». Dès 1934, en effet, on lui a proposé d'en faire partie. Il se méfie : « Si réellement Ch. [Church] veut une revue... sérieuse (?) genre *Commerce*, il faudrait bien qu'elle ait le sérieux de durer deux ans, ou au moins un an. » Et il refuse : « Pour ce qui est du comité B. pousse. Je n'y vais pas. Non l'état d'esprit me manque. C'est peut-être une vocation que de faire partie de comités. Qu'on s'adresse donc aux professionnels²³. »

En septembre 1934 (de Tossa), et toujours dans une lettre à Paulhan, il précise son point de vue : « Comme j'entre dans cette revue pour gagner ma vie — faire partie sans plus d'un comité de rédaction (non payé) ne m'intéresse pas. Si j'avais un emploi rémunéré, secrétaire de Ch. ou de vous, j'accepterais de faire partie du comité

23. Lettre à Paulhan, Saint-Valéry-en-Caux, juillet 1934.

(par-dessus le marché) [...]. Je ne vais pas développer cette réponse davantage puisque probablement il y a du neuf depuis. Où la chose en est-elle ? » La réponse vient rapidement de Church lui-même, qui regrette la décision de Michaux mais précise que comme il n'y aura pas de place de secrétaire, il ne peut la lui offrir. C'est une déception pour Michaux, qui comptait sur ce moyen d'existence (pendant de nombreuses années il vivra dans la plus grande simplicité, cherchant sans cesse de l'argent pour faire dactylographier ses manuscrits) ; il continue quelque temps à nourrir l'« invraisemblable espoir » que Church change d'avis et lui permette, ce faisant, de rentrer à Paris.

Mais sa position, même pour ce qui concerne le comité de rédaction, ne paraît pas très affirmée. Du Portugal, où il se trouve toujours à la fin de l'année 1934, il écrit : « Je ne pense pas rentrer à Paris. Faire partie du comité de lettres ne me serait donc pas possible. Si j'étais revenu à Paris, j'eusse accepté. »

En 1935, il se laisse tenter : « *Mesures* à la rigueur. Mais *Mesures* qu'est-ce que c'est que cette musique. » Et finalement, à partir de 1936, il participe au comité de rédaction de la revue qu'il tiendra toujours, toutefois, en grande suspicion. Une photo de Gisèle Freund le représente lors d'une séance du comité de *Mesures* en 1937, où Sylvia Beach, Michel Leiris, Adrienne Monnier et Vladimir Nabokov sont également présents.

Verve, enfin, est une revue luxueuse, avec une partie littéraire et une partie album d'art. Son rédacteur en chef, Tériade, un personnage mystérieux dont Adrienne Monnier parle dans ses *Gazettes* : « *Verve* est moins une revue qu'un spectacle. Chacun de ses numéros est monté comme un ballet [...] et le dernier numéro, consacré à ce sujet des sujets qu'est la figure humaine, fait briller

au sommaire les noms de : Valéry, Gide, Suarès, Alain, Giraudoux, Reverdy, Supervielle, Paulhan, Michaux, Jouhandeau, Hoppenot, Sartre, Daumal, etc. » (ce qui donne une idée du paysage littéraire environnant Michaux). « Henri Michaux racontait l'autre jour, au sortir de la garden-party de *Mesures*, que six jeunes écrivains, au moins, lui avaient demandé des recommandations pour Tériade. Tériade ? Je vous entends dire : qui est-ce ? C'est vrai que peu de gens l'ont vu ; il ne cherche pas à se faire voir²⁴. »

*

A son retour d'Asie, Michaux, sans un sou, s'est installé à Meudon chez Fourcade qui a mis à sa disposition « une sorte de remise aménagée » où il établira les textes relatifs à ses voyages et où il peindra beaucoup de paysages sur fond noir.

Mais de 1933 à 1935, pendant la gestation de *La nuit remue* et du *Voyage en Grande Garabagne*, Michaux se déplace beaucoup. En 1933, il est au Maroc, à Rabat, Hôtel Royal, d'où il écrit à Paulhan :

« Vendredi soir. Cher ami, je vous envoie deux choses bien distinctes (la deuxième étant plutôt comique) en deux parties chacune. "Un crime à Tanger" et "Le sultan bafoué". Il ne s'agit pas pour moi de le faire publier à la *Nouvelle Revue*. Mais je voudrais beaucoup et de toute urgence votre avis sur ça. J'ai passé un mois atroce au Maroc. Comme jamais je n'en ai eu de pareil. Mais peut-être dans huit jours pourrai-je m'en aller en Espagne. Un mot de vous me ferait plaisir, par avion, cela va de soi. (Et comme nous avons pris l'habitude ne vous gênez pas, dites carrément votre idée. Même défavorable, un mot de vous me ferait du bien.) Et

24. Les Gazettes d'Adrienne Monnier, op. cit., p. 234.

surtout ne montrez cela à personne pour le moment. Ce qu'on peut mener sa vie à contre-cœur mon vieil ami. Votre Henri Michaux. Mes amitiés à Mme B. et à Supervielle. »

Puis on le retrouve dans le midi de la France, à Port-Cros chez Supervielle, à Monaco, à Banyuls. Au début de l'été 1934, il est en Normandie, à Clères, hôtel des Deux-Gares (« Clères est à 22 mètres d'altitude et j'y ai le mal de montagne. Devrai-je bientôt habiter un puits ? »), puis à Saint-Valery-en-Caux, hôtel de la Plage, où il se dit en pleine forme :

« Mais pourquoi les premiers jours me suis-je mis à écrire des ignominies. Je n'y comprends rien. Ci-joint la page en question. Je l'ai donnée à [illisible] pour *Transition*. Mais est-ce publiable. (Croyez-vous que je puisse être poursuivi pour la publication de cela dont le titre véritable est "Viol dans la forêt". Qu'en pensez-vous ? »

Il s'agit en effet de « Rencontre dans la forêt », un poème érotique paru en 1935 dans le numéro 23 de *Transition* et publié en 1952 par René Bertelé sous la forme d'un feuillet original plié en quatre. Ce texte sera repris en 1971 dans un spectacle de lectures de poésie par Renée Cosima au théâtre Labruyère, avec des textes de Queneau, Mandiargues, Larbaud, Prévert, Desnos, etc. Gwaen-Ael Bol-loré produira un disque de ce spectacle, mais Michaux, refusant après coup l'enregistrement de son poème, fera interdire et retirer le disque de la vente.

Toujours pendant l'été 1934, il passe quelques jours à Port-Cros chez Paulhan (il aide à tailler un chemin pour aller de la propriété à la mer) à qui il écrit : « Je voudrais croire que pendant ces dix jours chez vous, pour moi domaine si étonnant de plénitude, je ne vous ai pas trop gênés. Si cela était j'en serais tellement désolé, il faudrait excuser celui qui n'a pas pris l'habitude d'être humain (!). » Cette dernière remarque qui résume l'état d'esprit

de Michaux pendant les années de composition de *La nuit remue* est clairement développée dans ce recueil, en particulier dans les quelques poèmes datés (« Nous autres », « Ma vie », « Icebergs », « Comme je vous vois », « Le livre des réclamations », etc.). Et l'idée de sa non-humanité revient ailleurs dans sa correspondance, où elle ne peut passer pour une pure coquetterie de langage. Elle renvoie de fait à un double rejet du monde : « je » rejette le monde et le monde « me » rejette :

« Oh monde, monde étranglé, ventre froid !
Même pas symbole, mais néant, je contre, je contre,
je contre²⁵ [...] »

« Etre dépouillé de tout, mis à suer son propre cœur.
Rejeté au désert, obligé d'y refaire son cheptel,
Un os par-ci, une dent par-là, plus loin une corne.
Ça, c'est pour nous²⁶. »

Un rejet crié dans la violence et la révolte, mais aussi constaté dans le calme — « Celui qui n'accepte pas ce monde n'y construit pas de maison », comme dans le poème « Vers la sérénité » (1934) qui conclut cette série.

Sans doute cet état d'esprit l'accompagne-t-il encore à Barcelone puis aux Canaries, en compagnie de Françoise Supervielle et de Pierre David qu'elle vient d'épouser, puisqu'il écrit :

« Cher ami, si j'attends Barcelone au milieu de ces Catalans exaspérants pour vous écrire, ce ne sera jamais fait. Autant avec vous à Port-Cros, vivre est facile, ici vivre est difficile, insupportablement. En cisaille, toujours à reprendre, et en baigne. Je m'embarque demain pour les Canaries avec un enthousiasme réduit à zéro. »

Et en effet, dans une carte du 22 août postée de Ténériffe, il le confirme :

25. « Contre », in *La nuit remue*, p. 80.

26. « Nous autres », in *La nuit remue*, p. 81.

« Ignoble plaisanterie. Il n'y a d'arbres que sur les bords du chemin. Et une sale terre noire, volcanique comme en Equateur. Des plages d'escarbille [...]. Dommage que je n'aie pas mis au point ce projet de reporter de journal. Quel reportage j'aurais fait malgré ou plutôt grâce à ma déception. »

Il passe ensuite un mois en compagnie de la famille Supervielle à Tossa :

« Ici on est obligé de s'adresser à soi exclusivement pour trouver le goût de parcourir ces longues journées. Mais en soi, il y a à faire. Impossible de communiquer avec personne. Si je communiquais avec un Catalan, ce serait pour le tuer²⁷. »

Qu'il soit ainsi conduit au « Honteux interne » ou aux vagues espoirs de « Bonheur²⁸ », l'observation intérieure, inlassable, systématique, et noire, est vécue comme un échec ou un pis-aller :

« Mon roman ? Bien aimable de m'en parler. Définitivement rejeté. Panier. Plus copies. Le reste va : mon journal, et des poèmes. Suis-je capable d'autre chose, non. C'est décourageant. Tant pis. Allons-y. Je n'ai vraiment fait de progrès qu'à la nage. En soufflant comme un phoque, je parcours trois cents mètres environ. »

Ainsi c'est le pessimisme qui domine à son départ pour le Portugal :

« Est-ce que je voyage pour être malheureux ? On le croirait. Tous ces gens me dégoûtent... J'ai perdu le truc (mais je vais en trouver un nouveau)²⁹. »

*

Il trouve un nouveau « truc ». En effet, au moment où paraît *La nuit remue*, Michaux est déjà reparti pour un long

27. Lettre à Paulhan, Espagne, 30 septembre 1934.

28. *La nuit remue*, pp. 115, 113.

29. Lettre à Paulhan, « En gare de Barcelone », fin septembre 1934.

voyage dans un pays insolite qui, s'il n'a de réalité physique a priori que pour lui-même, en acquiert une pour le lecteur sous sa plume acerbe et exercée : il s'agit de la « Grande Garabagne » dont il ramènera un journal picaresque à sa manière. Georges Emmanuel Clancier se rappelle qu'étant un jour de 1936, dans une bibliothèque, tombé par hasard sur ce livre d'un auteur encore inconnu du grand public, il avait été sidéré par la violence, l'acuité, l'humour noir de ce moraliste envoûtant au point de vous faire croire à l'existence de son fameux pays.

Autant il a détesté l'Espagne, autant Michaux aime le Portugal : « Daumal m'écrit "je ne m'en irai d'ici qu'à la force des baïonnettes". Les baïonnettes mises à part, je te dirai la même chose. J'ai trouvé le pays, le climat, la race. Et on y vit avec peu d'argent. Prix de pension 22 td [...]. Lord Byron qui se sentait mal partout de Cintra il a dit "parfait"³⁰. » Dans d'autres lettres du Portugal, assez laconiques sur son voyage et ses déplacements (il reste la majeure partie du temps à Monte Estoril, puis passe par Porto), il évoque des raisons de sa sympathie portugaise :

« Le climat et moi [...], eh bien nous ne nous sommes pas compris. Deux fois qu'il m'a mis à mal avec la fièvre. Pour le reste ça va toujours. Le Portugal, le seul pays avec le Brésil qui rejoigne l'Extrême-Orient. La paix. Et puis la femme portugaise, que vous dire de plus ? nous nous plaisons. [...] Mon cher ami, sans être sentimental, vous me manquez beaucoup. Le menu fretin est si joli au Portugal, mais il n'y a pas davantage. »

Ces raisons ne sont bien sûr pas celles qui maintiennent Michaux dans ce pays jusqu'au début de l'année 1935.

30. Lettre à Paulhan, « Strangers Pensão, avenida Saboya », Monte Estoril, Portugal, 17 novembre 1934.

Il n'a pas obtenu la place de secrétaire de revue sur laquelle il comptait pour vivre à Paris, et la vie au Portugal est moins chère. Il dessine : certains dessins inspirent le texte « Dessins commentés » publié dans *La nuit remue*, d'autres paraîtront dans *Entre centre et absence*³¹, d'autres même seront repris dans les deux : « Un tout petit cheval », poème de *Entre centre et absence*, est déjà décrit comme dessin dans *La nuit remue*³².

Détail important, il évoque pour la première fois à cette époque, dans une lettre à Paulhan toujours, la possibilité que sa peinture l'aide à vivre : « Serai à Paris vers le 20 ou 28. Des petits dessins colorés plein un carton et l'espoir d'en vendre quelques-uns et de rester grâce à eux quelques jours de plus à Paris. »

Mais le plus clair de son temps est occupé à l'écriture : poèmes, conte (*Le Profond Sommeil de mon mari*, annoncé à Paulhan) et bien sûr son « voyage imaginaire ». On retrouve à cet égard, dans les lettres à Paulhan, la même atmosphère d'obstination au travail et parallèlement d'angoisse à la fois physique et intellectuelle que pendant le voyage en Equateur. Seulement, la maladie de cœur qu'il évoque à plusieurs reprises pendant la rédaction du *Voyage en Grande Garabagne* semble aussi être la traduction en termes corporels d'une oppression mentale. Sa lettre du 2 janvier 1935 montre bien à elle seule les rapports, non pas d'hygiène comme il le dira pour *Mes propriétés* dans la postface de *La nuit remue*, mais d'étouffement et de fièvre, qui se tissent entre Michaux et l'univers en cours d'écriture.

24 décembre 1934 : « Une petite partie de mon ouvrage : *Mœurs et coutumes des tribus et des peuples de Grande*

31. *Entre centre et absence*, éd. Matarasso, 1936, avec sept dessins et un frontispice de l'auteur. Quatre textes ont paru dans la revue *Minotaure*, 1935.

32. P. 44.

Garabagne. Chapitres à peu près terminés et la plupart terminés. Les Oursouilles, les Carasques, les Halalas et une dizaine de peuples dont les noms ne me sont pas connus. Peux vous envoyer 25 pages la semaine prochaine [...]. Je travaille ferme. Ecris trois heures d'affilée. La fièvre tout le temps. La caféaspirine me soutient bien. »

2 janvier 1935 : « Gardez-les précieusement (j'ai de nouveau la hantise de la mort subite à cause de mon foutu cœur) et ne vous hâtez pas de dire que c'est du connu, que c'est mauvais, vaseux. Je n'ai pas encore dit mon premier mot. Ceci n'est qu'une mise en train. En attendant la [illisible] ceci est quand même ce qu'on a écrit de plus typique jusqu'à présent sur les peuples de Grande Garabagne. Ou du moins, je le pense. J'espère aussi que ceux qui me voulaient voir aller du côté M Mysticisme, à S Spirituel et D Droite seront à lire ceci bien guéris de cette idée.

« Ils m'ont assez empêché de respirer [...]. Et comme j'entends Germaine dire que je ne suis pas humain ! [...] mais il y a d'autres peuples que ceux de Grande Garabagne et je ne désespère pas de lui faire verser des larmes sur les pauvres Azumi que je décris plus tard.

« Dites-moi un mot de tout cela, voulez-vous.

« J'espère que votre fièvre chirurgicale a cédé devant 1935. En tout cas je fais autant de vœux contre elle que pour vous. Amitiés à tous deux. Votre Henri Michaux.

« (Je reviendrai dès que je ne travaille plus. Mais je travaille du matin au soir et avec ardeur, par désespoir de bien plus réels [illisible] pour la deuxième fois de ma vie, sans doute.) »

Ici plus encore qu'au *Barbare en Asie* s'appliqueraient les propos de Nizan sur cet homme en colère qu'est Michaux. Mais la plume acrimonieuse, acerbe, cynique du voyageur en Grande Garabagne s'est aussi doublée d'une drôlerie et d'une singularité qui paraissent étonner l'auteur

lui-même, lequel toute sa vie aura recherché l'invention et l'originalité :

« Si dans tout cela vous ne trouvez rien pour la N.R.F... eh bien moi qui me figurais que vous alliez vous jeter là-dessus. C'est à désespérer. Je reviens dans dix jours mais mon bouquin sera quand même achevé fin mars. Je sais maintenant comment il ne faut pas écrire.

« Il manque les derniers chapitres, les meilleurs. Scènes de la vie des Hivizinikis et vie et mort de Divosa, empereur de G.G. Ne le perds pas. De ces curieux morceaux je ne possède pas les doubles. »

En fait, les peuples de Grande Garabagne ne cessent de proliférer et la fin du manuscrit, annoncée pour mars, sera plusieurs fois reportée :

« Le bouquin comprendra le double au moins du manuscrit que vous avez eu en mains. Il sera prêt en septembre. Déjà j'ai écrit dix-sept chapitres nouveaux sur les Emanglons, quatre sur les Hivizinikis et deux sur les Nijidus. Le manuscrit que j'avais remis — avec bien peu d'enthousiasme du reste — ne formait pas un livre. C'était un ouvrage étranglé³³. »

Si, comme dans ses précédents voyages, il « fait l'article » à Paulhan pour recommander ses écrits, les lettres de l'époque du *Voyage en Grande Garabagne* donnent l'impression d'un acharnement de Michaux à l'écriture. Il est vrai que la barrière est clairement franchie entre les notes de voyage personnel et le premier voyage intérieur, voyage de moraliste-poète qui se raconte dans une série de fictions où l'imaginaire pur se mêle à une réinvention, une réécriture de la réalité.

Cette réécriture est doublée d'une relecture de la folie raisonnable de l'homme transposé en animalcules ou peuples étranges. Cette façon d'inventorier un nouveau

33. Lettre à Paulhan, Verviers, 18 juillet 1935.

domaine de l'animalité, de proposer une incarnation mammifère de l'homme est certainement ce qui a fait du *Voyage* un livre dérangeant pour l'esprit. Depuis le Luxembourg où il passe quelques jours à son retour du Portugal, Michaux décrit en effet le processus et les conditions « climatiques » de reproduction de ses créatures :

« Les Luxembourgeois : des gens neutres qui [illisible] ne nous adressent pas la parole (et de Groethuysen pas de nouvelles).

Pays très neutre aussi.

Donc j'émanglonne.

Mon bouquin pour la N.R.F. comprend déjà neuf chapitres nouveaux sur les Émanglons.

9 en 2 jours ? et ça continue.

Les Hiviznikis se montrent et je sens aussi les Hacs... bouger.

A Paris tous ces peuples avaient perdu leur chance. Paris est écrasant pour eux. Comprenez-vous. Et puis, ils iront mieux dans un doux cafard. »

Michaux ne rentre pas à Paris mais s'installe en Belgique, par manque d'argent : « Il faut que je reste dans ce pays où l'on vit pour seize à vingt francs français par jour. Mais peut-être si Gallimard accepte de me donner mille francs pour *Les Peuples de Grande Garabagne* pourrai-je venir à Paris en octobre quelques jours. »

C'est aussi une forme d'ascèse disciplinaire qu'il s'impose : il restera jusqu'à la parution du *Voyage*. Une épreuve vécue non dans le calme, mais dans un état d'extrême tension et de bataille contre lui-même :

« Je vais savoir si enfin Gallimard ou quelqu'un d'autre va promettre de publier *Un voyage en Grande Garabagne*. Il est fini, je n'y ajoute plus rien (il ne me reste qu'à taper à la machine).

« Il m'exaspère à tel point que si je retournais à Paris en ce moment, ce serait pour assassiner deux ou trois personnes à son propos.

« Donc, je reste à Anvers.

« Tâche, de grâce, d'obtenir qu'on s'occupe du bouquin en octobre, et qu'on promette maintenant³⁴ [...] »

On ne compte pas les lettres dans lesquelles il demande si Gallimard accepte toujours l'idée du livre, puis réclame les épreuves, la date de parution : « Puisque tu sais et devines que je vais le demander "quand recevrai-je les épreuves de G.G. et quel est le format adopté ?" » « Donc il y aura des épreuves — Est-ce que je serai vraiment le dernier à les voir ! » « Les épreuves, entièrement couvertes de tes corrections, seront les bienvenues, si elles arrivent, bientôt. » « Je voudrais dire à bientôt, je dois hélas écrire à quand ? » « Comment veux-tu que je dessine encore, ou compose, ou écrive, découragé. A quoi bon ? A quoi bon ! Écris ! » « Si tu oublies pareillement la publication de la *Grande Garabagne*, je suis foutu. L'Escaut pourtant n'est pas un fleuve où on se noierait. Il est trop vivant. Le connais-tu³⁵ ? » « Auras-tu le cœur vraiment de me laisser ici plus tard que fin janvier [1936] ? »

La tension et la focalisation sur le *Voyage en Grande Garabagne* ont fait place à l'abattement. D'une part l'impatience de Michaux semble correspondre à la hantise qu'il ne soit bientôt trop tard : « Dieu sait quels cataclysmes nous attendent et de combien peu de mois nous disposons encore pour faire quelque chose. J'avais tort autrefois d'être impatient, mais maintenant — hélas — j'ai raison sans doute. » D'autre part il en vient à une réévaluation drastique, violente de ses précédents livres :

« J'ai sous la main le *Barbare* et *La nuit remue*. Je suis rouge de honte et de rage en lisant ces bouquins. René-

34. Lettre à Paulhan, Anvers, janvier 1935

35. Ibid.

ville ou Leiris n'y ont rien compris. Celui qui a écrit ces bouquins est un emmerdeur, et c'est tout.

« Je cherche à écrire des choses qui m'exciteraient, me rendraient joyeux, ou même malheureux, mais qui me sortiraient de ces propos de déprimé, et de la... nuit³⁶ !

« Il y a pourtant moyen d'écrire pour s'amuser ! Ou bien crois-tu que c'est impossible ! Mais non, je ne te croirai pas. Quand j'écrivais *Plume* je m'amusais bien. Au lieu du Tragique à m'en donner la diarrhée moi-même³⁷... »

Ce n'est finalement qu'à la fin de l'année 1936, et après moult incidents de parcours, que le *Voyage en Grande Garabagne* paraîtra aux éditions de la N.R.F. et en édition originale dans la prestigieuse collection « Métamorphoses ». C'est d'ailleurs cette collection, nouvelle, qui a retardé la parution de l'édition « ordinaire » du *Voyage* ; « Gaston », ou « G.G. » comme l'écrit Michaux, ayant apparemment décidé de le présenter, dans « Métamorphoses », à un prix littéraire. Mais cela tarde et Michaux n'en peut plus d'attendre.

L'affaire commence dès 1935. Deux lettres distantes de quelques jours indiquent que Michaux accepterait l'argent (détail à verser au compte de la polémique sur son attitude face aux prix littéraires), mais refuse que la publication dans la collection que prépare Gallimard soit retardée :

« A propos, si par hasard on me donne le prix Doucet, vous pourriez peut-être doucement insinuer que je ne refuse pas l'argent. Même un chèque sur Paris envoyé ici, poste restante à Luxembourg, j'arriverai bien à le toucher, à plus forte raison, un sur Luxembourg. »

« Mais oui, envoyez-les au diable. Dites-leur que je ne veux pas de leur prix. Au reste c'est ce qu'ils désirent

36. Ibid.

37. Ibid.

que je fasse. Ils m'ont fait perdre du temps, ces bougres-là, mais je voudrais quelque assurance de voir publier par Gallimard très prochainement, dans cette collection "Mesures" (est-ce son nom définitif ?), mes peuples de Grande Garabagne³⁸.

« Samedi 8 février [1936].

« Chère amie³⁹,

« Je m'étais bien promis de ne plus reparler de La Grande Garabagne. Mais il faut jouer le jeu jusqu'au bout ; sinon tout ce que vous avez fait pour ce livre risque de n'avoir servi à rien.

« Samedi prochain, 15 février, le prix A... sera décerné.

« Si le tirage de la G.G. n'est pas terminé à cette date, il est évident que ce bouquin, et peut-être même la collection « Métamorphoses » ne verront jamais le jour, puisque G. ne s'intéresse qu'à ce prix fantôme.

« Cependant on attend.

« Quelle importance ont quelques exemplaires sur japon de plus ou de moins ? Et quel besoin d'une couverture qui soit un chef-d'œuvre de l'Art ?

« Venez-vous mardi au déjeuner N.R.F. Montp... ?

« Pour ne pas ajouter aux ennuis que je vous donne depuis si longtemps, celui d'avoir à déchiffrer mon écriture, j'ai tapé cette lettre à la machine. Excusez-moi. Il y a des moments où j'ai tout du raseur professionnel.

« Amitiés à tous deux

« Henri Michaux.

« Et le dîner chinois ? » (mention manuscrite)

En novembre de la même année, les choses en sont toujours au même point et la fureur de Michaux est à son comble, comme en témoignent (sur l'original de la lettre) les termes, les phrases elliptiques, les impératifs, l'écriture rageuse et ratureuse, les mots soulignés plusieurs fois,

38. Lettre à Paulhan, janvier 1936.

39. Lettre à Germaine Paulhan.

le passage des pattes de mouche aux gros caractères, la plume appuyée.

« Mercredi 20 novembre 1936

« Mon cher Jean,

« Je l'ai toujours dit que La Grande Garabagne ne passerait pas par la grande porte.

« Eh bien qu'elle passe par la porte ordinaire. Donne-le aux éditions Gallimard, je t'en prie, maintenant.

« Dis à Gaston qu'il aura le prix Albert I^{er} (ce qui est une pure blague) que Helleus l'a dit... qu'il faut remettre les bonnes feuilles avant le 1^{er} janvier... mais qu'il paraisse. Ne t'obstine pas, ce bouquin porte la poisse. (D'ailleurs ne peux-tu le donner à un autre éditeur ? mon contrat volume prose.)

« Si jamais la collection se fonde, ce ne sera pas avant Pâques. Te donnerai un ouvrage bien meilleur, je le jure, du sec, cette fois, du tassé (et pas à base de dépression mais plutôt de fureur lucide).

« Faudra bien qu'elle arrive mon ère géniale !

« Est-ce qu'il n'est pas, bon dieu, temps ! [...]

« N'ai rien à lire. Donne-moi quelques *Fleurs de Tarbes*, et des épines [...].

« Renéville marié ?

« Moi aussi marié. Avec la fureur. Bonne compagne. S'il en est. Et je ne la lâche plus. Plus Moi que le Taoïsme, ça.

« Aurais bien voulu aller au dîner Mesures. Difficile vraiment. Difficile. Dommage. Amitiés et à Germaine. Henri Michaux. »

Fin 1936, une fois le *Voyage* paru, le ton de Michaux se radoucit et sa position par rapport au prix se nuance :

« Entre nous, la *Grande Garabagne* est le dernier des livres à être retenu par un jury. Envoyer *La nuit remue* à ces lecteurs eût été préférable. N'y comprenant rien, ils n'y eussent rien vu de subversif⁴⁰. »

40. Lettre à Paulhan, Anvers, 27 décembre 1936.

C'est dans l'édition de la collection « Métamorphoses » qu'en 1937 Pierre Bettencourt (qui y sera à son tour publié en 1950) découvre dans les rayons de la librairie Flammarion, boulevard Haussmann (en même temps que le volume Audiberti de la même collection) le *Voyage en Grande Garabagne* dont Adrienne Monnier lui a recommandé la lecture. Pierre Bettencourt dit que Michaux est le premier à lui avoir fait concevoir qu'on était libre, qu'on pouvait tout penser, tout écrire. Nul doute que le *Voyage* est, de cette liberté — d'inventer et de produire un monde radicalement différent —, une démonstration éclatante. Au point que (comme pour *La Ralentie* dans sa version de 1938) on ne le questionne pas, on n'essaie pas de comprendre le comment, le pourquoi, le à quoi les textes pourraient bien référer. On les regarde tels quels, non plus tant comme des textes où les mots et les phrases, linéaires, forgent cursivement du sens à prendre, mais presque comme on regarderait des choses en trois dimensions, un spectacle, une vision déroulée devant nous. La peinture de Michaux, qui commence sa carrière publique en 1936, en sera la version immédiatement plastique.

D'abord parce que le *Voyage* représente l'aboutissement et le point de départ pour l'avenir, d'une recherche menée de longue date et de longue lutte. Une recherche de l'originalité, la sienne, et de son expression immédiate à travers une série de personnages qui sont autant de codes et de signes de mouvements intérieurs auxquels Michaux (dans ses poèmes et ses peintures surtout) va désormais s'attacher directement. Une recherche d'un lieu interne, en prise sur le vif, depuis lequel une observation et une transmission à la fois verbale et picturale est possible.

C'est là véritablement que le grand mouvement amorcé en clair dans *Qui je fus* trouve son aboutissement. Mais

pas sa fin. Qu'on ne s'y trompe pas, il ne s'agit pas là de distinguer une période, un tournant décisif. L'œuvre de Michaux toujours s'est reproduite, transformée, dépassée en se nourrissant sans cesse d'elle et de lui-même. Chaque moment étant à la fois le prolongement du précédent et les prémices du suivant.

Entre centre et absence,
l'Eurêka de la peinture (1936-1939)

« Dans ce profond silence seul compatible avec son délicieux bruissement, vit la santé. Allons, tu es rentré dans la vie, petit. Innocent et bientôt oublié... et jusqu'à la prochaine. »

(« Animaux fantastiques »,
in *Lointain intérieur*, p. 63.)

C'est sous ce double signe de la détente — l'illusion de la détente — et de la guerre latente qu'on peut placer les années qui suivent l'écriture du *Voyage en Grande Garabagne*. Contrairement aux périodes précédentes, le travail de Michaux dans l'avant-guerre se caractérise par une recherche et une activité non concentrées sur et dans un seul livre, mais au contraire éclatées dans de multiples directions : théâtre, poésie, revue et peinture.

Entendons-nous. La distinction des genres esthétiques auxquels Michaux s'adonne est purement académique et non pertinente face à la recherche suivie depuis les premiers écrits : celle de l'expression tous azimuts de l'« espace du dedans », de la faille, de l'absence, de la violence aussi de sa confrontation au monde. Mais cette insubordination et cette rage latentes dès les premiers textes ont trouvé dans le *Voyage en Grande Garabagne* une forme à la fois de butoir, de point de saturation et d'exutoire. Les affres du *Voyage en Grande Garabagne*, de sa rédaction et de sa publication ont donné à Michaux le désir et le moyen de sortir de la nuit.

Le recueil *Entre centre et absence*, publié cette même année 1936, apparaît donc comme le symptôme d'une renaissance dont le poème éponyme (qui dans sa version première s'intitulait « L'aurore d'une convalescence ») retrace les minutes :

« C'était à l'aurore d'une convalescence [...]
C'était à la porte d'une longue angoisse [...]
C'était à la fin de la guerre des membres [...]
C'était pendant l'épaississement du Grand Ecran. Je
[VOYAIS !

“Se peut-il, me disais-je, se peut-il vraiment ainsi qu'on se survole ?”

C'était à l'arrivée, entre Centre et Absence, à l'Eurêka, dans le nid de bulles¹. »

Cette renaissance, que l'« Eurêka » célèbre, est visible dans le même recueil, dans des textes comme « Magie » ou « La ralentie ». Soit autant de pratiques qui ouvrent une voie sinon nouvelle (car elle était en gestation dès l'origine), du moins récemment mise en œuvre. Cette voie nouvelle résulte de la projection et de la saisie de soi à partir d'une « posture » immobile maîtrisée, contrôlée.

On ne reprendra pas par le menu, un à un, et livre par livre, le développement de cette manière que le *Voyage* a cristallisée et libérée. Mais les publications qui suivent à partir de 1936 montrent comment cette « plate-forme » (c'est l'expression qu'utilise Michaux dans une lettre à Paulhan), une fois atteinte, vaudra désormais pour toute la vie. Même si les circonstances, comme dans *Epreuves, exorcismes* ou dans les textes d'expériences de drogue, semblent la mettre en sourdine au profit d'autres investigations, elle soutient l'œuvre comme un continuum sonore jusqu'au bout, dans un mouvement croissant d'épuration, voire même de transcendance. Et comme la renaissance

1. *Entre centre et absence*, p. 20.

qui la manifeste, cette plate-forme atteinte ne concerne pas seulement l'écrit, le verbal, mais aussi le pictural.

De cet « Eurêka » annoncé dans *Entre centre et absence* on trouve en effet une mention explicite dans la correspondance de Michaux. Le 5 janvier 1936, depuis Anvers, il annonce à Paulhan :

« Depuis le 1^{er} janvier je fais de la gouache. Oui, ce premier janvier fut le jour de mon Eurêka. J'ai trouvé ma façon de peindre (c'est se servir d'un pinceau et d'eau) ! et on verra... ce qu'on verra !! »

Entre centre et absence, le premier, en publiant — en parallèle et non en illustration des textes — sept dessins et un frontispice (sur la couverture de l'édition Matarasso), inaugure publiquement une double « voie pour l'insubordination » qui ne cessera plus.

Cet « Eurêka », c'est donc une victoire sur lui-même qui passe par la maîtrise de la situation d'expression poétique et picturale et qui lui permet de se proclamer (comme Nerval, Maldoror ou Rimbaud avant lui) *Prince de la nuit* (aquarelle sur fond noir, 1937).

« Dans la nuit
Dans la nuit
Je me suis uni à la nuit
A la nuit sans limites
A la nuit.
« Mienne, belle, mienne.
« Nuit
Nuit de naissance
Qui m'emplit de mon cri
De mes épis² [...]. »

*

2. « Dans la nuit », in *Plume précédé de Lointain intérieur*, rééd. 1970, p. 92.

1936. Année composite, transitoire. La langue du voyage lui ayant paru critiquable, il en a remanié une ultime fois des expressions « *in the right way*³ ». Il lit des récits imaginaires du Moyen Âge où, dit-il, « l'humour noir mis à part, c'est tout à fait le style du *Voyage en Grande Garabagne* ». Et de conclure : « Encore un livre que j'aurais dû ne pas écrire. » Il écrit des poèmes, des contes « frôlant (toujours frôler, jamais atteindre) du vraiment excitant⁴ », des pièces de théâtre aussi (*Chaînes enchaînées*) avec le souci de faire « quelque chose de vraiment désarmanant ».

Dans cet esprit d'insatiabilité (c'est une constante chez lui que de révoquer chaque livre qui précède au nom de la nouvelle recherche en cours), Michaux, invité par le Pen Club de Buenos Aires, embarque en août 1936 à bord du paquebot *Florida* pour l'Argentine et l'Uruguay.

