



**UNIVERSITÉ FRANÇOIS - RABELAIS  
DE TOURS**



*ÉCOLE DOCTORALE SHS*

**THÈSE** présentée par :

**Aurélien NANTOIS**

soutenue le : **23 Octobre 2009**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François - Rabelais**

Discipline/ Spécialité : **Lettres Modernes**

**Henri Michaux**

**Déplacements et mutations de l'ailleurs  
poétique**

**THÈSE dirigée par :**

**M. LEUWERS Daniel**

Professeur à l'université de Tours

**RAPPORTEURS :**

**M. Guedj Colette**

Professeur émérite à l'université de Nice

**M. SANZ Téofilo**

Professeur à l'université de Burgos (Espagne)

---

**JURY :**

**Mme GUEDJ Colette**

Professeur émérite à l'université de Nice

**M. LEUWERS Daniel**

Professeur à l'université de Tours

**M. SANZ Téofilo**

Professeur à l'université de Burgos (Espagne)

**Mme STAFFORD Helen**

Professeur à l'université de Birmingham

(Angleterre)



Aurélien NANTOIS

**Henri Michaux**  
**Déplacements et mutations**  
**de l'ailleurs poétique**

Directeur de thèse : Daniel LEUWERS



Il est et se voudrait ailleurs,  
essentiellement ailleurs,  
autre.

Henri Michaux, *Peintures, Qui il est.*



## Dédicace

À ma famille, à Sébastien, à Shôhei, à Olivia.

## Remerciements

Merci à Daniel Leuwers, Sébastien Delavoux, Anne et Nicolas Barrier, Omégaphone, Marie-Hélène et Claude Quétier, Shôheï Yamanada, Olivia Thiriet et à toute personne ayant contribué même modestement à ce travail.



## Résumé

L'ailleurs est une notion primordiale de la poésie. Henri Michaux, à la suite de Baudelaire et de Rimbaud est l'un des principaux explorateurs de l'ailleurs poétique. La notion d'un ailleurs spécifique à la création poétique et, plus largement, artistique est utilisée pour analyser comment le poète transforme la poésie.

Henri Michaux fuit systématiquement ses attaches et ses repères occidentaux pour se libérer des règles imposées par la société. Il fuit d'abord l'écriture qui « le détourne de l'essentiel » et se consacre au voyage. Mais les voyages réels et les ailleurs imaginaires de sa poésie s'unissent bientôt dans l'exploration d'un ailleurs qu'il trouve en lui. Il demeure insoumis aux stéréotypes de l'ailleurs répandus dans l'art et dans la société. Sa pratique artistique se situe en marge de la grandeur du classicisme et le poète se réclame de la faiblesse de l'homme et de la volonté d'impuissance pour accéder à une conception de l'espace qui lui est propre.

L'exploration de son intériorité lui permet de modifier la perception de son être et de rencontrer sa propre dualité. Il se livre tout entier à ses géographies intérieures et au caractère multiple de sa personnalité et du réel. Par cette exploration, il produit une dynamique artistique qui exprime toute la complexité de son être et renouvelle l'espace poétique commun. Néanmoins, ce voyage au cœur de la dispersion de l'espace le conduit à une angoisse et de perte d'identité fondé sur le sentiment de vide et de tragique de l'existence. Ce sentiment est directement lié à l'expérience de la contingence et du vide et au caractère arbitraire des lois du monde et des hommes. Henri Michaux s'avère très proche de ce qu'expriment Kafka et Dostoïevski, mais il se refuse à la formule tragique et se tourne vers la formule magique.

Pour se défaire du statisme tragique le poète construit un art de guérison qui refuse la fixation victimaire des sociétés gréco-latines et judéo-chrétiennes sur la figure du pharmakos. Il s'écarte de la souffrance noble de la catharsis tragique et exprime la souffrance universellement partagée des hommes. Il élabore un art proche de la faiblesse ontologique de l'humain par le recours à une prosodie et une peinture pauvres. Il explore les limites entre l'écriture et le plastique pour donner à lire et à voir un art hybride de guérison qui s'inspire des arts et des philosophies asiatiques et de l'ancienne

magie chamanique. Le poète réinvestit l'espace de création occidental en modifiant l'espace poétique de l'ailleurs. Les déplacements et les mutations de l'ailleurs poétique qu'il réalise lui permettent, malgré les brisures du XX<sup>ème</sup> siècle et les blessures de son existence propre, de se réconcilier avec lui-même et un espace du monde en crise. C'est par cette cure de l'espace poétique qu'il revient, à la toute fin de son existence, vers un chant du monde considéré comme un jardin précieux.

Michaux Henri ailleurs poétique espace voyage drogues déplacements mutations prosodie  
pauvre volonté impuissance puissance guérison pastorale

## Résumé en Anglais

Being « anywhere out of the world » as a poetical space, is a central concept of poetry. Henri Michaux, following Baudelaire and Rimbaud is one of the main explorers of the poetical space. The notion of a specific space of poetical creation and, more broadly, of art is used to analyze how the poet transforms poetry.

Henri Michaux systematically flees his attachments and his western points of reference to be free from the rules imposed by society. He also avoids writing that « divert him from the essential » and first dedicated his time to travel. But actual travel and the space of imagination in his poetry soon join for an exploration of inner poetical space. He remains insubordinate to stereotypes of travel that are spread in art and society. His artistic practice remains away from the greatness of classicism and the poet claims to take his inspiration from a « will of weakness » to reach a spatial conception of his own.

The exploration of his interiority allows him to change the way he considers himself and to confront with his own duality. He dedicates himself to his inner geographies and the multiple aspects of his personality and of reality. Through this exploration, he produces a dynamic art that expresses his own complexity and renews the common poetic space. However, this journey into the heart of the dispersion of space leads to anxiety and a loss of identity based on the feeling of emptiness and tragic. This feeling is directly related to the experience of contingency and emptiness and to the arbitrary laws of the world and men. Henri Michaux is very close to what expressed Kafka and Dostoyevsky, but he refuses the tragic formula and chose the magic formula.

To get rid of the tragic immobility the poet builds a healing art that refuses to focus, as Greco-Roman and Judeo-Christian societies, on the figure of the pharmakos. He stays away from the noble suffering of the tragic catharsis and expresses the universally shared suffering of men. He builds-up an art that stay close to the ontological weakness of men by the use of a poor prosody and poor paint (like in *Arte Povera*). He explores the limits between writing and plastic art to give us to read and to see an hybrid art inspired by the healing asian arts and philosophies and by ancient shamanistic magic. The poet renews the space of creation by changing the Western

poetical space. The shifting and mutations he makes in poetry allows him, despite the tragedy of the twentieth century and the wounds of his own existence, to be in peace with himself and to reconcile with a world in crisis. This cure of the poetic space, at the very end of his life, allows him to sing the world as a fragile garden again.

Henri Michaux poetical inner space travel drugs will of weakness painting writing  
shifting mutations cure magic

## Table des matières

<b>Dédicace</b>	<b>9</b>
<b>Remerciements</b>	<b>10</b>
<b>Résumé</b>	<b>11</b>
<b>Résumé en Anglais</b>	<b>13</b>
<b>Table des matières</b>	<b>15</b>
<b>Index des planches</b>	<b>17</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>19</b>
<b>I) PRATIQUES DU VOYAGE</b>	<b>29</b>
<b>1) Le dégagement</b>	<b>31</b>
a) Refus créateur et refus destructeur	31
b) Voyager contre	36
<b>2) Pratiques du voyageur</b>	<b>40</b>
a) Les ratages	40
b) « Ecuador »	43
c) L'observation	50
- Ethnologie et zoologie surréalistes	50
- Se retrouver dans l'ailleurs.	56
d) Le chemin de la subversion	62
- L'insoumission au rêve	62
- L'insoumission aux drogues	66
- La volonté d'impuissance	70
<b>II) DECLOISONNEMENT DES ESPACES</b>	<b>83</b>
<b>1) Les espaces de l'être</b>	<b>85</b>
a) Géographies de l'être	85
b) Les indénombrables doubles	94
- Le portrait, l'autoportrait	94
- Le mouvement de l'écriture	100
<b>2) La contamination des espaces</b>	<b>108</b>
a) L'espace-pensée	108
b) La porosité de l'espace	117
- La nuit de l'être	117
- L'espace étranger	123

<b>3) Angoisse et dissolution</b>	<b>140</b>
a) L'angoisse circule	140
b) Loi de la névrose et névrose de la loi	148
c) H. M. le maudit	159
<b>III) DE LA GUERISON</b>	<b>171</b>
<b>1) Échapper au tragique</b>	<b>173</b>
<b>2) La disparition de la poésie</b>	<b>191</b>
a) La découverte de l'écriture gauche	191
b) Une antipoétique	201
c) Une prosodie pauvre	206
<b>3) La guérison de l'espace</b>	<b>217</b>
a) Efficace est mon action	217
b) Peinture-écriture	231
c) Ailleurs poétique et poésie des ailleurs	249
- Ailleurs poétiques	249
- Écriture plastique	259
- Essentiellement ailleurs	265
<b>CONCLUSION</b>	<b>275</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>281</b>
<b>Œuvres d'Henri Michaux</b>	<b>282</b>
<b>Correspondance</b>	<b>287</b>
<b>Ouvrages sur l'œuvre d'Henri Michaux</b>	<b>288</b>
1) Études	288
2) Publications collectives	290
3) Catalogues	291
4) Études partiellement consacrées à Henri Michaux	294
<b>Recueils de textes, journaux et articles à propos d'Henri Michaux</b>	<b>296</b>
<b>Ouvrages divers</b>	<b>298</b>
<b>Médias</b>	<b>301</b>
1) Discographie sélective	301
2) Filmographie	301
3) Internet	301

## Index des planches

**P. 61**, Planche 1 : *Henri Michaux, Tête, aquarelle, 1939, 18 x 16 cm, collection particulière, photo, musée national d'Art moderne centre Georges Pompidou, K. Ignatiadis, Paris.*

**P. 79**, Planche 2 : *Henri Michaux, sans titre, plume et aquarelle, 1948-49, 31,5 x 23,5 cm, collection particulière.*

**P. 93**, Planche 3 : *Henri Michaux, sans titre, gouache sur fond noir, 1944, 16 x 20 cm, collection Bernard et Jacqueline Gheerbrant.*

**P. 113**, Planche 4 : *Henri Michaux, sans titre, aquarelle et encre de chine, 1945, 54 x 35 cm, collection A. et E. Gheerbrant.*

**P. 146**, Planche 5 : *Henri Michaux, sans titre, aquarelle et encre de chine, 1949, 50 x 32 cm, collection particulière.*

**P. 194**, Planche 6 : *Henri Michaux, sans titre (Alphabet), dessin à la plume, encre sur papier, 32 x 24 cm, 1944, collection particulière.*

**P. 215**, Planche 7 : *Henri Michaux, sans titre (dessin mescalinen), encre de chine sur papier, 32 x 24 cm, 1957, collection particulière.*

**P. 234**, Planche 8 : *Henri Michaux, Narration, dessin à la plume encre de chine sur papier, 18,5 x 27,2 cm, 1927, fond Bertelé.*

**P. 235**, Planche 9 : *Henri Michaux, encre de la série Mouvements, encre de chine sur papier, 32 x 34 cm, 1950-51, collection particulière.*

**P. 240**, Planches 10, 11, 12, 13 : *Manuscrits publié dans Misérable Miracle, OC., T.2, pp. 661, 664-665, 669.*

**P. 241**, Planche 14 : *Henri Michaux, dessin post-mescalinen « de réagrégation », encre à la plume sur papier, 31,5 x 24 cm, 1965, collection J.P. Croisier.*