Il est en nombreuse et littéraire compagnie : Duhamel, Romains, Martin Crémieux, mais aussi Maritain, Ungaretti et surtout Supervielle sont du voyage. Un voyage officiel — Michaux y est l'invité d'honneur de la délégation belge ! — et collectif, tout à fait différent dans l'intention de ceux qui l'ont précédé et dont, en conséquence, il ne rapporte rien. Pas de texte (hormis le « Télégramme de Dakar » publié dans *Europe* en octobre 1937 et repris dans *Plume*) ni de journal. Et sa correspondance, laconique, ne fait principalement état que de détails factuels ; hormis le règlement d'un jardin botanique qu'il note à l'intention de Paulhan et qui stipule, à son grand amusement : « Il est défendu d'entrer avec des sacs, d'écrire des dystiques (!) sur l'écorce des arbres, de tirer des feux d'artifice. »

3. Lettre à Paulhan, 3 janvier 1936.

4. Lettre à Paulhan, 8 juin 1936.

Ce voyage n'en est pas un, pas le sien en tout cas :

« Je n'arrive pas à mordre à ce voyage. Sauf deux heures dans la campagne autour de Dakar. Rien. Rien de vraiment nouveau. Rien d'imprévu. Personne. (Si. Maritain. Amis — Contents de s'être rencontrés.)

« Pendant la traversée, étant avec Super, je boudais le clan italien. A présent les vois un peu. Suis sorti avec Ungaretti. Avons vu ensemble une macumba (danse rituelle : messe et tam-tam réunis). Mais tout ça n'est qu'affreux mélange⁵. »

Il songe à s'arrêter à Dakar au retour et cherche des recommandations ; mais il ne met pas ce projet à exécution.

A en juger toutefois par les lettres que Supervielle écrit à Paulhan à la même époque, Michaux ne semble pas aussi morose et désabusé qu'il veut bien le dire. Il prolonge son voyage bien au-delà du congrès international des Pen Clubs qui a lieu du 5 au 15 septembre 1936, et ne revient qu'en janvier 1937. A travers les lettres de Supervielle, on voit Michaux jouer au deck-tennis pendant la traversée, se réjouir de son voyage, des rencontres qu'il y fait (« Michaux semble de plus en plus heureux — à cause des femmes de par ici »), frôler l'accident lorsque l'*Albina*, bateau sur lequel il a pris place entre Montevideo et Buenos Aires, est abordé par un voilier, séjourner enfin à l'estancia d'enfance de Supervielle « bordée par le large fleuve de Santa Lucia et par le Rio de la Plata. Et avant d'atteindre la rive, il y a une zone d'arbres indigènes, de cactus, chandeliers d'arbustes épineux où l'on trouve encore des chats-tigres comme avant l'arrivée de Colomb⁶. »

Michaux semble même d'humeur assez allègre, comme dans ce passage où il se décrit en *Plume* « exposé au

5. Lettre à Paulhan, 20 août 1936.

6. Lettre de Supervielle à Paulhan, 27 septembre 1936.

martyre de la vulgarisation » lors de la seule conférence officielle qu'on lui connaisse : « L'avenir de la poésie ».

« Ignominie : j'ai fait des conférences. A la première, un trac fou — mais... curieux, après trente minutes, tellement à l'aise, que je lançais des pointes à gauche et à droite. Si la conférence avait duré plus de cinquante minutes, je les engueulais. J'avais aussi envie de jongler avec la carafe d'eau' ». »

Et quelques lignes plus bas, dans cette même lettre, il ajoute en grosses lettres :

« Je suis amoureux.
Tu crois qu'elle m'aimera ?? »

La mention est suffisamment rare pour que l'on se ris- que à l'hypothèse d'un nom : celui de Susana Soca. Si la rencontre avec cette femme est un fait attesté, rien ne permet pourtant de situer avec exactitude sa date et son lieu : elle pourrait avoir eu lieu dès 1928 et au plus tard en 1939, encore que la première version de « La ralenti » parue en 1936 mentionnât déjà « Marie-Lou » (en qui il n'est pas absurde de voir Marie-Louise Termet-Ferdière que Michaux épousera quelques années plus tard). La rencontre avec Susana Soca pourrait avoir eu lieu en Amérique du Sud, mais rien n'exclut qu'elle ait eu lieu en France dans l'entourage de Supervielle. Ce dernier mentionne, dans une lettre à Paulhan du 19 janvier 1937 écrite d'Amérique du Sud : « Michaux est parti il y a trois jours. Se mariera-t-il ? J'en doute. Je ne sais vraiment ce qu'il faut lui souhaiter », sans que cette évocation constitue une précision sur l'identité de l'intéressée.

Susana Soca était une riche Sud-Américaine, très belle, très impérieuse, poète enfin, qui créa *La Licorne*, une revue littéraire dont elle confia la rédaction à Roger Caillois,

7. Lettre à Paulhan, août-septembre 1936.

Pierre David, puis Pierre Leyris et Sherban Sidéry. Cette revue, autour de laquelle on vit aussi Pierre-Jean Jouve, eut trois numéros parisiens, et d'autres en Uruguay.

Il est attesté que, l'ayant rencontrée, Michaux la demanda en mariage, et qu'elle le refusa, ce qui ne l'empêche pas d'avoir éprouvé pour lui une très grande admiration. On peut comprendre la fascination qu'elle exerça sur Michaux à travers les portraits que firent d'elle Caillois (en 1959) et Cioran dans ses *Exercices d'admiration*⁸. Ces portraits convergent pour décrire une femme au magnétisme étrange, très fragile, mentalement hypersensible et farou- chement indépendante (double féminin ou négatif d'Henri Michaux ?) :

« Cette sensibilité extrême, dont ce serait peu dire qu'elle était à fleur de peau, et qui donnait à son allure et tout son être une sorte de tressaillement permanent et comme vibratile : un visage d'une grande et solennelle beauté, ravagée, non : dévastée, par de larges cernes bistres autour des yeux [...]. On ne pouvait douter que ce ne fût la trace que laisse, comme la brûlure sur le parchemin d'un abat-jour, à la surface d'une enveloppe frêle quelque intensité centrale, excessive, corrosive, refusant tout répit, n'étant même pas libre d'en consentir, et de cesser de consumer⁹. »

« A l'instant même où je la vis, je devins amoureux, je devins amoureux de sa timidité, une timidité unique, inoubliable, qui lui prêtait l'apparence d'une vestale épuisée au service d'un dieu clandestin ou alors d'une mysti- que ravagée par la nostalgie de l'extase, à jamais inapte à réintégrer les évidences !

8. Au moment où ce dernier recueil paraîtra, Michaux remarquera que ce « Elle n'était pas d'ici », portrait de Susana Soca, est le seul des portraits du livre de Cioran dans lequel ce dernier n'émet aucune réserve négative. (Ce n'est pas le cas du « Henri Michaux ».)

9. Caillois, in *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} juillet 1959.

« Accablée de biens, comblée selon le monde, elle paraissait néanmoins déstituée de tout, au seuil d'une mendicité idéale, vouée à murmurer son dénuement au sein de l'imperceptible¹⁰. »

Confortant ce dernier portrait, Pierre Leyris évoque de Susana Soca « son air de vierge éternelle qui semblait regretter de l'être ».

On ne peut s'empêcher, en relisant dans ces mêmes *Exercices d'admiration* de Cioran, celui, décisif, consacré à Michaux, de penser que les deux portraits de Susana Soca et de Michaux entretiennent des rapports d'inversion ou de contrepoint. Différents sans doute dans le comportement (le lymphatisme de l'une s'opposant à l'énergie de l'autre), ils se ressemblent par leur physique frêle (ainsi décrit-on le Michaux de cette époque en tout cas). Mais surtout par leur sensibilité monstrueuse, « inhumaine » (pour reprendre un terme commun à Paulhan, Cioran et Michaux lui-même), par leur dépendance vis-à-vis d'une intériorité tutélaire et clandestine, et la nécessité de la rendre jusqu'au « fétichisme de l'infime, de la nuance imperceptible¹¹ ».

Mais il y a plus, un détail troublant qu'on peut apparenter à un signe du destin. Cioran comme Caillois évoquent cet indice de sa propre fin que Susana Soca portait sur son visage, cette « panique perpétuelle » à valeur prémonitoire. « L'adieu était le signe et la loi de sa nature, l'éclat de sa prédestination¹². » L'un et l'autre furent parmi les derniers à la voir avant son départ pour l'Amérique du Sud et sa mort tragique dans l'incendie de l'avion qui la ramenait dans son pays. A ce jour, la date de la mort de

10. Cioran, *Exercices d'admiration*, Gallimard, 1986, pp. 199-200. *Le portrait de Michaux date de 1973.*

11. *Ibid.*, p. 143.

12. *Ibid.*, p. 200.

Susana Soca n'a pu être établie, mais de fait, la femme que Michaux avait demandée en mariage mourut brûlée comme celle qu'il épousa en 1943.

Rencontre d'importance, enfin, lors de ce voyage avec le Pen Club : celle de Borges, jeune homme timide dans un coin du salon. Presque cinquante ans plus tard, le hasard les fera se rencontrer une deuxième fois rue des Beaux-Arts. Michaux viendra (masqué de lunettes noires « pour ne pas être reconnu ») assister à la conférence de Borges au Collège de France le 12 janvier 1983. Entre-temps, chacun d'eux a accompli son œuvre, et Borges a traduit *Un barbare en Asie*. Que cette première rencontre ait été ou non marquante (Borges n'est pas encore devenu le grand Borges), Michaux n'en parle pas dans sa correspondance.

Au contraire, il fait montre de sa piètre considération pour les pays qu'il visite : « Rien à voir en Argentine », et pour l'Uruguay :

« Juge du niveau intellectuel des Uruguayens par le fait : une femme qui vient passer son examen... de sage-femme... a son portrait publié en grand format dans le meilleur (!) journal de Montévidéo... en première page à côté de la guerre d'Espagne et ce n'est pas de la publicité. Eh bien alors, [illisible] journal barbare — Mais non, non, ils veulent être distingués, raffinés, et Dieu sait quoi encore¹³. »

*

1937. A Paris, Michaux travaille à la version intégrale de *La Ralentie*. La version de 1936, qui proposait en une page une image « in vitro » de l'état d'écriture de Michaux, n'en était que l'embryon; et il semble que le

13. *Lettre à Paulhan, fin 1936-début 1937.*

développement pratique de cet état en un texte publiable ait eu lieu dans la lenteur et par séquences ; tant l'écoute, la prise du pouls sur quoi elle repose et dont elle constitue en même temps l'objet requiert de doigté. Depuis l'Uruguay, fin 1936 ou début 1937, Michaux écrit à Paulhan :

« Naturellement, tu as déjà publié *La Ralentie*. Merci. Cependant, s'il n'en était rien, voici la suite et fin. Mets-moi un mot à Marseille (poste restante) veux-tu. »

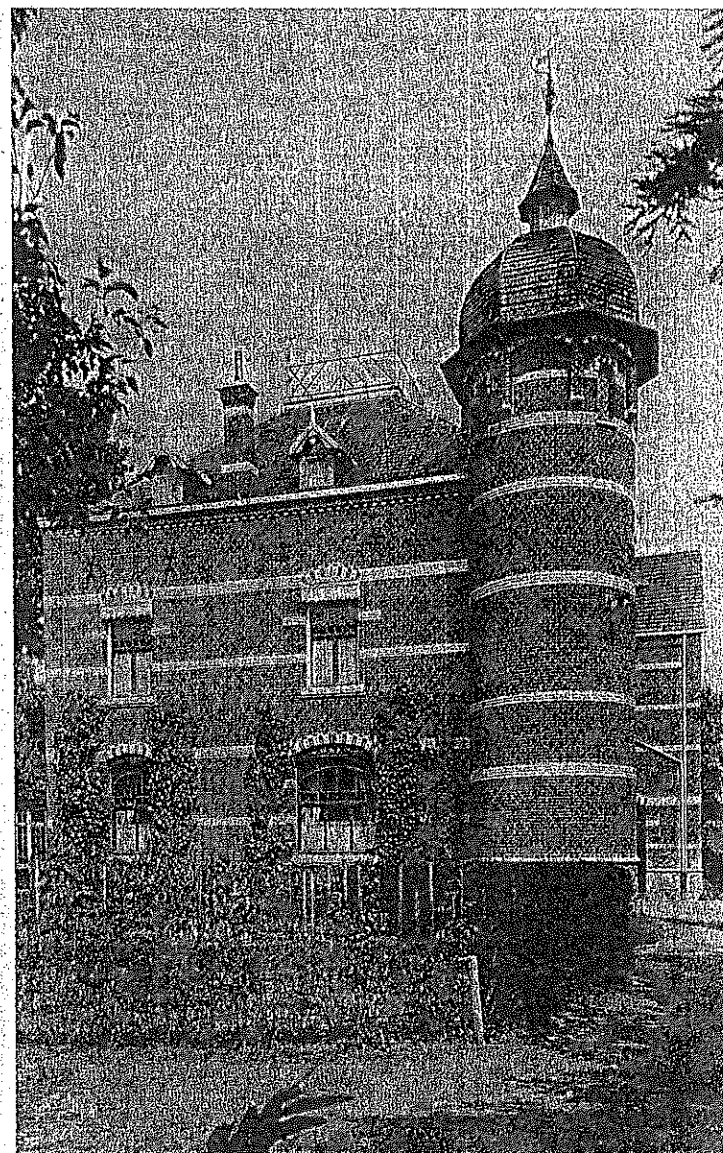
Le texte, outre sa première version de 1936, paraîtra en mars 1937 dans les *Cahiers G.L.M.*, en édition séparée (une plaquette in-16 chez G.L.M.), puis en juillet 1937 dans le numéro 284 de la *N.R.F.*, et en 1938 enfin dans le volume *Plume* précédé de *Lointain intérieur*. Dans ce même ouvrage paraîtra aussi *Animaux fantastiques*, un texte moins énigmatique mais qui constitue un pendant antithétique à *La Ralentie* par le désferlement et la fulgurance du spectacle qu'il propose :

« Quand la maladie, aidée des tambours de la fièvre, entreprend une grande battue dans les forêts de l'être, si riche en animaux, que n'en sort-il pas¹⁴ ? »

Les deux textes ont d'ailleurs été écrits peu de temps l'un après l'autre. Le 11 septembre 1937, Michaux annonce à Paulhan l'envoi du second en forme de boutade et d'allusion à la pêche au harpon (trident) à laquelle Paulhan s'adonne. En marge : « J'envie ton trident. Est-ce que ça ne rend pas sadique et mauvais ? », et dans le corps du texte :

« Pardon. décidément toutes les gaffes. Si j'avais su, je t'aurais plutôt envoyé [...] l'art de chasser les animaux fantastiques et de les abattre sûrement [...] Mais tu y as réussi sans doute.

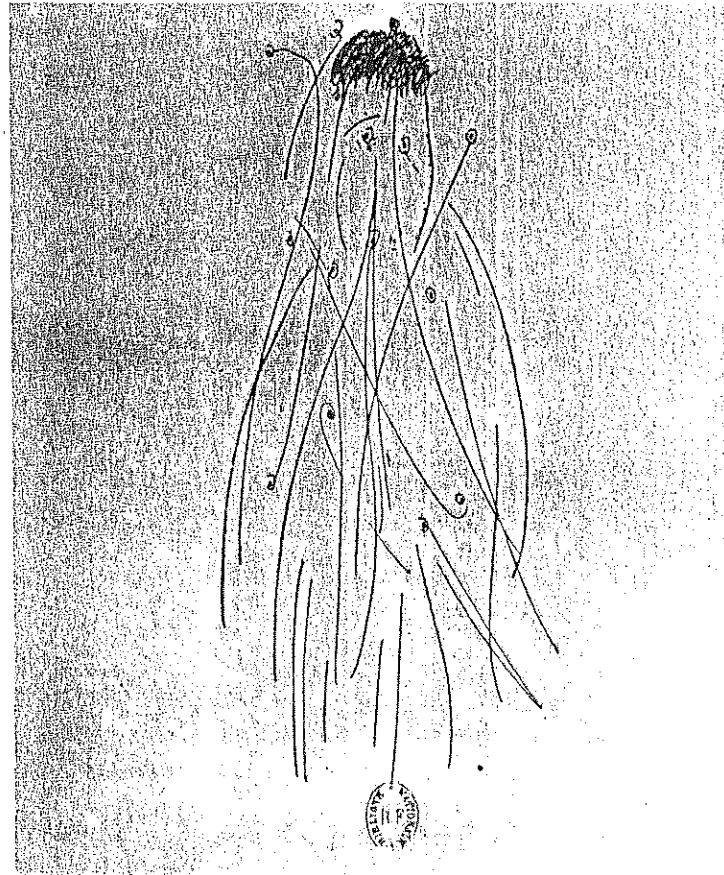
14. « *Animaux fantastiques* », in *Lointain intérieur*, p. 61.



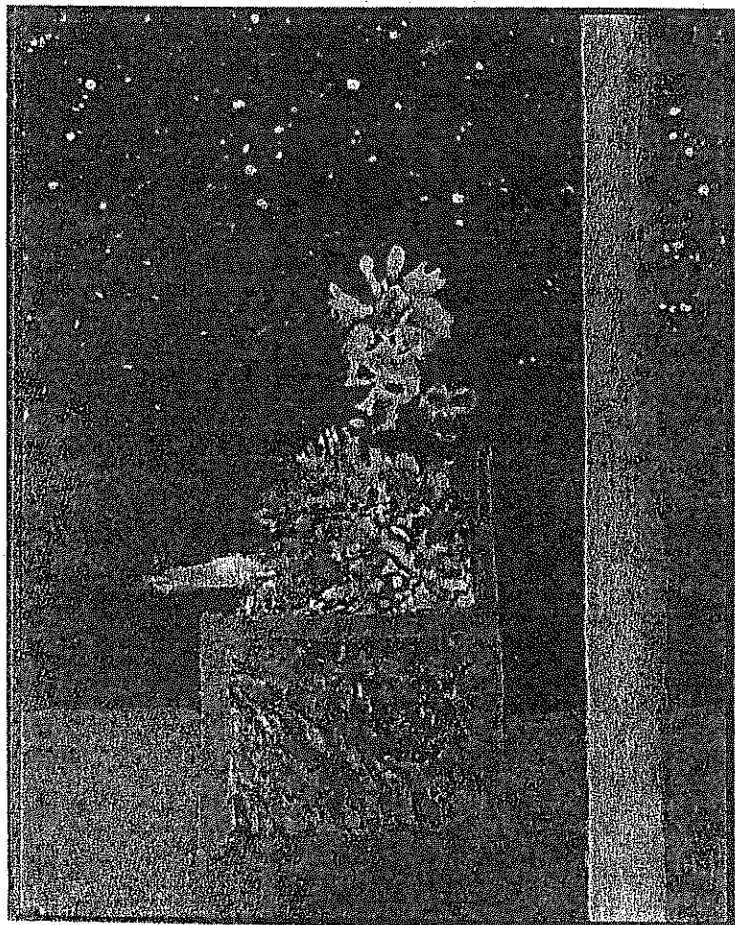
Le pensionnat Van der Borgt où Michaux étudie de 1906 à 1910.



Michaux à Bruxelles en 1915.



*« Les lianes le serrent et l'embrassent. Et ces lianes sont de chair, bras fins et nombreux...
Les couper ? Il ne peut supporter la vue du sang. De plus, vous savez, ces bras, vous
en coupez un, mais les autres... »
(Extrait du chapitre XIV d'Un certain Plume, éd. du Carrefour, 1930.)*



Prince de la nuit, gouache sur fond noir, 1937. (Coll. Musée nat. d'art moderne, Paris.)

« Prince de la nuit, du double, de la glande
aux étoiles,
du siège de la mort,
de la colonne inutile
de l'interrogation suprême ;

« Prince de la couronne rompue,
du règne divisé, de la main de bois.
Prince pétrifié à la robe de panthère
Prince perdu. »

(Extrait de Peintures, éd. G.L.M., 1939.)



Le comité de lecture de Mesures en 1937. De gauche à droite : Henri Michaux, Vladimir Nabokov, Adrienne Monnier, Sylvia Beach (debout), Germaine Paulhan, Michel Leiris, Mrs Church, Jean Paulhan, Henry Church (assis). (Cl. G. Freund.)



Henri Michaux en conversation avec Adrienne Monnier chez Sylvia Beach, en 1944. (D.R.)

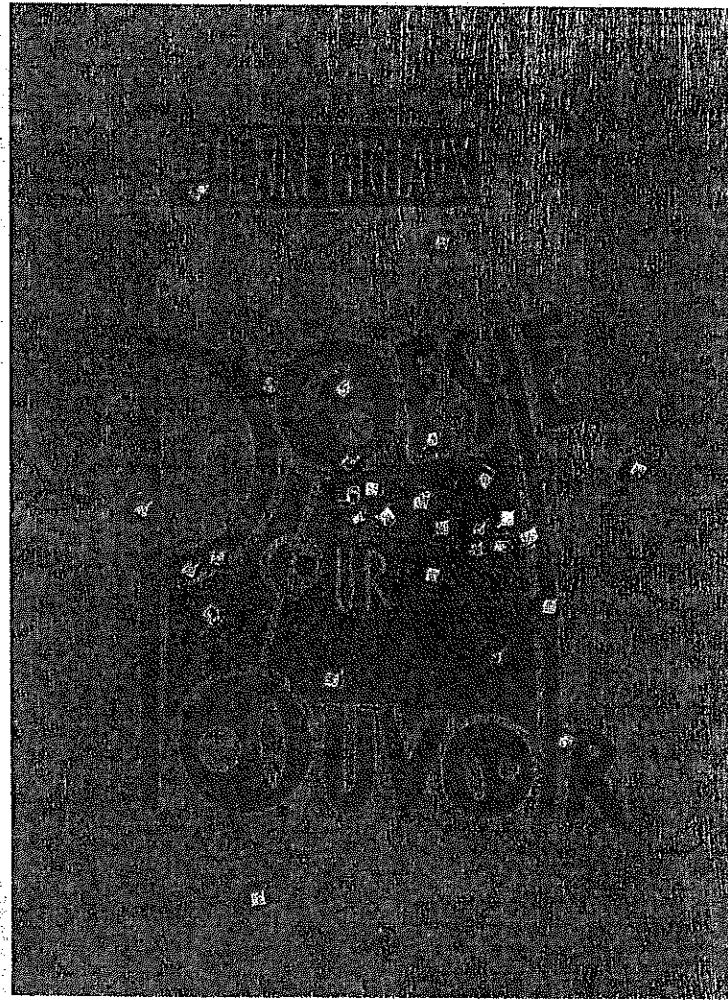


Repos dans le malheur, dessin, 1945. (Extrait de Peintures et dessins, éd. Le Point du jour, 1946. Cl. Musée national d'art moderne, Paris.)

*« Le malheur, mon grand laboureur,
le malheur, asséois-toi
Repose-toi
Reposons-nous un peu toi et moi,
Repose... »
(Extrait de Plume, éd. Gallimard, 1938.)*



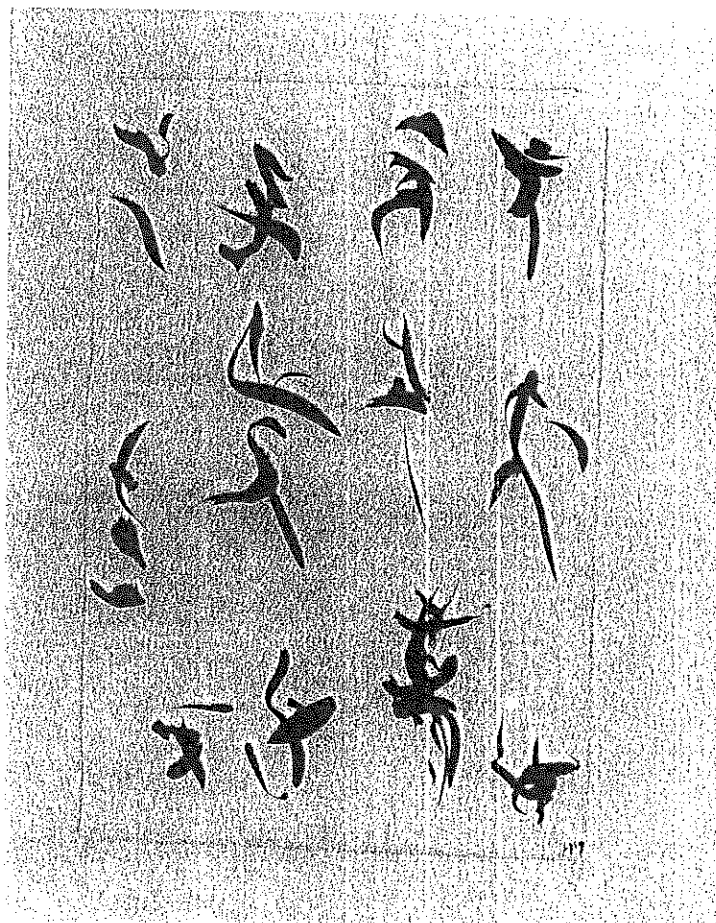
*« Derrière le visage aux traits immobiles, déserté, devenu simple masque, un autre visage
supérieurement mobile bouillonne, se contracte, mijote dans un insupportable paroxysme. »
(« En pensant au phénomène de la peinture », in Peintures et dessins, éd. Le Point
du jour, 1946.)*



*Frontispice du recueil Poésie pour pouvoir, éd. René Drouin, 1949 (avec des linogra-
vures de Michel Tapié).*

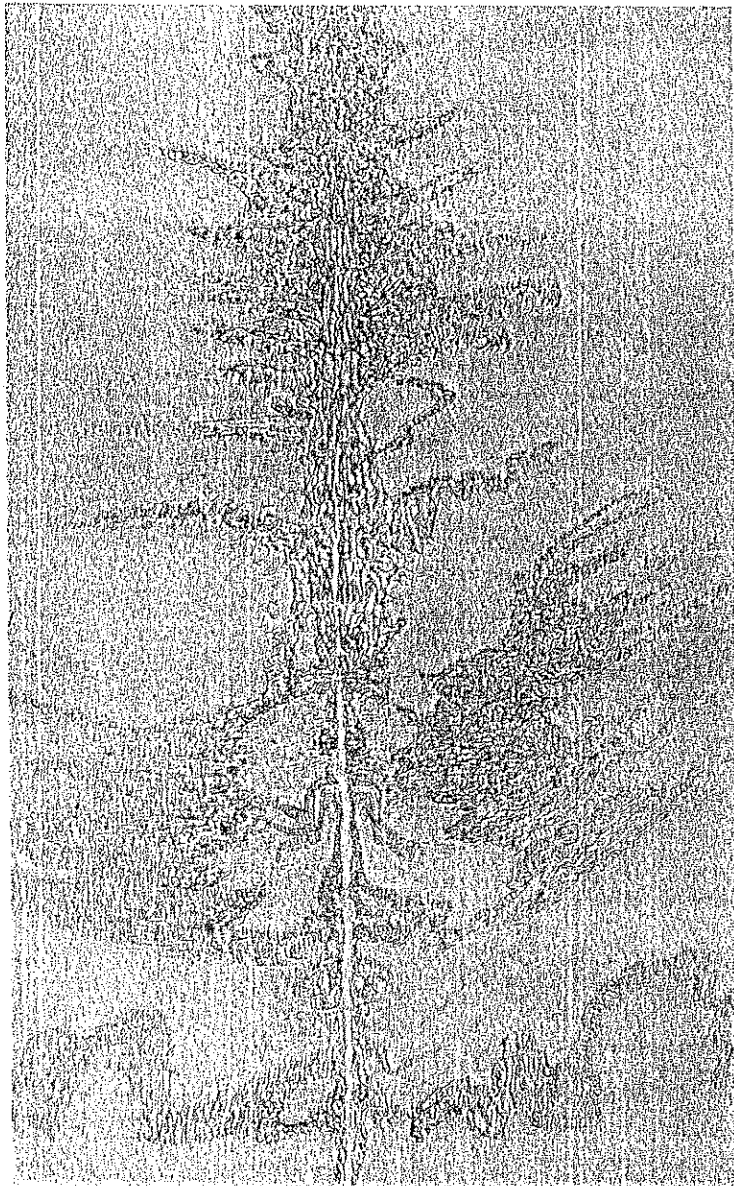


Henri Michaux en Bretagne chez Gwaen-Aël Bolloré en 1950. « On vole mon âme », avait-il dit, furieux, une fois la photo prise. (Cl. G.-A. Bolloré.)



Mouvement 3, encre de Chine, 1951.

« Gestes
gestes de la vie ignorée
de la vie impulsive
et heureuse à se dilapider
de la vie saccadée, spasmodique, érectile... »
(Extrait de *Mouvements*, éd. Gallimard, 1951.)

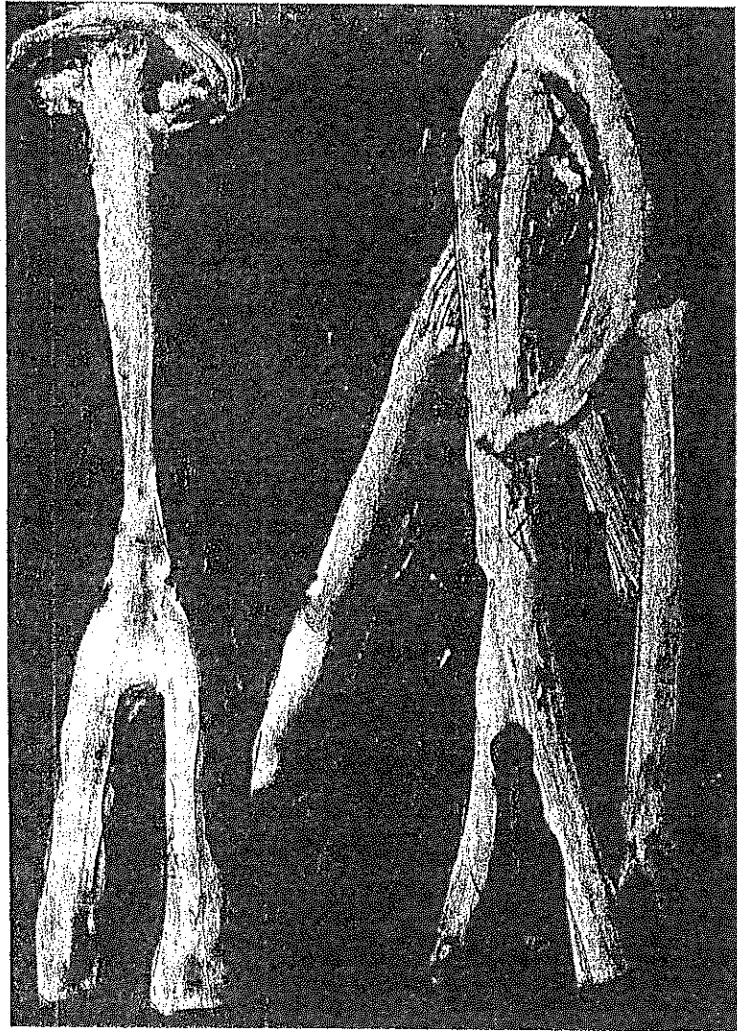


Henri Michaux aux obsèques de Jean Paulhan en 1968. (Cl. G. Freund.)

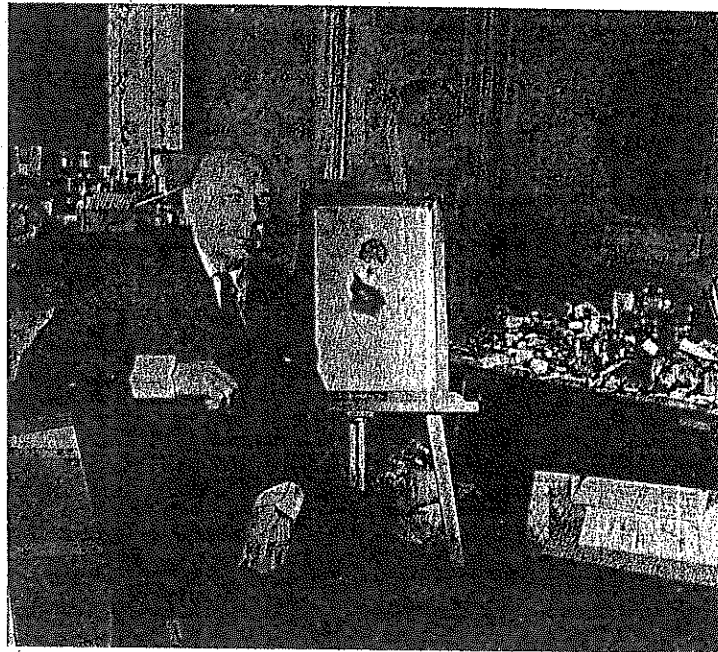
Ci-contre : Arborescences intérieures, dessin inescalinien, 1962-1964. (Coll. Musée national d'art moderne, Paris.)

« Je crois montrer l'arbre sans fin, l'arbre de vie qui est une source, qui est, piqué d'images et de mots et proposant des énigmes, l'écoulement, qui, sans interruption, même d'une seule seconde, traverse l'homme du premier instant de sa vie au tout dernier, ruisseau ou sablier qui ne s'arrête qu'avec elle. »

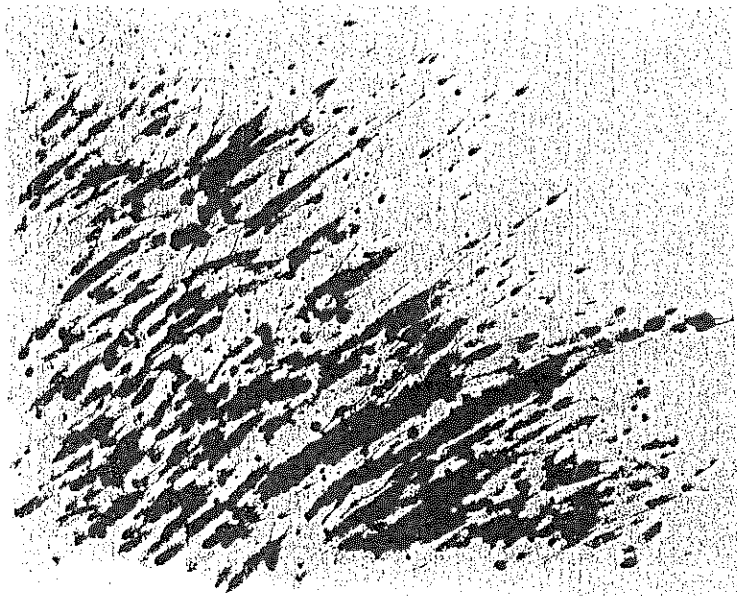
(Extrait de Paix dans les brisements, éd. Karl Flinker, 1959.)



*« Sphère contractée de tête d'insecte, de tête de libellule portée haut sur dansante démarche, sur allure paysanne... »
(« Portrait des Meidosems », in La Vie dans les plis, éd. Gallimard, 1972, p. 140.)*



Henri Michaux chez lui en 1968. (Cl. G. Freund.)



Peinture acrylique sur papier, 1974.

« Des droites s'élancent
Toujours des droites
Tout à partir des droites
« Demain volants
Implantés dans l'air
« Envers de terre
Envers de soumission. »

(« Droites libérées », in *Moments, traversées du temps*, éd. Gallimard, 1973, p. 15.)

« Mon cher Jean, les Church prétendent désirer plus de textes de moi dans *Mesures*. Drôle d'idée évidemment et gentille — ne pourrais-tu leur recommander ce texte.

« Si tu as donné le tien (et je l'espère terminé, vraiment, le mien ne serait à remettre que dans le numéro suivant, cela va de soi. (Est-ce que Daumal n'est pas dans les environs ?) Bonnes vacances à tous deux et bonne pêche. Henri. »

1937, le 5 mai : sa pièce *Le Drame des constructeurs* est représentée à Paris au Trinôme. Parue dans *Bifur* en 1930, elle ne sera jouée que deux fois, en 1937 au Trinôme et en 1941 à Marseille. Il sera question de la rejouer au théâtre de Babylone dans les années cinquante, mais Michaux s'y opposera. En 1937, elle n'a pas perdu de son pouvoir corrosif et hallucinant, à en juger par le compte rendu que fait Adrienne Monnier dans ses *Gazettes*¹⁵ :

« Le Trinôme nous avait conviés, le 5 mai, à son premier spectacle. Le programme était engageant, qu'on en juge :

- « I. Scène de *L'Ours et la lune* Paul Claudel
- II. 3^e tableau de *Bolivar* Jules Supervielle
- III. *Le Drame des constructeurs* Henri Michaux (1^{re} représentation)
- IV. *Divertissement* Charles Baffrepic (1^{re} représentation).

« Sur le programme, comme un manifeste, cette phrase de Claudel : "Il faut que tout ait l'air provisoire, en marche, bâclé, incohérent, improvisé dans l'enthousiasme. Avec des réussites si possible de temps en temps, car même dans le désordre il faut éviter la monotonie. L'ordre est le plaisir de la raison ; mais le désordre est le délice de l'imagination [...]."

15. *Adrienne Monnier*, in *Gazettes*, op. cit., pp. 135 et suiv.

« Au premier entracte, la lumière reprenant possession de la salle, j'aperçus, non loin de moi, Bernard Groethuy-sen et Alix Guillain ; au fond, dans les loges d'honneur, M. et Mme Jules Supervielle, Barbara et Henry Church, Henri Michaux, Henri Ghéon [...]. Le Trinôme c'était une partie de classe de philo de Louis-le-Grand et Marcel Déat se trouvait là parce que c'étaient ses élèves [...]. Comment ces garçons allaient-ils arranger Michaux ? »

« Dans l'affaire ce fut Michaux qui les arrangea. Ah, ah, petits drôles, vous avez trouvé plus drôle que vous. Le fait est que ce *Drame des constructeurs*, dont l'action se passe chez des fous, fut joué avec une conviction magnifique. C'était hallucinant à souhait. Les baleines du texte étaient devenues vivantes et se jetaient sur nous comme la locomotive du cinéma en relief. Ma voisine (son fils était parmi les acteurs) m'apprit que Michaux avait suivi les répétitions. "Que leur disait-il ? demandai-je. — Rien, jamais rien." »

*

1937. Du 3 au 23 juin se tient la première exposition de peinture de Michaux à la galerie de la Pléiade. Il y présente des gouaches dont certaines, comme le « petit cheval qui claque au vent¹⁶ » imprimé sur le carton d'invitation, reprennent les illustrations de *Entre centre et absence* paru l'année précédente.

L'Eurêka de la peinture, annoncé au début de 1936, commence à porter ses fruits. On en a toutefois peu d'échos écrits. En partie parce que Michaux, sentant que Paulhan accordait peu de prix à cette activité picturale, en minimisait pour lui-même l'importance :

16. Ibid., p. 246.

« Quant à mes gouaches [lui écrit-il en 1937]... non, je n'en dirai rien à un homme qui ne croit pas au violon d'Ingres. Mais, tu sais, pour moi il n'y a que ça. »

Et de se retenir dans ses commentaires. Si la sensibilité qui s'exprime dans le billet qui suit paraît « conventionnelle », songeons toutefois que c'est à cette époque que Michaux, découvrant la couleur, la fait éclater sur ses fonds noirs, en rupture totale avec ce qu'il avait peint ou dessiné jusque-là :

« Connais-tu ce petit jardin ? Il y a là en des plantes, en des fleurs minuscules une délicatesse de coloris à rendre malade... si l'on attache de l'importance à des coloris¹⁷. »

On a en effet dès 1928 lu (dans son journal et ses lettres de voyage) des allusions de Michaux à ses travaux plastiques, et l'assiduité presque professionnelle avec laquelle il s'y adonne (pour en venir à exposer) dit assez qu'il y avait là plus qu'un violon d'Ingres. Mais l'incrédulité de ses contemporains ou amis a sans doute différé le moment où il allait avoir enfin pleinement confiance en sa peinture. A la deuxième exposition, celle de 1938, il paraît plus sûr de son fait et annonce à Paulhan « une exposition de gouaches qui cette fois t'étonnera [...], tout coriace que tu te montres à notre égard ». Mais longtemps il présentera ses travaux avec à la fois embarras et incertitude, jusqu'à ce que René Drouin, en 1948, le persuade de leur valeur.

L'article rétrospectif d'Adrienne Monnier dans ses *Gazettes* indique d'ailleurs clairement l'évolution, lente, de l'acceptation de la peinture de Michaux : « Quand je vis pour la première fois des peintures d'Henri Michaux en 1942, à la galerie de l'Abbaye, je ne me doutais certes pas que

17. Lettre du 11 septembre 1937, de La Grane, dit « jardin alpin ».

je me prendrais de tant de goût pour elles. Je fis à ce moment-là, pour *Le Figaro littéraire*, un compte rendu de l'exposition plutôt ironique, non seulement à l'égard de Michaux mais aussi des peintres modernes en général. »

Et au moment même où elle écrit, où elle dit avoir « viré », être « pincée », les analyses d'Adrienne Monnier démentent ou relativisent singulièrement sa conversion. A propos du *Manifeste sur le fantomisme* où Michaux donne en quelque sorte une clé pour regarder ses portraits, elle écrit : « Que ces idées fussent discutables, que le poète fût supérieur au peintre, ce n'était pas la question. Le talent qui s'affirmait dans les œuvres exposées était évident. Michaux avait le droit de peindre. Il n'aurait pu s'en empêcher¹⁸. »

Mais la décision de Michaux de passer le cap de l'exposition publique constitue un geste bouleversant l'idée reçue de catégories artistiques étanches et séparées. L'invitation à l'exposition de 1938, à la galerie Pierre, rue des Beaux-Arts, le souligne. Sous les indications de date et de lieu du vernissage de l'exposition intitulée « Peintures nouvelles de Henri Michaux », on lit :

« UN POÈTE SE CHANGE EN PEINTRE. L'on voit sa poésie passer à la peinture, s'y faisant une nouvelle jeunesse.

« Toujours lui-même, le bizarre Michaux et sa perpétuelle invention transformante. Mais c'est à présent avec des noirs et des rouille sombres que "la nuit remue", avec des rouges éclatants qu'il fait entendre ses "sifflets dans le Temple".

« En ses tableaux de rêve d'un métier subtil et à part comme son style, même sourdine que dans ses poèmes

18. *Gazettes*, op. cit., p. 247.

en prose (avec quelque chose de chinois), même qualité, même vibration, et certains disent : davantage.

P.V. »

A compter des années 1937-1938, époque à laquelle la peinture de Michaux s'organise, avec la série des aquarelles sur fond noir, les deux activités de peinture et d'écriture se développent, de façon à la fois parallèle et imbriquée.

On ne s'arrêtera pas sur sa carrière picturale ni sur tous les points de convergence entre peinture et poésie. On peut toutefois s'en faire une idée assez claire en regroupant les tentatives faites dans ce sens par les catalogues des expositions du centre Beaubourg en 1978, de la galerie Di Méo en 1987, par la biographie picturale et les préfaces de Jacques Dupin et Geneviève Bonnefoi dans *Henri Michaux, peintures*¹⁹.

Mais il n'est que de constater le nombre de publications couplées — textes et dessins, peintures et poèmes —, ou bien la permanence d'une double activité d'exposition et de publication à partir de 1937, pour comprendre que Michaux n'est pas « un poète qui peint », qu'on ne peut parler de « dessins de poète ».

D'abord, peintures ou dessins et textes n'entretiennent pas un rapport d'illustration à illustré, mais souvent de cause à effet, de contrepoint, de complémentarité. D'autre part, les moyens proposés par la peinture et l'écriture sont différents. Henri Michaux insiste sur leurs possibilités ou impossibilités respectives (souvent sur ce que la peinture offre « en plus »). L'appréhension de l'œuvre plastique passe par un autre canal que l'œuvre écrite, même si peinture et écriture sont deux média pour l'expression de l'espace du dedans.

19. Publié chez Maeght en 1976.

Enfin, que la carrière publique de peintre ait commencé après celle d'écrivain n'est pas un argument pour subordonner l'une à l'autre. Dès 1925, Michaux a commencé ses dessins, encres, alphabets... Il était déjà célèbre par ses écrits lorsqu'il a commencé à exposer de façon soutenue, mais c'est le succès de sa peinture qui lui assurera une certaine aisance matérielle.

Il faudrait donc pouvoir en finir avec des divisions et des distinguos subtils autant qu'inopérants. Mais ce n'est pas simple, parce que Michaux nous embrouille. Des comparaisons maintes fois énoncées entre peinture et verbe, signe, trait, tache, etc., d'un côté, parole, mots, phrases de l'autre, la peinture semble toujours avoir la part belle : en elle, par elle, une bataille se livre à l'état brut, de façon spontanée, dans une adhésion directe au corps et à la vision interne.

Dans la parole et le langage écrit, les mots font obstacle ; il faut les vider de l'usage des autres, les faire coller au plus près (mais les faire entrer est impossible) d'une réalité infraverbale dont ils ne peuvent rendre compte qu'en la dénaturant. On voit ainsi Michaux mû par l'écrit dans une double exigence à la fois personnelle, « thérapeutique » et esthétique ou littéraire. Il sollicite le jugement des professionnels comme Jean Paulhan, se soucie de style, de qualité d'écriture... et parallèlement, avec une obstination scientiste, une recherche forcenée de l'exhaustivité, il instruit le procès du langage, puis de la parole pour remonter à la source d'un hypothétique et intuitif « langage privé » : remontant des mots à la pensée qui les a fait naître, de la pensée à la vision, à...

Même attitude en apparence pour la peinture, le travail sur les signes, attitude pratique et non métaphrastique. Michaux n'a pas reçu d'enseignement artistique, sa recherche en la matière est libre, il peint pour « se décondi-

tionner du verbal²⁰ » et refusera en conséquence de faire, comme Gaëtan Picon le lui demandera, une « grammaire » de son geste de peinture. L'œuvre devant rester le *black box* et le geste de peindre une voie directe de soi à la toile.

Mais notre prédilection pour le verbal nous fait sans cesse tirer des ponts entre textes et peintures, renvoyer des peintures à des textes. Soit une « lecture » référentielle de l'œuvre peinte à laquelle nous conduisent aussi les nombreux manifestes écrits par Michaux lui-même à propos de sa peinture. Nous avons conscience qu'écrits et peintures sont deux émanations directes d'une commune expérience intérieure mais, désireux d'en savoir plus, nous avons recours aux textes qui semblent le commenter pour prolonger le choc du pictural. Comme s'il ne se suffisait pas à lui-même.

C'est en 1939, dans un petit livre, *Peintures*, qu'après quelques renseignements biographiques Michaux annonce son entrée en peinture, sous le titre « Qui il est » (faut-il voir là aussi un signe de cette naissance que la peinture consacre ?). Nous reproduisons une partie de ce texte, à la fois en écho aux considérations qui précèdent et aussi pour bien marquer qu'à partir de cette époque il faudra, en parallèle des livres, compter avec la peinture :

« Il peint depuis peu.

« Le déplacement des activités créatrices est un des plus étranges voyages en soi qu'on puisse faire.

« Etrange décongestion, mise en sommeil d'une partie de soi, la parlante, l'écrivante (partie, non, système de connection plutôt). 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 [...].

20. *Emergences, résurgences*, p. 9.

« Etrange émotion aussi quand on retrouve le monde par une autre fenêtre. Comme un enfant il faut apprendre à marcher. On ne sait rien.

« Nouvelles difficultés. Nouvelles tentations. Tout art a sa tentation propre, et ses cadeaux. Il n'y a qu'à laisser venir, laisser faire. Michaux peint curieusement sur des fonds noirs, hermétiquement noirs. Le noir est sa boule de cristal. Du noir seul il voit la vie sortir, une vie tout inventée²¹. »

*

Un nouveau visage de Michaux apparaît. Peignant plus qu'il n'écrit (il boude les mercredis de la *N.R.F.* faute d'« humeur à mots », et fréquente le salon de Mme de Barsiano qui le conseille pour ses expositions de peinture), Michaux s'ouvre en effet davantage à la fois à ses contemporains et à des considérations générales sur la littérature, en particulier par l'intermédiaire des revues auxquelles il collabore. Il est ainsi amené à prendre parti, à recommander des auteurs et, plus activement qu'il n'avait pu le faire jusqu'à présent, à jouer un rôle de critique (!), lui qui les vilipende dans son « Portrait d'homme ».

Il fait la connaissance de Pierre Bettencourt en 1939 par livres interposés. Bettencourt, qui venait de publier son premier poème sous le nom de Robert de Saint-Loup, l'a envoyé à Michaux qu'il ne connaissait que de nom. Michaux a répondu à cet envoi par *Peintures* qui vient de paraître chez Guy Levis Mano. Ils se rencontrent quelquefois pendant la guerre et, dans *L'Intouchable*, Pierre Bettencourt évoque un de ces rendez-vous (aux Deux-Magots) où il s'était rendu avec Jeanine Desforêts sur la

21. *Peintures*, 1939.

bicyclette de Godet (l'éditeur d'*Au pays de la magie* et d'*Exorcismes*). En 1940, Bettencourt publie *Je vous écris d'un pays lointain* à cinquante exemplaires, puis en 1943 *Tu vas être père*, et en 1956 ce sera *Quatre Cents Hommes en croix*, avec une typographie unique.

A partir de cette époque et pendant trente ans, ils se retrouvent régulièrement, à Paris ou en Normandie chez Bettencourt qui se rappelle le regard décapant, aigu, l'esprit sans concession ni à la gloire, ni à l'argent. Michaux, de quinze ans son aîné, traitait Bettencourt avec amitié et même affection, ne comprenant pas pourquoi celui-ci lui témoignait de l'admiration — « Pourquoi moi ? Voyez Cocteau », lui disait-il. Ils partageaient une même philosophie de la vie, mais il n'y avait pas d'égalité entre eux : on ne pouvait que révéler Michaux, on ne le tutoyait pas.

Bettencourt avait aussi, à l'époque, du mal à trouver sa voie propre dans un champ proche de celui de Michaux. Supervielle le dira en 1950 : « J'ai beaucoup aimé le livre de Bettencourt bien que Michaux y soit trop présent. Mais il se dégagera certainement de cette emprise. » La prévision était juste, mais cette « emprise » temporaire, ou bien cette parenté d'inspiration, explique que la relation, dans l'amitié, ait toujours gardé une certaine distance. Mais leurs pratiques picturales respectives les rapprochaient et Michaux écrira dans *La Nouvelle Revue française*, en 1957, un des rares articles de critique de peinture qu'on lui connaisse, sous le titre : « Pierre Bettencourt : hauts reliefs ».

*

Michaux entretient avec Paulhan une conversation écrite sur les *Fleurs de Tarbes* auxquelles ce dernier travaille depuis plusieurs années. Il s'y intéresse, et ses commentaires,

dès le départ du projet en 1936 et de la publication d'extraits en revue jusqu'à la parution du texte intégral, constituent de précieuses indications sur ses méthodes ou sur ses conceptions littéraires, quoiqu'il se défende de se poser la question du littéraire :

« Envoie-moi la *N.R.F.*. Suis avide de lire les *Fleurs de Tarbes* car je ne suis pas arrivé à voir le problème. Peut-être que je lis toujours entre les lignes et que lieux communs ou expressions originales peu m'importe. Que l'évocation ou l'idée ne soit pas commune voilà mon affaire. D'autre part — je vois l'intérêt — si tu veux du lieu commun à l'arrivée, mais pas au départ.

« Les pensées les plus originales de Pascal devenues lieux communs.

« L'idéal pour la pensée de devenir lieu commun. Signe qu'on a employé (trouvé) le plus court chemin, si d'autres le prennent après vous — mais personne, sauf toi, ne connaît ton plus court chemin, etc., etc.²² »

« Mon cher Jean,

« Tu as rendu un homme fou. Et le pire peut-être est qu'il te cite de travers. "Non, les mots ne sont pas des nombres", s'écrie-t-il tout d'un coup furieux et d'une voix coupante, dans la grande salle de lecture de la Nationale. Tu vois²³... »

« Très bien. Le Pouvoir des mots. Mais en dehors de ce pouvoir sot et fantomatique que les écrivains et politiciens imaginent, n'existe-t-il pas un discret et riche pouvoir de rappel ? [...] comme dans les expériences sur les animaux [...]. La sonnette qui augmente la salivation du chien. Bien sûr, c'est l'aliment attendu... mais la sonnette²⁴ ? »

« Mon cher Jean,

« Au contraire, le sentiment de l'illusion en tout incluse m'est à ce point présent que je ne trouve pas possible

22. Lettre à Paulhan, Anvers, 1936.

23. Lettre à Paulhan, Paris, 1937.

24. Lettre à Paulhan, Paris, 1938.

de cerner une illusion (de façon rigoureuse)... comme si l'on pouvait s'appuyer sur le reste commodément — alors que c'est tout aussi plein d'illusions.

« Cependant tu ne peux imaginer comme je te sais gré d'inventer une terreur, dès le moment que j'apprends qu'elle travaille dans l'illusion — car je n'ai pas que des objections à faire, quoiqu'elles soient toujours les premières à se montrer²⁵. »

Les objections tomberont, mais seulement partiellement, à la lecture finale du livre :

« Mon cher Jean,

« Reçu ton livre et tes *Fleurs* —

Le merveilleux outil à démonter que tu possèdes ! Et le tour de main unique ! On est confondu, comme ravi — Quel dommage que ton objet soit, non la science ou la psychiatrie ou la philosophie mais la simple littérature, toujours si fuyante, et attrape-nigauds comme attrape-malins dès qu'on se retourne sur elle, et telle que le premier poète venu croira toujours en savoir davantage. Ton portrait de Montaigne montre comme la méthode peut aller loin, plus loin encore et défaire des jugements plus solides que des littéraires²⁶. »

Il recommande des poètes belges à Jean Wahl en demandant des réponses rapides, il cherche une explication « au cas de Kafka », il commente Pierre Emmanuel :

« Pour Pierre Emmanuel, il y a malentendu. Ce n'est pas sur les poèmes — qui sont tous pris... mais sur le poète que je voulais vous voir revenir.

« Heureusement il m'envoie un nouveau poème, "Poètes aux enfers", qui pourrait faire l'affaire de *Mesures*.

« Moins beau que "Christ au tombeau" (selon mon goût, il a l'avantage (pour les critiques) de montrer dans sa plénitude [rajout en marge : « pourquoi pas simplement son originalité »] sa façon à lui de procéder, son

25. Lettre à Paulhan, 1939.

26. Lettre à Paulhan, Le Lavandou, 1941.

tic en quelque sorte — et son scandale [rajout en marge : « le scandale de son inspiration »], si ce mot existe encore²⁷. »

Il prend enfin, contre Paulhan et *Mesures* qu'il remet en question, fait et cause pour un écrivain « mauvais genre » qui ne lui ressemble en rien : Jacques Prévert. Deux longues et virulentes lettres de plaidoirie (1939) prennent ainsi la défense à la fois d'un écrivain, d'une certaine liberté d'écriture « non conforme » et de — c'est son maître mot — « l'originalité ». Deux lettres intéressantes non seulement parce qu'on y voit Michaux prendre la défense de celui que sa « maladie » exclut de la norme littéraire, mais aussi parce qu'il y énonce sans masque des positions idéologico-littéraires fortes.

« Mon cher Jean,

« Il faut préférer sans doute cette autre raison de répugnance. La promenade dans les jardins de Tarbes t'a rendu décidément ennemi des originaux : une vraie terreur ! Tu verrais plus juste (et n'était-ce pas ton sentiment autrefois ?) en [illisible] un écrivain original comme un pauvre type qui n'en peut mais.

« Prévert plus que personne m'a donné cette impression (te la donnerait à toi-même j'en suis sûr). Il est bien loin de pouvoir ou corriger ou rendre pire, ou améliorer ou diriger ses écrits ou même ses paroles. Disposition, ou si tu veux empêchement, qui va jusqu'à la maladie et en vient sûrement.

« Crois-moi non comme critique mais comme témoin : les recherches littéraires ou anti-littéraires sont bien le cadet des soucis de cet homme.

« Souviens-toi aussi qu'après des mois d'effort, j'ai pu lui arracher ses textes et que c'est moi et non lui qui est avide de leur publication. (Il m'a dit qu'il accepterait la *N.R.F.* tout comme *Mesures*. Tu peux fort bien

27. Lettre à Paulhan, 1938.

les y donner.) Par le même courrier, j'écris une lettre à Church, inutile sans doute. »

« Cher Jean,

« Ne va pas chercher du côté... chiqué... il n'y en a pas. Prévert écrit comme il parle sans se donner aucun mal, aucune excitation. Ce ne serait pas son genre.

« Ses dialogues par ailleurs bien parisiens, et puis ? Pourquoi non ? C'est sa matière première, le parler des gens, comme à d'autres les livres qui paraissent, ou la médecine. [En marge : « Et les Gérard de Nerval. »]

« Répugnant ? Mais parfaitement. Grâce à ce bel argument on refuse Baudelaire, Rimbaud et le *Voyage au bout de la nuit* et l'on devient une nouvelle *Revue des deux mondes*.

« Moi, ce sont des poèmes à la manqué comme ceux de J. Tardieu que plutôt je trouverais répugnants.

« Pourquoi n'avances-tu pas enfin la vérité à Mr Church, qui dit la chercher ? La raison pour laquelle sa revue ne se vend pas est qu'elle est ennuyeuse. Jamais une surprise. Et pour une fois qu'on lui donnait quelque chose de drôle, et même d'uniquement drôle, voilà le résultat !

« Puis-je te rappeler que toi-même tu voulais du Prévert, que tu cherchais à lui écrire, que tu m'as chargé de le solliciter.

« Allons, fais un dernier effort et ne passe pas du côté de ceux qui veulent que le comique même soit digne. »

*

A partir de 1937 et jusqu'en 1939, Michaux est rédacteur en chef de la revue *Hermès*. Cette revue qui paraît à Bruxelles est, selon l'idée très personnelle de Michaux, une revue de mystique, de poésie et de philosophie. Au comité de rédaction, on note les noms de Rolland de Renéville, Camille Goemans (qui le premier avait « signalé » Michaux à l'attention de Franz Hellens), Bernard Groet-

huysen et Aimée Mayrisch de Saint-Hubert, épouse d'un capitaine d'industrie et mécène luxembourgeois. Mme Mayrisch de Saint-Hubert est elle-même une femme de lettres, une amie de Gide. Grande voyageuse très attirée par l'Extrême-Orient, la philosophie zen, elle s'adonne à des études poétiques, en particulier sur Rilke, et poursuivra pendant les dix dernières années de sa vie une traduction de Maître Eckart, grand mystique à qui la revue consacre son numéro 37. Une note des éditeurs, en tête de ce numéro, en situe l'origine : « Ce numéro consacré à Maître Eckart, le grand mystique allemand du XIV^e siècle, est dû à l'initiative de Mme Mayrisch de Saint-Hubert et de M. Bernard Groethuysen, et a été composé sous leur direction. Qu'il soit permis aux rédacteurs de ces modestes notes où tend à s'affirmer avec constance la ligne générale de la revue, de leur exprimer publiquement leur gratitude. »

Michaux a rencontré « loup » Mayrisch de Saint-Hubert en 1935 par l'intermédiaire de Groethuysen et commente cette rencontre en ces termes : « Sympathique — a l'intuition de pas mal de choses. » Leurs vues communes sur Eckart et les mystiques en général, leur commune expérience des voyages en Orient les rapprochent en effet aussitôt et expliquent leur amitié jusqu'à la mort de Mme Mayrisch en 1947. Il semble qu'elle ait aidé la revue *Mesures* financièrement, ce qui ne l'empêche pas de dire à Paulhan dans la lettre qui accompagne sa donation : « Extraordinaire ce besoin des jeunes Français d'être toujours "contre" — aucune autre nation n'est ainsi. » Michaux fait un premier séjour en 1936 au château de Colpach, demeure de Mme Mayrisch, dont il sera souvent l'hôte. Depuis Le Lavandou, pendant la guerre, il ira lui rendre visite à La Messuguière, sa maison de Cabris où, outre Gide, il rencontrera de nombreux artistes et

écrivains réfugiés dans le midi de la France. Il retournera à Colpach en 1946 au chevet de son amie très souffrante. Il lui dédie, fait rare, « Ecce homo », paru dans *Epreuves, exorcismes* (1946), et lui rend en 1957, à l'occasion du dixième anniversaire de sa mort, un vibrant hommage :

« Combient de fois, songeant à mon amie Mayrisch-Saint-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 [...].

« Vraiment grande dame, elle savait donner sa place à chacun, nous rendant honteux de nos yeux d'aveugle [...].

« 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 à dire "nous avons été amis"²⁸. »

Sa tradition familiale, la situation géographique et politique particulière de son pays du Luxembourg, sa connaissance de la culture et de la langue allemandes, ses amis proches enfin (Jacques Rivière, Jean Schlumberger, Annette Kolb, Walter Rathenau, Mme de Rysselberghe, « la Petite Dame ») font de Mme Mayrisch une Européenne convaincue, et de Colpach, dès la fin de la Première Guerre mondiale, un lieu d'action en faveur de la réconciliation franco-allemande. Michaux ne sera pas insensible à l'esprit de Colpach et, dans une lettre à Paulhan datée de 1936, il écrit :

« Connais-tu Colpach. Ne crois-tu pas qu'il faudrait inviter Hitler ici ? On le calme. Au calme l'Europe et voilà le désarmement général enfin entrepris. »

28. In « Colpach », éd. *Amis de Colpach*, 1957, 1978, repris dans *L'Herne*, 1966, 1983, pp. 343-344.

Ce n'est qu'en 1938, quelques jours avant Munich, qu'on retrouve une allusion au conflit qui se trame :

« 18 septembre 1938

« Penses-tu donc que le peintre maître de Berchtesgaden nous laisse encore en fait douze jours !

« Fichue ambiance pour guérir une névrite et l'artériosclérose n'aime pas les mauvaises nouvelles [...]. J'aurai dans un mois, toujours si le médecin allemand à petites moustaches m'en laisse le temps, une exposition. »

Quant aux événements préalables de 1936, aucun écho dans ses écrits ou ses lettres, sauf peut-être dans « Allons jeunesse, guerre (embrouillez-moi tout ça !) », paru dans *La Bête noire*²⁹. Michaux toutefois réagit à son époque, comme le ton lugubre et dégoûté des *Exorcismes* le montrera. Mais il est moins sensible aux événements qu'à l'esprit plus large qui les entoure.

Du recueil *Peintures*, paru en 1939 et dont Michaux commencera par affirmer en 1944 qu'il ne devait pas être réédité — avant que tous les textes le soient finalement dans des ouvrages séparés —, un seul reste en pénitence : « Couché ». Après le clown et le prince « perdu », il semble représenter une certaine position « entre centre et absence », d'attente, de repli dans, hors et face au monde ; c'est en même temps une position souveraine :

« Couché

Couché

Couché pour connaître

pour revoir, pour conférer, pour légiférer

pour reporter

pour défaire, pour demain

pour le lutin, pour la sphère,

pour les eaux, pour le geste intérieur

Couché-Pharaon

Couché. »

29. *La Bête noire*, n° 0, février 1936, p. 4.

Épreuves, exorcismes (1939-1950)

« L'union du moi et du vin est un poème.

L'union du moi et de la femme est un poème.

L'union du ciel et de la terre est un poème.

Mais le poème que nous avons entendu a paralysé notre entendement.

Notre chant dans la peine trop grande n'a pu être préféré. L'art à la trace de jade s'arrête. »

(« La lettre », in *Épreuves, exorcismes*, p. 51.)

Couché, tapi, reclus, lointain, réduit au silence puis exilé de force par le conflit qui se trame et éclate. Il suffit de relire « Je vous écris d'un pays lointain » ou encore les vingt-trois chants de *La Marche dans le tunnel*, inachevée, pour mesurer le temps, le poids de la guerre et le dégoût que Michaux en ressent, et — si l'on était encore tenté de voir en lui un homme peu impliqué dans les affaires du monde — pour se convaincre du contraire.

Dès le début de 1939, ses écrits s'entourent de confidentialité : dans ses lettres à Paulhan, il évoque un avant-propos au terme duquel, en guise de signature, doivent figurer ses initiales ou bien de « petites étoiles plus mystérieuses encore ». Il parle aussi de poèmes envoyés pour *Mesures* « meilleurs que ceux qu'il fait d'habitude, que ceux qu'il fit autrefois », mais qui doivent apparaître comme ceux « d'un certain Raymond Michaud (il signera d'un pseudonyme) »... En 1944, la première parution dans *Les Lettres françaises* — que dirige Roger Caillois à Buenos Aires — de *La Marche dans le tunnel* sera signée « Pâques-Vent ».

1943 verra le début de ce qui constituera plus tard *Epreuves, exorcismes* et dont les formes antérieures sont *Labyrinthe, exorcismes* (dont « Ecce homo » connaît un tiré à part la même année 1943) et *Le Lobe des monstres* (1944). Les titres d'abord et les textes ensuite disent d'eux-mêmes l'état d'esprit qui fut celui de Michaux pendant les années d'Occupation : « La paix des sabres », « Ecce homo », « Chant dans le labyrinthe », « L'année maudite », « Les fantômes du jour »...

Et sur un exemplaire original d'*Exorcismes* paru en 1943 chez Robert J. Godet et conservé à la Bibliothèque nationale, on trouve, outre une dédicace — « à M. Azaria [...] Exorcismes pour séparer le non-lieu du lieu » —, une version autographe de « Têtes ». Paru dans *Mesures* puis dans *Peintures* en 1939, repris dans *L'Espace du dedans* en 1944, ce texte relie les obsessions et les visions grimaçantes de Michaux (les têtes), l'amertume et le dégoût inspirés par la guerre à une malédiction et une rage aussi fondamentales qu'originelles, venues de l'enfance.

Écrites à la main, ces pages ne semblent pas avoir été recopiées mais consignées « de tête », à en juger par les repentirs, les mots barrés. Comme s'il s'agissait de notes (re)venues à l'esprit de Michaux à ce moment-là pour commenter les têtes tracées à l'encre sur ce même exemplaire en regard d'une notation indiquant :

« Quand je commence à étendre de la peinture sur la toile il apparaît d'habitude une tête monstrueuse. »

Si tel est le cas, s'il s'agit d'une réminiscence de ce fragment d'auto-analyse (les variantes par rapport à l'original de 1939 pourraient aller dans ce sens), le fait vaut d'être noté. Il témoignerait que le « ton » Michaux résulte d'une concentration très aiguë sur soi-même dont les résultats restent présents à l'esprit et reviennent sous la plume comme pour leur formulation première, directe. Rien ne

permet d'attester absolument des conditions de réécriture de ce texte, mais on peut le relire dans sa version manuscrite de 1943.

« Têtes

« Devant moi comme si elle n'était pas à moi
Devant moi supportée par d'infimes tiges qui n'ont
jamais été un corps ;
nourrie d'elle-même, de mon immense chagrin plutôt,
oui [un deuxième « oui » est barré], chagrin de je ne
sais précisément quoi, mais auquel collabora une époque,
non, trois époques déjà, et si mauvaises, [« toutes » barré]
si riches en défaites, en drapeaux déchirés,
en mesquineries, en idéaux de pacotille, en art de vivre
pour bétail, si exaspérantes, si exaspérées et si, et si,
et si...

« C'est à cause [« pour » barré] de tous ces "si" que
sont sorties ces têtes qui n'en font qu'une, une seule
qui braie de rage ou qui morne et gelée, considère le
DESTIN

[verso] « Devant moi comme si elles n'étaient pas à moi,
sorties de l'obsession, du tréfonds d'une enfance qui n'a
pas eu son compte et que trois siècles de vie maintenant
ne [« pourraient rassasier » barré] rassasieraient
pas [« plus » barré], tant il en faudrait, tant il en faudrait
« Nées les jours de pluie et sous les plafonds bas et [mots
barrés : du piétinement de l'impatience] de l'arrêt [?]
des besognes à faire qui ne seront jamais faites, et du
pressentiment d'un proche avenir [mots barrés, illisibles]
emmerdeur, de minus habens têtus.

« Venues des organes mal endormis d'un corps chargé
de poisons, de faim, de torpeur, [mots barrés : « de reliquat »]
et des artères en tuyau de pipe de mes ancêtres.
Cabossées par l'amertume et les coups de l'humiliation,
ou misérable fanal de ma volonté d'opposition.

Devant moi, non à moi peut-être.

Parties de loin : s.o.s. lancés dans l'espace par des milliers
de malheureux en détresse, hurlant, geignant,
criant désespérément vers nous [mot barré : tous] tel-

lement sourds ; formant sans profit la grande famille des souffrants.

Devant moi, sans [« le savoir » barré] qu'elles le sachent. Portées sans trêve par les vagues infimes du vivant rayonnement des [êtres] qui se débattent.

Leurs peines, leurs grimaces, leurs angoisses aussitôt partout télévisées.

Devant moi.

Abondant tumultueusement dans ma chambre solitaire.

Devant moi en grand silence qui [peine] ou qui m'épouvante luttant sourdement pour mon autonomie. Henri Michaux. »

C'est dans ce contexte que l'« exorcisme » apparaît comme l'emblème de différentes opérations intérieures. Michaux s'en explique très clairement dans l'avant-propos d'*Exorcismes* : si « l'exorcisme, réaction en force, en attaque de bélier, est le véritable poème du prisonnier », les épreuves sont nombreuses et les exorcismes de plusieurs natures. Il y a ceux qui « ne sont point précisément faits en haine de ceci, ou de cela, mais pour se délivrer d'emprisons », ceux qui sont des « exorcismes par ruse », et les dessins, « gestes du refus et de l'attaque magique »... « pour tenir en échec les puissances environnantes du Monde hostile ».

Et le recueil se fera l'écho d'une situation de dépendance à la fois spécifiquement individuelle et collective, commune à tous ceux qui vivent au « pays du manteau et de l'ombre¹ ».

Cependant l'effet de ces exorcismes dépasse les situations contemporaines auxquelles ils s'adressent pour consacrer dans l'itinéraire biographique de Michaux une transition importante, une sorte de « Paix des sabres² ». Ainsi *Epreuves, exorcismes* peut-il apparaître comme le principe

1. « La lettre », in *Epreuves, exorcismes*, p. 50.