**P. 242**, Planches 15 et 16 : *Henri Michaux, sans titre, encre de Chine sur papier, 75 x 108 cm, 1968, fondation Maeght.*

**P. 246**, Planche 17 : *Pictogrammes de la civilisation Naxi, Chine.* Planche 18 : *Écriture phonétique de la langue des Naxi.* Planche 19 : *Écriture cunéiforme sur tablette*

*d'argile de la civilisation sumérienne, Mésopotamie. Planche 20 : Sceaux en stéatite de Mohenjo Daro, Inde.*

**P. 258**, Planche 21 : *Henri Michaux, extrait de Par des Traits, OC., T.3, p. 1257.*



# **Introduction**



En considérant l'œuvre d'Henri Michaux, nous ne pouvons qu'être frappé par sa grande diversité et par le caractère protéiforme de son écriture. Il est beaucoup plus qu'un écrivain qui aborde plusieurs genres littéraires ou bien divers domaines de la création. Il cherche des ouvertures lui permettant de modeler son écriture et sa peinture au gré de ses envies et des changements constants de sa personnalité, et laisse la forme venir à lui. Tout comme Rimbaud avant lui, il est l'un des rares auteurs dont l'œuvre constitue le reflet presque exact de son tempérament et de sa vie et dont la vie même fait œuvre. Rimbaud est presque exclusivement écrivain, alors que Michaux s'attache à suivre la forme ou l'informe de la vie quitte à devoir explorer plusieurs genres. Il donne souvent l'impression non pas d'un laisser aller, mais d'un « laisser faire la vie » qui lui dicte les conditions de son expression.

Son art ne se présente pas comme le simple recueil de ses différents états d'âme et des événements qui ponctuent son existence, mais il devient, par un constant changement d'activité créatrice, un domaine de liberté presque indépendant de son créateur, une dimension parallèle, une seconde vie, qui accompagne l'évolution perpétuelle du poète. Le journal de son expédition en Équateur apparaît comme le résultat d'une mue, opérée dans *Qui je fus*, un ailleurs entre fantasme et réalité qui lui a permis d'explorer son corps et son âme, les espaces intérieurs à sa personne aussi bien, sinon mieux, que les contrées qu'il connaissait peu jusqu'alors, et d'affirmer une écriture et un ton qui s'attachent à rendre compte d'une découverte permanente de soi.

Un autre voyage, une traversée de l'Asie, a constitué un bouleversement majeur dans sa vie, et ses répercussions se feront sentir dans toutes ses activités créatrices. Mais les grands événements de son existence ne sont pas retranscrits de manière exacte dans son œuvre et l'auteur se montre très avare d'informations concernant les différents épisodes qui la composent allant parfois jusqu'à réinventer sa vie en même temps que son œuvre. En suivant l'analyse que donne Alain Borer de l'existence créatrice de Rimbaud<sup>1</sup>, nous pouvons appliquer le terme d'œuvre-vie à la personnalité de Michaux. C'est ce que nous constatons en lisant l'essai biographique de Jean-Pierre Martin<sup>2</sup>, qui a mobilisé toute sa patience et son courage pour que, près de vingt après la mort de

---

<sup>1</sup> Arthur Rimbaud, *Œuvre-Vie*, édition du Centenaire établie par Alain Borer, Arléa, Paris, 1991.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux*, N.R.F. Biographies, Gallimard, Paris, 2003.

l'écrivain, soient, en partie, débrouillés la réalité, l'imaginaire et la réalité réinventée à dessein par l'auteur. Dans son ouvrage, Martin montre que, s'il a caché de nombreux éléments de sa vie et en a déguisé quelques autres, l'œuvre et la vie de Michaux sont d'une rare cohérence que nous pourrions qualifier de thématique, malgré l'incongruité de la formule lorsqu'il s'agit de considérer l'existence d'un individu. Cette cohérence présente un caractère proprement organique qui empêche de séparer les différents aspects de la création abordés par le poète. Il est presque impossible d'aborder son écriture sans considérer de la même manière sa peinture, ses essais sur les drogues ou sa courte tentative cinématographique et sans tenter d'appréhender l'orientation qu'il semblait donner à sa vie.

Nous ne nous arrêterons que peu sur les indices qui permettent d'embrasser les réalités biographiques, mais nous suivrons les indications véridiques ou falsifiées que l'auteur a pu donner. Il voyage beaucoup, déplace et transforme constamment ses activités créatrices ; nous serions donc tenté de le choisir comme guide pour mieux suivre son propos. Mais il ne cesse de perdre son lecteur. Il se montre tour à tour surréaliste, essayiste, écrivain de voyage, peintre, poète, philosophe, mystique... Il s'avère impossible de faire entrer totalement Henri Michaux dans une catégorie artistique, littéraire ou intellectuelle conventionnelle, de même qu'il est impossible d'envisager l'un des aspects de son œuvre en laissant de côté tous les autres. Le seul élément dont nous pouvons être sûrs est qu'« *il est et se voudrait ailleurs, essentiellement ailleurs autre<sup>1</sup>* ». Le caractère complexe de toute sa création et cette volonté de ne jamais s'enfermer dans un genre artistique ou dans une pensée catégorique indiquent que l'ailleurs est un biais incontournable pour appréhender son œuvre et tenter de rassembler un tant soit peu les alter ego de l'auteur. Vouloir être essentiellement ailleurs constitue nécessairement un anti-plan de création, mais c'est cette permanence de l'ailleurs qui permet d'unir les différents aspects de l'œuvre dans la perspective d'une analyse s'attachant à démontrer sa cohérence.

L'ailleurs est une notion primordiale de la poésie et, plus largement, de la littérature, à tel point que la littérature elle-même constitue clairement un ailleurs, un espace livré à l'âme du lecteur qui lui permet de s'expatrier. Cependant, que ce soit en

---

<sup>1</sup> Henri Michaux, *Peintures, Qui il est, Œuvres complètes*, T.1, p. 705.

pensée, en art ou en littérature, la notion reste assez floue et difficile à cerner, chacun d'entre nous semble néanmoins capable pour soi de l'appréhender, de la comprendre et d'en délimiter des contours.

Il nous faut d'abord considérer que l'ailleurs est partout, aussi bien dans l'imaginaire que dans le réel. En effet, chaque objet, chaque élément du réel porte en lui le lieu ou la culture qui l'a produit et convoque à la fois la pensée rationnelle et l'imaginaire de celui qui considère l'objet, pour les emporter dans un autre monde. Selon la culture originelle et l'étendue des connaissances de l'observateur, ses pensées seront constituées de considérations plus ou moins proches du réel. Ainsi, l'amateur d'art ou d'archéologie pourra facilement être transporté dans l'époque de l'objet qu'il observe, quand un regard plus novice convoquera un imaginaire peut-être plus distordu, mais néanmoins lié aux formes de cet objet. L'ailleurs dans les domaines historiques, scientifiques ou philosophiques peut se satisfaire d'érudition, mais en art l'érudition n'est pas suffisante et la pratique artistique tend naturellement à adapter la réalité de ce qui est abordé à une esthétique voulue par l'artiste. Il y a donc un ailleurs spécifique à l'art, aux arts, que nous appellerons poétique en considérant l'étymon grec de cet adjectif : « poiein<sup>1</sup> ».

Il est possible de classer les différents arts, mais l'ailleurs poétique d'un art peut convoquer plusieurs domaines artistiques comme dans l'opéra où le théâtre, la musique et la littérature concourent à la création d'un imaginaire collectif, mais reçu différemment par chaque spectateur selon sa sensibilité. Il est donc possible d'affirmer que l'ailleurs poétique traverse tous les genres artistiques sans véritable distinction et qu'il constitue une zone de l'imaginaire dans laquelle les spectateurs se rejoignent, mais conservent les spécificités de leurs sensibilités, représentations, désirs et personnalités. L'ailleurs poétique pourrait présenter assez d'universalité pour être décrit par la neuropsychologie comme une zone de l'imagination présente en chacun et nécessaire à l'être humain.

Cet aspect imaginaire qui traverse les arts pourrait permettre d'identifier l'ailleurs poétique aux correspondances recherchées par Baudelaire, mais la notion peut être à la

---

<sup>1</sup> « Poiein » est l'étymon grec du mot poésie qui désignait toute création artistique, le faire poétique, tous genres confondus.

fois plus large et plus réduite. En effet, un art n'a pas besoin de correspondre avec un autre et peut développer un imaginaire de l'ailleurs qui lui propre. Même l'opéra ou le cinéma, qui convoquent plusieurs arts, possèdent des imaginaires qui ont des particularités bien définies. Néanmoins, l'ailleurs poétique est présent dans chaque art, car chacun constitue un ailleurs en soi qui permet de s'évader du réel ou de le reconfigurer à sa guise. La notion d'ailleurs poétique permet donc de considérer aussi bien le général que le particulier et pourrait correspondre à ce que Gaston Bachelard appelait « *l'immensité intime* » :

L'immensité est en nous. Elle est rattachée à une sorte d'expansion d'être que la vie réfrène, que la prudence arrête, mais qui nous reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense.<sup>1</sup>

L'ailleurs poétique concerne chacun de nous dans son intime solitude et le caractère intérieur de cet espace est fondamental. Toutefois, que cette immensité soit celle du monde ou de l'imaginaire, elle présente un espace assez largement répandu pour être considéré comme une solitude à plusieurs. L'ailleurs poétique est caractérisé par un imaginaire poétique qui tient du collectif et de l'individuel. Chaque artiste participe à l'ailleurs poétique et tend à le modifier en livrant ses créations au monde. *L'Enfer*, *Le Purgatoire* et *Le Paradis* de Dante sont de bons exemples de la diversité de l'ailleurs poétique. Chaque recueil constitue un ailleurs en soi et participe à une représentation chrétienne plus large des ailleurs de l'au-delà. Dante participe, de manière à la fois consciente et inconsciente, par sa création, à modifier ces espaces de l'imaginaire qui ont, à leur tour, transformé la perception de l'espace réel ou imaginaire. L'ailleurs poétique ne se confond donc pas avec l'imaginaire ou la réalité, mais constitue l'un des principes essentiels de leur modification.

Dans l'œuvre de Michaux, la notion d'ailleurs est constamment présente, mais elle est d'autant plus difficile à analyser qu'elle évolue sans cesse au gré des déplacements et des mutations que le poète fait subir à la langue, à la peinture, aux espaces et aux styles qui s'y rattachent. L'ailleurs n'occupe pas d'espace créatif privilégié, il se

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, P.U.F., Paris, 1957, p. 169.

retrouve dans tous les genres et nous verrons comment le poète reprend de nombreuses expressions de l'ailleurs et les nombreuses transformations qu'il lui fait subir. Il nous semble que, pour pénétrer l'ailleurs poétique d'Henri Michaux, il faille le suivre dans l'immense variété de son œuvre. Car, la principale difficulté réside en ce que le poète ne délimite pas, à la manière de Dante, un ou des ailleurs ; il se soucie plutôt d'ouvrir des voies pour une exploration à la fois particulière et générale du monde et de son individu. Chaque espace de sa création<sup>1</sup> recèle un ou plusieurs aspects de l'ailleurs poétique.