2. Ibid., p. 26.

mobilisateur, le commun dénominateur des divers aspects et événements qui interviennent de 1939 jusque dans les années cinquante.

*

En juillet 1939, reprenant la mer une nouvelle fois, Michaux s'embarque au Havre pour le Brésil où il restera jusqu'en janvier 1940. Il voyage dans le Minas Gerais et l'Etat de Rio et reste en contact avec Supervielle qui, empêché de rentrer en France, passera toutes les années de la guerre et de l'après-guerre dans un pénible exil forcé, loin d'une partie de sa famille.

Dans un sens, les rares lettres de lui qui arrivent à Paulhan ressemblent à celles de tous ses autres voyages, selon un modèle type connaissant seulement des variations de circonstance : l'inquiétude sur le silence de Paulhan (partagée aussi par Supervielle), les demandes à l'homme de la *N.R.F.* de lui envoyer poste restante ou bien à son hôtel de Rio de Janeiro des livres (*Ecuador* et le *Voyage en Grande Garabagne*), les plaintes sur l'insignifiance du Brésilien, les difficultés de savoir ce qui se passe en France (« Paris Mondial, mauvais spectre, voix trop grave, tandis que les postes anglais s'attrapent si aisément »), ou les questions sur ce qu'il advient de leurs amis communs (Leyris, Renéville...).

Il se préoccupe aussi de littérature, recommande « *Calunga*, roman brésilien qu'il faudrait bien traduire, typique comme pas un, et du même auteur, Jorge de Lima, des poèmes fort admirés aussi par Bernanos qui en a préfacé une édition espagnole ».

Il s'interroge sur le sort réservé à son exposition de peinture prévue pour fin septembre, « remplacée par un certain conflit » et dont les toiles pourraient être sur le chemin

des Etats-Unis, au « petit livre illustré que Parisot et moi projetions de donner à la N.R.F. » (s'agit-il d'*Arbres des tropiques* ou bien de la version anglaise du *Pays de la magie* ?).

Il envoie enfin des chapitres d'un voyage imaginaire (*Au pays de la magie*), « celui que je fais ne me plaisant pas du tout, pas du tout », avec une décontraction qu'on ne lui connaissait pas : « Inutile envoyer épreuves. Garde le tout. Tous droits de corrections t'appartiennent. Si tu ne peux pas lire invente. »

Cette surprenante désinvolture s'explique sans doute à la fois par la confiance professionnelle établie de longue date entre Paulhan et Michaux et par le caractère seulement transitoire des textes publiés en revue. *Au pays de la magie*, un « processus » plus qu'un livre écrit d'une traite, connaîtra des parutions échelonnées, des variantes nombreuses et importantes, entre 1940 et 1948. Mais cette désinvolture peut aussi suggérer que pendant les années de guerre, Michaux n'est pas très investi dans ce « voyage imaginaire ». Cet exercice pratique pour tromper l'impatience et la rage, parole déguisée, donc tolérée, se réduit au fur et à mesure, l'écrit restant trop direct : « Sera-t-il possible de parler autrement qu'en dessin et en musique³ ? »

Les lettres du Brésil font par ailleurs état d'une préoccupation beaucoup plus insistante de Michaux, celle de faire quelque chose, d'agir dans la guerre au regard de quoi tout le reste est futile :

« L'auteur s'excuse d'être si peu dans l'actualité », « Je dessine des arbres plus fous que ceux de la forêt vierge. Mais la peinture ? Pourquoi ? C'est comme s'encombrer d'une maison en ce moment. » « Le Brésilien vingt

3. Lettre à Paulhan, *Le Lavandou*, 1943.

fois plus insignifiant que l'Argentin. Insupportable. Plutôt le bombardement que l'insignifiance. Je reviens. »

Et à plusieurs reprises il exprime le désir, impérieux jusqu'à l'obsession exaspérée, d'« être utile » à la France dans la mesure de ses moyens :

« Que faire d'utile en France, avec ma maladie de cœur qui du reste s'aggrave stupidement dans la chaleur d'ici, et une damnée disposition à être dans la lune ? Conseille-moi. »

« Mon intention, non il ne s'agit pas d'intention, mais de fascination, mon projet est de revenir dans trois ou quatre mois en Europe.

« 1) Que puis-je faire d'utile ? Et qui ne soit pas purement idiot, inintéressant ? — grandes fatigues physiques exclues à cause de l'état de mon cœur — mais pour les risques ça peut aller.

« 2) renseignements. Suis Belge 40 ans réformé.

Y a-t-il en France des dispositions générales prévoyant un enrégimentement (? ce mot existe-t-il ?) des messieurs se trouvant dans mon cas, et sous quelle forme (services civils, militaires, etc.) ?

« L'Europe ça existe. L'Europe et l'Asie. Le reste, de la blague. Quand donc comprendra-t-on ça et fera-t-on de la besogne en conséquence⁴ ? »

Il revient effectivement début 1940. Mais l'exode le pousse dans le Sud-Ouest, à Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne), près de Carcassonne, où toute la *N.R.F.* s'est réfugiée et se rassemble autour de Joe Bousquet. Georges-Emmanuel Clancier se souvient ainsi de l'avoir rencontré, en septembre 1940, pour la première et unique fois, dans la fameuse chambre obscure de Bousquet, cloîtrée, tapissée de tableaux, en même temps que Julien Benda, Aragon et Elsa Triolet qui font la conversation tandis que Michaux reste silencieux, en retrait.

4. Lettre à Paulhan, 27 octobre 1939.

Puis on le retrouve dans le Sud-Est, chez Mme Mayrisch à Marseille, où la troupe de Sylvain Itkine, installée dans une conserverie de fruits dont les employés sont des artistes, monte *Le Drame des constructeurs*... Gide, peut-être incité par Mme Mayrisch, et reconnaissant aussi en ce jeune auteur (qu'il ne rencontrera que quelques fois seulement) une liberté que sa propre notoriété lui interdit, décide de donner une conférence à Nice sur Michaux. Cette conférence, qui doit avoir lieu le 21 juin 1941, est empêchée par la Légion des anciens combattants qui voit dans le très célèbre André Gide un de ces écrivains immoralistes responsables de la perte de la guerre. La conférence est finalement autorisée, mais Gide prend la parole pour annoncer qu'il ne prononcera pas cette conférence afin de « ne pas ajouter à la division des Français ». Et, dans une lettre à Paul Valéry du 15 août 1941, il précise : « Tu as appris peut-être que la Légion m'a empêché, il y a deux mois, de prononcer la plus anodine des conférences, se plaisant à ne voir en moi qu'« un apôtre de la jouissance » qui désormais n'avait qu'à se taire et se cacher. » Le texte de cette conférence sera finalement publié à la *N.R.F.* en juillet 1941 sous le titre « Découvrons Henri Michaux ».

Michaux, en tant que citoyen belge, est assigné par le régime de Vichy à résidence surveillée au Lavandou. Malgré une avalanche de cartes et de lettres à Paulhan, mentionnant, de septembre 1941 jusqu'en 1943, la même adresse (Villa Ar-mor, Le Lavandou), il semble, au départ, se résigner à cette situation. Il travaille sur *Au pays de la magie*, à une pièce de théâtre, progresse à la nage, fait des portraits en noir à la gouache (il existe des traces d'une période figurative de la peinture de Michaux) et « beaucoup de petites opérations sans nom ». Aucune ne semble toutefois devoir déboucher à court terme sur un livre :

« Dans un an (ou deux) s'il y a du changement, je pourrai livrer deux bouquins un peu moins étriqués que mes précédents, mais pour le moment non. Naturellement si un souvenir déterminant voulait bien me visiter, spontanément, je te le promets (comment l'envoyer ?) ».

Il se trouve l'arbitre amusé d'un quiproquo à propos de *Mesures* que Church refuse de voir reprendre en zone libre sans lui. Church le charge d'annoncer ce refus à un certain « Gide », nom que la téléphoniste a entendu à la place de « Jean ». D'où une série de messages à Gide qui n'y comprend rien, jusqu'à ce que le malentendu soit élucidé : « Enfin, en cinquante mots impératifs, notre revue est remise à des temps meilleurs, quand elle pourra reparaitre sous la responsabilité personnelle du directeur. »

Michaux paraît à cette époque presque satisfait de la tranquillité que les circonstances lui imposent :

« Mon cher Jean,

« Si je n'avais une vieille et grande trouille de te voir donner mon adresse, il y a un mois que je t'aurais écrit. G. m'ayant enfin donné la tienne j'appris aussi un certain mauvais quart d'heure [l'arrestation de Paulhan], et je suis dans la honte de n'avoir pas même envoyé mes pensées vers toi à cette époque. Je veux dire pas spécialement. Car tu es un des seuls avec qui... je cause... sans qu'aucune catastrophe ne m'interrompe. Ne viendras-tu pas un jour à Cannes avec Raymond Gallimard ? Un certain scribouilleur, étant belge, ne peut sortir du territoire de la commune. Ce serait dangereux !

« La mer — quand on est dedans — fait oublier bien des choses. Jean écris-moi bientôt, veux-tu. Affectueusement à toi et à Germaine. Henri. »

Au pays de la magie, dont R.J. Godet avait commencé sans la terminer une édition originale, est publié en édition

5. Lettre à Paulhan, août 1942.

ordinaire à la N.R.F. Suivront, en 1942, *Arbres des tropiques*, soumis à Gallimard depuis le printemps 1941 et que Paulhan a été chargé d'« arroser » pour en accélérer la publication.

Il réclame de la lecture :

« *Le Malheur* d'Henriette Gérard, Haanpää, *Guerre dans le désert blanc*, trad. du finlandais par Anne Sauvageot, Pierre Naville — psychologie, science du comportement —, Pierre Béarn — *De Dunkerque à Liverpool* —, Jean Rostand, *L'Homme*, et le dernier livre de souvenirs de L.-Paul Fargue. »

La lecture de ce dernier l'amènera (dans une lettre de 1943) à un rare commentaire développé sur un de ses contemporains :

« Quand on entendait Fargue, il y a des années, on disait : "Ah, s'il pouvait écrire ce qu'il dit !" ... Eh bien, il l'a écrit... et on n'a plus rien demandé. On disait aussi d'un certain Léon P. quand nous nous retirions, après une conversation avec lui, interdits au souvenir de ses répliques, de ses échappées trop subtiles semblait-il pour pouvoir être écrites : "Ah, s'il pouvait mettre ça tel quel, noir sur blanc." Eh bien il l'a écrit... à peu près et nous nous sommes retrouvés quelques-uns d'autrefois, [illisible], Renéville et Pierre Leyris et moi, tout émerveillés et ne sachant de quels adjectifs le couvrir. Les *Propos sur Braque* ont l'extraordinaire qualité qu'on attendait depuis des années (les points de vue imprévus, et juste au moment où on allait les trouver tout à fait faux, des contradictions qui deviennent une situation lumineuse, du naturel... et enfin, c'est plein de talent... et jeune, ce truc-là). »

*

En juin 1942 se tient à Paris une exposition de peintures de Michaux à la galerie de l'Abbaye. Michaux n'a pu

obtenir de laisser-passer et Marie-Louise Ferdière, qui se trouve avec lui au Lavandou, apporte les toiles du Midi. Plusieurs « manières » sont présentées à cette exposition et on en retrouve l'écho dans des textes antérieurs ou postérieurs, que ce soit *Peintures* (en particulier « Têtes ») ou *Epreuves, exorcismes* (« Le lobe des monstres »). Deux gouaches sur fond noir datant des expositions précédentes, et surtout des aquarelles, décrites et commentées en particulier dans le catalogue de l'exposition de 1978 au centre Pompidou et auparavant dans les *Gazettes* d'Adrienne Monnier :

« Le papier noir étant devenu introuvable, il y avait surtout des aquarelles à cette exposition. Certaines représentaient des têtes de redoutables idiots ; il y avait beaucoup de diables et leurs victimes ; on voyait de mélancoliques paysages gris-brun où figuraient parfois deux ou trois menues créatures, indéfinissables mais paisibles⁶. »

Cette lecture figurative des aquarelles de Michaux n'est pas contradictoire avec l'intention du peintre telle qu'il l'exprime dans « En pensant au phénomène de la peinture », joint à l'exposition et publié en avant-propos au recueil de 1946 *Peintures et dessins*.

Contrairement à ses refus ultérieurs d'expliquer son geste de peinture, ce texte en propose une lecture critique : Michaux décrit le phénomène à la fois de miroir et de vision introspective des autres qui conduit à l'apparition sur la feuille des têtes et des visages. Il tâche d'en définir l'origine intérieure possible, ce qui l'amène, dans son « Manifeste en faveur du fantomisme », à des explications psychologiques de natures diverses. Elles sont à la fois autobiographiques (« Visages de l'enfance, des peurs de l'enfance dont on a perdu plus la trame et l'objet que le

6. *Adrienne Monnier, Gazettes*, op. cit., p. 247.

souvenir... »), techniques (« Le visage d'un homme, d'une femme me donne presque toujours un coup de Jarnac, un coup profond en mes œuvres vives / c'était encore beaucoup plus vrai en mon adolescence qu'à présent ») et enfin théoriques :

« 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). Je peins aussi les couleurs du double [...]. Ces couleurs sont l'âme de l'individu, font les belles, les laides, l'infinie variété des dispositions. »

Si Michaux répugne à des commentaires littéraires et esthétiques sur son œuvre écrite, il n'est pas de même pour la peinture inscrite dans une réflexion plastique ; à condition d'admettre que le psychologisme puisse être une situation plastique en tant que telle. Il expérimente les unes après les autres l'aquarelle, la gouache, le frottage au crayon Conté, le lavis, l'encre, la peinture à l'huile, l'acrylique, la lithographie... autant de techniques diverses auxquelles l'ont conduit son « envie de dessiner, de participer au monde par des lignes⁷ ».

Il ne se situera pas dans une école (« Tachiste, si j'en suis un, qui ne peut tolérer les taches⁸ »), mais tout au plus dans un esprit auquel une certaine peinture l'a initié. Il dit avoir découvert avec Paul Klee que la ligne pouvait rêver :

« Une ligne rêve. On n'avait jusque-là jamais laissé rêver une ligne⁹. »

7. *Emergences, résurgences*, p. 11.

8. 1959, galerie Daniel Cordier de Francfort, allocution reprise dans *Henri Michaux, Peintures, Maeght, 1976*.

9. *Préface au Paul Klee de W. Grohman, éd. Karl Flinker, 1954*.

« Max Ernst et Paul Klee m'ont à peu près en même temps, lorsque j'avais vingt-quatre ans, fait naître à la peinture [...]. Enfin, par Ernst et Klee, je voyais quelque chose comme le dessous des cartes. C'était une voie, un espoir. De la peinture occidentale, jusque-là "en service", on pouvait donc faire quelque chose¹⁰. »

C'est en fonction de cet esprit de la peinture qu'il exprime de façon catégorique aussi bien ses haines que ses engouements :

« Jusque-là je la rejetais avec hostilité. Je haïssais les peintres plus que n'importe quels gens comme étant les auxiliaires bénévoles de l'encombrante réalité et de ses apparences qui ne sont que trop apparentes et couvrantes (les cubistes mêmes ne les avaient jamais dépassées, tout au contraire)¹¹. »

« Je considère le *Sanglier* de Fautrier comme un des chefs-d'œuvre de la peinture contemporaine. Ne souhaitez pas que mon avis change¹². »

Aussi entiers que ses jugements, ses tableaux constituent une rupture dans le comportement pictural établi et accepté. D'où l'incident qui trouble, le 12 juin 1942, le vernissage de cette exposition. Un étudiant des Beaux-Arts, poussé par M. Poughcon, le professeur qui a amené sa classe au vernissage pour organiser la claque et la cabale, fait un scandale, obligeant Maurice Saillet et la police à intervenir pour neutraliser le perturbateur. Michaux commente cette « réaction » dans une carte interzone du 26 juin 1942 adressée à Maurice Saillet :

« Bien fait ! On ne peut toujours se retenir de casser la figure à ces Beaux-Arts. Les passésistes sont le Perpétuel Ennemi. Mais en vouloir plus obtenir est inutile. Même dans la mort ils prennent sûrement la mauvaise direction. »

10. In *Patrick Waldberg, Max Ernst, éd. J.-J. Pauvert, 1958*, p. 300.

11. *Ibid.*

12. *Lettre à Paulhan, 1943*.

L'isolement au Lavandou se prolongeant, Michaux se résigne à sa situation plus qu'il ne s'en réjouit : « Quelle envie j'avais d'être à Paris, ne me la rappelle pas. Laisse-moi m'accoutumer à mes barreaux. » Il s'ajuste à la situation : « Quelqu'un au Lavandou a connu Kafka — en parle bien — mais n'apprend pas grand-chose », croise peut-être des amis de passage :

« L'on dit que tu es en vacances sans y être. C'est peut-être le moment de te proposer une partie de ping-pong ou si tu vas chez Braque de te demander de m'y mener puisqu'il a fait beaucoup de nouvelles choses, ou de nous adonner au jeu des prophéties. Qu'en penses-tu.

« Prévenu deux jours trop tard pour voir Hellens. Dommage. Où est Bataille¹³ ? »

Il s'occupe activement de son filleul de guerre, par l'intermédiaire de Paulhan qu'il charge (et supplie même) d'envoyer ses livres :

« Une dizaine de romans policiers. Le garçon aime beaucoup la littérature, mais point d'autre, sauf peut-être aussi celle d'aventure. Fais porter le tout au débit de mon compte. Par suite de règlements honoraires il est privé de colis partant d'ici, et il lui faudra je crois la compagnie de [illisible] de détectives et de cow-boys pour se sentir un peu moins seul. Son nom : Longchamp Albert, n° [de prisonnier] 6517 M. Stammlager V.C. Deutschland¹⁴. »

« Fais qu'il reçoive bientôt ses livres. Il se morfond¹⁵. »

Mais progressivement son impatience d'être séquestré croît jusqu'à la rage :

« Ici on attend, mauvaise disposition d'esprit. »

13. Lettre à Paulhan, Le Lavandou, 4 janvier 1943.

14. Lettre à Paulhan, Le Lavandou, janvier 1943.

15. Lettre à Paulhan, Le Lavandou, avril 1943.

« Peu de lectures. Peu de personnes de connaissance, et loin les [illisible] où demeurent les amis [...] et inaccessibles. J'en fais de plus en plus de crises de rage entre mes quatre murs. Par contre des messieurs en tenue uniforme tout autour de moi¹⁶. »

« J'avais pensé faire une exposition de peinture à Paris, Une série grise et de [...] lointains qui peut-être t'eût charmé quelques instants. Tant pis. Mon centre du langage semble souffrir bien davantage de l'anémie cérébrale. C'est tout vide — là — petit contradictoire, animé d'une sorte de mouvement brownien, mais c'est plus fibrillaire. Or je voudrais crier de l'indignation¹⁷ ! »

Des amis cherchent à intervenir pour lui obtenir la permission de rentrer à Paris. Mais ce processus amorcé au printemps n'aboutira qu'à l'automne, après des revirements de situation très nombreux.

19 avril 1943 : « Je devais en effet rentrer à Paris. Coc-teau offrait d'en parler ou d'en faire parler à son ami le préfet du Var dont dépendait le rapatriement. Ma réponse arrivée, le préfet du Var était parti. Remplacé. Ce retour recule donc, dans l'indéfini et l'incertain. Et du coup on redevient presque indifférent. »

18 mai 1943. Il n'obtient qu'un sauf-conduit pour passer quelques jours au nord de Grasse, sans doute à Cabris.

1^{er} juin 1943 : « Nouvelle attente/nouveau préfet du Var. Il attend des instructions du ministère et qu'une certaine commission franco-allemande ait statué au sujet du retour en z.o. [zone occupée] des étrangers et m'invite à lui rendre visite. Il est de la Société des gens de lettres. Connais-tu son œuvre littéraire ? Peut-être n'écrit-il pas sous son nom (Jacques Feschatte). »

28 juin 1943. Il attend le laisser-passer obtenu par l'appui de Gallimard : « Pourtant lorsqu'on renvoie des feuilles

16. Lettre à Paulhan, Le Lavandou, janvier 1943.

17. Lettre à Paulhan, Le Lavandou, 19 avril 1943.

pour s'inquiéter de l'âge de la mère ou du grand-père, elles sont reçues avec appréhension. Pourquoi tant de chichis pour laisser quelqu'un rentrer dans un trou d'obus ? Tu sais peut-être qu'au dernier bombardement de Billancourt, le jardin de Meudon a sauté et les deux villas voisines et quelques habitants. Mais les Fourcade et leur piano ont été épargnés. J'ai hâte de les revoir et toi bien sûr. »
Été 1943 : « Muni de deux excellent cartons, je prendrai samedi un train qui passe par Lyon et devrait aboutir à Paris. Je ne sens pas encore les conséquences, mais on peut aisément les deviner. M'assure-t-on. Voire ! L'on te tiendra au courant. Mais passe-t-on réellement si aisément d'ici à là. »

*

De retour à Paris, les événements s'accélérent. Il s'installe rue Notre-Dame-des-Champs et en post-scriptum d'une lettre du 28 octobre annonce : « Je me marie. Un accident veut toujours un témoin : veux-tu être le mien ? Ce serait le 12 novembre à 11 h 1/2 à Paris. » Finalement, le 15 novembre, Paulhan assistera, à la mairie du 6^e arrondissement, au mariage d'Henri Michaux.

Marie-Louise Termet, qui a été l'épouse de Ferdière, médecin psychiatre d'Artaud à Rodez, reste aux yeux des amis de Michaux une énigme. Certains d'entre eux, ayant peu d'affinités avec elle, fréquenteront moins Michaux pendant la durée de son mariage. Ils s'étonnent encore de cette association entre Michaux et une femme qui ne semblait pas de son monde, d'un chic un peu voyant et que Michaux lui-même — au dire de quelques-uns — arborait comme une curiosité qui l'étonnait lui-même. D'aucuns enfin affirment qu'elle aurait convaincu Michaux de l'épouser alors qu'il n'était ni disposé, ni fait

pour le mariage, jaloux trop sa tranquillité, sa liberté, sa conversation intérieure.

C'est d'ailleurs ce qu'il expose, sans fard, à travers deux poèmes parus dans *Exorcismes* (1943) et qui, jugés sans doute trop autobiographiques, trop « à chaud » (et en conséquence ni très bons, ni très originaux), n'ont pas été repris. Sans doute aussi « Pendant que tu parles » et « Ni ma lampe, ni ma tour » ne renvoyaient-ils pas pleinement à la définition forte de l'exorcisme, permettant de passer d'un « presque-désespoir » de départ à « une boule aérienne et démoniaque — état merveilleux » à l'arrivée.

« Pendant que tu parles » est un court poème dont le « je » est agacé par un trop de paroles. « Ni ma lampe, ni ma tour » apparaît davantage comme la réaction de désengagement, de rejet (misogyne ?) d'un homme qui se sent « pris » :

« Tu crois
Tu crois
Tu crois parce que tu tiens mon doigt
Tu crois
Tu crois
Tu crois parce que tu tiens mon ombre
Tu ne vois pas.
Tu ne vois pas
Ni fidèle, ni pas fidèle
Ni brouillard, ni pas brouillard
ni faire partie, ni pas faire partie
Tu crois parce que tu tiens ma carte
Tu crois
Tu crois
Tu crois parce que tu tiens à moi
Tu crois parce que je tombe
parce que je suis pauvre
Tu crois...
Aveugle ! te dis-je
Aveugle !

On n'attrape pas les flèches avec des fleurs
 On n'attrape pas la fenêtre avec la voix
 J'ai beaucoup de non
 et de non et de non en réserve, te dis-je
 Ni départ, ni arrivée
 Ni ma lampe, te dis-je
 ni ma tour ni ma tente ne sont à toi
 Ni même le sot que je suis.
 Je parle à toi sans parler à toi
 Je parle aux rois
 Je parle dans le cristal
 Je parle à cheval en écoutant les chiens
 Je parle en forme de doigt
 Je parle quand c'est moi le souffle
 Je parle pour m'en aller. »

Un texte clair, mais qui vise moins une personne particulière qu'il ne s'inscrit dans la philosophie générale de l'existence de Michaux ; telle qu'il l'énonce à Alain Jouffroy dans une première et unique confession :

« Ce que je déteste par-dessus tout, c'est d'être pris par quoi que ce soit [...]. Je ne crois pas beaucoup à la vertu de l'échange, quand je dis quelque chose, je me le dis. Si je veux le dire à quelqu'un, c'est trop tard. C'est dans ce sens qu'il y a échange, mais pas dialogue. Je suis infirme, voilà la vérité¹⁸. »

Mais dans le même entretien il reconnaît écrire des textes terriblement confessionnels, qui le mettent à nu, et qu'il se reproche ensuite d'avoir écrits — s'étant ainsi laissé prendre. Chez Michaux, les principes avoués contredisent donc la vie pratique, comme les aspirations secrètes contredisent les principes avoués. Supervielle le sent et s'en ouvre à Paulhan, dans une lettre de 1953, en mettant en doute l'authenticité, la sincérité des *Exorcismes* de Michaux et en suggérant un de ses désirs secrets : « C'est

18. In Arts, n°476, octobre 1959.

que je voudrais écrire des choses touchantes moi aussi. (Et c'est je crois aussi sans qu'il me l'ait jamais dit le secret désir de Michaux qui adorait Lilian Gish au visage bouleversant entre tous.) »

Les lettres que Michaux adresse à Paulhan entre 1942 et 1948 et qui mentionnent Marie-Louise Ferdière à de nombreuses reprises sont plutôt celles d'un Michaux « marié », attentif et écrivant désormais aussi bien à la première personne du singulier, « je », qu'à celle du pluriel, « nous », pour évoquer une vie commune revêtant les apparences du bonheur : « Marie-Louise et moi nous vous envoyons des vagues d'amitiés. » (1944.) « Nous pensions vous retrouver hier chez Leiris à la lecture du *Picasso* (Sartre y fut étonnant d'autorité. Quel acteur !) » (1944.) « Marie-Louise voudrait ajouter les appareils à distribuer les timbres à la liste des merveilles de commodité qu'on trouve ici. » (De Suisse, 1947.) « Retour à Paris sans appartement — car on nous met décidément dehors. Découragement. » (1945.)

Cette dernière citation met le doigt sur une influence, capitale, que le mariage pourrait avoir eu sur Michaux : sa sédentarisation. Quelle qu'elle ait pu être, en effet, l'importance de ce mariage, il apparaît comme le signe qu'a été dépassée la résistance pour assimiler le mode de vie des « autres ». (« Echapper, échapper à la similitude, échapper à la parenté, échapper à mes "semblables" ! / Désobéir à la forme. / Comme si, enfant, je me l'étais juré¹⁹. »)

Un bref regard sur les circonstances et les modalités antérieures de la vie de Michaux souligne en effet un étonnant nomadisme qui va de pair avec les journaux de voyage réels ou imaginaires. En récapitulant ce que l'on connaît de ses déplacements et habitations, on réalise que

19. In Saisir. (Ce volume de textes et images ne comporte ni titres ni folios.)

non seulement Michaux passe constamment d'un pays ou d'une région à une autre, mais aussi qu'à l'intérieur d'un même périmètre, région ou ville, il change de résidence temporaire : dans la seule période qui va de l'été 1934 à l'été 1935, il passe dix jours dans le Midi, quinze aux Canaries, un mois en Espagne à Barcelone et à Tossa, quatre mois au Portugal à Cintra, à Monte Estoril et à Lisbonne. Puis il va au Luxembourg (quatre adresses différentes en quinze jours, annonce-t-il), en Belgique, à Verriers, à Anvers où il change régulièrement d'hôtel. A Paris, transportant toujours avec lui sa seule propriété, une malle-cabine cerclée de cuivre, il passe aussi d'hôtel en hôtel, de la rue de Bourgogne au boulevard Edgar-Quinet, au boulevard Saint-Germain, à la place Saint-Sulpice, au quai des Grands-Augustins. Ou encore à des maisons prêtées temporairement par des amis.

Après une brève interruption au début des années cinquante, on le retrouvera en 1955 au Caire où Georges Hencin a organisé un « hommage à Henri Michaux ». En 1956, il sera à Rome, « voyage de l'échec » d'où il recommande à Paulhan la lecture d'El Sayed, poète arabe qu'il refuse de considérer comme mystique et qu'il décrit en ces termes : « C'est un insolent auquel on croit sentir — comme en tout homme sincère (même musulman) — de grandes envies blasphématoires. »

Puis il ira au Mexique, plusieurs fois au Maroc, plusieurs fois en Egypte. Fin 1963, après en avoir longtemps nourri le désir²⁰, il retourne en Inde, au Népal qu'il ne connaissait pas. En 1965-1966, ce sera la Thaïlande et le Cambodge où il découvre l'architecture de pierre et d'arbres des grands temples. Et jusqu'à la fin de sa vie, il conti-

20. Cf. Vents et poussières, p. 30.

nuera les voyages en Europe, se faisant aussi conduire au bord de la mer pendant les hivers parisiens.

Dans *Le Rideau des rêves*, après qu'il aura réussi à réunir en lui « l'homme de nuit » et « l'homme de jour », il tentera une explication de ce nomadisme :

« 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 de 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 aimé 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 passage²¹. »

On conçoit alors que l'installation à demeure, en 1945, dans l'appartement confortable d'un hôtel particulier de la rue Séguier constitue, en tout point, un changement de mode de vie et d'état d'esprit. Michaux y habitera jusqu'en 1968 où, l'immeuble étant vendu, il déménagera avenue de Suffren. Là, l'accumulation d'objets, en particulier venant d'Inde, se transformera en un dépouillement complet, un appartement presque sans meubles. Hormis, dans la pièce des visiteurs, cette longue table de bois depuis laquelle papiers, lettres, livres, poussés au fur et à mesure du besoin d'espace, venaient former par terre un monticule branlant et constamment augmenté.

La sédentarisation concomitante à son mariage a été préparée pendant la période du Lavandou et se prolonge après, de façon également involontaire, par le repos à la

21. In *L'Herne*, 1966, 1983, pp. 316-325.

montagne imposé à son épouse qui, affaiblie par les restrictions alimentaires, a contracté la tuberculose. Michaux passera ainsi plus d'un an dans les Alpes et en Suisse à soigner son asthme et à jouer les « garde-malade ».

A Paulhan, lui-même malade, il écrit :

« J'ai appris ta maladie et m'en suis désolé. Pourtant sans écrire. Il y a des mystères. Enfin. Tu vas mieux.

« Tout mal qui vient des poumons déclenche en moi refus et résistance. Ce maudit organe criblé et exposé comme une loque au-dehors quoiqu'il soit à l'intérieur, vient de faire condamner Marie-Louise à un mois et demi de lit et à deux ans loin de toute vie active... et de Paris. »

Il ne faut toutefois pas se méprendre sur l'origine, affective en apparence, de la « normalisation » de la vie de Michaux. Cette normalisation correspond avant tout à une tendance de la recherche menée sur le plan de l'écriture et de la peinture, et qui est la tendance à l'immobilité. Michaux l'évoque dans « La paix des sabres » en en définissant aussi le sens et les limites :

« Sur le trajet d'une interminable vie de cahots et de coups, je rencontrai une grande paix. Après des traverses et des revers et encore en pleine défaite, je la rencontrai et plutôt elle était trop grande que pas assez.

« Même une feuille dans une atmosphère calme de fin d'après-midi bougeait à l'excès pour moi [...].

« Immobilité ! Immobilité ! Immobilité ! Tel était mon seul commandement. Les vivants ne trouvaient pas grâce. Loin de là. C'étaient eux que je me sentais le plus impérieux besoin de fixer à jamais imperturbés²². »

On retrouvera souvent dans les textes de Michaux (y compris dans les textes mescaliniens où, des branches et des feuillages, sortiront têtes et formes impressionnantes) la

22. « La paix des sabres », in *Epreuves, exorcismes*, p. 26.

mention de ces arbres contemplés dans le calme du jardin de la rue Séguier, auquel il fait encore allusion dans une lettre :

« Les livres sont peu intéressants, mais des arbres dans la cour sont grands et presque beaux. J'ai aussi quelques disques [...] et saurai te laisser en paix²³. »

*

C'est en 1943 que Pierre Bettencourt publie sur sa presse *Tu vas être père*, que Michaux lui a donné pendant la guerre. Ce texte sur l'attente d'un enfant et sa perte, confié à Bettencourt comme autobiographique, se prolonge en une fiction d'humour noir. Michaux écrira, dans cette veine de « contes horribles » qui avait été inaugurée déjà dans « Le sportif au lit », de nombreux textes mettant en scène des nouveau-nés, mais il les perdra ou les détruira. *Tu vas être père* est donc une trace rare de cette thématique (le livre se vend sous le manteau à Paris) et de cette époque de vie de couple à laquelle, *Nous deux encore* mis à part, Michaux ne fait quasiment jamais allusion.

En 1947, ils voyagent, à Cambo, en Egypte chez Georges Henein. Michaux se rend aussi à Bruxelles pour régler la succession de son frère mort en 1945. C'est au retour d'un de ces voyages²⁴, fin 1947, que son épouse, dont le vêtement prend feu au contact d'une flamme (radiateur à gaz ou cheminée), est très gravement brûlée. De longues semaines d'hôpital, de souffrances et d'horreur suivent, que Michaux évoque à plusieurs reprises, de façon explicite ou non, en particulier dans *Nous deux encore* et dans *Emergences, résurgences*. C'est à cette occasion en effet

23. Lettre à Paulhan, Paris, 1944.

24. Denise Bertaux-Supervielle fait état d'une prophétie qui aurait annoncé à Marie-Louise Ferdière qu'un jour où Henri Michaux s'éloignerait d'elle, ne fût-ce que pour un voyage, elle mourrait. Cette mystérieuse prophétie n'est pas attestée.

que, pour tromper l'angoisse, il répondra à sa propre injonction : « Hommes regardez-vous dans le papier²⁵ », d'où sortiront des aquarelles triomphant de la « retenue » qui restait en lui.

« Au retour d'une journée à l'hôpital, un soir de lassitude et d'épuisement, je songe à regarder des images. Du moins je pense que c'est ça que je vais faire [...]. Quelques feuilles de papier blanc viennent ensuite [...]. L'humeur sombre, je commence, en ayant attrapé une, à fourrer au hasard, en boudant, de l'eau, par giclées, non pour faire quelque chose de spécial, ni surtout pas un tableau. Je n'ai rien à faire, je n'ai qu'à défaire²⁶. »

Après l'accident, de nombreuses semaines d'attente et d'incertitude autour du corps martyrisé par le feu :

« Dans un hôpital le sort ne se décide pas. Ni à guérison, ni à abandon. Mes journées se passent là, j'essaie de ne pas voir, de ne pas laisser voir que la Mort... mais ce nom ne sera pas jamais prononcé. Je dois donner espoir, donner courage²⁷. »

A Paulhan qui lui écrit dès l'accident, il répond :

« Merci de ton mot d'emblée. Marie-Louise est toujours en pleine souffrance. Pas un endroit d'elle dedans ou surface, où elle trouve repos. C'est atroce.