Nous verrons que le poète n'est jamais très loin du peintre et que la poésie se dévoile au sein même de sa peinture. Beaucoup de ses ouvrages se nourrissent, en effet, de son expérience picturale et certains d'entre eux peuvent s'envisager à la manière de véritables œuvres plastiques. Ainsi, la poésie et plus largement toute création représentent avant tout des pratiques qui lui permettent d'explorer les territoires de son corps et de son esprit pour rechercher, approcher, observer et transformer le soi véritable. Car, dans son écriture, de même que dans sa peinture ou ses essais sur la drogue, il pratique une recherche de soi indissociable de l'ailleurs.

Il apparaît pourtant rapidement, que les ailleurs qu'il évoque sont différents des ailleurs conventionnels de la poésie. En effet, malgré l'importance accordée à l'ailleurs, dans sa vie et dans sa création, il est paradoxalement un éternel insatisfait de l'ailleurs et il lui est impossible d'adhérer complètement aux aspects que prend ce dernier dans toute la littérature. Nous verrons que les ailleurs de la poésie occidentale ne satisfont pas un auteur qui cherche à échapper à la culture de ses pairs, à fuir les effets néfastes qu'elle a sur sa personne et du peu d'espace d'expression qu'elle lui laisse. C'est pourquoi il va chercher en son for intérieur, dans son « espace du dedans », les ailleurs qui correspondent à sa personnalité et à son être profond.

La question des ailleurs est une des nombreuses manières de poser le problème du conditionnement de l'individu et de son imaginaire par la culture dont il est issu. Car toute société charrie avec elle des idées reçues et des lieux communs qui sont souvent désignés par les artistes comme de véritables prisons pour les individus. Michaux, comme Kafka avant lui, pointe, à travers son malaise individuel, ce qui fait de la société occidentale moderne une société du mal être et de la blessure narcissique. Les deux

---

<sup>1</sup> Nous rappelons que nous entendons le terme de création au sens du « poiein » grec, de façonnement d'un objet.

écrivains dressent, dans leurs œuvres respectives, le portrait d'une société refusant de considérer le vide inhérent aux choses, mais dont toutes les névroses semblent, pourtant, dériver d'une peur irraisonnée de ce vide. Ainsi, Michaux, pourtant poète du dégagement, peut-il devenir l'une des figures les plus importantes de la pensée de l'être au vingtième siècle et se voit associé, souvent contre sa volonté, aux débats les plus fondamentaux de la modernité. Les questions qu'il aborde dans son œuvre, et qui concernent avant tout son propre malaise, peuvent néanmoins apparaître comme des voies pour la guérison de l'être et de la poésie.

Nous dégagerons, en premier lieu, les réalités et les imaginaires de l'ailleurs qui s'expriment à travers la pratique du voyage par le poète. Nous constaterons qu'il redéfinit totalement les notions d'ailleurs et de voyage et qu'il refuse de se laisser piéger par les nombreuses mythologies du voyage. Nous nous pencherons également sur la manière dont il oriente toute tentative de voyage vers l'exploration salutaire d'un espace intérieur et sur la subversion que cette exploration constitue en regard des perceptions habituelles de l'être en poésie.

En tentant de modifier la perception qu'il a de son être, l'individu Michaux modifie également la structure des espaces intérieurs et extérieurs à cet être. Nous verrons, alors, comment ces espaces s'interpénètrent, se multiplient ou se subdivisent et comment le poète efface les limites qui les séparent. Cette mise en question de l'espace nous mènera vers le problème du vide inhérent à l'être qui réside dans la matière même des corps et des choses. Nous verrons que ce problème du vide constitue très souvent la source d'angoisses, irrémédiablement liées à la peur primordiale du néant et de la mort, qui constituent la source du tragique au sens antique ou moderne.

Le poète s'appuie néanmoins sur ses propres angoisses pour donner une nouvelle définition de l'être. Nous verrons par quels moyens il se propose de guérir ces angoisses existentielles en se réappropriant l'espace littéraire à travers la figure de l'ailleurs poétique. Car, c'est en se réappropriant l'espace de cet ailleurs et en nous donnant une version qui lui est propre, qu'il trouve la véritable dimension de son être. Nous observerons comment, par un mouvement concomitant, la guérison de l'être permet de guérir la poésie du tragique. Henri Michaux libère la poésie des espaces conventionnels des genres et du style pour lui redonner un caractère incantatoire, proche de l'ancienne



magie des guérisseurs. Par des routes peu classiques, il amorce une réconciliation de l'être avec un espace qui relève à la fois de l'intime et de l'imaginaire collectif. C'est par les déplacements et les mutations de l'ailleurs poétique, en empruntant des voies qui lui sont toutes personnelles, qu'il renouvelle la poésie, la libérant des buts et des fins que lui ont donné les sociétés du tragique des cultures gréco-latines et judéo-chrétiennes.

Henri Michaux cherche un art de guérison mais il ne se satisfait pas de la catharsis tragique et il n'écrit pas pour remonter à la racine de son mal. Car la douleur dont il veut guérir est précisément un mal des racines et la contemplation forcément narcissique des fleurs de ce mal ne lui permettrait pas d'échapper à la douleur existentielle. Sa pratique du voyage et son exploration des marges de l'écriture constituent des moyens de s'éloigner de ses racines et de son mal, dans la quête d'un ailleurs qui le rapproche de lui-même.



## **I) Pratiques du voyage**



## 1) Le dégagement

### a) Refus créateur et refus destructeur

La relation première d'Henri Michaux à la poésie est un refus, une négation de ce que d'autres ont accompli avant lui et de tout ce que représente la poésie. Ce n'est évidemment pas qu'il se réfugie dans cette position par manque de personnalité ou que son écriture soit faible, mais le refus constitue, pour lui, le point de départ essentiel d'une affirmation de soi, un premier pas vers la création. La négation de ce qu'ont accompli les aînés est un topos de la création artistique occidentale moderne. Après avoir imité ses maîtres et s'être imprégné des règles de leurs esthétiques, le jeune artiste passe souvent par une étape de reniement qui lui permettra de fonder sa propre esthétique. De ce qu'on peut appeler, sans ironie, une crise d'adolescence esthétique sont nés beaucoup de courants essentiels de la modernité artistique qui ont donné à la création et parfois à la perception humaine de nouvelles dimensions (des impressionnistes à Fluxus en passant par le surréalisme). Le refus constitue donc souvent, en matière de création artistique, un élan vital et créateur plutôt qu'une négation stérile du travail des autres. Il est une proposition, un départ, une « invitation au voyage ».

Mais dans l'œuvre et dans la vie de Michaux il y a bien peu de maîtres et encore moins d'imitation. Le refus constitue le point de départ de sa création et un aspect récurrent de sa personne tout au long de sa vie ; c'est, en somme, une sorte de système qui lui permet de s'approcher de lui-même. Dès ses premiers ouvrages, le refus apparaît comme une voie ironique et comique pour parvenir à la création :

Ah que je te hais Boileau  
Boiteux, Boignetière, Boiloux, Boigermain,  
Boirops, Boitel, Boivéry,  
Boicamille, Boit de travers  
Bois ça<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Glu et gli, Qui je fus, OC.*, T.1, p. 111.

Dans ce court extrait de *Qui je fus*, il n'est aucunement question de développer la critique argumentée d'un poète qu'il n'aime pas. Le seul nom de Boileau lui suffit pour mettre en cause le classicisme par un jeu sur les sonorités qui ne serait certainement pas du goût de l'auteur ainsi moqué. Le refus de Michaux, qui prend forme dans cette critique humoristique et potache, constitue, donc, une manière de se détacher des autres, de la société et de son classicisme.

Ce refus est énoncé par un jeune poète qui sait, avant toute chose, ce qu'il ne veut pas être et « *se voudrait essentiellement ailleurs, autre* ». Son « non » lui permet de s'affirmer, de trouver un « oui », il constitue un mouvement de départ vers soi. Sa singularité fera que ce « non » deviendra, pour lui, non seulement un point de départ, mais le commencement d'un chemin de résistance sans fin. Il ne sera jamais question pour lui de se reposer et de considérer avec complaisance le chemin parcouru. Il conservera et entretiendra toute sa vie ce refus au caractère adolescent ; si bien que les titres de certains de ses derniers recueils (alors que leur auteur a plus de quatre-vingts ans) sont ceux qui évoquent le plus clairement la révolte : *Une Voie pour l'insubordination* (1980), *Affrontements* (1981), *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions* (1982)...

Toutefois, Henri Michaux ne convertit pas son refus en engagement et s'éloigne systématiquement de la figure de l'écrivain engagé, tel que Sartre pouvait l'être, et n'est pas non plus un révolté au sens de Camus. Il se tient toujours en dehors des mouvements et des partis aussi bien en politique qu'en littérature. Il apparaît, à la lecture de ses œuvres, qu'appartenir à « *un de ces groupes où par amitié, naïveté ou espérance on s'unifie*<sup>1</sup> » reviendrait, pour lui, à se dissimuler et à se trahir, à manquer de sincérité envers lui-même. Il semble avoir une grande conscience de la nature profondément solitaire de l'être humain, malgré le caractère grégaire des individus en société, et refuse d'adhérer à quoi que ce soit plutôt que de se laisser piéger par les écoles de pensée.

Le poète fait peser le soupçon sur tous les sujets qu'il aborde. Alors qu'une majeure partie des intellectuels sont fascinés par le surréalisme, il déclare que le terme

---

<sup>1</sup> *Poteaux d'angle, OC.*, T. 3, p. 1052.

surréalisme « *se vante*<sup>1</sup> » et que « *le merveilleux surréaliste est monotone*<sup>1</sup> ». Il se méfie des topos sociaux et littéraires qui pourraient constituer un enfermement de sa pensée, mais il tient aussi, non sans une légère cruauté, à pouvoir couper les liens avec les autres (ses amis, ses pairs...) comme il l'entend. C'est un aspect de sa personnalité dont Jean-Pierre Martin dresse, dans sa récente biographie du poète, un portrait assez précis et très nuancé. Henri Michaux s'arrange toujours pour que les relations humaines de quelque nature qu'elles soient ne constituent jamais un frein qui l'empêche d'explorer les ailleurs qu'il choisit.

Cela peut paraître anecdotique, mais il convient d'indiquer clairement, pour comprendre le poète, que son désengagement ne souffrait presque aucune exception dans sa vie comme dans son art. Il est nécessaire de l'indiquer, car ce désengagement ne se présente pas comme une forme de démission ou de lâcheté, mais il est plutôt le signe d'une intégrité de la personne difficilement conquise et plus dure encore à préserver. Son parcours s'apparente donc à un chemin solitaire, à un « je ne vous suis pas », qui lui permet de refuser les positions et les postures et de garder une grande mobilité.

Mais son refus va bien au-delà de quelques problèmes relationnels et de leur description, et prend souvent un caractère ontologique très violent. Le refus peut être un élan vital qui permet la création, mais il peut s'avérer être aussi un élément d'expression des névroses les plus profondes et les plus destructrices de l'individu. C'est ce que le poète donne à comprendre de son enfance dans *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*. Dans ce « curriculum vitae poétique », il se décrit comme un enfant qui « *boude la vie*<sup>2</sup> » et que la vie boude. Le dégoût des contacts avec les autres, des aliments et des odeurs semble être le lot quotidien du jeune Michaux depuis sa plus tendre enfance<sup>2</sup>. Le refus est ici un rejet de la vie qui pousse l'enfant à rendre son corps malade, à s'anémier. L'anorexie dont semble avoir été atteint l'enfant est considérée par l'homme Michaux comme un refus de participer à ce que les autres appellent la vie ou la réalité par un recours à la disparition de son propre corps. Il est question ici d'une conscience aiguë de la difficulté de vivre qui pousse l'individu à se faire violence par la négation du caractère matériel, réel et palpable des choses, des autres et de soi.