« Vaillante, plutôt fière devant ses maux.

« Mais je me demande, épuisée comme elle est, si elle va pouvoir tenir jusqu'au bout des deux semaines dangereuses qui suivent celle-ci. Amitiés à tous deux. Germaine va-t-elle mieux. Henri.

« Morel-Fatio son chirurgien — un as, paraît-il. Tu le connais²⁸ ? »

Les plaies se pansent, les brûlures se cicatrisent, on annonce la vie à laquelle on ne croyait plus. Une deuxième

25. Peintures et dessins, *avant-propos*.

26. *Emergences, résurgences*, pp. 32-36.

27. *Ibid.*, p. 32.

28. *Lettre à Paulhan, Paris, 1947*.

lettre, qui ne parle pas que de la blessée, montre que l'espoir revient :

« Marie-Louise, mieux. Pas au bout de son calvaire. Il en reste, des stations. Pourvu qu'il lui revienne des forces ; à temps. »

Le miracle se produit, on doit enlever les pansements, lorsqu'une embolie, deuxième mort, brutale et définitive, emporte la malade guérie qu'on a autorisée à se lever après des semaines d'alitement. L'horreur cyniquement raffinée du scénario laisse Michaux « hébété » :

« Il est venu avec les pluies, mon camarade, celui qu'on dit que chacun a dans son dos.

Il est venu avec les pluies, triste, et il ne s'est pas encore séché.

J'ai pris quelques départs depuis. J'ai abordé quelques rivages nouveaux. Mais je n'ai pu le désattrister. Je me lasse à présent. Mes forces, les dernières forces [...]. Son vêtement mouillé — ou est-ce déjà le mien ? — me fait tressaillir. Il va falloir rentrer²⁹. »

Il réagit de deux manières complémentaires et contradictoires à la fois. Il écrit *Nous deux encore*, exorcisme « a contrario » où celui qui redoutait d'être « pris » se fond dans le « nous deux », reconstruit le bonheur que l'habitude du malheur l'avait poussé à dénigrer, à refuser. Et à apprendre, sur le tard, en le perdant — la perte venant a posteriori confirmer l'avoir qu'on ignorait.

Ailleurs reprend ce thème dans « Chant de mort », un poème élégiaque où les coups du destin se répètent comme les formules homériques (« la fortune aux larges ailes ») :

« La fortune aux draps frais m'ayant recueilli avec douceur, comme je souriais à tous autour de moi [...] tout à coup, comme une poulie qui se décroche, je basculai, ce fut un saut immense, et je retombai sur le sol dur

29. *La Vie dans les plis*, p. 200.

de mon destin, destin à tout jamais mien maintenant³⁰. »

Les conditions de publication confidentielle de *Nous deux encore* par Fourcade sous un nom d'emprunt, le refus de réédition et de reproduction nous amènent à voir ce texte comme une parole intime, qu'on se dit à soi-même. Face à quoi l'autre réaction, publique, de Michaux est le silence, un long silence d'un an... qui peu à peu, malgré tout et malgré lui, s'effrite.

Paulhan sollicite Michaux pour le faire sortir de son mutisme prostré, et malgré les résolutions prises, les mots sont les plus forts. Les lettres commentent le silence que la bibliographie constate. L'évolution de ce silence vers la parole y est explicite :

1948 : « Mon cher Jean, laisse-moi finir sagement, comme toi tu avais commencé, écrivant peu, publiant moins, et jamais en revue. Ton ami, Henri M. »

« Que vas-tu chercher là ? Est-ce que tu vois ma collaboration à la *N.R.F.*, au *Mercury*, à la *Revue* [mot difficile à lire] de *Paris*, au *Figaro*, à *Combat*, à *La Licorne*, à *La Table ronde*, à *Critiques*, à *Temps modernes*...

« En s'effaçant, on gêne encore. Difficile, la vie. Il ne faut peut-être pas non plus que les amis soient comme des mires, à vouloir toujours vous empêcher de tenir vos résolutions.

« Mais c'est promis, un jour que j'écrirai autre chose que niaiserie, je le donnerai à la revue. »

« Mais que veut dire cette impatience à avoir mon nom ? Que se passe-t-il ? Et donner de vieilles choses, voyons. Ce serait risible.

« As-tu juré de me persécuter ? Attends donc un peu. Demain je pars pour Br. Qui sait ? Dépourvu, là-bas, de tout autre moyen d'expression, en une chambre d'hôtel, peut-être aurai-je recours dans un moment

30. « *Chant de mort* », in *Ailleurs*, pp. 127-128.

d'exaspération, à ces raseurs de mots auxquels tu veux me voir lié [...].

« Ne publieras-tu pas *Martinique*³¹. Ce sera plus inattendu qu'un écrit de moi. »

« Cher Jean, tu m'as supplicié. Je me suis supplicié. Tout cela inutilement.

« Il y a trois jours, je changeais presque tout mon écrit. Hier, tout.

« Aujourd'hui, le feu a réglé le sort de ces bouts qui n'ont pu mourir.

« Mais il y aura encore des Cahiers de la P. après le prochain, mais il est vrai aussi qu'il est injuste de répandre le bruit, qu'on ne peut décidément plus compter sur mes textes. Amitiés.

« Il faudrait peut-être ajouter excuses — Mais le [...] travail [...] m'a tellement fait enrager que j'attendrais presque moi-même des excuses pour m'y avoir poussé. »

Début 1949 : « Mon cher Jean, ne me demande plus rien avant dix ans. Ça me rend tuberculeux d'écrire. Voici quatre pages du vieillissant Pollagoras. Qu'il écrive. Amitiés.

« Et quand paraîtront ces pages du [mourant ?]. Et quand les épreuves. »

La mécanique de la vie a repris même si Michaux considère sans passion et sans croyance son « dévidement », comme il le dit dans « *Vieillesse de Pollagoras* » :

« Ainsi, tel un manoir livré au Poltergeist, je vis sans vivre, lieu de hantises qui ne m'intéressent plus, quoiqu'elles se passionnent encore et se refassent tumultueusement en un fébrile dévidement que je ne puis paralyser³². »

Ce que Pollagoras énonce, toutefois, c'est cette formidable énergie et force de vie qui anime Michaux et le fait sortir vainqueur, actif, de circonstances pourtant contraires :

31. Il s'agit du livre de Michel Cournot.

32. « *Vieillesse de Pollagoras* », in *La Vie dans les plis*, p. 96.

que ce soit les dangers des voyages et des climats auxquels il a exposé sa faible constitution, ou le poids de solitude que le destin impose à sa personne.

S'il écrit que le malheur est le contrepoids du malheur, Michaux, de l'avis de ceux qui l'ont connu, n'était pas un homme désespéré, mais aimant rire et jouer. Fataliste sans doute, se résignant bien à être à lui-même son meilleur compagnon. Cette force vive toujours sur le point de céder et toujours triomphante de toutes les apparences, toutes les situations adverses, est au cœur de *La Vie dans les plis* — que ce soit « Portrait des Meidosems » ou « Vieillesse de Pollagoras » à propos duquel il écrit le 2 septembre 1949 : « Eh bien, il faut tenir ce vieux Pollagoras. Justement il prétendait ne tenir qu'à un fil. »

« Cependant il vit.

L'horloge roule, l'heure s'arrête. Le boyau du drame, il y est.

Sans avoir à courir, il y est [...]

Le marbre sue, l'après-midi s'enténébre.

Cependant, il vit³³. »

C'est cette foi a contrario (si d'aventure il existait une vie après la mort et qu'en mourant on ne puisse donc être assuré de ne pas encore « vivre ») qui le retient loin du désespoir :

« Le suicide m'apparaît, ne reste jamais très longtemps sans m'apparaître, comme simple, tentant et si naturel.

« Contre lui, un grand point noir.

« Unanimes les occultistes (même ceux du Japon) le jugent terrible — lui préfèrent les actions les plus nocives contre la personne — et généralement même tout ce qu'on appelle péché.

« Cela postule évidemment la croyance au non-néant après la mort. Mais ne faut-il pas se méfier de rencontrer

33. « Dans la glace », in *La Vie dans les plis*, p. 113.

de l'être partout et du mal-être, et dans des registres différents³⁴. »

Le thème de la vieillesse s'insinue dans ses écrits après 1948. Mais c'est, d'épreuves en exorcismes, selon un rituel établi de longue date que se poursuit la vie de Michaux :

« A l'aurore de la vieillesse, devant la plaine de la Mort, je cherche encore, je cherche toujours, dit Pollagoras, le petit barrage lointain en mon enfance par ma fierté édifié, tandis qu'avec des armes molles et un infime bouclier, je circulais entre les falaises d'adultes obscurs.

« Petit barrage que je fis, croyant bien faire, croyant merveille faire, et me placer en forteresse non délogeable. Petit barrage trop solide que ma résistance fit³⁵. »

*

C'est à la lumière de cette permanence qu'il faut donc lire les événements de la vie racontée, écrite, peinte de Michaux, et ne pas chercher à faire de l'année 1948 un moment de rupture, de changement après quoi plus rien ne serait comme avant.

D'abord parce que le mariage a (outre la sédentarisation) vaincu une autre résistance ou rencontré en temps voulu une aspiration à l'amour, au bonheur qui ne demandait qu'à se réaliser... même si le partage et l'obligation quasi constante de l'autre paraissent peu en rapport avec le mode personnel de Michaux :

« Amour ! Il est soulagé du poids de sa personne, du poids de ses journées, de ses occupations et soulagé de la propriété à la fin lassante de sa personne³⁶. »

D'autre part, l'œuvre de statuaire colossal qui l'amenait à concevoir chacun de ses premiers livres comme autant

34. Lettre à Paulhan, 13 septembre 1948.

35. « Vieillesse de Pollagoras », in *La Vie dans les plis*, p. 197.

36. « Observations », in *Passages*, p. 152.

d'édifices à part entière, radicalement différents et complémentaires en même temps en ce qu'ils constituaient les arcanes d'une ambitieuse forteresse personnelle, avait trouvé, comme on l'a vu, un « point de voûte » dans le *Voyage en Grande Garabagne*. Ce point de voûte ne constituait pas un terme, mais pour poursuivre il fallait emprunter d'autres voies. A la musique, à la peinture de prendre le relais de ce que l'écriture, trop maîtrisée, trop publique aussi, ne pouvait plus assouvir ou satisfaire : le refus de la conformité, la recherche de l'originalité, l'impermanence intérieure. Lesquelles ne sont plus des forces exclusives, mais se présentent désormais comme un des termes d'une opposition dialectique (bien que disproportionnée) :

« Au désir passager d'« assimiler », aux forces pour le maintien de la forme s'oppose inmanquablement en moi l'instinct opposé lequel ne peut disparaître³⁷. »

C'est avec cette double tentation (assimiler et résister à l'assimilation), qui succède à celle exclusive de s'opposer, que Michaux doit compter. Et *Nous deux encore* suggère que si Michaux comprend « après » (« tard, non trop tard. Les années ont été pour nous, pas contre nous ») qu'il a été heureux, cet apprentissage et cette expérience restent.

Bien sûr, avec la mort de sa femme s'instaure une nuit « qui effraya ma nuit, celle pourtant vaste avec laquelle depuis longtemps je me couvrais du jour insupportable des autres³⁸. » La vie réelle, cette fois, dépasse celle que Michaux s'était construite, et lui apprend le malheur dans lequel il pensait pourtant être passé maître. Mais, l'exorcisme opérant, cette « thématique » du malheur et de la

37. In Saisir.

38. « Laissez-moi, dit Pollagoras », in *La Vie dans les plis*, p. 199.

révolte contre le malheur est désormais exclue une fois pour toutes.

En 1949, dans « Laissez-moi, dit Pollagoras », Michaux relie très explicitement la disparition de son esprit que-
relleur avec celle de sa femme :

« Laissez-moi, dit Pollagoras, je suis fatigué de l'épi que-
relleur. Le temps est venu pour moi. Laissez. Mon sang
a perdu son colloïdal. Mon être tout entier dépose des
pierres.

« Le démantèlement comença avec la mort de quel-
qu'un avec qui je vivais. Ce quelqu'un était une femme,
c'est-à-dire propre à s'insinuer dans tous les couloirs de
l'âme.

« Elle tomba dans la mort. Soudain. Sans aucun
accord³⁹. »

La même année 1949, le même recueil, *La Vie dans les plis* semble contredire cette affirmation, reprenant la prose d'attaque de *La nuit remue*, c'est-à-dire « La séance de sac », « La mitrailleuse à gilles ». Mais le livre reprend aussi les envies insatisfaites par lesquelles « mon cœur, vidé périodiquement de sa méchanceté, s'ouvre à la bonté »...

La présence de ces textes s'explique donc par la logique de recomposition en recueil, et elle suggère moins une action relancée par la mort de sa femme que la survivance d'une insoumission, d'une fureur dont il ne se repent pas complètement. Et qui subsiste sous la forme toutefois adoucie de la mémoire. « Qu'il repose en révolte » (publié pour la première fois dans la revue *Confluences* et repris dans *La Vie dans les plis*) l'annonce clairement :

« Dans le noir, dans le soir sera sa mémoire [...]
Dans le tunnel
dans le tourment tourné sur lui même [...] »

39. Id.

dans la chanson crépusculaire sera sa mémoire [...].
Dans les bras tordus des désirs à jamais inassouvis sera
sa mémoire⁴⁰. »

Cette mémoire vitale est désormais le ressort de l'action
du vieux Pollagoras :

« 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.

« Des morts, jamais tout à fait morts, errent en silence
et reposent. On pourrait les croire dégagés du désir de
vaincre.

« Mais soudain ils s'animent, les couchés se relèvent,
et tout armés attaquent. Ils viennent de rencontrer le
fantôme de l'adversaire d'autrefois qui lui-même,
secoué, tout à coup se précipite en avant fiévreusement,
sa parade prête, obligeant mon cœur surpris à accélérer
son mouvement en ma poitrine et en mon être ren-
frogné qui s'anime à regret⁴¹. »

Ce combat persistant n'a plus le même sens, les remparts
que l'individu avait dressés entre le monde et lui, ceux
qui faisaient toute son identité ne sont plus aussi solides,
ses armes ne sont plus aussi affûtées.

Mais il s'agit, pour Pollagoras/Michaux, de s'assurer (et
de prouver) qu'il est encore lui-même, bien en vie :

« Ma vie fléchissante qui n'a plus qu'un filet cherche,
avide, les torrents qui se gaspillent encore, et l'œuvre
magnifique du courageux petit bâtisseur doit être rui-
née pour le bénéfice du vieil avare attaché à la vie⁴². »

40. « *Qu'il repose en révolte* », in *La Vie dans les plis*, p. 93.

41. « *Vieillesse de Pollagoras* », in *La Vie dans les plis*, p. 195.

42. *Ibid.*, p. 198.

D'une plume l'autre (1950-1960)

« Je voudrais bien savoir pourquoi je suis toujours le
cheval que je tiens par la bride. »

(« *Vieillesse de Pollagoras* »,
in *La Vie dans les plis*, p. 195.)

L'ensemble des « passages », des moments transitionnels
par lesquels est passé l'itinéraire bio/bibliographique de
Michaux, expériences duales où chaque épreuve a appelé
et fomenté son exorcisme, explique que les années cin-
quante apparaissent comme une ère nouvelle, annoncée
en fait, dès 1944, par la première édition de *L'Espace du
dedans*. Cette édition sera régulièrement reprise en ver-
sions chaque fois augmentées des nouvelles « acquisi-
tions ». Le recueil restitue, dans l'ordre, les jalons essen-
tiels d'un parcours d'écriture et de vie, contrairement aux
rééditions et recompositions préalables qui mêlaient des
textes thématiquement sans souci de chronologie.

À partir de *L'Espace du dedans*, dont le titre sonne comme
le mot-clé de l'épopée individuelle, de la recherche menée
dans l'écriture et la peinture, l'œuvre se présente comme
l'exploration minutieuse, inlassable, incisive et vertigi-
neuse de chaque repli de l'être, de chaque moment de
la personne. Marquée au coin des démons, des malheurs
de jadis et de naguère, elle se dote d'une mission quasi
prométhéenne.

dans la chanson crépusculaire sera sa mémoire [...]. Dans les bras tordus des désirs à jamais inassouvis sera sa mémoire⁴⁰. »

Cette mémoire vitale est désormais le ressort de l'action du vieux Pollagoras :

« 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.

« Des morts, jamais tout à fait morts, errent en silence et reposent. On pourrait les croire dégagés du désir de vaincre.

« Mais soudain ils s'animent, les couchés se relèvent, et tout armés attaquent. Ils viennent de rencontrer le fantôme de l'adversaire d'autrefois qui lui-même, secoué, tout à coup se précipite en avant fiévreusement, sa parade prête, obligeant mon cœur surpris à accélérer son mouvement en ma poitrine et en mon être renfrogné qui s'anime à regret⁴¹. »

Ce combat persistant n'a plus le même sens, les remparts que l'individu avait dressés entre le monde et lui, ceux qui faisaient toute son identité ne sont plus aussi solides, ses armes ne sont plus aussi affûtées.

Mais il s'agit, pour Pollagoras/Michaux, de s'assurer (et de prouver) qu'il est encore lui-même, bien en vie :

« Ma vie fléchissante qui n'a plus qu'un filet cherche, avide, les torrents qui se gaspillent encore, et l'œuvre magnifique du courageux petit bâtisseur doit être ruinée pour le bénéfice du vicil avare attaché à la vie⁴². »

40. « *Qu'il repose en révolte* », in *La Vie dans les plis*, p. 93.

41. « *Vieillesse de Pollagoras* », in *La Vie dans les plis*, p. 195.

42. *Ibid.*, p. 198.

D'une plume l'autre (1950-1960)

« Je voudrais bien savoir pourquoi je suis toujours le cheval que je tiens par la bride. »

(« *Vieillesse de Pollagoras* », in *La Vie dans les plis*, p. 195.)

L'ensemble des « passages », des moments transitionnels par lesquels est passé l'itinéraire bio/bibliographique de Michaux, expériences duales où chaque épreuve a appelé et fomenté son exorcisme, explique que les années cinquante apparaissent comme une ère nouvelle, annoncée en fait, dès 1944, par la première édition de *L'Espace du dedans*. Cette édition sera régulièrement reprise en versions chaque fois augmentées des nouvelles « acquisitions ». Le recueil restitue, dans l'ordre, les jalons essentiels d'un parcours d'écriture et de vie, contrairement aux rééditions et recompositions préalables qui mêlaient des textes thématiquement sans souci de chronologie.

A partir de *L'Espace du dedans*, dont le titre sonne comme le mot-clé de l'épopée individuelle, de la recherche menée dans l'écriture et la peinture, l'œuvre se présente comme l'exploration minutieuse, inlassable, incisive et vertigineuse de chaque repli de l'être, de chaque moment de la personne. Marquée au coin des démons, des malheurs de jadis et de naguère, elle se dote d'une mission quasi prométhéenne.

« J'appelle quelqu'un de là-bas,
quelqu'un au loin perdu,
quelqu'un d'un autre monde.
(C'était donc tout mensonge, ma solidité ?) [...] j'appelle du fond de la tombe de mon enfance qui boude et se contracte encore, du fond de mon désert présent [...]

« Peu ici compose
Tout le contraire,
m'y décompose,
en paix, en fluide, m'y décompose
Mes pierres, ma dent y décompose,
mon obstiné résistant y décompose
et m'étends,
et m'étends à la peine des autres.
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 pain¹. »

Et le caractère très personnel, introverti de la recherche n'enlève rien à cette dimension prométhéenne. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, il en tient lieu et la sous-entend :

« Dommage que les renseignements qu'on obtient sur les autres soient si insuffisants, suspects, trompeurs et qu'il faille toujours en revenir à l'observation de soi, comme à la matière première la plus observable, la plus vaste, la plus souvent vérifiable². »

1. Premières Impressions, in *Passages*, 1950, nouvelle édition revue et augmentée, 1963, pp. 121, 123-124.

2. *Passages*, p. 106.

Michaux, qui dans *Qui je fus* aspirait à sortir de ce « "moi, moi, moi" toujours et tout gros dans la bouche » pour « penser à autre chose³ », est parvenu finalement à transformer le « contre » en « élan », un mot qui reviendra souvent dans ses textes comme dans sa correspondance. De la musique il dira : « Art de l'élan. Ni l'amour n'est primordial, ni la haine, mais l'élan (comme est le jeu de l'enfant dans les vagues et le sable). L'élan est primordial, qui est à la fois appétit, lutte, désir⁴. » Et dans deux lettres à Paulhan écrites depuis Avila, en Espagne, en 1953, il se décrit seul sous les étoiles...

« comme en acupuncture quand on plante une aiguille sur le point voulu. Tout devient paix (tous les maux). Ici tout devient altitude, mais sans avoir à se donner de l'élan, non c'est donné, c'est cadeau et c'est son propre niveau que l'on retrouve, que l'on revit depuis longtemps perdu. »

« Alors la poussée vers le haut est si forte qu'elle fait mal. Aussi tous les Avilanaïses se ruent-ils au cinéma, pour échapper à l'élan dont ils ne savent que faire. »

L'écriture se fait aussi plus fragmentaire : « Attention au bourgeonnement ! Ecrire plutôt pour court-circuiter⁵. » Les récits courts, les notes de voyage font place au style du moraliste, à l'aphorisme dont *Au pays de la magie* a tracé déjà la voie.

Affranchie du joug de la rage et de la nécessité, l'investigation — en évitant de tomber « dans la honte de l'imagination escomptée, linéaire, littéraire [...] pour finir en chantier⁶ » — peut se consacrer librement, indéfiniment à une mystique personnelle qui revêt toutes les formes possibles, des plus directes — « les postures parfaitement

3. *Qui je fus*, p. 65.

4. *Passages*, p. 185.

5. « *Tranches de savoir* », in *Face aux verrous*, p. 44.

6. *Poteaux d'angle*, p. 41.

rêveuses⁷ », les visions du demi-sommeil, les mouvements et sensations du corps — aux plus inattendues — les Meidosems, les idéogrammes, les pictogrammes —, aux plus infimes, imprévisibles — les signes, les lignes, les ondes, les résonances...

On peut dire que toute l'œuvre écrite de Michaux à partir de cette période progressera par menues étapes, par ajustements successifs dans cette direction jusqu'à saisir puis suivre, en montant, la pente :

« La pente vers le haut
vers le haut
vers toujours plus haut
la pente
comment ne l'avais-je pas encore rencontrée ?
la pente qui aspire
la merveilleusement simple inarrêtable ascension⁸. »

Retracer les minutes de cette pente, de ces transports et des efforts pour leur trouver une forme, de cette tension calme pour en arriver à un absolu, « habiter parmi les secondes » (comme l'énonce le poème conclusif de *Poteaux d'angle*), commenter l'achèvement et l'avènement de chaque livre comme on l'a fait pour les livres fondateurs, n'aboutirait qu'à une microchirurgie textuelle à la fois paraphrastique et redondante, si l'on admet le caractère de « prose de recherche » que Michaux a donné à ses écrits.

Textes d'expérience de drogue mis à part, la lecture tiendra avantagement lieu d'une analyse des textes au regard desquels elle ne peut plus désormais — étant donné leur nature, de plus en plus intimiste, comme un souffle à peine perceptible venu de l'intérieur — prétendre qu'à l'insuffisance. Pas plus qu'on ne s'en tiendra désormais

7. *Passages*, p. 41.

8. « *Paix dans les brisements* », in *Moments*, p. 74-75.

strictement à la structure chronologique qui jusqu'à ce point paraissait seule susceptible de tenir dans un ensemble une pratique vitale créatrice à la fois unique et éclatée en fragments, foisonnante de résonances culturelles et biographiques diverses. La prolonger plus avant serait céder à un souci de cohérence rhétorique sans autre finalité qu'elle-même.

On peut en revanche souligner une dynamique à l'œuvre en insistant sur l'aspect de ressassement et d'obstination inlassables des livres successifs, aussi bien aphoristiques que ceux qui combinent peinture et poésie, que les recueils de poésie...

Un ressassement qui tient à la dimension (ou au substrat) « mystique » de la contemplation de Michaux. Elle commence par *Passages* (« une mélodie de rechutes, mélodie pour gagner du temps, pour fasciner le serpent, tandis que le front inlassé cherche toujours, vainement, son Orient⁹ »), elle continue par *Face aux verrous*, *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, *Misérable Miracle*, *Paix dans les brisements*, *Moments*, *Yantra*, *Poteaux d'angle* et bien d'autres « incitations à une conduite », selon l'expression de Michaux¹⁰, ou incitations à un travail intérieur toujours en cours et qui mène à *Jours de silence* ou *La Jeune Fille de la montagne*...

Un ressassement aussi où l'écriture, relayée, voire dépassée, n'est plus le lieu ni le moyen dominant de la recherche.

« La parole s'étrangle davantage, mais la sagesse n'est pas venue. Comme une aiguille sismographique mon attention, la vie durant, m'a parcouru sans me dessiner, m'a tâté sans me former¹¹. »

9. In *Passages*, p. 125.

10. Rappelée par Jacques Masui, in *Le Monde des livres*, 30 juillet 1971.

11. « *Vieillesse de Pollagoras* », in *La Vie dans les plis*, p. 197.

Cette exigence que Michaux formule en 1949 introduit la nouvelle dimension formelle que va désormais emprunter la quête : une dimension picturale et une dimension « clinique » toutes deux destinées à atteindre ou produire « l'impossible miracle », celui d'une « langue directe¹² ».

*

Un cycle terminé en inaugure un autre qui est son corollaire et son négatif. Il ne s'agit plus de prononcer, de donner une efficace par la plume et les mots à cette colère motrice. L'expression originale n'est plus une fin en soi. La connaissance de l'espace interne en devient une. La « décharge » se modère au profit de l'investigation. Il ne s'agit plus de désapprendre et de renommer. Il s'agit de pousser le langage dans ses retranchements pour lui faire rendre gorge de tout ce qu'il occulte de cet univers ténu, interne, plus ou moins conscient, dont Michaux a intuitivement l'expérience. *Vents et poussières* témoigne de cette tentative en constituant aussi une étape importante du bilan intérieur toujours réajusté.

La peinture et la musique, par opposition, apparaissent comme des véhicules d'autant plus directs que Michaux en fait lui-même l'apprentissage, en dehors de tout contexte académique. Mais si immédiate que soit la saisie qu'ils permettent, ces arts maintiennent, entre la perception et la traduction de l'espace mental, le filtre du symbole et de l'interprétation¹³.

1951, 1952, 1953 : « Il écrit de moins en moins, il peint davantage », dit-il dans ses *Quelques Renseignements sur*

12. « Portrait d'homme », in *Mesures*, 1936, p. 99.

13. La postface de Thomas M. Messer dans le catalogue de l'exposition Michaux au centre Pompidou en 1978 rend parfaitement compte de la façon dont s'est établi, à travers le parcours pictural, ce jeu de tâtonnement et de tentative vers une « récompense et frustration » (p. 183).

cinquante-neuf années d'existence. Pendant ces années, en effet, il ne publie que des textes déjà anciens parus entre 1937 et 1950 (et encore « Arriver à se réveiller », publié en 1950, date-t-il de 1945). Deux exceptions, *Lecture de huit lithographies de Zao Wou Ki* et *Premières Impressions* (1949), un texte sur ses expériences musicales : il joue du tam-tam depuis peu, s'exerce seul ou en présence de ses visiteurs. Un jeu avec les sons et les rythmes pour marteler son temps, s'ausculter, pour continuer :

« Tam-tam à la critique
Tam-tam broiement
Tam-tam toupie¹⁴... »

Comme l'ensemble des opérations auxquelles il se livre — « La solitude fait des gammes¹⁵ », « Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie¹⁶ » —, les écrits qui les commentent apparaissent comme des exercices « pour noyer le mal », « pour crever le plafond », des signes plus que des mots,

« Signes non pour être complet, non pour conjuguer
mais pour être fidèle à son "transitoire"
Signes pour retrouver le don des langues
la sienne au moins, que, sinon soi, qui la parlera ?
Ecriture directe enfin pour le dévidement des images
dont la place publique-cerveau est, en ces temps,
particulièrement engorgée
Faute d'aura, au moins éparpillons nos effluves¹⁷. »

La correspondance se fait l'écho, en creux, du silence, de cette presque aphasie. Il écrit de Vérone, de Suisse, des Eyzies, de Paris, des lettres détendues : il s'enthousiasme pour la mode des motocyclettes et « songe à en voler une » (1950), il refuse d'écrire sur Gide, « l'ayant

14. « Premières impressions », in *Passages*, p. 136.

15. L'Espace du dedans, p. 329.

16. *Passages*, p. 150.

17. « Mouvements », in *Face aux verrous*, pp. 18-19.

lu à peine, vu très peu » (1951) ; il supplie Paulhan d'écrire un article sur Renéville, rencontré au « Music Hall » et qui se désespère (1952) ; il l'envoie au zoo d'Anvers voir « des tatous, des paradisiens, des perroquets nestor, qui ne mangent que du mouton, et des oiseaux tropicaux en pleine liberté mais qui ne le savent pas. Enfin quelque chose de bien en Belgique¹⁸. »

Mais de texte, il n'est pas question, sauf pour dire que sa recherche n'aboutit pas, qu'il n'a rien à donner, qu'il « manque un peu d'ennemis déclarés en ce moment — d'ennemis excitants¹⁹ ». Vaguement, alors que Paulhan songe à reprendre la *N.R.F.*, il promet quelque chose :

« Si pas politicaillante je veux bien y glisser quelques pages — mais pas dans le numéro 1. Trop près. Disons le numéro 3, excellent chiffre d'ailleurs.

« Tu veux aussi le titre. Ce sera [...] «Témoin, qu'as-tu fait de tes yeux»²⁰. »

En 1953, il repousse la remise du texte : « Je voulais dire seulement que l'appel au témoin [...] ne pouvait être terminé avant quelque temps. Un mois ! Deux peut-être. » Et en 1954 il indique : « Je n'y vois plus clair — ou plutôt je vois clairement que je me mords la langue. » Il est possible que cette baisse de vision soit au moins autant une réalité qu'une métaphore de son esprit qui, dans l'apathie, l'anémie et une certaine ascèse aussi (toujours la recherche de la sagesse), aurait perdu de son acuité et de sa vigueur :

« Non, je ne suis pas encore bénéfique mais sûrement je vais bientôt n'avoir plus la force que d'être neutre et arrangé. Depuis un an, sans café, sans thé, ni vin, ni bière. Depuis dix jours sans viande, sans lait, sans

18. Lettre à Paulhan, 30 octobre 1952.

19. Lettre à Paulhan, janvier 1951.

20. Lettre à Paulhan, 30 octobre 1952. La vue de Michaux baisse.

beurre. J'attends du printemps qu'il me ranime un peu. Certes devant une sciatique je ne me plaindrai pas. Honneur avant tout à la douleur²¹ ! »

Peut-être faut-il voir là aussi l'effet de ses conversations avec Paulhan, effectivement malade des yeux et à qui Michaux écrit en grosses capitales, à la fin d'une lettre où il lance « Vivent les yeux, meurent les médecins » :

« SI YEUX FATIGUES
PAS LIRE LETTRE
INUTILE. AMITIES. HENRI. »

Il semble exempt de toute passion d'écriture et dans une lettre où, ayant reçu les exemplaires de *Passages*, il annonce à Paulhan que Tapié en rapporte un signé pour lui, il ajoute : « J'oubliais les vœux. Si j'en faisais, ce serait pour toi. Les succès — c'est du reste bizarre — exigent une mobilisation toujours plus grande²². »

C'est à cette époque enfin que, manifestant une fois de plus son aversion véhémente (et paradoxale ou ambiguë) pour les prix littéraires, il adresse le 8 juin 1951 une lettre à Justin Saguet (Maurice Saillet) qui paraîtra dans *Combat* le 21. S'élevant contre la « vedettomanie » qui permet à « de peu prudents jurys de faire usage de son nom lors de l'attribution de prix littéraires, il écrit : « J'excuserais une assemblée qui, siégeant secrètement dans une cave obscure, m'adresserait — expéditeur inconnu — une somme importante en signe d'enthousiasme. Un mot d'éloge pourrait être joint, court, mais largement ouvert à l'imagination songeuse... »

Le jour de la parution, Jean-Pierre Dorian, secrétaire général du prix des Ambassadeurs, réagit en adressant aussi une lettre à Justin Saguet qu'il lui demande de ne pas communiquer et où il qualifie l'attitude de Michaux

21. Lettre à Paulhan, Avila, janvier 1953.

22. Lettre à Paulhan, 16 janvier 1951.

de « petit jeu auquel les femmes nous ont depuis longtemps habitués ».

Beaucoup, pourtant, parmi les amis de Michaux ou ceux qui l'ont connu, reconnaissent que telle était sa contradiction, refusant les honneurs publics, mais nullement insensible aux hommages, pourvu qu'ils fussent à ses yeux authentiques, c'est-à-dire ou individuels ou quasi muets ou anonymes... En fait, ce sentiment jaloux de son intégrité, ce refus de la médiatisation, que ce soit à travers les prix littéraires ou la publication de photos, semble autant guidé par le souci de rester tranquille que par celui de conserver une aura dans la distance, le mystère et la réserve. On a vu comment il considérait et négociait ses parutions en revue. En 1948, une mise au point plus virulente que d'ordinaire était venue préciser, si l'on en doutait encore, que Michaux était un auteur qui ne se galvaudait pas. (En témoigne aussi, bien sûr, son refus de paraître en collection de poche.)

Dans une lettre du 11 novembre au directeur de la librairie « La Hune », il s'insurge contre la revue *Prayala*, dirigée par Godet, qui utilise certains textes que, pour se faire valoir, elle présente par ailleurs comme inconnus alors qu'ils ont été lus pendant la guerre lors de lectures aux *Cahiers du Sud*. Il écrit donc :

« Puisque vous avez un rôle dans cette revue, il serait bon que vous persuadiez cet incorrigible Godet, si jamais son œuvre imbécile devait avoir un numéro 2, d'utiliser d'autres noms que celui d'Artaud et le mien pour aller avec ses Indo-Machins et Maha-Chohans, et pour couvrir ce qui sent de loin le canular. Si encore c'était drôle, son trayala. »

Ces épisodes mis à part, tout porte à croire que pendant les années 1950 à 1953 le corps de Michaux, qui toute sa vie aura entretenu avec son esprit une joute à la fois

complice et contradictoire, renforce et renchérit sur la nécessité intérieure du repli et de l'examen de soi. Deux lettres de 1953 à Paulhan, rédigées d'une main moins alerte et plus hésitante, rendent compte de l'influence de la faible santé de Michaux sur sa capacité de travail et sur ses orientations thématiques.

« Samedi. Cher Jean,

« Merci de ton cadeau d'années. Si gros que je ne pourrais plus le porter, et de l'aide que tu m'offres gentiment. Mais je n'en aurai pas besoin. Par une grande chance, je suis servi depuis des années déjà par une personne qui m'est très dévouée. Elle suffit très bien à l'indispensable. Pour le reste, le cocon, retour au cocon d'où je n'aurais jamais dû sortir. Tout travail, je le paie aussitôt comme un crime contre-nature. En cela (et en quelques autres points) décidément pas du XX^e siècle. »

« Cher Jean

« Impossible. Je regrette.