---

<sup>1</sup> *Surréalisme, OC.*, T. 1, p. 61.

<sup>2</sup> *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence, OC.*, pp. CXXIX et CXXX.

Plusieurs autres de ses textes exposent un rapport de l'individu au monde et à la société si profondément ancrée dans le mal-être que cela se transforme en une violence extériorisée, tournée vers les autres, presque incontrôlable. Cette violence peut alors s'exprimer sur les modes du fantasme et de l'humour comme dans *Plume* ou dans *La Nuit remue* :

Je peux rarement voir quelqu'un sans le battre.

[...]

En voici un.

Je te l'agrippe, toc.

Je te le ragrippe, toc.

[...]

Je le mets sur la table, je le tasse et l'étouffe.

Je le salis, je l'inonde.<sup>1</sup>

L'humour représente alors une manière d'exorciser la violence en laissant s'exprimer les forces obscures de l'individu. « *Il est une forme d'« intervention » efficace contre un monde hostile [...] pour atteindre plus sûrement ses cibles<sup>2</sup>* ». Il arrive, cependant, que le sentiment de violence soit si profond que la voie distanciée de l'humour apparaisse impossible à emprunter. Dans *Une voie pour l'insubordination*, Michaux choisit d'évoquer le cas d'une jeune fille qui, par refus de se soumettre aux voies de la réalité imposée par les autres, déclenche un poltergeist<sup>3</sup>. La violence ressentie par cet être « faible » pris au piège devient si insoutenable qu'il se montre capable de dégager une énergie modifiant l'espace qui l'entoure.

Dans son écriture, l'être en devenir (l'enfant ou l'adolescent) ne se sent pas rejeté, il n'est pas question d'un apprentissage difficile des valeurs que le jeune homme ou la jeune fille sauront ensuite maîtriser sinon accepter. La violence du monde consiste en une marche forcée vers le devenir adulte, vers un état dont l'enfant ne veut pas et que Michaux perçoit comme un appauvrissement de l'expressivité de l'être. La violence

---

<sup>1</sup> *Mes occupations, La Nuit remue, OC.*, T.1, p. 471.

<sup>2</sup> Colette Roubaud, *commentaire Plume précédé de Lointain intérieur*, Foliothèque, Gallimard, Paris, 2000, p. 93.

<sup>3</sup> *Une Voie pour l'insubordination, Le Poltergeist, OC.*, T.3, p. 987-995. Le poltergeist est un phénomène paranormal qui consiste essentiellement en des mouvements d'objets sans intervention extérieure apparente. Il semble que Michaux choisisse cette figure comme l'expression d'une force magique des faibles



exprimée en retour par l'être en détresse atteint son paroxysme dans *Épreuves, exorcismes* :

Je ruine  
Je démets  
Je disloque  
M'écoutant, le fils arrache les testicules du Père<sup>1</sup>

Il n'est, désormais, plus question, dans cet extrait, de rire en jouant sur les sonorités. Il faut, pour préserver la vitalité de l'être, désintégrer la réalité des pères et de détruire leur étouffante fécondité ; faire « *retrograder la marche des vivants*<sup>1</sup> ». La lutte contre le « *Père* » doit être perçue comme un combat de l'être contre une société monothéiste et patriarcale. La majuscule du mot père n'est absolument pas anodine, elle constitue une manière d'associer la déité et la paternité, elle est à mettre en relation avec ce que le poète écrit quelques lignes plus haut :

Je suis celui qui enfanta les dieux  
Dans mon bassin ils ont été créés  
De mon bassin ils ont été chassés<sup>1</sup>

Le rapport de fécondité est totalement inversé, l'homme enfante les dieux, le poète décrète que sans le recours à l'imagination de l'homme, les dieux n'existent pas. Il emprunte ici un point de vue philosophique, ontologique et poétique proche de celui de Nietzsche. En faisant de l'homme l'inventeur des dieux, il fait plus que proclamer leur mort, il les jette dans le néant. Il décrète leur non-existence absolue et éternelle. Il cherche ainsi à échapper aux « *fables des origines* » inventées par les pères. Le refus sous cet aspect peut donc s'apparenter au rejet de la notion de préservation de la culture des ancêtres, de patrimoine. Le refus est une licence pour aller voir ailleurs qui lui permet de quitter la patrie.

---

<sup>1</sup> *Épervier de ta faiblesse, domine !, Épreuves, exorcismes, OC.*, T. 1, p. 780.

## b) Voyager contre

Dans le précédent extrait du poème *Épervier de ta faiblesse domine*, les dieux sont chassés du bassin du poète au même titre que l'homme, dans *La Bible* est chassé du Paradis terrestre. Le poème n'est donc en aucune façon l'expression d'un retour impossible à l'origine comme on peut en trouver de nombreux exemples dans la poésie de tous les âges. Au regard de l'inversion des valeurs que nous venons d'observer, il est possible de dire que le poète nie toute idée de paradis terrestre ou céleste.

Cependant, il se refuse aussi à toute tentation de se vouer à une entité démoniaque, car cela ne constituerait qu'une légitimation romantique de l'idée de Dieu le père, une justification inversée. Car, pour lui, « *même le démon, en Europe, est puritain, mélancolique, futur psychanalysé*<sup>1</sup>. » Le problème qu'il veut exposer s'éloigne de la nostalgie d'un espace donné ou de la perversion de cet espace, il est plutôt question, pour l'homme, de se réapproprier son espace intime. Dans *Ecuador*, qui est un de ses premiers ouvrages, mais qui est loin d'être un coup d'essai, il associait déjà les questions du malaise de l'être au problème de l'ailleurs et de l'espace par une formulation adolescente :

Nous souffrons mortellement ; de la dimension, de l'avenir de la dimension dont nous sommes privés maintenant que nous avons fait à satiété le tour de la Terre.

(Ces réflexions, je le sais, suffiront à me faire mépriser comme un esprit de quatrième ordre.)<sup>2</sup>

Ces réflexions, qu'il juge être celles d'un esprit de quatrième ordre<sup>3</sup>, constituent la base de son questionnement sur les rapports entre l'ailleurs et l'espace de l'être. Le poète recherche un ailleurs, mais il énonce comme principe primordial que l'ailleurs est impossible et qu'il n'est qu'une illusion. Si l'on s'en tient à ce qu'il énonce (en 1928 !), l'homme souffre d'avoir exploré la planète entière et de ce qu'il ne lui reste plus rien à découvrir, ni trésor, ni paradis terrestre. Cependant, est-ce bien là l'essentiel ? Et pourquoi un homme tenant de tels propos aurait-il autant voyagé ? Car il est un

---

<sup>1</sup> *Une voie pour l'insubordination, Affrontements*, Gallimard, OC., T. 3, p. 1014.

<sup>2</sup> *Ecuador, OC.*, T. 1, p. 155.

<sup>3</sup> Bien que celles-ci soient partagées par Samuel Beckett et Claude Lévi-Strauss.

infatigable voyageur et, si l'on en croit la monumentale biographie de Jean-Pierre Martin, un touriste hors pair, très au fait de ce qu'il fallait visiter et observer, très attentif aux conditions climatiques et de transports. S'il est un aventurier, il part rarement au hasard.

Si Michaux ne part pas pour se dépayser ou changer d'air, il est aussi trop facile de dire qu'il partait pour se découvrir, dans une quête romantique de soi que seul le voyage peut apporter. Il n'a rien d'un Conrad ou d'un Saint-Exupéry. Il se méfie beaucoup du romantisme des voyages et refuse de se laisser enfermer dans ce genre de clichés. Il affirme, toujours dans *Ecuador*, que l'« *on trouve aussi bien sa vérité en regardant quarante-huit heures une quelconque tapisserie au mur.*<sup>1</sup> » Le voyage relève d'abord, pour lui, de la fuite, mais d'une fuite organisée. À l'instar d'un Rimbaud ne supportant plus l'horizon ardennais, il aura besoin de partir pour pouvoir advenir à lui-même, non pas en s'installant ailleurs, comme Rimbaud au Harrar, mais en multipliant les espaces et les directions possibles. Le voyage constitue son dérèglement du/des sens. Voyager est un refus ; c'est du moins ce qu'il semble vouloir que l'on retienne de sa pratique du voyage.

Il voyage *contre*.

Pour expulser de lui sa patrie<sup>2</sup>

Nous retrouvons ici un terme proche de celui que nous avons observé auparavant quand il s'agissait de chasser les Dieux. Il voyage contre le déterminisme des groupes, il veut combattre un « on » et ce que ce « on » a fait de lui. Quelques années plus tard, il garde la même ligne directrice et continue de constater l'ampleur de la tâche à accomplir :

Toute une vie ne suffit pas pour désapprendre ce que naïf, soumis, tu t'es laissé mettre dans la tête – innocent ! – sans songer aux conséquences.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Ecuador*, OC., T.1, p. 204.

<sup>2</sup> *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, OC., T.1, p. CXXXIII.

<sup>3</sup> *Poteaux d'angle*, OC., T.3, p. 1041.

À la fin de sa vie le poète refuse toujours de s'abandonner à la satisfaction d'une existence bien remplie, il envisage toujours la vie comme un combat contre cette soumission qu'il déplore. Dans le texte *Voyage qui tient à distance*<sup>1</sup>, il donne le récit d'un ultime voyage en Belgique dans sa vieillesse. Mais à cette heure où d'autres se réconcilient avec le passé et les origines, il lui est impossible de rester dans ce pays qu'il a presque toujours fui. Le sentiment d'être pris au piège le pousse à abandonner « cruellement » l'ami qu'il devait retrouver. À plus de 80 ans sa révolte contre les racines qui emprisonnent conserve toute sa vivacité. Le voyage vers l'origine lui est impossible, le voyage doit rester un dégagement.

De la même manière qu'il refuse de s'engager dans des partis politiques ou d'adhérer à des mouvements artistiques, il ne revendique aucune appartenance à quelque religion que ce soit. Il montre bien quelques préférences pour les philosophies religieuses de l'Asie, mais il s'intéresse aussi beaucoup au chamanisme et, en de nombreux aspects, son esprit et son corps se souviennent de la religion chrétienne qu'il a aimé dans son enfance autant qu'il a pu la détester dans sa jeunesse de poète. Il est cependant difficile d'affirmer qu'il soit devenu purement athée quand on considère l'importance qu'il accorde au fait religieux. D'ailleurs, sa pratique du voyage alliée à celle de l'ascèse peut rappeler les voies qu'ont emprunté le Bouddha ou encore le Christ et ses disciples.

Non, non, pas acquérir. Voyager pour t'appauvrir. Voilà ce dont tu as besoin.<sup>2</sup>

L'idéal de voyage évoqué ici est proche de celui des religieux. Cependant, il s'agit moins de refuser des biens matériels, dont il a toujours su se passer, que de tenter de modifier et de comprendre les structures de sa pensée et de sa pratique de l'art. Il ne veut pas devenir un maître à bien ou mal penser. Il ne se sent pas autorisé, par sa pratique de l'ascèse, à donner des avis et à prêcher une bonne parole. Il cherche une fois de plus à se dégager, à lutter contre une (im)posture qui veut que celui qui voyage sache

---

<sup>1</sup> *Déplacements, dégagements, OC.*, T.3, pp. 1310-1314.

<sup>2</sup> *Poteaux d'angle, OC.*, T.3, p. 1042.

ce que d'autres, les immobiles, ignorent et l'autorise à donner de doctes conseils, à enseigner les vérités des ailleurs et de l'être.

Ainsi, ses recueils, y compris les récits de voyage, semblent très souvent s'adresser à l'auteur lui-même, et la capacité d'observer une tapisserie pendant quarante-huit heures<sup>1</sup> relève de la même aspiration à un ailleurs. Mais, il s'agit d'un ailleurs de l'en-soi que l'art, la religion, la philosophie ne peuvent atteindre seuls. La fuite ne constitue pour lui qu'un des aspects du voyage et assez rapidement, de principe de réaction, le voyage peut devenir un principe d'action qui, associé aux autres principes, permet au poète d'advenir à lui-même. Car, selon Jean Laude, « *Parcourir le monde, plonger dans l'espace du dedans, ce n'est point fuir, ce n'est point s'évader, c'est élargir le champ de la conscience à sa satisfaction, à sa suffisance*<sup>2</sup> ». Ainsi, le voyageur se parcourt et parcourt le monde contre lui-même et contre le monde, contre la détermination de l'être que représente son origine occidentale.

Mais, il se montre souvent insatisfait des voyages. Ceux-ci n'apparaissent pas suffisant à la découverte de soi et ne constituent pour lui qu'un outil parmi d'autres pour atteindre l'ailleurs de l'être. Nous pouvons même observer qu'il s'exprime régulièrement contre l'idée de voyage. Certains des propos de *Qui je fus* rejoignent ceux de la crise de la dimension quand il affirme que la Chine et le Pôle sont « *rincés de leur exotisme*<sup>3</sup> ». Le voyage apparaît ici complètement inutile puisqu'il n'est le vecteur d'aucune découverte. Et même la Chine est jugée comme insuffisamment dépaystante ; ce qui peut paraître étonnant quand on sait l'importance que tiendra ce pays dans la vie et le renouvellement créatif du poète.

En somme, il nous donne souvent l'impression que « voyager contre » n'est pas simplement aller voir ailleurs pour se dépayser et que donner un récit de voyage ne constitue pas une critique d'un système par sa confrontation à un autre système ; son but n'est surtout pas d'établir un système philosophique comparable à celui des *Lettres persanes* qui viserait à donner des leçons. « Voyager contre », c'est aussi voyager contre le voyage lui-même, contre les représentations et les pratiques que l'on peut avoir des voyages.

---

<sup>1</sup> Exploit d'immobilité et de solitude proche de la méditation zen.

<sup>2</sup> Jean Laude, in *Cahier de l'Herne* n°8, Henri Michaux, dirigé par Raymond BELLOUR, l'Herne, Paris, 1966, p. 162.

<sup>3</sup> *Qui je fus*, OC., T.1, p. 100.

## 2) Pratiques du voyageur

### a) Les ratages

Dans l'œuvre de Michaux, par les quelques renseignements sur sa vie d'homme et d'artiste que le poète a donnés dans des entretiens ou bien dans les deux seuls textes biographiques qu'il ait écrits, nous n'apprenons que peu de choses sur les voyages qui ont précédé la rédaction d'*Ecuador*. Il ne livre, dans *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, que des impressions générales sur ses voyages de matelot à la camaraderie fortifiante et sur la déception qu'il ressentit quand il dut arrêter de voyager. Jean-Pierre Martin, dans sa biographie, tente, tant bien que mal, de reconstituer et restituer les deux années que le poète emploie à parcourir les mers. Le biographe réalise ce que le poète n'aurait peut-être jamais voulu et tente de redonner aux aventures maritimes, et bientôt littéraires, du jeune Michaux un souffle qu'il imagine épique :

Mais ce qui a commencé aussi, malgré le silence, c'est l'aventure littéraire, placée sous le signe de Rimbaud. Et avec elle, la légende, l'image, le mystère.<sup>1</sup>

La raison d'être d'une biographie est évidemment de renseigner le lecteur, d'une manière toute chronologique et linéaire, sur les différents états que traversent le corps et l'esprit de celui dont on relate l'existence. Ainsi, par des lettres envoyées à des amis et par de furtifs propos recueillis dans de rares entretiens, Jean-Pierre Martin veut rendre la fraîcheur des impressions vécues par le jeune Michaux. Il veut nous dire, nous donner à lire qui il fut. La qualité de l'entreprise biographique, son caractère nécessairement historique et la fascination que peut exercer la personnalité du poète sur de nombreux amateurs de poésie permettent de pardonner ce que l'auteur eût certainement pris pour une insupportable trahison de son intimité.

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux*, p. 72.

Cependant, s'il est probablement vrai que les voyages du jeune Michaux ont pu constituer une indéniable source d'exaltation<sup>1</sup>, cela ne remet pas en cause la distance presque froide avec laquelle il les a ensuite considérés. De plus, cela ne permet aucunement de comprendre son étrange relation au voyage et il convient, pour cela, de tenter de pénétrer la déception et le dégoût du poète. Car, si le monde est « *rincé de son exotisme* » et si, dans *Ecuador*, le voyage confine à la nausée, il faut bien se résoudre à suivre la voie de ce dégoût qui n'est pas uniquement provoqué par l'impossibilité de voyager.

Henri Michaux est issu d'une de ces familles bourgeoises où la réussite par le travail est une valeur cardinale. Pourtant, d'après Martin le père n'est pas de ceux qui poussent à la révolte. Il est l'inverse du patriarche écrasant que l'on chercherait à fuir. C'est la mère, plutôt, qui juge et qui « *apparaît comme la mère majuscule, dominatrice, écrasante*<sup>2</sup> », c'est elle qui prédit à cet enfant étrange, anémié et renfermé « *la plus grande pauvreté et nullité*<sup>2</sup>. » Son père peint quelques aquarelles, mais rien que de très conventionnel. Et ce sont justement les conventions qui étouffent le jeune Henri Michaux pour lequel l'existence même devient une convention insupportable.

Le frère aîné du poète semble se plier plus aisément aux conventions sociales et familiales :

La prédilection de la mère, ensuite : son admiration semble s'être portée très tôt sur ce frère aîné. D'ailleurs, elle a choisi le bon poulain : il sera bon fils, bon soldat, avocat au barreau de Bruxelles, Belge de Belgique.<sup>3</sup>

Dans la famille Michaux, la mère semble étouffante, le père effacé et le grand frère écrasant. Ne pouvant répondre à aucun des critères du bon fils, Henri Michaux décidera de laisser ce rôle à son frère pour se livrer à l'exploration « *de la courbe du raté*<sup>4</sup> ». Dans sa biographie, le portrait de la famille que donne Jean-Pierre Martin est

---

<sup>1</sup> Comme on peut le percevoir dans les ouvrages reproduisant ses lettres de jeunesse à ses premiers camarades en aventure et littérature : *A La Minute que j'éclate* et *Sitôt lus*. Se reporter à la bibliographie pour de plus amples détails quant aux éditions.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux*, p. 26.

<sup>3</sup> Idem., p. 33.

<sup>4</sup> *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, OC., T.1, p. CXXXII.

moins abrupt que cela, mais le poète a toujours exprimé à l'égard de ses origines une froideur presque cruelle.

1929 Mort de son père. Dix jours plus tard, mort de sa mère.  
Voyages en Turquie, Italie, Afrique du Nord...  
Il voyage contre.  
Pour expulser de lui sa patrie, ses attaches de toutes sortes et ce qui s'est en lui et malgré lui attaché de culture grecque ou romaine ou germanique ou d'habitudes belges.<sup>1</sup>

Il semble difficile de se montrer plus distant. Il est permis de se poser des questions sur la réalité de l'émotion vécue par le poète qui perd ses deux parents alors qu'ils sont encore relativement jeunes. Nous pouvons le trouver trop cruel ou trop pudique. Mais, force est de constater qu'il fait tout pour associer cette mort soudaine à une libération. La mention des nombreux voyages qui ont suivi directement la mort de ses parents indique qu'il n'y a pas de véritable attermoiement quant à l'événement, pas de larmoiement non plus. Nous y voyons l'évidente expression d'un périple commencé près de dix ans avant la mort de ses parents et qu'il a décidé de poursuivre coûte que coûte.

En 1920, le « raté » décide d'abandonner la famille, ses études de médecine pour partir comme matelot sur un cinq-mâts schooner. Le départ est pris, mais, au lieu de l'aventure, le jeune homme atteint bientôt le sommet de la courbe du raté. En effet, après un peu plus d'un an de grisantes pérégrinations autour du monde, il est écarté de la vie de marin et doit revenir « à la ville et aux gens détestés<sup>2</sup> ». Il est ensuite réduit à occuper des emplois médiocres dans diverses villes de Belgique et se remet à écrire, mais devra encore attendre pour s'extirper du marasme des origines, de la patrie et de la culture.

Ses premiers écrits ne lui laisseront pas un souvenir impérissable et il s'opposera toujours, malgré les nombreuses requêtes, à toute idée de réédition (excepté quelques passages de *Qui je fus* dans l'anthologie *L'Espace du dedans*<sup>3</sup>). C'est pourtant dans les

---

<sup>1</sup> *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence, OC.*, T.1, p. CXXXIII.

<sup>2</sup> *Idem.*, p. CXXXII.

<sup>3</sup> *L'Espace du dedans* (pages choisies, 1927-1959), Gallimard, Paris, 1944 (nouvelle édition 1966).



écrits de ces années que nous pouvons voir s'échafauder le style de Michaux. Nous percevons son intérêt pour le surréalisme naissant qui lui laissera un goût prononcé pour le bizarre et les états intermédiaires du corps, de la conscience, de la réalité. Nous y observons aussi les prémices de ses ethnographies imaginaires dans les *Fables des origines*, et des essais, selon l'expression de René Bertelé, d'espéranto lyrique. Nous y trouvons, enfin, son attrait pour la psychanalyse associé à l'image mouvante du cinéma. Ainsi, le personnage de Charlot, auquel il rend hommage dans *Notre frère Charlie*, est-il perçu comme un antihéros « *acteur du subconscient*<sup>1</sup> » qui réalise tous les actes manqués possibles et qui venge, par là, tous les exclus, les ratés d'une société aux principes bourgeois de réussite et de maintien. C'est donc dans ces années qu'il commence à revendiquer le ratage plutôt que de chercher à fuir la société pour échapper au ratage.

Pour insultes à la police, Charlie est condamné à quinze jours de prison.

Mais Charlie dit encore : « C'est mieux que d'être policeman. »

Pauvre Charlie, tu ne seras jamais que célibataire et vagabond.<sup>2</sup>

La résistance par le ratage s'organise et donnera bientôt naissance à Plume, double étrange de l'écrivain, créature issue d'une hybridation improbable entre Michaux, Charlot et un meidosem. Mais nous n'en sommes pas là et le jeune poète doit d'abord connaître un ultime ratage qui lui permettra d'ouvrir plus grand son espace intérieur. Ce ratage consiste en un voyage relaté dans *Ecuador*.