« Au lit où il m'est interdit de me tenir assis et même de tourner la tête. Tout y tourne.

« Ou c'est le début en carrousel de la maladie de ma famille aux mauvaises artères. Ou une nouvelle bêtise de mon vago-sympathique, capable de singer nombre de maladies. (Plus je me calme, plus il s'agite. Faudra — s'il en est temps encore — que je coordonne autrement mes efforts d'apaisement.)

« Ou c'est une lésion des labyrinthes.

« Tout un programme, mais il va sans doute, après examens en cours, se rétrécir, et rétrécir l'avenir... ou l'enrichir de nouvelles éclaboussures. »

*

« Il peint davantage. »

Tout concorde, en effet, à montrer que les silences et les impossibilités de l'écriture sont compensés par une pra-

tique picturale plus assidue et qui n'a cessé de se développer. Michaux le signale dans la version augmentée en 1950 (pour *Passages*) de *En pensant au phénomène de la peinture* (dont la première partie était parue en 1946 dans *Peintures et dessins*) :

« Hier je l'ai trouvée, cette fois, la peinture à l'huile (quoique annoncée, la trouvaille, cinquante fois, et cinquante fois dupé ; mais il n'y avait pas de "bon lendemain"). 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. On peut même rester quelque temps sans rien faire. Je sais que c'est là. On s'attend²³. »

Et puis, depuis celle de 1942, de nouvelles expositions, à la galerie Rive Gauche (1944, 1946), à la galerie La Hune en 1946 et à la galerie Drouin en 1948, sont venues confirmer au public et au peintre lui-même que Michaux « tenait » là un possible.

En novembre 1946, sur l'instigation de René Bertelé, Bernard Gheerbrant, directeur de la galerie La Hune (alors située rue Monsieur-le-Prince), expose les originaux des gouaches sur fond noir et des aquarelles reproduites dans *Peintures et dessins*. A cette exposition, on voit Lili et Jean Dubuffet, des critiques comme Chéronnet ou Guily qui publie dans l'hebdomadaire *Juin* un article laudatif intitulé « Un homme seul ».

En 1948, une importante exposition à la galerie Drouin, place Vendôme, franchit un pas sur les précédentes avec des dessins à la plume sur lavis d'aquarelles et les premiers essais de lithographie, les *Meidosems*.

C'est dans la peinture désormais qu'est pris en charge ce que l'écriture ne pouvait plus assouvir. En témoignent

23. *Passages*, p. 113.

Mouvements (1951) avec soixante-quatre dessins et un poème, comme plus tard *Emergences, résurgences*, genèse de son œuvre plastique :

« D'un monde choses confuses, contradictoires, j'ai à me défaire. A la plume, rageusement raturant, je balaie les surfaces pour faire ravage dessus, comme ravage toute la journée est passée en moi, faisant de mon être une plaie. Que de ce papier aussi vienne une plaie²⁴. »

Cette traduction directe que Michaux chercha autrefois dans l'écriture, il l'expérimente désormais dans la peinture :

« Bien finie l'époque où j'avais d'un côté une photographie, de l'autre ma feuille à dessin.

« C'est ma colère, ma joie, ma peur, leurs souvenirs, qui maintenant des heures durant défilent devant moi.

« A peine une aquarelle est-elle faite (en dix à quinze minutes), voilà que j'étale une nouvelle feuille de papier sur ma planche, et avec beaucoup d'eau, les couleurs, les rouges surtout, pour crier, crier, malheur, crier détresse, crier délire, crier tout ce qui crie à ce moment et veut se jeter au-dehors (qui n'est pas nécessairement à moi)²⁵. »

Michaux est un poète célèbre, connu en dehors des cercles confidentiels : on lit *Plume* dans les cafés-théâtres, les pages littéraires ou artistiques des journaux d'avant-garde comme *Combat* ou *Carrefour* le font connaître à un plus large public et à une nouvelle génération avertie et soucieuse d'une expression différente. Jacques-François Simon, du *Monde*, se souvient de l'effet de choc de l'exposition de la place Vendôme sur sa génération de khâgneux. C'est aussi ce que souligne Louis Pauwels dans un article du 6 décembre 1949 paru dans *Carrefour* et illustré du portrait-croquis d'Henri Michaux par Dubuffet : sous un titre

24. *Emergences, résurgences*, p. 36.

25. *En pensant au phénomène de la peinture*, p. 109.

inspiré de Franz Hellens, « Henri Michaux, garçon triste (et génial) à tête de poussin écrit, dessine et chante des rêves », Pauwels commente le vernissage de « Dernières peintures à l'eau » à la galerie Drouin :

« Il y avait beaucoup de monde au vernissage de l'exposition Michaux. C'est que ce poète secret est aujourd'hui celui qui exerce le plus d'influence sur la jeunesse. Il est lu avec passion. Il est abondamment commenté. Après le bel essai de son ami et éditeur René Bertelé, dans la collection des Poètes d'aujourd'hui (Pierre Seghers, éditeur), un gros ouvrage de Philippe de Coulon vient de paraître en Suisse : *Henri Michaux, poète de notre société* (éditions de La Baconnière). »

A cette époque, plus peut-être qu'à la nôtre, le prolongement qui s'établit de l'écriture de Michaux à la peinture était clairement perçu : « Depuis quelques années, l'auteur de *Mes propriétés*, de *Plume* s'est mis à dessiner et à peindre. Non pour se reposer de l'écriture, mais pour accroître ses moyens de "voir ses peurs", de se libérer de ses "fantômes intérieurs". C'est le même travail d'expression qu'il poursuit avec des pinceaux et des tubes d'aquarelle. » L'essentiel de l'article de Pauwels consiste toutefois en une présentation biographique de l'artiste, depuis son enfance où « il ne sortait de son mutisme que pour déclarer qu'il était un enfant trouvé » jusqu'à la mort de sa femme et une citation de *Nous deux encore*. En liaison avec cet événement, la conclusion se consacre à l'activité créatrice de Michaux et à sa portée :

« Michaux s'est alors plongé davantage dans le dessin, cherchant cette frénésie qui le fait échapper "au pétrin" et aux adversités de cette année. Il s'est mis aussi à composer, en secret, de la musique. Il s'est toujours nourri de musique orientale. Celle qu'il compose n'a rien à voir

avec notre musique occidentale moderne. Elle est proche des rythmes et des "bruits" congolais.

« Musique, peinture, poèmes sont pour lui des moyens de "se sauver", de résoudre l'angoisse et les peurs en les mettant devant soi.

« "Il faut bien que le non au monde s'achève par un oui." Il ne fait que poursuivre à travers ses œuvres "une opération profitable aux faibles, aux malades et maladifs, aux enfants, aux opprimés et inadaptés de toute sorte". Et l'homme lucide, l'homme profond appartient à cette famille. Et la leçon de Michaux lui est profitable. »

Au fur et à mesure que l'exploration picturale propre se poursuit, que les expositions se multiplient en France et à l'étranger, les publications de Michaux vont illustrer aussi un lien étroit entre peinture et poésie : par des recueils de poèmes illustrés, des albums où l'iconographie est présentée et soutenue par un poème qui se fait tour à tour commentaire ou récit du travail pictural, ou encore par des expositions concomitantes à des parutions.

Cette fusion, ou interpénétration, des deux modes d'expression pour rendre le parcours et le processus mental par lesquels Michaux passe et dont textes et peintures résultent trouve bien sûr dans les expériences hallucinogènes, et en particulier de mescaline, sa meilleure illustration.

*

« Je cherche un être à envahir
Montagne de fluide, paquet divin,
Où es-tu mon autre pôle²⁶ ? »

C'est en 1954, alors qu'il travaille aux premières pages de *Vents et poussières*, prose de l'homme « dans les nuages » (et que le nuage renvoie à lui-même « posé sur un espace

26. Lointain intérieur, p. 99.

au-dessus de moi comme le papier sur les tiges inflexibles. Cependant que, tête en arrière, je le considérais, il rappela en mon fond, quelque chose, l'objet que j'avais le plus vu²⁷ ») que la possibilité d'une expérience de mescaline se présente par l'intermédiaire de Paulhan à qui il écrit ce mot furtif :

« Si tu m'en trouves (de la mes) je suis ton homme.
Si tu le désires, ton compagnon de voyage
et mon appartement notre plage d'envol. »

La mescaline est fournie par le Dr Ajuriaguerra, un neurologue espagnol en résidence en France pendant le franquisme, très lié au milieu littéraire et au psychiatre Henri Hey. L'expérience doit avoir lieu rue Séguier ; Jean Paulhan et Edith Boissonas doivent en être, sous la vigilance du Dr Ajuriaguerra. Michaux hésite : « Pour la mescaline ne bouge pas. Cette supervision du Dr AJ n'arrive pas à me plaire. De toute façon je remets à plus tard. » Puis, fin 1954, l'expérience a lieu, en plusieurs fois. Jean Paulhan et plusieurs personnes sont présents, à titre de témoins ou de participants. Michaux les mentionne dans *Misérable Miracle* par des initiales transcrites par Maurice Saillet sur son exemplaire : Be.S. et B. pour le peintre Bernard Saby, S. pour Maurice Saillet, F. pour J.-O. Fourcade à qui Michaux rend visite le lendemain d'une prise de mescaline, X. pour René Bertelé. Assistent aussi le Dr Ajuriaguerra et Mme Yvonne, la gouvernante de Michaux qui, « discrète, avisée, tranquillissante²⁸ », apporte du sucre, une orange...

Michaux dicte ses impressions, pour la quatrième expérience, à Maurice Saillet. Surtout, il prend des notes, et l'avant-propos de *Misérable Miracle*, qui fait état de « cent

27. Vents et poussières, p. 23.

28. Notes de M. Saillet.

cinquante [pages] écrites en pleine perturbation intérieure », témoigne aussi du caractère multiforme des sensations comme du manuscrit, « lequel traduisait directement et à la fois le sujet, les rythmes, les formes, les chaos ainsi que les défenses intérieures et leurs déchirures », « plus sensible que lisible, aussi dessiné qu'écrit²⁹ ».

On peut se faire une idée du manuscrit de départ à travers un cahier récemment acquis par la Bibliothèque nationale, qui, sous la mention « Sentiers de la création », et hormis d'autres textes, poèmes sur la musique ou notes sur la peinture, comporte trois pages à l'encre verte écrites sous l'influence de la mescaline.

Misérable Miracle est la retranscription intégrale et la plus fidèle possible de ses expériences, doublée d'un commentaire de leurs conséquences et assortie d'un chapitre comparatif sur le chanvre indien : on fait le plus souvent référence à la mescaline pour désigner les expériences toxicomaniques de Michaux, mais il ne faut pas oublier que *Connaissance par les gouffres*, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, *L'Infini turbulent* (sans oublier le texte sur l'éther publié déjà dans *La nuit remue*) font référence à d'autres drogues : « L'acide lysergique, la psilocybine [à l'hôpital Sainte-Anne avec Jean Delay], une vingtaine de fois la mescaline, le haschich quelques dizaines de fois, seul ou en mélange, à des doses variées³⁰. » Il y a aussi l'opium et divers champignons dont Roger Heim lui avait aménagé une petite plantation au Jardin des Plantes !

Avec la mescaline, Michaux inaugure une longue investigation poétique, picturale et scientifique qui s'étendra sur plusieurs années, en plusieurs phases livresques et picturales. Mais elle se situe dans la ligne directe de toute la recherche de Michaux.

29. *Misérable Miracle*, p. 13.

30. Situations-Gouffres, in *La Nouvelle Revue française*, avril 1960.

La drogue accentue les circonstances, les possibilités d'accès à un savoir, à une expérience du mental grossi sous son effet comme par un microscope et soumis à des transformations révélatrices de son fonctionnement ordinaire. Elle ne traduit pas un attrait pour les états artificiels, ni une croyance à des mécanismes mentaux différents (et plus créateurs ou inspirés) de ceux que vit l'homme à l'état ordinaire. C'est le désir de comprendre « le merveilleux normal » qui pousse Michaux à expérimenter. Et à trouver confirmation de son désir :

« La mescaline m'a fait découvrir que je me contentais trop souvent de peu. Je m'en veux maintenant d'avoir été infidèle à moi-même trop de fois. Autrefois je m'en foutais — dans cet univers de liberté à la puissance 2 qu'est la poésie. Aujourd'hui je crois [...] qu'on commet un péché contre-nature en traitant légèrement cette matière merveilleuse qu'est un homme³¹. »

C'est d'ailleurs aussi ce qui rend la rédaction de *Misérable Miracle* difficile :

« C'est comme si j'avais vu un cheval de feu traverser une fenêtre ! Je voudrais le dire. Certaines de ces expériences ont laissé une empreinte pareille. C'est à cause de cette expérience, de ce sillon qu'elles ont laissé en moi, que je ne veux pas leur être infidèle, et essayer de les rendre³². »

Michaux veut être exact, exhaustif et avec une « attention sauvage » observe tout ce qui pourrait le conduire à cette langue directe, « impossible miracle ». En mars 1955, il écrit à Paulhan :

« Je dois encore te faire attendre.

« Mes observations sur la mescaline ne sortent pas de l'état fouillis ou, si elles sortent, c'est pour perdre le contact. A quel âge apprendrai-je à écrire ?

31. Entretien avec Alain Jouffroy, in *Arts*, n° 746, octobre-novembre 1959, p. 16.

32. Ibid.

« S'il y a une possibilité d'une expérience de plus, souviens-toi de mes propositions. »

Et le 24 août 1956, alors que le livre est sorti et que Paulhan lui propose de publier des impressions sur son expérience dans la *N.R.F.*, il lui répond :

« Je retiens ton offre, mais retiens, toi, que la mescaline est au tableau B. Si mon livre n'a pas causé d'ennuis de ce côté, c'est sans doute à cause de son ton violemment anti-mescaline (il a changé depuis), grâce au prix élevé du volume, et enfin à son insuccès total (pas 250 exemplaires vendus).

« Mais la *N.R.F.*, très publique, comme le démontre l'essence même du [illisible] que tu me communique... Voilà qui n'est plus pareil. Néanmoins, peut-être des conclusions (ça fait sérieux [!] alors que c'est l'expérience elle-même qui est du sérieux...) mais je n'en suis pas là. Rédaction longue... supplicante. Pas de progrès dans ce domaine. Quelle drogue prendre pour avoir l'écriture facile ? »

Ces conclusions sur les « effets de la mescaline » paraîtront en 1957 dans la *N.R.F.* sous la forme d'un article intitulé « L'infini turbulent », suivi la même année de huit récits d'expériences, le tout formant le livre *L'Infini turbulent* paru au Mercure de France. Une longue série de publications suivra jusqu'au début des années soixante, date à laquelle Michaux cessera ses expériences, à la fois peut-être sous la pression de son entourage et devant les conséquences néfastes de leur répétition sur sa santé (une migraine ophthalmique qui ne le quittera plus).

Mais les découvertes occasionnées par les drogues ne cesseront pas pour autant, pas plus que le besoin de les rendre, comme en témoignent les dessins de réagrégation et les dessins post-mescaliniens dans lesquels il tente de retrouver le feuilleté de la ligne, la vibration acquise pendant l'expérience. Tout comme le caractère pseudo-figuratif

des grandes encre peuplées, fourmillantes de signes qui s'efforcent « d'atteindre, par des moyens détournés, à une nouvelle définition de la figure humaine³³ » pourrait avoir été inspiré par cette faculté de représentation mentale d'images que la mescaline lui a donnée. (Mais cette foule, sans direction, ici propulsée sur le papier, n'était-elle pas déjà entrevue dans le *Barbare en Asie* ?) Et il écrit à Georges Bataille, dans une lettre d'avril 1961 :

« Uniques, capitales les pages sur l'extase (comme est capitale l'extase) qu'après la mescaline je comprends et prends d'une participation toute nouvelle.

« Sur le rire aussi, qu'en tout temps j'eus fâcheusement tendance à minimiser.

« Merci.

« Et quelle bonne nouvelle.

« Surprise qui fera chaud au cœur de vous retrouver, de vous apercevoir, présence qui fichera par terre l'inutile et le médiocre. »

Elan, vision, extase, rupture d'avec les mots et construction d'un langage, investigation agressive et dévotieusement exhaustive de ce qu'il y a de merveilleux en l'homme. Refus de pactiser, désir de sortir de lui-même, de briser sa camisole pour se retrouver plus loin, plus haut, de balayer le passé pour s'ouvrir au nouvel inconnu... On n'en finirait pas de recenser l'ensemble des aspects qui constituent la démarche générale de Michaux et se donnent à voir dans ses livres parmi lesquels les récits commentaires d'expériences de drogue ne constituent pas une entreprise à part. Certes, Michaux est allé jusqu'à donner une communication scientifique sur la toxicomanie et certains (en particulier Gioran) voient là le contraire de la démarche poétique. La drogue ne fait pourtant que

33. Francis Bacon, interviewé par David Sylvester pour la B.B.C. en 1962. Repris dans *L'Art de l'impossible*, Skira, 1976, t. I, p. 120.

jouer, à un moment de l'itinéraire de Michaux, le même rôle que jouèrent les peuples de Grande Garabagne avant ou, par exemple, le rocher de *Vents et poussières*, après. De ce rocher d'Auvergne contemplé d'une fenêtre et contre lequel il se « rue », il dira :

« Je ne dis pas que j'avais trouvé un compagnon. Je ne dis pas cela. Il était propre à mon action, c'est tout³⁴. »

En effet, les textes d'expérience de drogue et les textes qui s'y rapportent consistent à rendre une situation où les mots n'ont pas leur place. Au départ de l'expérience comme des *Grandes Épreuves de l'esprit*, une intention — « dévoiler le normal, le méconnu, l'insoupçonné, l'énorme normal³⁵ » — et un fait établi : nous ne connaissons pas « le Penser », le mécanisme dont dépend quotidiennement nos actions et nos pensées les plus ordinaires, « le nombre prodigieux d'opérations que dans l'heure la plus détendue, le plus ordinaire des hommes accomplit, ne s'en doutant guère, n'y prêtant attention aucune³⁶ ».

Michaux affirme que dans l'expérience de drogue, au contraire, et sous l'effet d'un pouvoir chimique de transformation-aliénation et de libération psychique, s'établit un dialogue, une mise en présence particulière. D'abord, avec un processus de base, le « saisir », et ensuite, avec un panorama d'ensemble, « l'orchestre de l'immense vie intérieure ». Cette contemplation des mécanismes mentaux permettant à son tour à l'expérimentateur d'accéder à une nouvelle connaissance :

« Celui qui par la mescaline a été agressé, qui par le dedans, à l'état naissant et presque météoriquement a connu l'aliénation mentale, qui devenu soudain en mille choses impuissant, a assisté aux coups de théâtre de

34. « Vacances », in *Vents et poussières*, p. 23.

35. *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, p. 9.

36. Id.

l'esprit après quoi tout est changé, qui de façon privilégiée s'est trouvé à sa débandade et à ses dislocations, sait à présent³⁷. »

La difficulté de l'entreprise du texte sur l'expérience de drogue tient toutefois à ce que, pour transmettre cette connaissance, il faille transposer, adapter un instrument, l'écriture, aux mécanismes mentaux qui sont difficilement verbalisables parce que précisément ils sont initialement apparus sur l'écran psychique en dehors du langage. Et la particularité des textes de drogue d'Henri Michaux est qu'ils ne sont pas une concession, ni même une exploitation littéraire du paradis, du plaisir que d'autres avant lui dans la tradition littéraire ont pu exploiter. Ne dit-il pas d'ailleurs : « Les drogues nous ennuiant avec leur paradis, qu'elles nous donnent plutôt un peu de savoir³⁸ » ? Et dans *Misérable Miracle*, il précise :

« Faut-il parler du plaisir ? C'était déplaisant. On peut se laisser aller à un certain courant qui ressemblerait à du bonheur. L'ai-je cru ? Je ne suis pas sûr du contraire. Pourtant tout au long de ces heures inouïes, je trouve, dans mon journal, ces mots, écrits plus de cinquante fois, gauchement, difficilement : Intolérable, Insupportable — Tel est le prix de ce paradis³⁹. »

Mais au lieu de relater l'agression mentale subie pendant l'expérience, les livres décrivent la bataille qui se livre dans le récit lui-même pour rendre cette expérience. Henri Michaux a pris des notes et dicté des commentaires pendant ses expériences qui sont d'emblée des situations d'écriture. L'observation clinique tient une large place dans la motivation des livres sur la drogue, mais la question de l'écriture est au centre de l'expérience elle-même. Et Henri Michaux fait au moins autant de découvertes

37. Connaissance par les gouffres, p. 179.

38. Ibid., p. 19.

39. *Misérable Miracle*, p. 16.

sur les capacités et incapacités du langage en général que sur les mécanismes mentaux subis ou observés. C'est ce qui l'amène à passer du cadre de l'aliénation mentale sous l'effet de la drogue à celui de la folie pour étudier les différents modes de communication ou d'incommunication des malades mentaux.

Les phénomènes mentaux ne peuvent en outre être qu'approchés par analogie et à l'aide de termes qui, s'ils constituent un témoignage précieux pour les scientifiques intéressés à ces questions, restent toutefois métaphoriques. Derrière les « idées », pour Michaux, il y a le Penser, derrière le Penser, un phénomène plus large de flux qu'il nomme « ondes » ; ondes qui à leur tour sont coiffées par un sentiment plus vaste encore et qui apparaît sous des termes différents dans les textes : Infini, Transcendance, l'Immense, Vastitude, Incommensurable, avec les avatars et sous-catégories terminologiques que sont les transports, les dépassements, les dégagements...

Il n'y a pas lieu ici de reprendre le détail des milliers d'observations, d'analyses menées dans les textes. Mais cette recherche repose sur un substrat mystique, constituant moins un but qu'un système de référence par différence : ce substrat mystique n'est pas médiatisé comme dans la méditation, mais atteint directement, sans étapes ni efforts intermédiaires. Face à quoi la traduction textuelle, le rendu de l'expérience est à la fois un processus d'interprétation et de communication.

Henri Michaux cherche à impliquer le lecteur dans l'expérience par des phrases à la deuxième personne du pluriel ; il fait lui-même les questions et les réponses :

« Vous sentez moins ici, et davantage là. Où "ici" ? où "là" ? Dans des dizaines d'"ici", dans des dizaines

de "là", que vous ne connaissiez pas, que vous ne reconnaissiez pas⁴⁰. »

Les considérations personnelles sur son état pendant l'expérience hallucinatoire sont reléguées au second plan et subordonnées à l'intérêt général de la connaissance à transmettre. D'où ce « microscope d'une attention forcée », ce souci d'exhaustivité et d'approfondissement que Michaux applique à tous les aspects de ces séances.

Mais en même temps la démarche scientifique est détournée de son but par la difficulté de faire tenir l'expérience dans les mots, de cantonner les mots à ne pas dire plus que ce qu'on veut bien y mettre, de limiter le pouvoir de la métaphore pour toujours ramener le texte vers la description clinique. D'où un balancement constant d'un livre à l'autre ou à l'intérieur d'un même livre entre deux tons, le ton clinique et son débordement, son invasion par le ton métaphorique : même les notes en bas de page par lesquelles Michaux tente de resserrer le propos se trouvent l'occasion de digressions, de développements textuels parallèles qui, loin d'éclaircir une démonstration par une référence ou une mise au point, l'emportent sur des trajectoires nouvelles.

Michaux fait l'expérience d'une bipolarisation et d'une dissociation de la pensée discursive entre deux tendances extrêmes réunies dans des situations normales. L'une serait « l'imbécillité en mots », l'aphasie ; Michaux se présente comme nageur, plongeur, enfoncé dans un espace purement mental d'où il ne peut plus saisir ni mobiliser « l'ensemble idées-phrases ». L'autre serait la sémantique folle, le « tennis des synonymes » où la parole, le principe d'explication débridée et autonome, s'emballe et s'entretient lui-même :

40. *Connaissance par les gouffres*, p. 9.

« Chacun de ces pôles, toute tension, toute énergie, éclairait deux compréhensions.

« Deux systèmes, deux modes. Un pôle, son mot générateur (d'affluents) était "explication". L'autre pôle, son mot générateur, c'était "c'est ça". Explication appelait les siens. C'est ça appelait les siens. Appelait, ralliait, émettait, faisait surgir, expulsait [...]. Parfois un pôle était plus en action, puis s'atténuait, perdait de la force, tandis que l'autre agissant à fond dardait ses armes, ou plutôt les éléments de son système de vocables et d'explications⁴¹. »

Diverses études psycholinguistiques ont depuis mis en évidence l'existence de deux pôles, celui du corps et celui du signe, dans l'acte de parole, deux pôles vers lesquels, selon un degré de normalité ou d'anormalité, les sujets se dirigeraient. Ces deux situations extrêmes peuvent apparemment être aussi représentées dans des psychoses : l'une se rattachant à la schizophrénie, l'autre à l'hystérie. C'est dire l'acuité de l'observation de Michaux dans des textes qui, de ces pôles, nous donne au moins autant l'illustration matérielle, concrète, que la description claire et maîtrisée.

Si bien que les livres d'expérience de drogue semblent surtout à la recherche d'un autre langage, privé et plus direct. La peinture le réalisera pleinement, tandis que la poésie — dont la compétence est l'objet, le but d'investigation de ces livres — n'est qu'un miroir de l'indirection, de l'autonomie et de l'impossible individuation du langage en général :

« La souricière du langage est telle que, quoi qu'on fasse, on ne prend guère que des souris qui ont déjà été prises précédemment : les mots parlent d'eux-mêmes⁴². »

41. *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, pp. 50-51.

42. *Passages*, p. 231.

C'est principalement avec le développement de la peinture que les clés de l'univers de Michaux vont se trouver de plus en plus, publiquement, commentées. Le nombre des articles de presse parus dans *L'Express*, *Le Monde*, *Le Point*, *Arts*, etc. en témoigne.

Ces articles distillent des éléments biographiques, décrivent le background esthétique et expérimental des œuvres poétiques, publient des photos de Michaux (en les soulignant à chaque fois comme des événements et des documents exclusifs). Ils ne parviennent toutefois pas à briser le mystère. Au contraire, ils le renforcent en le doublant d'un pouvoir d'attraction magnétique, au point que l'article, loin d'éclairer le lecteur, l'incite à se laisser entraîner. En 1962, Jouffroy écrit : « Un grand poète est un homme à la dérive. Et qui le sait. Cette dérive — c'est étrange — semble entraîner le monde entier avec elle. Nous dérivons tous avec Michaux. Mais nous ne le savons pas aussi bien que lui⁴³. »

En fait c'est Michaux lui-même qui, contre toute attente, a donné le *la* de l'explication publique de son travail lors de sa première exposition de dessins et poèmes mescaliniens, en janvier 1956 à « La Hune ». Il est soucieux d'éviter à ses œuvres la catégorisation facile (à laquelle il n'échappera pas complètement puisqu'un critique, jugeant sa peinture négligeable, n'y verra que surréalisme conventionnel) ou la publicité déplacée que ne manquerait pas de leur attirer la référence explicite à l'expérience mescalinienne : seuls quelques amis de Michaux étaient au courant. Multipliant les précautions, Michaux propose un titre plus imprécis : « Description d'un trouble », et

43. *L'Express*, 2 août 1962.

requiert du directeur de la galerie des conditions d'exposition spécifiques⁴⁴ :

« 2.12.1955

« Cher Bernard Gheerbrandt,

« Comme vous voyez d'après ce que je propose, on évitera soigneusement le mot toujours incorrect, qui ici serait indécent, de vernissage. Pour la même raison la politesse commerciale qui veut qu'on invite et qu'on reçoive des "invités" le premier jour de l'exposition, me semblerait ici gênante et d'un très mauvais goût. Je suppose que vous comprendrez mon sentiment [...]. Mon nom ne doit tenir qu'une place modeste.

« A l'expérience, au livre, non à moi. Je vous téléphonerai bientôt [...] j'ai des dessins à vous montrer. »

Mais simultanément, sur le carton portant en très gros caractères le mot « Trouble » et en petit « Documents graphiques en noir et en couleurs réalisés sous l'influence de la mescaline par Henri Michaux », le texte d'accompagnement d'Henri Michaux ne fait qu'inciter à en apprendre davantage sur les circonstances d'un trouble qui, pour n'être pas nommé, n'en paraît pas moins très inhabituel :

« J'ai voulu par ces dessins donner un renseignement. Tous les peintres font cela ! Non. Moi, c'est comme si j'avais été chien et que je fusse redevenu homme, et qu'absolument, absolument, violemment, sauvagement, il m'eût fallu, il m'eût été vital, indispensable de donner de ma vie canine un signe, un signe indéniable, un signe arracheur, un signe intime, atrocement intime, le signe de ce qui brisait l'homme en moi.

« Davantage. Comme si, pendant que j'étais encore chien, je l'avais déjà commencé, ce signe. Voilà ce que j'ai fait. L'insupportable trouble que j'ai ressenti, cela, cela même, et qu'en une centaine de pages j'ai tenté de décrire, courant affolé après le maître mot qui se dérobaît, je le dis ici par des signes immédiats d'éclate-

44. Cf. « A La Hune », exposition, centre Georges-Pompidou, 29 juin-17 octobre 1988.

ment, de dévastation, de ravages, mais précis comme était le mal subi, et qui devraient, s'il y a une vérité dans les traits, parler pour moi à la place des mots. »

Cette précision justifiant le caractère indispensable et terrifiant de sa « confession » picturale (« donner [...] un signe intime ») est suivie d'une autre. La revue *Arts*, dans son numéro d'octobre-novembre 1959, titre : « 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." » Un préambule situe la notoriété à la fois confidentielle et rayonnante de Michaux, son refus de l'éparpillement, du dialogue facile, des explications mécanistes :

« On me demande aussi des explications, mais c'est comme vouloir faire expliquer son vol à un oiseau. Il vaut mieux ne pas savoir comment il vole, sinon il se casse les ailes. »

Quelques bribes de cet entretien suggéreront assez quelle ouverture aux autres et quelle exigence pour soi-même se sont instaurées depuis que, cassant l'exclusivité et la possessivité de l'écriture, Michaux se partage entre la peinture « cri », délivrance, et « l'indécence de la parole ».

« On me demande pourquoi je prends la peinture comme moyen [...]. D'abord je l'ai pris pour être embarrassé. Mais il y avait, aussi, la volonté d'entrer dans un domaine derrière lequel je claque la porte de la littérature. C'était un désir de rupture [...]. Voilà, c'est simple à dire, je me vois comme un homme qui n'a pas encore trouvé son métier. Comme un homme qui aurait pu ne pas écrire. Oui, j'ai écrit [...] mais on m'a fait peur [...] et ensuite j'ai senti la jouissance [...]. Je ne peux pas faire de la littérature à moitié. Mes confessions sont de vraies confessions. Je me dis ensuite que je n'aurais pas dû me livrer à ça... à des choses qui me mettent autant à nu.

« A.J. — Alors la peinture a été pour vous un moyen d'échapper à la confession ?

« — Dans *Préface à la musique* je dis quelque chose comme : "Enfin quelque chose où l'on n'est pas obligé d'être pris !" En peinture je ne me sens pas pris. Pourtant les grandes encres noires, ce sont des confessions aussi, mais des confessions du moment, d'un seul moment. Parce que je ne peux pas m'y arrêter [...]. Cela rejoint le cri qui est la première chose qui m'ait semblé vraie : la façon asyntaxique de procéder, toute nue, toute crue [...].

« Plus que toute chose la parole est loin de l'état d'innocence.

« A.J. — Mais que considérez-vous comme un mal ? Le fait de transmettre certaines choses ou le fait de mal les transmettre ?

« — Le fait de transmettre au grand nombre. Il y a, dans ce grand nombre, des gens pour qui certaines choses ne sont pas faites. Il y a encore quelque temps, j'avais deux cents lecteurs, et encore n'étais-je pas tout à fait sûr de les avoir. Du seul fait que j'en ai maintenant deux mille au lieu de deux cents, je suis obligé de ne plus dire certaines choses. Je peindrai de plus en plus et j'écrirai de moins en moins. Ou alors je n'écrirai plus que sous la forme de poèmes très difficiles à traverser pour les autres : je reviendrai, si vous voulez, à mes deux cents lecteurs⁴⁵. »

N'est-ce pas précisément ce retour qu'il effectuera après la parution des derniers textes d'expériences de drogue ? Écrivant moins, publiant des livres de plus en plus petits, de plus en plus courts, serrés, fermés, mais traversés d'une lumière intérieure, inspirée par un ailleurs, ou seulement énigmatiques, intimes, feutrés. *Poteaux d'angle*, *Moriturus* ou *Quand tombent les toits*, loin de chercher à restituer, comme leurs prédécesseurs, le courant principal qui nous

45. *Arts*, n° 746, octobre-novembre 1959, p. 16.

traverse, apparaîtront comme les éléments psalmodiés (Jean Paulhan ne disait-il pas que Michaux écrivait dans le style des psaumes ?) d'un continuum sonore « comme cette sonorité basse des trompettes tibétaines⁴⁶ ».

La parole de Michaux à partir des années soixante change d'efficace. Ou bien peut-être même ne se préoccupe-t-elle plus de l'efficace. Ce n'est plus le « langage pic » dont parle Octavio Paz, plus le « langage-cautère et langage-pansement », davantage le « langage-brume et sirène dans la brume », « lampe de mineur » qui l'éclaire dans une tension vers une sérénité toujours frôlée, toujours repoussée, qui aboutit à « ce qui est l'inefficace par excellence : cet état de non-savoir qui est le savoir absolu, la pensée qui ne pense plus parce qu'elle a fait retour sur soi, la transparence infinie, le tourbillon immobile⁴⁷ ».

Michaux ne dit-il pas d'ailleurs qu'« on écrit toujours : en marchant, peut-être en dormant » ? Et *Vents et poussières* (qu'il dédicace à son traducteur tchèque, Jan Vladislav, par ces mots : « A un ami au loin ces dernières poussières ») dans son titre même évoque la nature de ce continuum qui passe par et dans l'écrit.

L'important pour Michaux, à cette époque, est aussi de s'affirmer comme peintre sans que la notoriété du poète ne nuise à celle du peintre. Si on ne le connaît que comme peintre, tant mieux. La confusion, ou plutôt la subordination, dans l'esprit du spectateur, de la peinture à l'écriture ne pouvant être qu'erronée. Par exemple, dès lors que Jean Hugues sera devenu son « galeriste » (au « Point cardinal »), Michaux évitera soigneusement la librairie de livres rares ou précieux que le même Jean Hugues tient à deux pas. Impossible aussi de faire avec lui un livre

comme ceux que firent Ernst, Crevel, Leiris ou Eluard. Michaux craint que le galeriste-libraire-éditeur ne se (re)prenne pour sa poésie d'une passion nuisible à l'attention exclusive qu'il doit vouer à sa peinture.