#### b) « Ecuador »

Quand il décide de partir pour l'Équateur, accompagné de son ami Gangotena, il s'est déjà construit une solide vie littéraire. Il a pénétré les milieux artistiques parisiens depuis 1924, rencontré quelques surréalistes et se trouve désormais sous la protection de son nouvel ami Jules Supervielle. Ce n'est pas encore le grand confort, mais il trouve en Supervielle un soutien et un admirateur de ses premiers essais littéraires qui lui permet de légitimer la nouvelle vie qu'il s'est choisie. C'est grâce à ce nouveau cercle qu'il

---

<sup>1</sup> *Notre frère Charlie*, OC., T.1, p. 45.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 47.

fréquente qu'il fera paraître en 1927 son premier véritable recueil, *Qui je fus*, aux éditions Gallimard. Il est donc nécessaire de nuancer la notion de ratage. S'il s'est montré, par la suite, insatisfait de ce qui est écrit dans ce recueil, il a désormais atteint, relativement jeune, les hautes sphères de la publication et de la vie culturelle françaises.

La première partie d'*Ecuador* consiste en un étrange réquisitoire contre le voyage, contre les voyages, contre ce voyage. Il se plaint en tout premier lieu d'avoir attendu trop longtemps :

Voilà deux ans qu'il a commencé ce voyage. On m'avait dit : « Je t'emmènerai. » Deux ans, une sorte de constipation et maintenant c'est pour mardi matin.<sup>1</sup>

Le poète ronge son frein. Il fut écarté assez tôt de la vie aventureuse de marin et fut obligé d'occuper de nombreux emplois alimentaires et inintéressants. Et nous pouvons, de plus, imaginer assez facilement que les cercles littéraires nouvellement conquis ne sont pas parmi les plus aventureux. Si l'exploration artistique peut s'avérer dynamique, les intellectuels se montrent, en général, plus proches des bourgeois tranquilles que du type rimbaldien de l'aventurier poétique. Il y a bien eu quelques voyages au Maghreb avant l'Équateur, mais ils semblent avoir été accomplis de manière très touristique. Le jeune poète s'ennuie donc fermement en attendant un vrai voyage et des émotions fortes. Pourtant, si l'Équateur est un voyage propre à engendrer un véritable dépaysement, celui là ne semble pas le satisfaire.

La traversée l'ennuie :

On aura parcouru quatre mille milles et on aura rien vu. Un peu de houle, une grosse houle, des embruns, quelques vagues qui déferlent, des paquets d'eau à l'avant, une tempête même et quelques poissons volants ; en un mot : rien ! rien !<sup>2</sup>

Écrire l'ennuie :

---

<sup>1</sup> *Ecuador*, OC., T.1, p. 141.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 145.

Dans quelques deux ou trois ans, je pourrai faire un roman. Je commence grâce à ce journal à savoir ce qu'il y a dans une journée, dans une semaine, dans plusieurs mois.

C'est horrible du reste comme il n'y a rien. On a beau le savoir.

De le voir sur papier, c'est comme un arrêt.<sup>1</sup>

Enfin, même le paysage équatorien l'ennuie :

Ici comme partout, 999 999 spectacles mal foutus sur 1 000 000 et que je ne sais pas comment prendre.<sup>2</sup>

Nous n'insisterons pas, mais il convient d'ajouter que même au contact de ses amis, ainsi qu'au cours de quelques escapades plus énergiques, Michaux s'ennuie. Est-ce parce que la famille et l'entourage de Gangotena sont constitués de bourgeois tels qu'il en existe partout en Europe ? Est-ce parce que l'Équateur ressemble trop à cette Europe honnie ? Est-ce parce qu'il s'agit d'une destination qui n'a pas été choisie par lui ? Serait-ce par snobisme ? Toutes ces questions pourraient sembler pertinentes, mais aucune n'apparaît véritablement satisfaisante et leur accumulation ne permet pas de répondre. Le voyage est raté certes, mais la crise à laquelle le poète est confronté est bien plus profonde que cela. Elle remet radicalement en cause la conception qu'il se faisait du voyage et de l'écriture.

Rétrospectivement l'ennui exprimé dans *Ecuador* permet de donner un éclairage moins enthousiaste sur ses premiers voyages. Il semble, en effet, que ce soit le fait même de voyager qu'il trouve suspect. Ce qu'il nomme la crise de la dimension peut être défini comme le constat de la mort de l'exotisme. D'après lui, ce constat est celui d'un esprit de quatrième ordre, mais il reste possible de percevoir *Ecuador* comme une crise dimensionnelle plus large que ce qu'il veut bien exprimer ; une crise dimensionnelle totale de son auteur.

Avec *Qui je fus*, il semble dire adieu à une période de sa vie au cours de laquelle il cherchait des raisons d'écrire ; des choses à dire et une forme pour les dire :

---

<sup>1</sup> *Ecuador, OC.*, T.1, p. 163.

<sup>2</sup> *Idem*, T.1, p. 161.

Et voilà comment on manque tant de choses. On a le désir d'écrire un roman, et l'on écrit de la philosophie. On n'est pas seul dans sa peau.<sup>1</sup>

L'auteur de *Qui je fus* se laisse surprendre par la difficulté du jeu de l'écriture. Mais, dans *Ecuador*, désormais, écrire c'est tuer<sup>2</sup>. Pour Michaux, le voyageur qui s'ennuie, c'est évidemment tuer le temps. Écrire c'est bien entendu tuer les choses, leur donner une apparence en les couchant sur le papier. Écrire manque de souplesse ou peut-être croit-il ne plus avoir grand-chose à dire, avoir tué tous les sujets qu'il lui importait d'aborder. Nous verrons qu'écrire c'est aussi se tuer symboliquement pour advenir à soi-même. C'est en cela que consistera la seconde partie d'*Ecuador*, un voyage dans la maladie et l'angoisse, un voyage à travers la forêt équatoriale, la nausée, la mort.

D'abord on me dit insuffisance aortique et ce doit être vrai en partie. Il s'agissait d'expliquer de continuelles nausées et comme si la vie se décrochait. Maintenant je suis en pleine jaunisse.<sup>3</sup>

Il convient ici de se poser la question de la sincérité de l'écrivain. Écrire est un acte qui a toujours consisté à raconter une histoire dont le personnage principal est amené à accomplir des actes héroïques ou bien à se découvrir des capacités lui permettant de s'accomplir, de se découvrir, de s'affirmer. Ces deux archétypes sont ceux du héros de la mythologie et du personnage de conte. Nous les trouvons à l'intérieur des contes initiatiques et des récits épiques et leurs figures peuvent connaître de multiples variations et souvent se mélanger, notamment dans les épopées médiévales. Les personnages ainsi que l'intrigue sont, en règle générale, une création de l'auteur dans le sens où ils correspondent à des types absents de la réalité. Ce modèle héroïque a été largement détourné dans les romans picaresques, mais c'est le romantisme qui a le plus contribué à transformer profondément ce modèle. Mais, le personnage principal, dont les traits de caractère se confondent parfois avec ceux de l'auteur, reste le centre d'une intrigue en grande partie imaginaire.

---

<sup>1</sup> *Qui je fus*, OC., T.1, p. 79.

<sup>2</sup> *Ecuador*, OC., T.1, p. 144.

<sup>3</sup> Idem, pp. 191-192.

À la suite du romantisme, les écrivains tels que Baudelaire et Rimbaud ont rapproché l'art de la pratique picturale du portrait et de l'autoportrait. Dans leurs écrits, l'intrigue, au sens d'un événement extérieur au personnage auquel celui-ci sera mêlé, tend à disparaître. Baudelaire nous propose le fruit de ses réflexions lors de ses pérégrinations parisiennes dans les *Petits poèmes en prose* et Rimbaud nous livre les « *quelques hideux feuillets de son carnet de damné*<sup>1</sup> » à travers *Une Saison en Enfer*. L'intrigue et le sujet tendent donc à se rapprocher de la banalité quotidienne de l'auteur, la modernité littéraire présentera désormais un monde désenchanté, déserté de l'héroïsme et de la magie dans lequel se dessine la figure de l'antihéros.

L'antihéros n'est pas nécessairement une figure négative destinée à inverser les valeurs du héros, mais plutôt un être proche de ceux faits de chairs se révélant bien incapables d'exprimer les valeurs des héros. Cela nous permet de considérer l'antihéros comme la figure type du personnage de roman moderne qui donnera chez Proust ou Joyce des caractères si proches de leur auteur que nous pouvons les confondre avec ceux-ci à bien des égards. La littérature est considérée, alors, comme une auto-fiction gage de vérité et de sincérité de l'auteur. Le lecteur partage désormais les expériences intimes de l'auteur dont il devient le semblable, le frère. Les recherches psychanalytiques de Freud ont, bien évidemment, fortement contribué à amplifier ce caractère introspectif moderne de la littérature. Cette chute du paradis littéraire a pu être perçue comme une sombre décadence des arts et des lettres, mais pour les trublions de la modernité que sont les dadaïstes et les surréalistes, cela constitue une aubaine, l'artiste devient véritablement libre de s'exprimer. Il n'a plus besoin de se cacher derrière un prétexte élevé. On peut désormais tout dire, ne rien cacher. Nous pouvons considérer qu'il s'agit là du commencement d'un certain nombrilisme artistique, mais l'auteur n'est plus le descendant, plus ou moins bâtard, d'une longue lignée de poètes glorieux ; il écrit pour lui-même et l'écriture seule porte la vérité de son intériorité.

Ainsi, pour Michaux, cette véracité poétique moderne semble être telle qu'elle devance celle de la vie réelle des auteurs reconstituée par les critiques.

---

<sup>1</sup> Arthur Rimbaud, *Œuvre-Vie, Une Saison en enfer*, p. 402.

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 se soit.<sup>1</sup>

S'il faut trouver un sujet à *Ecuador*, nous dirons qu'il participe de cet approfondissement de la figure de l'antihéros. Il n'y a pas d'aventure fantastique, pas de magie, pas d'épreuve initiaque dans cet ouvrage et pas d'exotisme dans ce voyage. Henri Michaux n'est pas Ulysse, il n'est pas non plus un aventurier au sens de Conrad ou Chateaubriand. Le sujet d'*Ecuador* est la découverte de soi, non pas dans le courage face à une épreuve qui grandirait l'éprouvé, mais plutôt dans une lente révélation de la faiblesse de l'humain, de ses jugements et de sa culture.

Maintenant ma conviction est faite. Ce voyage est une gaffe. Le voyage ne rend pas tant large que mondain, « au courant », gobeur de l'intéressant coté, primé, avec le stupide air de faire partie d'un jury de beauté.

L'air débrouillard aussi ne vaut pas mieux.<sup>2</sup>

Le voyage, l'aventure ne serviraient donc qu'à former des mondains à l'air stupide et débrouillard. Le poète s'oppose donc à l'adage qui veut que les voyages forment la jeunesse, mais il s'oppose surtout à toute idée d'initiation. Le voyage n'est pas une façon de s'affirmer et peut-être le poète se dresse-t-il, là, contre une jeunesse au cours de laquelle il a sûrement cru à la mythologie du voyage. C'est pourquoi la dernière partie d'*Ecuador*, qui constitue pourtant une aventure à travers la forêt équatoriale, se montre si habitée par le malaise et la mort. La révélation de l'atroce petitesse de l'être humain se fait si prégnante qu'il semble qu'elle contamine tout le récit et que Michaux disparaisse au fur et à mesure que nous tournons les pages. Il donne l'impression d'écrire son agonie, de la rendre palpable.

Cette faiblesse qu'il avait déjà exprimée d'une manière plutôt lyrique dans deux des quelques poèmes que contient *Ecuador* (*Je suis né troué, Nausée ou c'est la mort qui vient ?*) s'exprime alors de manière beaucoup plus effrayante. Sa manière prosaïque

---

<sup>1</sup> *Ecuador, OC.*, T.1, pp. 163-164.