Aux yeux de Michaux, soucieux de se redécouvrir et d'être (re)découvert, la peinture est désormais une promesse de diversité, de renouveau : « Avec la peinture, je me sens jeune, je suis vieux avec l'écriture⁴⁸. »

46. Ibid.

47. Octavio Paz, extrait de *Courant alternatif*, repris dans le catalogue de l'exposition posthume de Michaux au « Point cardinal » de mai à juillet 1985.

48. Cité dans *Le Monde*, 31 mars 1971.

Un destin inversé

« Tâche de ne pas te trahir tout de suite si tu ne veux pas qu'on prononce sur toi, sans percevoir le principal, des mots irrévocables et dégradants qui à ceux de l'autre bord servent de pensée. »

« En cas de danger, plaisante. »

(*Poteaux d'angle*, pp. 40-41.)

« 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. »

(« Je suis gong », in *La nuit remue*, p. 177.)

Sans doute Michaux avait-il présente à l'esprit cette mise en garde à lui-même, « En cas de danger, plaisante¹ », lorsque à soixante ans il rédigea ses *Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, sorte de concession au genre autobiographique parue pour la première fois en tête du *Henri Michaux* de Robert Bréchon, dans la collection de Robert Mallet. Concession paradoxale puisque, si apparemment tout porte à croire à une biographie, Michaux nous y livre en fait autre chose.

D'abord cette biographie ne veut que « renseigner » et non pas dire ou développer. Ensuite elle est parcellaire, voire par endroits inexacte. Des pans entiers de la vie de Michaux sont occultés, comme l'enfance, et Michaux fait erreur par exemple sur la date de la mort de ses parents, qu'il situe en 1929 au lieu de 1930. L'observation biographique étant faite à un moment précis de la durée, elle manque de recul par rapport aux événements récents et une importance particulière — quoique sans développe-

1. « L'insoumis », in *Lointain intérieur*, p. 69.

ment d'aucune sorte — est ainsi accordée aux faits plus qu'à l'esprit des dernières années. En regard des dates indiquées sont consignés moins des faits que des analyses. Cette tranche de vie que Michaux nous livre est déjà filtrée par le souvenir et la conscience, et les mouvements de l'existence s'effacent au profit de leur commentaire. C'est en effet une certaine mémoire qui préside à l'évocation de l'événement et lui donne sa véritable dimension. Une mémoire volontairement évasive, laconique et détachée. On songe ici au laconisme de « Mort de son père. Mort de sa mère dix jours après », « Mort de son frère », qui traduit la distance par rapport à la douleur absente. L'événement est marquant précisément et décidément par la douleur qu'il ne provoque pas, ou par la souffrance passée, désormais close, sur laquelle la mort ne peut, ne doit faire ni revenir ni s'émouvoir. Tout autre est le laconisme circonstancié de « Février 1948. Mort de sa femme des suites d'atroces brûlures ».

Encore peut-on remarquer que jusqu'à 1922 les informations sont plus concrètes, factuelles, détaillées : les lectures, les études, l'embarquement comme matelot. Après 1922, date à laquelle il commence à écrire et à publier, la tendance s'inverse. Les faits de vie passent au second plan tandis que les éléments contribuant à l'évolution de l'artiste et de son œuvre deviennent prépondérants. C'est donc bien par une concession suprême que ces *Renseignements* nous livrent l'histoire, en cours, d'un « devenir poète » dans un « texte » qui apparaît comme un morceau d'anthologie.

Instructifs à plus d'un titre, les *Renseignements* le sont surtout parce que Michaux semble s'être attaché à retrouver par le ton l'état d'esprit exact dans lequel il se trouvait pour chaque période de sa vie. Parce qu'aussi il nous donne à voir une autobiographie de la conscience de soi.

Et plus précisément de la conscience de l'œuvre. Sans doute est-ce ce qui explique la sélection opérée dans les grandes rencontres de sa vie. Lautréamont, Klee, puis Ernst, Chirico sont cités. Rencontres d'œuvres et non d'hommes. Au contraire, Supervielle, « le premier sourire de ma vie », est le grand absent de ces *Renseignements* au regard de la place qu'il occupa dans la vie de Michaux. N'aurait-il donc compté « que » pour l'amitié très forte qui les lia ?

Cette absence amène à penser que le détachement, le laconisme (et l'évitement son corollaire) dont Michaux fait ici preuve justifient autant l'incomplétude que l'humour de ses *Renseignements*. Et leur ambiguïté. On peut en effet — et sans mauvais esprit — voir se profiler dans cette autobiographie succincte une image quasi parodique, un cliché de l'itinéraire du poète : marginal, mal-aimé, souffreteux, différent, méprisant et rejetant le monde, il est détenteur d'un secret supérieur, essentiel, que les autres ignorent. Son imagination le distingue mais il a du mal à trouver sa vocation. Dégoûté, en rupture de ban avec la norme, il répond à l'appel du large, s'embarque sur un transatlantique comme matelot ; et si là le cliché souffre exception, précisons que la camaraderie qui le lie au reste de l'équipage est pour lui inattendue.

Toute sa vie il conservera le besoin du voyage, mais entre-temps la lecture d'un grand maître, Lautréamont, réveillera la nécessité d'écrire. Nécessité, difficulté de l'écriture, prolongée par le déclin de la peinture ; l'œuvre progressivement calme et canalise le refus de la réalité.

Impossible bien sûr d'en rester à cette lecture de surface à la fois juste et outrée, presque une farce. On relit, mais pour se voir proposer l'image d'un « écrivain malgré lui », d'un écrivain qui voudrait échapper à cette condition : « La tentation d'écrire pourrait le détourner de l'essen-

tiel », « Il n'aimerait pas devoir écrire. Ça empêche de rêver », « Il écrit mais toujours partagé ». Un écrivain qui biaise en donnant l'impression de rester dans les coulisses du métier d'écriture, en occultant la part réelle prise dans ce métier : les publications, la direction de revues réduites à la mention hâtive de « divers métiers », de « bricolages intellectuels ». Seule est notée la présence dans une maison d'édition au service de la... fabrication.

En même temps on sait désormais que cette stratégie d'évitement, de désengagement, de différence, Henri Michaux se l'oppose à lui-même. Pour se définir a contrario, en se présentant comme écrivain contre son gré. Contre lui-même. Par impuissance, par empêchement d'être et de faire autre chose. Rien qu'un écrivain. Tout un écrivain... auquel l'homme échappe.

Plus fort que l'écrivain, plus fort que le poète, le corps qui les enferme tous les deux triomphe. Des os au sang, du sang aux os, « la moelle qui ne fait pas de sang », les os qui « sans s'occuper de lui suivent aveuglément leur évolution familiale, raciale, nordique ». Le corps occupe le champ de notre regard, comme toujours il orientera les visions d'Henri Michaux. Mais dans ces *Renseignements* il sert aussi d'excuse pour rester vague, pour ne pas en dire plus dans le jeu de fuite et de dévoilement, le jeu de clair et d'obscur qui conduit à l'illusion du cliché. Car Michaux a bien été ce jeune homme révolté, exalté, cet archétype du poète romantique, méditant sans cesse l'évasion et ne vivant vraiment que hissé sur un « balcon où défilait le monde », où « ses tempes chantent haut, en ténor » au milieu des « célestes siens¹ ».

Dans les interstices de ces *Renseignements* se glissent des faits, des « tendances et virtualités » qui cheminent aussi tout au long de l'œuvre : le secret, le « retranché », le

« lové », le « mépris de lui-même » qui sont autant de hontes que des supériorités sur l'entourage « visiblement pas au courant ».

La souffrance et la mort qui scellent une rupture d'avec le monde du bonheur auquel il avait déjà eu tant de mal à appartenir : une confiance lentement établie et brutalement trahie.

Le voyage, qui chez lui prend la forme non point tant de l'exil géographique mais de l'ailleurs qui est une patrie intérieure ; la patrie des réprouvés, des étrangers, des bizarres, des pauvres. Ce sont (contre son gré, malgré lui) au collège les enfants de paysans, puis la camaraderie des matelots, la rencontre enfin d'autres peuples comme le peuple indien. Même s'il se reconnaît et trouve sa place parmi eux, les groupes et les individus qui l'entourent sont différents des siens et de lui-même. Mais la fréquentation de la pauvreté matérielle ou intellectuelle le rapproche de l'« essentiel » et de « son » voyage.

Le langage enfin et surtout. Au collège, on parle flamand, en bateau l'argot. Quant à la langue étrangère des pays lointains et imaginaires, elle servira de base à sa langue propre. Qu'il mettra de côté pour « peindre davantage ». Autre langage.

S'il ne s'agit dans ces *Renseignements* que de notations rapides, elliptiques, elles correspondent bien à ce que nous savons de la vie d'Henri Michaux. Mais il y a tout lieu en même temps de s'interroger. On ne peut en effet concevoir que Michaux eût accepté impunément de se présenter, de présenter « son cas » comme le prévoyait la collection à laquelle ils étaient destinés, sans se prémunir contre l'usage que l'on pourrait faire de ces informations autobiographiques. Ces *Renseignements* dévoilent et simultanément contiennent leur propre antidote : la plaisanterie par

laquelle Henri Michaux écarte le danger imminent de se trahir est précisément ce quiproquo sur le modèle type, sur le cliché du poète. En le présentant de façon évidente, voire ostentatoire, Henri Michaux se situe de lui-même dans une catégorie répertoriée. Il propose sa propre lecture de lui-même pour éviter qu'on ne lui en impose une, impropre ou insidieuse.

L'imagerie à laquelle il emprunte les éléments de son « costume » est celle des grands romantiques de la fin du XIX^e siècle, des grands poètes maudits, Rimbaud, Lautréamont, Baudelaire... Et si elle ne doit pas être prise à la lettre, elle n'en fonctionne pas moins comme signe. Signe d'un rattachement apparent de Michaux à un type d'homme, de position littéraire, de vision du monde plus fin XIX^e, début XX^e siècle que strictement contemporaine. Ce qui n'enlève rien au caractère profondément moderne, voire futuriste ou anticipateur, de son œuvre. Ce rattachement résulte d'une loi de la transformation-répétition du même qui, en poésie, a valu au moins jusqu'à Michaux, peut-être Char, et dont on trouverait aujourd'hui peut-être plus difficilement les héritiers — loi qu'André Potvin a parfaitement formulée dans « Henri Michaux ou la solitude enragée » : un article qui date précisément de 1958 et qui prédit le mode de représentation que Michaux donne ici de lui-même :

« Un mythe chasse l'autre. Il ne s'écoule guère trente ans sans que se ternisse l'éclat d'une idole littéraire et que change le mot de passe poétique. Le culte du Voleur de feu perd-il aujourd'hui un peu de sa violence, que déjà ceux qui se disaient ses adeptes s'empressent de gagner une nouvelle église, celle de l'Éternel Supplicié, j'ai nommé Henri Michaux. Le jour n'est pas loin où le rimbaldien "Je est un autre", brusquement trouvé dépourvu de pouvoir magique, se verra remplacé par le cri de

Michaux : "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." Pourtant la poésie, à travers ses multiples avatars, demeure éternellement elle-même : les mots de passe parlent toujours un même langage qui est celui de n'être pas au monde, et c'est toujours à la même imagerie prométhéenne que le poète maudit emprunte ses titres de roi². »

*

La tradition à laquelle Michaux a recours le protège doublement par son caractère conventionnel et poétique. L'homme privé reste intouché. Du moins en partie, car si au moment où il écrit ces *Renseignements* Michaux est détaché de certaines circonstances déterminantes, comme la lecture de *Maldoror*, il reste marqué par l'influence vécue à un moment donné de son itinéraire. Préalable à la lecture de *Maldoror*, une certaine parenté, moins entre les individus ou les œuvres de Lautréamont et de Michaux qu'entre les intentions d'écrire de chacun, explique après coup un phénomène de reconnaissance, « un sursaut [...] qui bientôt déclenche en lui le besoin, longtemps oublié, d'écrire³ ». Comme si Michaux, découvrant en Lautréamont quelqu'un qui avait écrit dans l'esprit (violence, rébellion, humour noir) où lui-même pensait le faire sans oser ou pouvoir, s'était décidé à s'y mettre à son tour pour de bon.

Le dégoût précoce des hommes — qui se traduit chez Lautréamont par un rire noir, une folie feinte ou peinte dont l'incohérence est plus belle que la raison moyenne — touche par reconnaissance Henri Michaux et le pousse à

2. André Potvin, in *Revue générale belge*, n°4, avril 1958, p. 89.

3. *Renseignements*, p. 13.

écrire. Il le fera dans sa propre perspective et avec le parti pris non plus de la folie, mais d'une intelligence froide et cynique qui aura le mérite de tenir les petits juges en respect.

La vie fera le reste. Réalisant dans les faits, tout en respectant l'essentielle « singularité » de Michaux, la parenté « maudite » perçue à vingt-trois ans. Et si trente-cinq ans plus tard, en rédigeant ces *Renseignements*, Michaux a recours à cette « plaisanterie » pour ne pas être reconnu, c'est parce qu'il en connaît le fondement et les limites.

Michaux a entrepris, en cavalier seul, une autre science, comme Lautréamont qui écrit : « La science que j'entreprends est distincte de la poésie. Je ne chante pas cette dernière. Je m'efforce de découvrir sa source. » Leurs œuvres respectives posent le problème de la relation de la littérature avec mille autres angoisses plus vastes et n'ont pas pris toute leur efficacité. Henri Michaux, comme Lautréamont (et comme les surréalistes qui se recommandent de ce dernier), a été animé à vingt ans par le besoin d'une poésie sauvage, moderne, allant aux sources du lyrisme. Mais il n'en a pas tiré une doctrine politique ou philosophique.

Comme Lautréamont, les livres de Michaux ont servi à fasciner des individus plus qu'à offrir des procédés de pensée commune à un groupe. Comme Lautréamont Michaux a voulu coloniser la folie, connaître ses limites par opposition à ceux qui veulent savoir où ils vont... Enfin, la similitude d'impact est telle qu'une phrase de Gil Robin décrivant la déroute inspirée par Lautréamont pourrait en tout point et sans modification s'appliquer à un certain Michaux :

« Un homme que la vie ne pouvait contenter, qui frappant sur une sensation comme sur une enclume en faisait jaillir

mille éclairs, qui chauffait à blanc chaque chose au feu de son imagination et l'étirait comme du verre, un homme enfin qui remplissait son livre comme un explosif⁴. »

L'exemple de Lautréamont n'a pu, un temps, que renforcer une conception du poète déjà fortement marquée au coin du XIX^e siècle finissant : celle de l'exclu génial à l'étroit dans un monde trop petit pour lui. Conception que viendra renouveler la figure de Gangotena, grand ami qu'il dépeint en termes analogues :

« Gangotena, poète habité par le génie et le malheur. Il meurt jeune et avec lui, ses poèmes, la plupart inédits, embrasés dans un incendie d'avion, disparaissent avec lui⁵. »

La parenté avec Gangotena est double puisque au malheur et au génie qui l'habite s'ajoute aussi le complexe « sang-maladie-malédiction » évoqué dans l'article⁶ sur Gangotena, poids de naissance qui ressemble à celui de Michaux.

L'image cliché du romantique maudit utilisée comme parade prend alors la valeur d'une proposition. Lautréamont, Gangotena, mais aussi Rimbaud, Baudelaire?... Autant de figures de la jeunesse hantée par la maladie ou la mort. Ce destin, édicté d'avance par de tels prédécesseurs, aurait pu être celui de Michaux... s'il n'avait toujours échappé aux conséquences du mauvais départ (« Je suis né troué ») et des accidents de route (les fractures, les maladies, les épreuves...). Si aussi il n'avait très

4. Gil Robin, in *Le Disque vert, numéro spécial Lautréamont*, René Van den Berg éditeur, Paris, 1925, p. 32.

5. *Ibid.*, p. 14.

6. « Absence d'Alfredo Gangotena », in *Les Cahiers du Sud*, n° 159, 1934, pp. 158-161.

7. Rimbaud est présent dans la correspondance comme dans les premières critiques sur Michaux, et qui n'entend des accents baudelairiens dans « Ma vie » ? « Tu t'en vas sans moi, ma vie. / Tu roules, / Et moi j'attends encore de faire un pas. » (*La nuit remue*, p. 88.)

tôt usé de cette prudence à l'œuvre dans les *Renseignements* comme dans ses autres livres, malgré leur côté confessionnel avoué.

Michaux ici se range du côté des grands poètes maudits et l'absence de Supervielle s'explique après coup : la présence du poète béni, poète du sourire, de la joie, dépareillerait le portrait noir prémédité. Mais comme, simultanément, le cliché est voyant, on flaire la parade, on n'y croit plus tout à fait, on ne sait plus que penser. C'est le but recherché.

La liste des amis-modèles, des « copains de génie que j'ai tant aimés⁸ » — comment faut-il l'entendre ? copains « géniaux » ou membres avec lui associés dans la confrérie du génie ? — revient cependant plusieurs fois dans l'œuvre. Mais quelle leçon tire-t-il de ces parentés par différence, de ces modèles temporaires qui ont relayé sa quête de lui-même ? Ruysbroek l'admirable « faisait tout de travers », comme Michaux qui prétendait dans *Ecuador*⁹ que tous les livres dont il entreprenait la lecture lui paraissaient inintelligibles... Rimbaud a préparé la poésie de Michaux par des associations inconscientes, des visions sorties vivantes de son cerveau, irréductibles à la logique, fulgurantes. Lautréamont ne croyait plus au mot — pour lui il n'avait plus de valeur subjective et il le tenait (selon l'expression d'Ungaretti dans le numéro du *Disque vert* consacré à Lautréamont) comme « une arme terrible dans son poing ». Hello enfin a donné l'exemple d'un style net, elliptique, âpre, fait d'un lyrisme bref et constamment surveillé, un style de censeur et de polémiste.

Déjà évoqué dans « Le cas Lautréamont¹⁰ », s'ajoute en 1956, dans *Quatre Cents Hommes en croix*, un autre nom que

8. « Amours », in *La nuit remue*, p. 175.

9. *Ecuador*, p. 72.

10. Le *Disque vert*, numéro spécial Lautréamont, 1925.

les problématiques de jeunesse, sur la recherche de la perfection et de la sainteté, laissent présager : le Christ. De l'aveu de Michaux, ce texte et la tentative qu'il constitue de « rejoindre le sens et la réalité du Christ » est un échec.

Comme ces figures évoquées, comme Gangotena, comme Artaud (Michaux ne le mentionne presque jamais dans sa correspondance, mais il s'irritait de voir certains, à des fins esthétiques, tenter d'en « imiter » la folie authentique), Michaux a affronté « ce qu'il y avait de plus terrible en lui ». Gageons que ces copains de génie lui ont inspiré comment, de ses hantises, des incompréhensions et des rejets subis, pouvait naître l'insubordination dont Michaux a fait, pour de longues années, à la fois le sujet et le moteur de son écriture, et aussi sa « signature¹¹ »

C'est ainsi qu'au terme de ce parcours, de cette histoire des livres d'Henri Michaux se dessine l'univers intime, hermétique, étanche d'un homme qui s'est taillé une réputation et une notoriété publique sans concession : en 1965 on lui offrira le Grand Prix national des lettres qu'il refusera, et s'il paraît en cela unique en son genre sans doute, notons que par ce refus toutefois il s'inscrit dans une tradition, de Julien Gracq à Sartre et de Blanchot à Cioran...

Apparaît aussi une poésie unique, même si, dans la voie de la « subversion sensible » et du désir de sainteté qui en est le corollaire, Michaux s'est reconnu des prédécesseurs. D'autres à son époque, ayant le sentiment que la poésie pouvait être partout, auraient peu ou prou souscrit à l'antidéfinition qu'il en donnait :

« Je ne sais pas faire de poèmes, ne me considère pas comme un poète, ne trouve pas particulièrement de la poésie dans les poèmes et ne suis pas le premier à le

11. Une voie pour l'insubordination, éd. *Fata Morgana*, 1980, p. 23.

dire. La poésie, qu'elle soit transport, invention ou musique, est toujours un impondérable qui peut se trouver dans n'importe quel genre, soudain élargissement du monde. Sa densité peut donc être bien plus forte dans un tableau, une photographie, une cabane. Ce qui irrite et gêne dans les poèmes, c'est le narcissisme, le quiétisme (deux culs-de-sac) et l'attendrissement assommant sur ses propres sentiments. Je finis par le pire : le côté délibéré. Or, la poésie est un cadeau de la nature, une grâce, pas un travail. La seule ambition de faire un poème suffit à le tuer¹². »

Certains de ses contemporains ont prouvé de façon concomitante et manifeste que telle était l'essence de leur révolution. Cependant, malgré un commun recours à des techniques d'inversion et de déviation — « Le microbe n'a pas le temps d'examiner le biologiste », « Faites pondre le coq, la poule parlera¹³ » —, à aucun moment Michaux ne s'est, ni dans l'esprit, ni dans l'intention, ni dans la finalité, retrouvé dans les travées surréalistes.

Son unicité alors... avoir trouvé SA voie pour SON insubordination, sa langue directe : les textes du début, que ce soit *Mes propriétés* ou *La nuit remue*, constituent une tentative d'autoportrait d'un homme aux facettes multiples, tout en faiblesses qui sont aussi des forces parce qu'elles se résument et se transforment dans ce principe réactif.

Le recours, si expérimental soit-il, à la toxicomanie est aussi une provocation, un moyen de réaliser « l'évasion », de passer de « l'autre côté » sans pour autant céder à l'illusoire facilité créatrice de la drogue.

Et progressivement, les éléments de cette réaction, les oppositions, la rébellion, le défi, les affrontements, les attaques, le « ça », « l'opération tempête », « l'opération

12. « Art poétique », in J. Charprier et P. Seghers, Livre d'or de la poésie contemporaine, éd. Pierre Seghers, 1959.

13. « Tranches de savoir », in Face aux verrous, p. 45.

sagaie », « l'opération harpon », « l'opération requin », « l'opération arrachement¹⁴ » deviennent non plus des instruments, mais des personnages à part entière dans une poésie ou poétique de l'insubordination.

« Poésie » est employé au sens littéral de *poiein*, c'est-à-dire d'un faire, d'une action efficace ; cette « physique de l'insubordination et de l'horripilation, cette voie directe du psychisme aux choses¹⁵ » en est le but et la réalisation. Une réalisation verbale, traduction immédiate d'un mental en actions concrètes, presque tangibles pour peu qu'on les place « sous le microscope d'une attention forcée ». C'est ce qui fait d'ailleurs la spécificité de la poésie de Michaux auquel on peut en partie appliquer l'esprit pratique qu'il attribue à l'Hindou :

« Dans l'ordre spirituel il veut du rendement. Il ne fait pas de cas de la beauté. La beauté c'est un intermédiaire. Il ne fait pas de cas de la vérité comme telle. Mais de l'efficacité spirituelle¹⁶. »

Le caractère inimitable de l'œuvre de Michaux tient en effet à ce qu'elle repose — voilà qui paraît bien banal, le contraire justement de l'originalité — sur de l'imagination et de la sensibilité à l'état pur. Presque gratuites aussi. Ce qui valut à Michaux des incompréhensions et des reproches : il en faisait trop. Trop de bruit pour pas grand-chose, un bras cassé, une insomnie, une ombre projetée, une musique entendue, un film, un bout de rêve, de sensation, de rien... Et de ramener ce côté « bizarre » d'Henri Michaux à des événements moins communs, plus étonnants et propres à son curriculum : la mort de sa femme, la drogue. Enfin de bonnes raisons, acceptables, indiscutables, d'être différent, malheureux, misanthrope.

14. « Mouvements », in Face aux verrous, p. 10.

15. Une voie pour l'insubordination, p. 13.

16. « Un barbare en Asie », in La N.R.F., novembre 1932, p. 722.

Pourtant, si justement la vie d'Henri Michaux est présentée comme la source de son œuvre écrite et peinte, c'est dans ce qu'elle a de quotidien, de couramment extraordinaire ou de commun à tous ; mais qu'il voit et ressent davantage. Pourquoi a-t-il été amené à l'écrire ? Parce que ce qu'il sentait et voyait l'empêchait de vivre, ou, plus précisément, parce que cette sensibilité (cette susceptibilité, même, les fonctions de la vie opérant chez lui comme une maladie) faisait que les mécanismes de base de l'espèce — parler, dormir, se nourrir, voir, sortir, aimer... — chez lui n'allaient pas de soi. Étaient sinon enrayés, du moins laborieux, douloureux, hésitants.

Longtemps Michaux a cherché « un être à envahir », et il y est parvenu. Mais progressivement et tard : « Cela tarde, cela tarde bien », conclut-il dans « Une vie de chien¹⁷ ». Toute la vie d'Henri Michaux a été une lutte pour apprendre à vivre avec lui-même et en tant que lui-même. La biographie, les événements qui la marquent, les écrits qui en tiennent les minutes sont l'histoire de cette lutte et de cette conquête forcenée qui prend aussi la forme d'un apprentissage, d'une méthode de perfectionnement : une rencontre, une nuit, une indécision, une souffrance, un plaisir, une réflexion, une vision, un voyage, une lecture, une drogue, et — l'œuvre devenant aussi expérience vécue — une page d'écriture, un dessin, une peinture... Tout est bon pour apprendre à vivre.

Nous sommes touchés de ce que l'imagination comme la sensibilité, pures, gratuites, monstrueuses, exigeantes, tenaces jusqu'à l'exhaustivité la moins poétique qui soit, aient servi moins à inventer, à embellir, qu'à voir ce qui n'était pas vu, à sentir ce qui n'était pas senti. Projetant sur lui-même une lumière rasante, Michaux procède à

17. « Une vie de chien », in *Mes propriétés* (La nuit remue), p. 103.

une mise à nu absolue de son « intérieur » et touche aux zones obscures, impalpables que tout d'un coup nous reconnaissons.

Avec une simplicité et un naturel apparents, ce « pourquoi suis-je là » dont l'irrésolution nous rend malheureux est dédramatisé, disséqué, expliqué, revalorisé. Jamais grandi. Le moteur individuel est compliqué, difficile à comprendre, mais on ne tire de sa compréhension aucune complaisance. On reste toujours ce qu'on est.

Et l'exigence de conscience pousse Michaux à remettre sans cesse sur l'établi sa mécanique intérieure. C'est en cela que son œuvre est poétique. Parce qu'elle est une pratique, non pas un discours mais une action dont le but — malgré les handicaps naturels du « né fatigué », malgré les obstacles placés en travers de son entreprise — est celui de tout *honnête homme* : c'est « Connais-toi toi-même ».

Par sa vision efficace de la poésie (et si la poésie ne suffit pas, passons à la clinique), par ses méthodes distinctes des habitudes et des sphères intellectuelles de ses contemporains, Michaux se rapproche de ceux qu'il établit en frères d'esprit. C'est-à-dire autant les aliénés que les poètes ou les mystiques (les « emmerdeurs », comme il dira du poète arabe El Sayed et de lui-même) irréductibles à l'ordre commun des choses et des phrases :

« Meilleurs me paraissent le curé d'Ars, blackboulé à tous les examens et question théologiques, ou saint Joseph de Cupertino surnommé 'l'âne'... C'est presque une tradition intellectuelle de faire confiance aux fous. Mais moi, je pense surtout beaucoup de bien des imbéciles¹⁸. »

Seulement, les aliénés sont malades de cette souffrance qu'ils ne peuvent dominer ni communiquer, et des poètes

18. Ecuador, p. 75.

sont morts de la violence, de la limite de leur expression, du pouvoir destructeur de la poésie, de la folie qu'ils ont voulu coloniser. Michaux, lui, en a toujours réchappé. Dans *Vents et poussières*, il écrit : « Je promène le vieux [...], son maudit corps qui flanche¹⁹ », mais il ajoute : « auquel il tient tellement, notre corps unique pour tous deux », et l'objet de sa recherche est la (re)construction d'une unité perdue.

*

Le constat de cette énergie vitale n'est pas que de pure forme, une lecture ou relecture chronologique de l'œuvre de Michaux mettant clairement en évidence une problématique de la naissance, un passage inversé de la mort à la vie. Tout portant à croire que Michaux, qui en 1935 se dit « maudit » et écrit : « Il y a neuf ans, mère me dit : "Je préférerais que tu ne fusses pas né"²⁰ », serait d'abord mort, puis né.

La dynamique préalable de revanche, de colère, de construction par le « contre », puis d'affranchissement progressif du « contre » en « élan », témoigne largement que Michaux a réussi à bâtir, sur ses rages, ses épreuves et ses expériences, l'état de grâce dans lequel on le lit les vingt-cinq dernières années de sa vie. L'écriture-lutte est la forme dans laquelle s'est investie l'aspiration au silence, à la paix. On peut repérer les jalons explicites de cette destinée à l'envers, en marche vers l'Unicité.

Dans « Les Idées philosophiques de qui-je-fus²¹ », Michaux qui se dit habité relate un dialogue intérieur avec les créatures qui le peuplent, avec « qui-je-fus » qui le

19. *Vents et poussières*, p. 31.

20. *La nuit remue*, p. 134.

21. *Le Disque vert*, 2^e année, n°3, décembre 1923, pp. 9-14.

supplie de ne pas le laisser mourir. Il y a ensuite *Qui je fus* : c'est le titre-programme des mémoires d'un être au départ de sa vie individuelle et artistique, le héros éponyme d'une synthèse à partir de quoi on ne peut que construire, ou reconstruire. Il y a *Le Portrait de A* enfin : là, sa démarche est plus explicite puisque non seulement il y écrit : « A : l'homme après la chute²² », mais il y énonce aussi ses tentatives en direction de sa vie, son intuition d'une naissance nécessaire, sa certitude de la mort qui emportera la vie dans l'œuf :

« Il se demande où est sa vie, parfois elle lui paraît en avant, rarement passée ou actuelle, plutôt à faire²³. »

« Un jour, à vingt ans, lui vient une brusque illumination. Il se rendit compte, enfin, de son anti-vie, et qu'il fallait essayer l'autre bout²⁴. »

« Il a ainsi des milliers de départs de muscles. Ce n'est pas la marche. Il croit qu'ils vont engendrer la marche [...]. Il est le fœtus dans un ventre. Le fœtus ne marchera jamais, jamais. Il faut le sortir et ça c'est autre chose. Mais il s'entête, car c'est un être qui vit²⁵. »

« Il cherche la jeunesse à mesure qu'il vieillit. Il l'espérait. Il l'attend encore. Mais il va bientôt mourir²⁶. »

A partir de ces prémices, suivent dans *La nuit remue* un entrelacs de poèmes appelant la mort, proche, inévitable, et de poèmes appelant la vie nouvelle. Les minutes de cette nouvelle naissance sont nombreuses et réparties sur de nombreux poèmes où, comme dans « Nuit », plusieurs fois reviendra le terme de « naissance » qui peu à peu prend le pas sur la mort.

22. « *Le Portrait de A* », in *Difficultés (Lointain intérieur)*, p. 111.

23. *Ibid.*, p. 107.

24. *Ibid.*, p. 115.

25. *Ibid.*, p. 117.

26. *Ibid.*, p. 108.

Ayant écrit *Qui je fus* au début de sa vie d'écrivain, Henri Michaux ne pouvait qu'aller vers « qui je suis ». Mais un « qui je suis » à la mesure du combat mené : « Le trajet définitif est le résultat de la lutte²⁷. » Un « qui je suis » dépassant les espérances de vie d'un mortel et se projetant dans un avenir lointain :

« Comme ils sont beaux les siècles à venir. Si vous saviez comme j'aurais voulu vivre parmi vous.

« [...] je suis fort pressé, sollicité sans relâche par le dehors et le grand espace du futur. [...] Si quelque esprit dans ce temps-là peut se mettre en relation avec ce qui restera de moi, qu'il tente l'expérience, il y aura peut-être encore quelque chose à faire avec ma personne. Essayez²⁸. »

Au départ de la chaîne il y a les deux poèmes « Vers la sérénité » et, à l'autre bout, « Vers la complétude » :

« [...] jour de naissance de l'illimitation [...]

Un autre Monde m'accepte

m'agrée

m'absorbe

m'absout [...]

Armistice des passions [...]

je suis à l'arrivée de la plénitude [...]

J'assiste à l'invasion qui est une évasion [...]

Je saute d'une clairvoyance

dans une autre clairvoyance²⁹. »

Entre les deux extrêmes de la chaîne la drogue permet une expérience ontologique :

« Celui qui par la mescaline a été agressé, qui par le dedans, à l'état naissant et presque météoriquement a connu l'aliénation mentale [...] est comme s'il était né une seconde fois³⁰. »

27. Peintures et dessins, p. IX.

28. Ecuador, p. 77.

29. « Vers la complétude », in *Moments*, p. 93.

30. *Connaissance par les gouffres*, p. 179.

Les *Renseignements* nous cachent cette dimension et ce trajet existentiel ; mais l'œuvre y pourvoit avec le souci d'exhaustivité qu'on lui connaît, en restituant, dans *Poteaux d'angle*, les deux temps de cette ascension, de ces mouvements de persévérance vers soi enfin réuni :

« Contemplation. Tu en connais déjà quelque chose peut-être. Une certaine substance t'y aidait [...]. Maintenant te reste à connaître l'autre, la vraie sans secours, sans appui, avec précisément le contraire de tout appui, du moindre appui ; là, infime, comme tu es, flocon [...] si tu ne t'es pas épaissi, si tu ne te crois pas devenu important. Alors peut-être l'Immense toujours là, le virtuel Infini se répandra de lui-même, annulant les mauvais restes. Tu rentreras dans l'Espace hors de l'espace. D'autres chemins ? Soit. Si seulement tu peux persévérer [...]. Vers ta nouvelle naissance, ton trajet³¹. »

A partir de quoi, délaissant la manipulation systématique et douloureuse de son existence, Michaux tendra davantage vers une naissance sans cesse redite, vers un dépassement sans cesse de lui-même. Car celui qui a « contemplé l'être intérieur dans son éblouissement » ne peut qu'aspirer à « devenir saint³² ».

Ainsi le verra-t-on, dans la succession désormais plus lente et plus mesurée des poèmes et des recueils, atteindre par la contemplation l'état d'espacement de soi, de temps arrêté et de vie infinie qui sans nul doute l'aura conduit, le 19 octobre 1984, au pays que dès le départ il avait entrevu :

« Oh ! Pays des dalles tièdes !

Oh ! Plateau du fin sourire³³ ! »

*

31. *Poteaux d'angle*, p. 49.

32. *Peintures et dessins*, p. VII.

33. « Vers la sérénité », in *La nuit remue*, p. 51.

Retour à l'effacement
à l'indétermination

Plus d'objectif
plus de désignation

Sans agir
Sans choisir
revenir aux secondes
cascade sans bruit
flots coulants
foule étroite
à part dans la foule des environnants

Habiter parmi les secondes, autre monde
si près de soi
du cœur
du souffle

Perpétuel incessant impermanent
train égal vers l'extinction

Passantes
régulièrement dépassées
régulièrement remplacées
passées sans retour
passant sans unir
sobres
pures
une à une descendant le fil de sa vie
passant...³⁴

34. Poteaux d'angle, *poème final*, Gallimard, p. 89.

Annexes

Bibliographie
Editions de référence
Index

Bibliographie

« Cas de folie circulaire », in *Le Disque vert*, Bruxelles, septembre 1922.