<sup>2</sup> *Idem.*, p. 204.

de noter des impressions et des observations devient une sorte de compte rendu permanent de la maladie de son corps et de son esprit en train de se défaire. Il y a bien, une forme de lyrisme, mais il est difficile de savoir si elle est due à l'état véritablement maladif et halluciné de l'écrivain ou si elle est une construction narrative du récit.

Le désespoir est doux,  
Doux jusqu'au vomissement.  
Et j'ai peur, peur,  
Quand la moelle elle-même se met à trembler,  
Oh ! J'ai peur, j'ai peur,  
Je n'y suis plus, je n'y suis presque plus.<sup>1</sup>

Il y a pourtant fort à parier qu'il s'agit là de l'expression de la véracité poétique, et que Michaux tente de rendre fidèlement la réalité de ce qu'il subit. C'est qu'avec *Ecuador*, il trouve véritablement ce ton si spécifique qu'il conservera par la suite ; cette manière presque médicale de s'observer (au-delà de la notation de la douleur), d'être au chevet de sa propre personne pour capturer ce qui, malgré, contre ou avec lui, sort ou le sort de lui.

Pourtant, il apparaît difficile de parler de style. Il s'agit bien plutôt d'un ton simple, d'une manière de voir, de sentir et de faire ressentir explorations et expériences en restant au plus près des impressions. Nous dirons, avec Jérôme Roger que « *tout se passe alors comme s'il n'y avait pas de rupture entre ces poèmes et la prose du voyage, mais une hybridation concertée*<sup>2</sup>. » Les voyages, les écrits et les expériences ayant précédé *Ecuador* peuvent être considérés comme les essais d'une œuvre à venir. Dans son nouvel ouvrage l'auteur fait véritablement œuvre, il a découvert, peut-être, une partie du « *secret qu'il a depuis sa première enfance soupçonné d'exister quelque part*<sup>3</sup> ». Cette « *hybridation concertée* » deviendra le cœur d'un œuvre habité par la métamorphose et la duplicité de l'individu. C'est l'affirmation de ce ton qui donne à *Ecuador* l'aspect d'un accouchement poétique accompli dans la douleur. Ce chemin vers soi est parcouru seul, sans le secours d'un référent plus expérimenté, d'un

---

<sup>1</sup> *Ecuador*, OC., T.1, p. 221.

<sup>2</sup> Jérôme Roger, *Commentaire Ecuador et Un Barbare en Asie*, Foliothèque, Gallimard, Paris, 2005, p. 96.

<sup>3</sup> *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, OC., T.1, p. CXXXI.

improbable Virgile ou d'un compagnon venant ouvrir la difficile voie. Au bout de ce voyage raté, le poète n'aura donc pas été initié à quelque mystère de la création ou de la conscience, mais il semble enfin avoir trouvé la voie qui lui est propre :

Ainsi pour ce voyage ; infinis furent les conseils qu'on me donna, et contradictoires.  
Mais maintenant je sais ce qui me convient. Je ne le dirai pas, mais je le sais.<sup>1</sup>

### c) L'observation

- Ethnologie et zoologie surréalistes

Le ton du poète sera dorénavant toujours attaché à cette manière de se découvrir par des efforts constants, il n'attend pas de révélation de l'extérieur ou d'éclat soudain de sa pensée, il s'observe. Il note patiemment les événements qui se produisent autour de sa personne et ne cherche pas à donner l'impression d'un destin lié à des situations exceptionnelles. Même s'il déclare qu'il désire vivre avec les tribus de la forêt équatoriale, il décrit les Indiens de l'équateur sans vouloir adhérer de manière romantique à un type de vie qu'il ne connaît pas. Il se montre même cruellement prosaïque quand il s'agit de faire leur portrait.

J'avais déjà dit que je détestais les Indiens. Non, il me faut faire le voyageur intelligent, l'amateur d'exotisme. « J'ai là une mine ! » Mais je déteste les Indiens, dis-je. Être citoyen de la Terre. Citoyen ! Et la Terre ! « Indien », « Indien », vous voulez me stupéfier avec ça. Un indien, un homme quoi ! Un homme comme tous les autres, prudent, sans départ, qui n'arrive à rien, qui ne cherche pas, l'homme « comme ça ».<sup>2</sup>

À l'heure où s'expriment des solidarités mondialisées, Michaux ne semble pas être le compagnon de route idéal. Ses mots peuvent facilement choquer, mais il ne s'agit pas ici de tenir des propos critiquant les Indiens, il s'agit de se montrer le plus distant possible. Il en vient quelques lignes plus loin à les « traiter » de brachycéphales, à rendre compte de leurs comportements en les associant à leurs caractères physiques. Cela peut paraître étrange, mais le poète aborde les humains comme un sujet

---

<sup>1</sup> *Ecuador, OC.*, T.1, p. 229.

<sup>2</sup> *Idem.*, p. 191.



d'observation scientifique et les considère souvent comme une espèce d'animaux. Il ne s'attache au traitement des Indiens que parce qu'il en rencontre en Équateur. En Asie, le barbare s'intéressera à d'autres peuples, à d'autres Indiens et ne se montrera d'ailleurs pas très tendre avec les Japonais.

On ne saurait assez considérer les Chinois comme des animaux. Les Hindous, comme d'autres animaux, les Japonais, *idem*, et les Russes et les Allemands, et ainsi de suite.<sup>1</sup>

Dans *Ecuador*, il déclare détester les Indiens, mais ce qu'il veut exprimer est plutôt la détestation de la sensation d'exotisme à bon marché qu'ils provoquent. Il ne voyage pas pour l'exotisme, il est un observateur qui tente de se détacher à la fois de ceux qu'il observe et de ceux à qui il livre ses observations. Il cherche la distance pour être plus libre. C'est le même ton distant et pétri de rationalité scientifique que l'on retrouvera dans ses récits de voyages imaginaires.

Pourtant, les voyages imaginaires de Michaux relatés dans les divers recueils rassemblés dans *Ailleurs* ou dans d'autres endroits de son œuvre sont loin de présenter des événements rationnels.

Les Ématrus sont lichinés ou bien ils sont bohanés. C'est l'un ou l'autre. Ils cousent les rats qu'ils prennent avec les arzettes, et sans les tuer, les relâchent ainsi cousus, voués aux mouvements d'ensemble, à la misère, et à la fin qui en résulte.

Les Ématrus s'enivrent avec de la clouille. Mais d'abord ils se terrent dans un tonneau ou dans un fossé, où ils sont trois et quatre jours avant de reprendre connaissance. Naturellement imbéciles, amateurs de grosses plaisanteries, ils finissent parfaits narcindons.<sup>2</sup>

Cet extrait de *Voyage en Grande Garabagne* nous présente les mœurs de quelques êtres aux coutumes bien étranges. La langue y est simple et analytique, elle ne présente rien d'incompréhensible, aucun raffinement compliqué. La principale difficulté réside dans le vocabulaire qui est totalement étranger à toutes les langues humaines. Il est impossible de savoir à quoi peuvent faire référence des termes tels que « lichinés », « bohanés », « arzettes » ; pourtant, Michaux les offre à notre lecture sans préparer son

---

<sup>1</sup> *Un Barbare en Asie, Un Barbare en Chine, OC.*, T.1, p. 371.

<sup>2</sup> *Ailleurs, Voyage en Grande Garabagne, Les Ossopets, OC.*, T.2, pp. 41-42.

effet comme s'il s'agissait des termes les plus naturels du monde. Il se moque évidemment une fois de plus des voyageurs mondains qui se permettent d'utiliser les mots d'une lointaine culture, dont ils ont visité la contrée, pour captiver leur auditoire à l'aide de ces sonorités exotiques. Cependant, le poète ne s'en tient pas à ce simple effet de provocation et si nous observons bien les mots qu'il crée, nous nous apercevons rapidement qu'ils ne sont pas si éloignés des réalités langagières des véritables peuples humains et nous découvrons, alors, ce qu'André Gide nomme « *l'étrangeté des choses naturelles* » et « *le naturel des choses étranges*<sup>1</sup> ».

Le terme « *Ématrus* » peut s'avérer proche de malotrus, cette idée peut être renforcée quand nous constatons que ceux-ci s'enivrent avec de la « *clouille* » (de la colle ?) et qu'ils se terrent dans un tonneau ou dans un fossé avant de reprendre connaissance. Cela peut évidemment faire penser à des pratiques extrêmes d'alcoolisme qui existent dans certains pays européens. D'ailleurs, cela n'est pas tellement étonnant quand on sait que Michaux détestait l'alcool. Enfin, « *narcindons* » sonne véritablement comme une contraction nasale de farce et dindons, qui peut aussi évoquer le mot larcin et qui commence avec les mêmes lettres que narcotique. « *Narcindons* » renvoie donc à une expression populaire qui décrit le sort fréquemment réservé aux grands buveurs dans les mythologies soûlographiques : l'alcoolique se réveille dans la rue, délesté de son argent après une soirée au cours de laquelle on l'aura fait boire pour lui dérober son bien, ou encore ayant englouti toute sa paie dans la boisson avant de rentrer cuver chez lui.

Ces ailleurs imaginaires nous semblent étonnamment proches et peuvent même se révéler comme appartenant à l'espace familial de l'auteur. Nous pouvons, en effet, percevoir dans cet extrait une sorte de souvenir critique de sa Belgique natale où il n'est pas besoin de préciser que la bière représente bien une sorte d'institution. Les références à la Belgique, au passé de l'auteur peuvent s'avérer très précises, mais ne deviendront véritablement décelables qu'à partir de la rédaction du texte des quelques renseignements sur son existence.

Les Épelis commencent par envoyer leurs enfants à l'école de droiture.

---

<sup>1</sup> André Gide, *Découvrons Henri Michaux*, Gallimard, Paris, 1941, p. 41.

Sans insister.

Ceux qui n'y réussissent pas sont envoyés à l'école des traîtres. Le grand nombre.

En effet, ce peuple faible ne peut réussir au-dehors que par trahison.<sup>1</sup>

Ne pourrions-nous pas lire ici une allusion aux rapports qu'il a entretenus avec sa famille et plus largement avec la Belgique ? Il lui a fallu, d'une certaine manière, trahir son entourage pour réussir une carrière littéraire parisienne. Mais, au-delà de l'allusion à sa vie privée, nous le voyons observer comment ces êtres nés de son imagination conditionnent leur progéniture à l'obéissance à la manière des sociétés humaines.

Nous pouvons envisager que Michaux le voyageur s'inspire de régions géographiques réelles, mais souvent insituables, car, dans cet imaginaire, plusieurs régions ou pays peuvent être convoqués en même temps. Les mots Grande Garabagne pourraient par exemple évoquer à la fois la Grande-Bretagne et des régions, des lieux à la sonorité plus méditerranéenne telle que la Sardaigne ou la garigue. Ce procédé tend à créer un nouvel ailleurs qui serait à la fois référencé et échappant à toute référence. S'il n'y plaçait autant d'humour, cette étrange familiarité en deviendrait presque inquiétante. Nous pouvons d'ailleurs raisonnablement nous demander si ça n'est pas là son but : inquiéter son lecteur et lui faire partager le caractère arbitraire de l'existence et son inquiétante étrangeté.