« Chronique de l'aigilleur », in *Ecrits du Nord*, Bruxelles, novembre 1922.

Les Rêves et la jambe, éd. Ça ira, Anvers, 1923, 26 p.

Fables, in *Le Disque vert*, Bruxelles 1923, pp. 7-12.

Fables des origines, in *Le Disque vert*, Bruxelles, octobre 1923, 40 p.

« Les Idées philosophiques de qui-je-fus », in *Le Disque vert*, Bruxelles, décembre 1923.

« Notre frère Charlie », in *Le Disque vert*, numéro spécial Charlie Chaplin, 2^e année, 3^e série, n^o 4-5, Bruxelles, 1924.

« Réflexions qui ne sont pas étrangères à Freud », in *Le Disque vert*, numéro spécial « Freud et la psychanalyse », Bruxelles, 1924.

« Surréalisme », *Le Disque vert*, 3^e année, 4^e série, n^o 1, Bruxelles, 1925.

1. Un certain nombre de textes cités dans le cours de cet ouvrage et dont les références figurent en note n'ont pas été repris ici.

« Mes rêves d'enfant », in *Le Disque vert*, n° 2 numéro spécial « Des rêves », Bruxelles, 1925.

« Le cas Lautréamont », in *Le Disque vert*, numéro spécial « Cas Lautréamont », René Van den Berg éditeur, Paris, 1925.

Qui je fus, éd. La Nouvelle Revue française (N.R.F.), Paris, 1927, 90 p.

Ecuador, éd. N.R.F., Paris, 1929, rééd. 1968, 196 p.

Mes propriétés, éd. Fourcade, Paris, 1929, 133 p.

Un certain Plume, éd. du Carrefour, Paris, 1930, 176 p.

« Le drame des constructeurs », in *Bifur*, n° 5, 1930.

Un barbare en Asie, éd. Gallimard, Paris, 1933, nouvelle éd. corrigée 1967, 240 p.

La nuit remue, éd. Gallimard, Paris, 1935, nouvelle éd. corrigée 1970 : *La nuit remue* suivi de *Mes propriétés*.

Voyage en Grande Garabagne, éd. Gallimard, Paris, 1936, 134 p. Repris dans *Ailleurs*, 1948.

Entre centre et absence, éd. Matarasso, Paris, 1936. Avec sept dessins de Michaux. Repris dans *Plume*, 1938.

Sifflets dans le temple, éd. Guy Levis Mano, Paris, 1936, in-4°, 12 ff. non pag.

« Portrait d'homme », in *Mesures*, n° 2, 15 avril 1936, pp. 91-104.

La Ralentie, éd. Guy Levis Mano, Paris, 1937, 18 p. Repris dans *Plume*, 1938.

« Un peuple et un homme », in *Mesures*, n° 1, 15 janvier 1938, pp. 99-111.

Plume précédé de *Lointain intérieur*, éd. Gallimard, Paris, 1938, 216 p. Rééd. 1963 comprenant : *Lointain intérieur*, *Poèmes*, *Difficultés*, *Un certain Plume*, *Chaînes*, *Le Drame des constructeurs*.

Peintures, éd. G.L.M., Paris, 1939, 33 ff. non pag., 16 illustrations de l'auteur. Extraits repris dans *L'Espace du dedans*, 1944.

Au pays de la magie, éd. Gallimard, Paris, 1941, 85 p. Repris dans *Ailleurs*, 1948.

Arbres des tropiques, éd. Gallimard, Paris, 1942. Avec 19 illustrations en noir de l'auteur.

Je vous écris d'un pays lointain, éd. P. Bettencourt, Saint-Maurice-d'Etelan, 1942. Repris dans *Plume*, 1967 et 1970.

Tu vas être père, éd. P. Bettencourt, Saint-Maurice-d'Etelan, 1943, 25 ff. s.n.d.l. Repris dans *Les Cahiers de l'Herne*, spécial Henri Michaux, 1966, rééd. 1983.

Exorcismes, éd. R.J. Godet, Paris, 1943, 61 p., illustrations de l'auteur. Repris dans *Epreuves, exorcismes*, 1946.

« La marche dans le tunnel » (signé Pâques-Vent), in *Les Lettres françaises*, n° 11, janvier 1944.

Labyrinthes, éd. R.J. Godet, Paris, 1944, 53 p., illustrations de l'auteur. Repris partiellement dans *Epreuves, exorcismes*, 1946, et dans *Les Cahiers de l'Herne*, 1966.

Le Lobe des monstres, éd. L'Arbalète, Lyon, 1944, 28 p., dessin de l'auteur. Repris partiellement dans *Epreuves, exorcismes*, 1946.

L'Espace du dedans, éd. Gallimard, Paris, 1944, 284 p., rééd. 1966, 378 p. Pages choisies de *Qui-je-fus*, *Ecuador*, *La nuit remue*, *Plume*, *Voyage en Grande Garabagne*, *Au pays de la magie*, *Peintures*. En 1966, il fut ajouté des extraits de : *Epreuves*, *La Vie dans les plis*, *Passages*, *Face aux verrous*, *Misérable Miracle* et *Paix dans les brisements*.

Liberté d'action, éd. Fontaine, Paris, 1945, 42 p. Repris dans *La Vie dans les plis*, 1949.

Epreuves, exorcismes (1940-1944), éd. Gallimard, Paris, 1946, 126 p. Comprend des extraits de : *Exorcismes*, *Labyrinthes*, *Le Lobe des monstres*, et des textes inédits parus pen-

dant la guerre comme *La Marche dans le tunnel* et *Epervier de ta faiblesse*.

Apparitions, éd. Le Calligraphe, Paris, 1946, 64 p., avec 7 dessins de l'auteur. Repris dans *La Vie dans les plis*, 1949.

Peintures et dessins, éd. du Point du jour, Paris, 1946, 43 ff., illustrations de l'auteur.

Ici, Poddema, éd. Mermod, Lausanne, 1946, 55 p. Repris dans *Ailleurs*, 1948.

Ailleurs, éd. Gallimard, Paris, 1948, 314 p., rééd. 1967, 1976, 248 p. Comprend : *Voyage en Grande Garabagne, Au pays de la magie, Ici, Poddema*.

Nous deux encore, éd. J. Lambert, Paris, 1948, 23 p. Publié sans autorisation dans *L'Autre Journal*, 1^{er} déc. 1984.

Meidosems, éd. du Point du jour, Paris, 1948, 95 p., 12 lithos de l'auteur.

Poésie pour pouvoir, éd. R. Drouin, Paris, 1949, 23 p. Frontispice de l'auteur et linogravures de Michel Tapié. Repris dans *Face aux verrous*, 1954.

La Vie dans les plis, éd. Gallimard, Paris, 1949, 246 p., rééd. 1972. Comprend : *Liberté d'action, Apparitions, Portrait des Meidosems, Lieux inexprimables, Vieillesse de Pollagoras*.

Arriver à se réveiller, éd. P. Bettencourt, Saint-Maurice-d'Ételan, 1950, 43 p. Repris dans *Passages*, 1950.

Lecture de huit lithographies de Zao Wou Ki, éd. Euros & Godet, Paris, 1950, in-f^o de 23 ff. n. ch. avec les huit gravures de Zao Wou Ki. Repris dans *Passages*, 1950.

Tranches de savoir, suivi de *Secret de la situation politique*, éd. Les Pas perdus, Paris, 1950, 76 p., illustrations de Max Ernst. Repris dans *Face aux verrous*, 1954.

Passages, éd. Gallimard, Paris, 1954, 171 p. Comprend des textes parus entre 1937 et 1950. Nouvelle éd. revue et augmentée, 1963, 257 p. (soit neuf textes supplémentaires).

Veille, éd. G.-A. Bolloré, Paris, 1951, 21 ff. n. ch., nouvelle édition 1952, sur papier chiffon à la main.

Quelque part quelqu'un, s.n.d.l., 1951, 26 p.

Mouvements, éd. Gallimard, Paris, 1951, non pag. Contient 64 dessins, un poème, une postface. Pour la nouvelle édition de 1982, Michaux a changé deux planches. Repris dans *Face aux verrous*, 1954.

Rencontre dans la forêt, s.n.d.l., 1952, in-4^o de 1 f^o.

Nouvelles de l'étranger, éd. Mercure de France, Paris, 1952, 93 p. Repris dans *Face aux verrous*, 1954.

Face aux verrous, éd. Gallimard, Paris, 1954, 241 p. Reprend de nombreux textes publiés depuis 1949. Nouvelle édition revue et corrigée en 1967, 200 p.

Misérable Miracle, éd. du Rocher, Monaco, 1956, 122 p., 48 ill., rééd. Gallimard, 1972, 199 p.

Quatre Cents Hommes en croix, éd. P. Bettencourt, Saint-Maurice-d'Ételan, 1956, 37 pages. Rééd. anamastique dans *L'Ire des vents*, n^o 9/10, Châteauroux, sept. 1983.

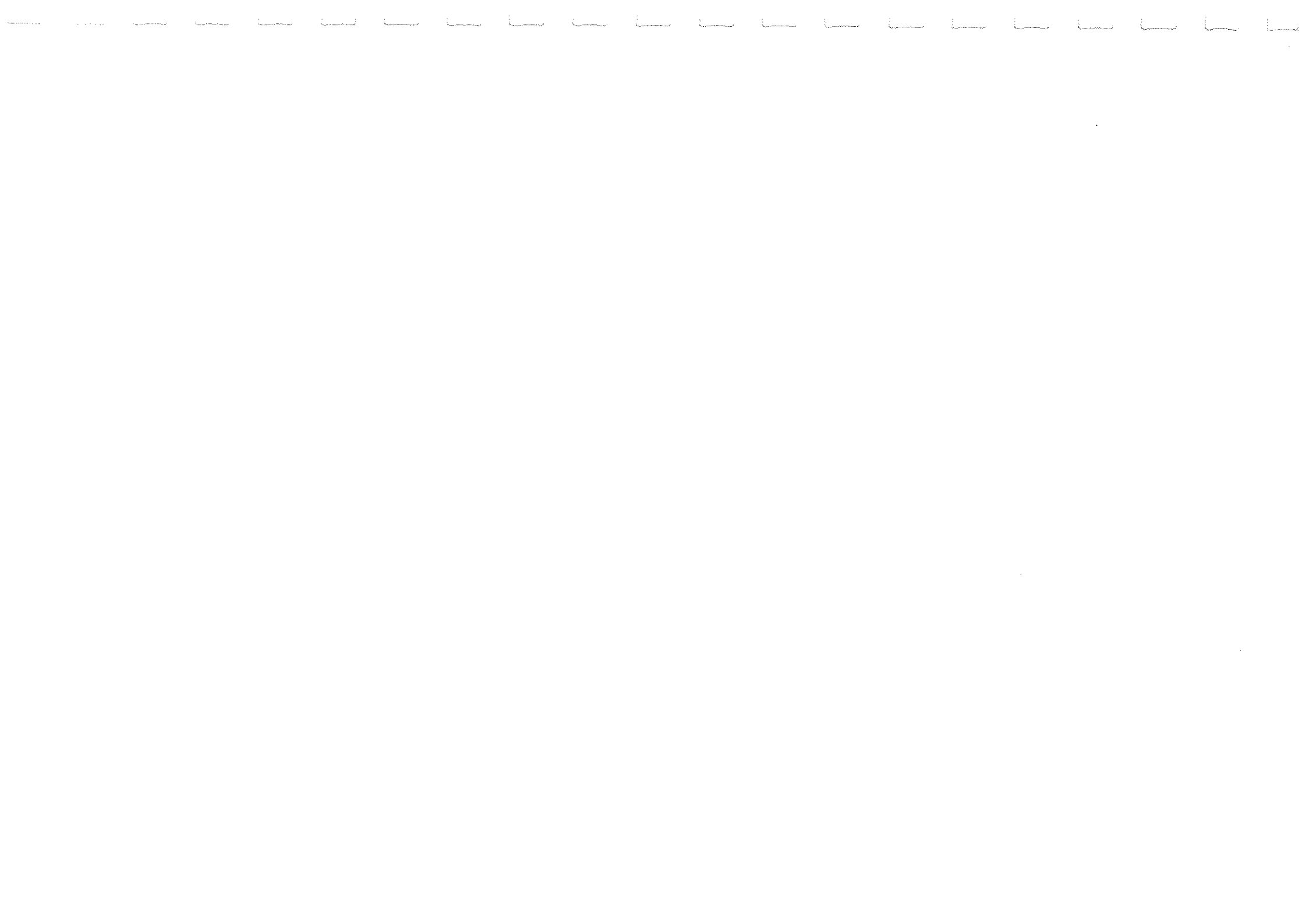
L'Infini turbulent, éd. Mercure de France, Paris, 1957, 153 p., illustrations de l'auteur. Nouvelle édition augmentée d'un chapitre, 1964, 240 p.

Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence, in Robert Bréchon, *Michaux*, coll. « Bibliothèque idéale », N.R.F., 1959. Repris dans *Les Cahiers de l'Herne*, spécial Henri Michaux, n^o 8, 1966, rééd. 1983, pp. 11-15.

Paix dans les brisements, éd. K. Flinker, Paris, 1959, in-4^o oblong de 47 p. ill.

Vigies sur cibles, éd. du Dragon, Paris, 1959, in-4^o ill. par l'auteur et Matta. Texte repris dans *Passages*, 1963.

Connaissance par les gouffres, éd. N.R.F., Paris, 1961, 283 p., rééd. 1967, 1978.



Vents et poussières, éd. K. Flinker, Paris, 1962, 88 p., illustrations de l'auteur.

Les Grandes Épreuves de l'esprit, éd. Gallimard, Paris, 1966, 211 p.

Vers la complétude, éd. G.L.M., Paris, 1967, 30 p. Repris dans *Moments*, 1973.

Façons d'endormi, façons d'éveillé, éd. Gallimard, Paris, 1969, 248 p., rééd. 1970.

Poteaux d'angle, éd. de l'Herne, Paris, 1971, 40 p. ; éd. Fata Morgana, Montpellier, 1978, 80 p. ; nouvelle édition augmentée, Gallimard, Paris, 1981, 94 p.

Emergences, résurgences, éd. Skira, Genève, 1972, 133 p. et 104 ill.

En rêvant à partir de peintures énigmatiques, éd. Fata Morgana, Montpellier, 1972, 80 p.

Moments, traversées du temps, éd. Gallimard, Paris, 1973, 144 p. Preprend onze textes publiés entre 1957 et 1970, certains dans des revues (numéro spécial de *Promesse*, 1967), d'autres en volume comme « Paix dans les brisements : Inijii » (extrait de *Vents et poussières*) et *Vers la complétude*.

Bras cassé, éd. Fata Morgana, Montpellier, 1973, 80 p. Repris dans *Face à ce qui se dérobe*, 1975.

Quand tombent les toits, éd. G.L.M., Paris, 1973, 30 p. Repris dans *Chemins cherchés, chemins perdus*, 1981.

Par la voie des rythmes, éd. Fata Morgana, Montpellier, 1974, 112 p. Cet ouvrage ne contient pas de textes, seulement des dessins d'Henri Michaux.

Moriturus, éd. Fata Morgana, Montpellier, 1974, 42 p. Repris dans *Face à ce qui se dérobe*, 1975.

« Diagonales », in *La Nouvelle Revue française*, n° 265, janvier 1975, pp. 1-7.

Idéogrammes en Chine, éd. Fata Morgana, Montpellier, 1975, 24 ff. n. ch.

Coups d'arrêt, éd. Le Collet du buffle, Paris, 1975, 8 ff. n. ch. Repris dans *Chemins cherchés, chemins perdus*, 1981.

Face à ce qui se dérobe, éd. Gallimard, Paris, 1975, 152 p. Reprise de six textes publiés entre 1973 et 1975 dans des revues ou en volume comme *Bras cassé* et *Moriturus*.

Choix de poèmes d'Henri Michaux, éd. Gallimard, Paris, 1976, 93 p. Recueil de vingt-deux textes publiés entre 1927 et 1973, depuis « Le grand combat » jusqu'à « Yantra », choisis par Michaux lui-même.

Les Ravagés, éd. Fata Morgana, Montpellier, 1976, 96 p. Repris dans *Chemins cherchés, chemins perdus*, 1981.

Jours de silence, éd. Fata Morgana, Montpellier, 1978, 48 p. Repris dans *Chemins cherchés, chemins perdus*, 1981.

Saisir, éd. Fata Morgana, Montpellier, 1979, 112 p., non pag.

Une voie pour l'insubordination, éd. Fata Morgana, Montpellier, 1980, 69 p.

Affrontements, éd. Fata Morgana, Montpellier, 1981, 96 p.

Comme un ensablement, éd. Fata Morgana, Montpellier, 1981, 19 p. sérigraphies.

Chemins cherchés, chemins perdus. Transgressions, éd. Gallimard, Paris, 1981, 184 p. Recueil de huit textes dont certains déjà publiés en volume.

Les commencements. Dessins d'enfants. Essais d'enfants, éd. Fata Morgana, Montpellier, 1983, 50 p. Repris dans *Déplacements, dégagements*, 1985.

Par surprise, éd. Fata Morgana, Montpellier, 1983, 54 p. Repris dans *Déplacements, dégagements*, 1985.

Le Jardin exalté, éd. Fata Morgana, Montpellier, 1983, 32 p. Repris dans *Déplacements, dégagements*, 1985.

Avec l'obstacle, éd. L'Ire des vents, Châteauroux, 1984.
Reproduit des textes publiés dans le n°9/10 de la revue
L'Ire des vents (sept. 1983) : « Musiques en dérouté »,
« Poèmes », « Voyage qui tient à distance ». Repris dans
Déplacements, dégagements, 1985.

Par des traits, éd. Fata Morgana, Montpellier, 1984, 112 p.
Un poème, un texte, 65 illustrations de l'auteur.

« En Occident, le jardin d'une femme indienne », in *L'Ire
des vents*, n° 11/12, 1984, pp. 115-116. Le dernier poème
publié par Henri Michaux.

Déplacements, dégagements, éd. Gallimard, Paris, 1985,
144 p. Reprend huit œuvres publiées entre 1982 et 1984.

Editions de référence¹

Les Rêves et la jambe : éd. Ça ira, Anvers, 1923.

Fables des origines : in *Le Disque vert*, oct. 1923.

Qui je fus : éd. N.R.F., Paris, 1927.

Ecuador : éd. N.R.F., Paris, 1968.

Un barbare en Asie, éd. Gallimard, Paris, 1967.

La nuit remue et Mes propriétés : *La nuit remue* suivi de *Mes
propriétés*, éd. Gallimard, Paris, 1970.

Entre centre et absence : in *Plume*, 1933.

La Ralentie : *ibid.*

Plume ou *Lointain intérieur* = *Plume* précédé de *Lointain inté-
rieur*, éd. Gallimard, Paris, rééd. 1963 comprenant : *Entre
centre et absence*, *La Ralentie*, *Animaux fantastiques*, *L'Insou-
mis*, *Je vous écris d'un pays lointain*, *Poèmes*, *Difficultés*, *Un
certain Plume*, *Chaînes*, *Le Drame des constructeurs*, *Postface*.

Peintures : éd. G.L.M., Paris, 1939.

Au pays de la magie : in *Ailleurs*, rééd. 1967.

Arbres des tropiques : éd. Gallimard, Paris, 1942.

1. Cette bibliographie indique les éditions utilisées pour les textes cités dans cet ouvrage,
lorsque cette édition n'a pas été précisée en note.

Avec l'obstacle, éd. L'Ire des vents, Châteauroux, 1984.
Reproduit des textes publiés dans le n°9/10 de la revue
L'Ire des vents (sept. 1983) : « Musiques en déroute »,
« Poèmes », « Voyage qui tient à distance ». Repris dans
Déplacements, dégagements, 1985.

Par des traits, éd. Fata Morgana, Montpellier, 1984, 112 p.
Un poème, un texte, 65 illustrations de l'auteur.

« En Occident, le jardin d'une femme indienne », in *L'Ire
des vents*, n° 11/12, 1984, pp. 115-116. Le dernier poème
publié par Henri Michaux.

Déplacements, dégagements, éd. Gallimard, Paris, 1985,
144 p. Reprend huit œuvres publiées entre 1982 et 1984.

Editions de référence¹

Les Rêves et la jambe : éd. Ça ira, Anvers, 1923.

Fables des origines : in *Le Disque vert*, oct. 1923.

Qui je fus : éd. N.R.F., Paris, 1927.

Ecuador : éd. N.R.F., Paris, 1968.

Un barbare en Asie, éd. Gallimard, Paris, 1967.

La nuit remue et Mes propriétés : *La nuit remue* suivi de *Mes
propriétés*, éd. Gallimard, Paris, 1970.

Entre centre et absence : in *Plume*, 1938.

La Ralentie : *ibid.*

Plume ou Lointain intérieur = *Plume* précédé de *Lointain inté-
rieur*, éd. Gallimard, Paris, rééd. 1963 comprenant : *Entre
centre et absence*, *La Ralentie*, *Animaux fantastiques*, *L'Insou-
mis*, *Je vous écris d'un pays lointain*, *Poèmes*, *Difficultés*, *Un
certain Plume*, *Chaînes*, *Le Drame des constructeurs*, Postface.

Peintures : éd. G.L.M., Paris, 1939.

Au pays de la magie : in *Ailleurs*, rééd. 1967.

Arbres des tropiques : éd. Gallimard, Paris, 1942.

1. Cette bibliographie indique les éditions utilisées pour les textes cités dans cet ouvrage,
lorsque cette édition n'a pas été précisée en note.

Je vous écris d'un pays lointain : in *Plume*, 1963.
Tu vas être père : in *L'Herne*, 1983.
Exorcismes : éd. R.J. Godet, Paris, 1943.
Labyrinthes : in *Epreuves, exorcismes*, 1946.
L'Espace du dedans : rééd. Gallimard, Paris, 1966.
Liberté d'action : in *La Vie dans les plis*, 1949.
Epreuves, exorcismes = Epreuves, exorcismes (1940-1944), éd. Gallimard, Paris, 1946.
Apparitions : in *La Vie dans les plis*, 1949.
Peintures et dessins : éd. du Point du jour, Paris, 1946.
Ailleurs : rééd. Gallimard, 1967. Comprend : *Voyage en Grande Garabagne, Au pays de la magie, Ici, Poddema*.
Nous deux encore : éd. J. Lambert, Paris, 1948.
Poésie pour pouvoir : in *Face aux verrous*, 1954.
La Vie dans les plis : rééd. Gallimard, 1972. Comprend : *Liberté d'action, Apparitions, Portrait des Meidosems, Lieux inexprimables, Vieillesse de Pollagoras*.
Arriver à se réveiller : in *Passages*, 1950.
Lecture de huit lithographies de Zao Wou Ki : in *Passages*, 1950.
Tranches de savoir : in *Face aux verrous*, 1954.
Passages : nouvelle éd. revue et augmentée, Gallimard, Paris, 1963.
Veille : rééd. sur papier chiffon, G.-A. Bolloré, Paris, 1952.
Mouvements : in *Face aux verrous*, 1967.
Rencontre dans la forêt : s.n.d.l., 1952.
Renseignements = Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence, in *L'Herne*, 1983.
Nouvelles de l'étranger : in *Face aux verrous*, 1967.
Face aux verrous : rééd. Gallimard, Paris, 1967.
Misérable Miracle : rééd. Gallimard, Paris, 1972.

Quatre Cents Hommes en croix : éd. P. Bettencourt, Saint-Maurice-d'Etelan, 1956.
L'Infini turbulent : rééd. augmentée, Mercure de France, Paris, 1964.
Connaissance par les gouffres : rééd. Gallimard, Paris, 1967.
Vents et poussières : éd. K. Flinker, Paris, 1962.
Les Grandes Epreuves de l'esprit : éd. Gallimard, Paris, 1966.
Vers la complétude : in *Moments*, 1973.
Façons d'endormi, façons d'éveillé : éd. Gallimard, Paris, 1969.
Poteaux d'angle : éd. augmentée, Gallimard, Paris, 1981.
Emergences, résurgences : éd. Skira, Genève, 1972.
Moments, traversées du temps : éd. Gallimard, Paris, 1973.
Quand tombent les toits : éd. G.L.M., Paris, 1973.
Jours de silence : éd. Fata Morgana, Montpellier, 1978.
Saisir : éd. Fata Morgana, Montpellier, 1979.
Une voie pour l'insubordination : éd. Fata Morgana, Montpellier, 1980.
Affrontements : éd. Fata Morgana, Montpellier, 1981.
L'Herne, [1966], 1983 : *Les Cahiers de l'Herne*, numéro spécial Henri Michaux, rééd. 1983.
Lettres à Jean Paulhan : archives Pierre et Frédéric Paulhan. (La plupart des lettres ne sont pas datées par Michaux lui-même. C'est par recoupement que leur classement a pu être effectué.)

Index

- Ajuriaguerra (Dr), 200.
Alain (philosophe), 112.
Alechinsky (Pierre), 26.
Alpes (les), 174.
Amérique du Sud, 64.
Apple (Monique), 27.
Aragon (Louis), 159.
Argentine, 130, 135.
Arland (Marcel), 52.
Ariaud (Antonin), 25, 109, 227.
Baillon (André), 52.
Bataille (Georges), 204.
Battacharya (Lockenath), 108.
Baudelaire, 222, 225.
Beach (Sylvia), 108, 111.
Belgique, 49, 60, 87, 120.
Belgique (Anvers), 59, 129, 172.
Belgique (Bruxelles), 40, 42, 175.
Belgique (Dinand), 50.
Belgique (Namur), 33.
Belgique (Putte Grasheide), 41.
Belgique (Verviers), 59, 172.
Belgique (Van der Borgt, pensionnat), 42.
Benda (Julien), 159.
Bertaux (Denise), 60, 61.
Bertelé (René), 108, 109, 113, 196, 198, 200.
Bettencourt (Pierre), 24, 27, 28, 44, 108, 125, 144, 145, 175.
Blanchot (Maurice), 227.
Blanke (Jeanne Marie Constance), 33.
Blanke (Frédéric Charles), 34.
Boissonas (Edith), 200.
Bolloré (Gwaen-Ael), 26, 113.
Bonnefoi (Geneviève), 108.
Bonnefoy (Yves), 109.
Borges (Jorge Luis), 135.
Boulez (Pierre), 109.
Bousquet (Joe), 159.
Bréchon (Robert), 66, 217.
Brésil, 157, 158.
Brésil (Rio de Janeiro), 48, 157.
Bruegel (Pieter), 43.
Caillois (Roger), 44, 132, 133, 153.
Cambodge, 172.
Cazac (Yohan), 107.
Celan (Paul), 108.
Cendrars (Blaise), 52.

Char (René), 109, 222.
Chaplin (Charlie), 54.
Cline, 93.
Chirico (Giorgio De), 67, 219.
Church (Henry), 110, 111, 133, 149, 161.
Cioran (Emile Michel), 15, 19, 133, 134, 204, 227.
Clancier (Georges Emmanuel), 116, 159.
Claudel (Paul), 104.
Closson (Hermann), 43, 69, 79.
Cocteau (Jean), 52, 167.
Collin (Bernard), 86, 108.
Colpach (château de), 150, 151.
Coppée (François), 104.
Cosina (Renée), 113.
Coulon (Philippe de), 198.
Cordier (Daniel), 108.
Cournot (Michel), 108.
Crémieux (Martin), 130.
Crevel (René), 52.
Daumal (René), 109.
David (Pierre), 133.
Dazet, 30.
Déat (Marcel), 138.
Desforêts (Jeanine), 144.
Dorian (Jean-Pierre), 193.
Drouin (René), 108, 139.
Druon (Maurice), 27.
Dubuffet (Jean), 24, 196, 197.
Duhamel (Georges), 130.
Dupin (Jacques), 141.
Eckart (maître), 56, 150.
Egypte, 108, 175.
Egypte (Caire), 94, 172.
Eluard (Paul), 52, 109.
El Sayed (poète), 172.
Emmanuel (Pierre), 147.
Equateur, 49.
Equateur (Quito), 72, 74, 76, 78.

Ernst (Max), 25, 67, 107, 165, 219.
Espagne (Barcelone), 114, 172.
Espagne (Canaries), 114, 172.
Espagne (Tossa), 64, 110, 115.
Fargue (Léon-Paul), 67.
Flinker (Karl), 67, 108.
Fiori (Diana Grange), 108.
Foligno (Angèle de), 44.
Fourcade (Jacques Emile Pierre), 84, 85, 86, 108, 112, 178, 200.
Freud (Gisèle), 108, 111.
Gaillard (André), 97.
Gallimard (Raymond), 62, 80, 120, 121, 122, 161, 162, 167.
Gangotena (Alfredo), 62, 72, 83, 102, 225, 226, 227.
Gatti (Armand), 109.
Gheerbrant (Bernard), 108, 196, 211.
Ghéon (Henri), 138.
Gide (André), 52, 112, 150, 160, 161.
Giraudoux (Jean), 112.
Godet (Robert J.), 154, 161, 194.
Goemans (Camille), 50, 149.
Gomez de la Serna (Ramon), 56.
Gracq (Julien), 227.
Grenn (Julien), 102.
Groethuysen (Bernard), 110, 149, 150.
Guillain (Alix), 138.
Haulleville (Eric de), 52.
Heim (Roger), 201.
Hellens (Franz), 50-53, 57, 60, 61, 67, 79, 104, 198.
Hello (Ernest), 44, 55, 56, 226.
Henein (Georges), 108, 172, 175.
Hey (Henri), 200.
Hugues (Jean), 108, 214.
Indonésie (Bali), 94.
Indonésie (Java), 94.

Inde, 90, 92, 93, 108, 172.
Itkine (Sylvain), 160.
Jordan (Max), 101.
Jouffroy (Alain), 47, 170, 210.
Jouhandeau (Marcel), 52, 112.
Jouve (Pierre-Jean), 133.
Kolb (Annette), 151.
Klee (Paul), 67, 164, 165, 219.
Kozevoi (Vadim), 108.
Lam (Wilfredo), 109.
Lao-Tzeu, 94.
Lautréamont, 30, 50, 55, 56, 57, 219, 222, 223-225.
Lavandou (Le), 160, 163, 166, 173.
Leiris (Michel), 104, 111, 122.
Leyris (Pierre), 100, 133, 134, 162.
Lhote (André), 62.
Lima (Jorge de), 157.
Londres, 88.
Luxembourg, 120, 172.
Maïakowski, 52.
Mallet (Robert), 217.
Malraux (André), 30, 52.
Mandiargues (André Pieyre de), 23.
Mano (Guy Levis), 108.
Mansour (Joyce), 108.
Maritain (Jacques), 130, 131.
Maroc, 112, 172.
Masui (Jacques), 108.
Matta (Roberto), 107.
Maurois (André), 27.
Mayrisch de Saint-Hubert (Aimée), 150, 151, 160.
Mélot du Dy, 52.
Mexique, 172.
Michaux (Henri Joseph), 34.
Michaux (Marcel Frédéric), 33.
Michaux (Octave Jean Marie), 33.
Monlezun (André de), 82, 83.

Monnier (Adrienne), 67, 86, 111, 125, 139, 140.
Nabokov (Vladimir), 111.
Népal, 172.
New York, 38.
Nizan (Paul), 91.
Norve (Georges Mogin, dit Géo), 43.
Normandie, 113, 145.
Paris, 49, 59, 60, 95, 135, 162, 172.
Paulhan (Jean), 44, 57, 60-62, 64, 69, 73, 74, 77-79, 81, 87-89, 91, 93, 94, 98, 103, 109, 110, 112, 113, 117, 119, 129, 130-132, 136, 138, 139, 145, 148, 153, 157, 158, 166, 168, 170-172, 195, 200, 203, 214.
Pauwels (Louis), 35, 197, 198.
Paz (Octavio), 108, 214.
Phan Kim (Micheline), 35.
Port-Cros, 61, 113.
Potvin (André), 222.
Peyré (Yves), 65.
Picon (Gaétan), 108, 143.
Ponge (Francis), 107.
Périer (Odilon-Jean), 52.
Ponge (Francis), 52.
Prévert (Jacques), 109, 148.
Ratheneau (Walter), 151.
Raucroix (Julie), 34.
Raval (Marcel), 67.
Renéville (Rolland de), 99, 109, 121, 149, 162, 192.
Reverdy (Pierre), 112.
Rimbaud, 60, 222, 225, 226.
Rivière (Jacques), 52, 151.
Robin (Gil), 224.
Rome, 172.
Roy (Bruno), 108.
Ruysbroek (Guillaume de), 44, 226.

Saby (Bernard), 107.
Saillet (Maurice), 165, 200, 193.
Sartre (Jean-Paul), 227.
Schlumberger (Jean), 151.
Sidéry (Sherban), 133.
Sima (Joseph), 107.
Simon (Jacques-François), 197.
Sola (Susana), 132, 134, 135.
Soupault (Philippe), 52.
Suarès (André), 112.
Suisse, 174.
Supervielle (Jules), 23, 52, 60-62,
64-66, 72, 87, 112, 130, 132, 138,
145, 170, 219, 226.
Tacou (Constantin), 86.
Tapié, 193.

Termet-Ferdière (Marie-Louise),
132, 163, 168, 171.
Thaïlande, 172.
Triolet (Elsa), 159.
Ungaretti (Giuseppe), 110, 130
131, 226.
Uruguay, 130, 135, 136.
Valéry (Paul), 160.
Wahl (Jean), 147.
Welch (Jean), 102.
White (Kenneth), 60, 92, 109.
Vladislav (Jan), 108, 214.
Woitrin (Marie Joséphine Eugé-
nie), 33.
Zao Wou Ki (peintre), 18, 107.

Du même auteur

Femmes made in U.S.A.,
éd. Autrement, 1984.

MAURICE RAVEL par Marcel Marnat
(avec une cassette des enregistrements de 1929-1934, réalisés sous
la direction de Maurice Ravel ou par des interprètes de son choix)

HENRI MATISSE par Marcelin Pleynet

KATHERINE MANSFIELD par Michel Dupuis

DINO BUZZATI par Michel Suffran et Yves Panafieu

MARY SHELLEY par Cathy Bernheim

CHATEAUBRIAND présenté par José Cabanis

C.F. RAMUZ par Marianne Ghirelli

JOSEPH DELTEIL par Robert Briatte

GERARD PHILIPPE par Dominique Nores

MICHEL BUTOR par Skimao et Bernard Teulon-Nouailles

AUGUSTE COMTE sous la direction de Gérard de Ficquelmont

LOUIS JOUVET par Paul-Louis Mignon

RAYMOND QUENEAU par Jacques Jouet

JEAN GENET par Arnaud Malgorn

PAUL LÉAUTAUD par Martine Sagaert

HENRI
MICHAUX

Qui êtes-vous ?



INA INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL

*Les ouvrages marqués d'un astérisque
comportent des entretiens issus des archives
de l'Institut national de l'audiovisuel.*