C'est là que le ton sérieux, analytique, rationnel, objectif, scientifique de Michaux prend sa véritable importance. Son efficacité tient à ce qu'il s'adresse à son lecteur à la manière de celui qui renseigne un auditoire, qui conduit un exposé de ce qu'il a directement observé. Cela installe évidemment une distance humoristique, mais dans le même temps, il se crée une proximité avec l'auteur et avec le propos, car, que l'on apprécie ou non cette écriture, on ne peut s'empêcher de chercher des références dans le monde qui nous entoure. Il se produit alors un renversement et ce sont nos mœurs et nos coutumes qui subitement, se trouvant mêlées à cet imaginaire fantaisiste, nous apparaissent surréalistes et motivées par des comportements irrationnels. Le poète nous parle de civilisation, met à jour le fait que nos traditions, que nous croyons si fortement ancrées dans des pratiques motivées par notre raison supérieure de modernes, pourraient

---

<sup>1</sup> *Ailleurs, Voyage en Grande Garabagne, Les Ossopets, OC., T.2, p. 41.*

n'être que des actes produits de manière totalement arbitraire par un simple effet de groupe, de rassemblement d'individus coupés de l'origine et répétant inlassablement les mêmes gestes sans jamais se poser la question de leur validité.

Le travail est mal vu chez les Émanglons, et, prolongé, il entraîne souvent chez eux des accidents.

Après quelques jours de labeur soutenu, il arrive qu'un Émanglon ne puisse plus dormir.

On le fait coucher la tête en bas, on le serre dans un sac, rien n'y fait. Cet homme est épuisé. Il n'a même plus la force de dormir. Car dormir est une réaction. Il faut encore être capable de cet effort, et cela en pleine fatigue.<sup>1</sup>

Voici posée la question de la nécessité du travail ou, plus exactement, de la frénésie du travail et de la dépression. Mais il fait aussi allusion à bien d'autres sujets tels que la religion, la mort, les rapports entre les hommes et les femmes et même les secrets de la situation politique. Son regard sur ces peuples imaginaires tient à la fois de l'ethnologue, du reporter et du médecin qui tiendraient un carnet de voyage. Les individus sont traités comme les éléments d'un corps. Les sociétés qu'ils décrivent sont envisagées comme des corps. Un corps créé ou ingère les éléments dont il a besoin pour perdurer, pour survivre. Dans ses aïeux imaginaires il décrit des fonctionnements sociaux qu'il accepte comme un observateur rationnel et objectif. Pourtant, ces fonctionnements apparaissent totalement surréalistes et irraisonnés. Les voyages à travers ces aïeux imaginaires lui permettent de faire allusion à certains de nos comportements et de montrer que nos sociétés « réelles » ne sont pas moins surréalistes et qu'elles créent de toutes pièces les situations et les individus dont elles ont besoin pour se maintenir.

Le ton qu'il emploie pourrait aussi être celui d'un zoologue. En effet, « *l'Émanglon* » est déjà apparu dans l'œuvre du poète, mais le nom était écrit « *émanglom* ». Nous le voyons apparaître à l'intérieur du recueil *Mes Propriétés* paru en 1930 dont certains textes ont été rédigés dès après le retour du voyage en Équateur. « *Les Émanglons* » sont désignés par un pluriel qui renvoie à un groupe humain tandis

---

<sup>1</sup> *Aïeux, Voyage en Grande Garabagne, Les Émanglons, OC., T.2, p. 12.*

que « *l'émanglom* » est désigné par un singulier qui renvoie plutôt à un type animal. Les descriptions apparaissent, donc, radicalement différentes.

Le texte des « *Émanglons* » est assez long et expose des mœurs et une société assez raffinée bien que complètement surréaliste. Celui traitant de « *l'émanglom* », est très court et dresse le portrait d'un animal assez violent et robuste. Nous pouvons simplement constater, à la lecture, que les deux espèces pratiquent la pêche. Et il est seulement permis d'imaginer que « *l'émanglom* » pourrait constituer une sorte d'ancêtre des « *Émanglons* » de la même manière que les frustes hominidés sont les ancêtres de l'homme. Mais, si l'on parle d'homme et de femme en qualifiant les « *Émanglons* » il reste difficile de les associer à un type tout à fait humain. La zoologie imaginaire n'est donc jamais très loin de l'ethnologie imaginaire et les noms utilisés tour à tour pour désigner des animaux dans les *Notes de zoologie de Mes Propriétés* ou des peuplades d'inspiration humaine paraissent facilement interchangeables. « *L'Émanglon* » qui construit son habitation peut, par exemple, faire penser à une sorte de coquillage :

Pourtant, si entourée de toutes parts et enfermée que soit sa maison, l'Émanglon la sentirait encore abandonnée sur la route, s'il ne l'entourait d'un rempart de terre à mortier (sorte de ciment qui se forme très vite, mêlé à de l'eau vinaigrée).

Le tout forme quelque chose comme un chapeau dont les bords seraient très relevés.<sup>1</sup>

La construction de ce rempart renvoie à la tendance de certains Européens d'entourer leur habitat de barrières et de clôtures, de faire de leur maison une véritable coquille. La forme générale de chapeau aux bords très relevés et la manière dont se construit ce rempart font penser aux coquillages qui sécrètent autour d'eux leur habitat. De plus, quelques lignes plus haut, Michaux décrit « *l'Émanglon* » réduisant constamment son volume d'habitation pour choisir, finalement, une crevasse à la manière de ces coquillages qui s'enfouissent dans le sol. Le curieux « *Émanglon* » est sujet à de nombreuses métamorphoses et possède tour à tour les caractéristiques d'un animal féroce, d'un être humain et d'un coquillage. Si extraordinaire que cela soit, nous

---

<sup>1</sup> *Ailleurs, Voyage en Grande Garabagne, Les Émanglons, OC., T.2, p. 25.*

verrons qu'observés par le poète en voyage, les ailleurs réels abordés d'*Un Barbare en Asie* apparaissent souvent aussi étranges et magiques.

- Se retrouver dans l'ailleurs.

Nous avons constaté que des ponts référentiels pouvaient s'établir entre la réalité et les ailleurs imaginaires par l'intermédiaire de leurs habitants étranges et de leurs coutumes. De plus, ces lieux imaginaires permettent au poète d'exprimer une distance critique quant à son propre vécu et aux stéréotypes des sociétés qu'il rejette. Pourtant, ces ailleurs qu'ils soient réels où imaginaires ne constituent pas toujours des repoussoirs, le poète ne voyage pas toujours contre. Dans *Ecuador*, il trouvait l'acidité d'un ton qui s'est perpétué à l'intérieur de *Voyage en Grande Garabagne* et qui lui permet de résister au monde qui l'entourait durant sa vie quotidienne ou au cours des voyages. Il nous le confirme dans *Passages* :

Mes pays imaginaires : pour moi des sortes d'États-tampons, afin de ne pas souffrir de la réalité.

En voyage, où presque tout me heurte, ce sont eux qui prennent les heurts, dont j'arrive alors, moi, à voir le comique, à m'amuser.<sup>1</sup>

Les apparitions de ces régions étranges, de ces animaux et de ces êtres imaginaires sont donc dictées par la volonté de résistance du poète et lui permettent de se retrouver avec lui-même, de prendre la distance humoristique nécessaire pour conserver son intégrité. Il continue son développement en affirmant que le personnage de « *Plume disparut le jour même de (m)son retour de Turquie où il était né<sup>1</sup>* ». Plume, nous l'avons vu est un des personnages exprimant le mieux la résistance passive de Michaux au sérieux du monde. Le voir associé au voyage, dans *Passages* qui est l'ouvrage dans lequel le poète donne le plus de clefs de son écriture, permet de considérer véritablement ce double de l'écrivain comme un cousin des créatures des ailleurs imaginaires. Le nom Plume est souvent associé à la légèreté de ce personnage, mais il est permis de considérer la réalité physique du mot plume et de percevoir ce Plume comme un « drôle d'oiseau », issu d'une étrange espèce dont le poète nous dresse, le

---

<sup>1</sup> *Passages, Observations, OC.*, T.2, p. 350.

temps d'un recueil, un portrait plus détaillé que pour les autres espèces. Plume appartient à une espèce migratrice :

Mais il ne dit rien, il ne se plaint pas. Il songe aux malheureux qui ne peuvent pas voyager du tout, tandis que lui il voyage, il voyage continuellement.<sup>1</sup>

La rédaction de *Plume* précède celle de *Voyage en Grande Garabagne* et le ton du recueil est moins distancié, mais les événements rapportés sont tout aussi extraordinaires. Le monde de Plume semble régi par des convenances voulant ressembler à celles de notre monde, mais qui se révèlent aussi fantasques que celles décrites dans les autres contrées imaginaires. La différence avec les récits de Grande Garabagne est que le personnage principal, qui semble appartenir à l'espace géoculturel qui nous est présenté est censé accepter ces convenances. Cependant, il résiste à toutes les règles que la société exige qu'il admette pour être considéré comme un individu sain. Ce portrait semble être celui de l'auteur lui-même.

À travers le personnage de Plume, Michaux semble s'inclure presque physiquement dans son univers de l'étrange, de la métamorphose permanente. Le ton de *Voyage en Grande Garabagne* est moins distancié, mais, nous pourrions imaginer que Plume soit le narrateur de ce voyage. Il ne paraît, alors, plus très étonnant que le narrateur accepte les étranges coutumes des habitants qu'il rencontre avec calme et détachement. Il n'est pas non plus étonnant que la préface d'*Ailleurs* signée H.M. nous présente ces pays comme étant « *parfaitement naturels. [...] Naturels comme les plantes, les insectes, naturels comme la faim, l'habitude, l'âge, l'usage, les usages, la présence de l'inconnu tout près du connu*<sup>2</sup>. »

H. M. sont les mêmes initiales que celles utilisées dans le sigle HM avec lequel il signait ses peintures. Il peut sembler inutile de faire la distinction, mais il faut la faire, car Henri Michaux est à la fois le peintre et le poète, ces deux entités apparaissent trop réelles et il ne s'agit pas ici du peintre qui commenterait les œuvres du poète ni du poète. Toutes les préfaces et postfaces ajoutées par Michaux sont signées H. M. sauf dans *Ecuador* où il signe : *l'auteur*. Il s'agit peut-être là d'une habitude conservée du

---

<sup>1</sup> *Plume* précédé de *Lointain intérieur*, *Plume Voyage*, OC., T.1, p. 626.

<sup>2</sup> *Ailleurs*, Préface, OC., T.2, p. 3.

temps où il travaillait dans l'édition, une manière de signer les corrections qu'il pouvait apporter à un texte. H. M. serait donc le relecteur de Michaux. Il nous invite à un jeu de mise en abyme, de dédoublement en séparant les différents aspects de sa personne. Il y a chez Michaux une pratique constante de la duplicité qui nous permet d'outrepasser avec lui les frontières entre la réalité et un imaginaire susceptible de surgir à chaque instant.

Nous pouvons éprouver la même impression de surgissement dans *Un Barbare en Asie* où il semble constamment émerveillé par la magie des peuples qu'il rencontre ; à la différence que les contrées explorées et les peuples observés dans ce récit sont bien réels. Le monde d'*Ecuador* était plutôt désenchanté, ici le poète veut partager l'enchantement et la magie de l'Asie. La formule a l'air d'un slogan publicitaire, mais il faut presque l'envisager au sens littéral pour en goûter la saveur et la profondeur ; la pensée indienne est, en effet, littéralement présentée comme magique :

Il faut qu'une pensée agisse, agisse directement, sur l'être intérieur, sur les êtres extérieurs.

Les formules de la science occidentale n'agissent pas directement. Aucune formule n'agit directement sur la brouette, même pas la formule des leviers. Il faut y mettre les mains.

Les philosophies occidentales font perdre les cheveux, écourtent la vie.

La philosophie orientale fait croître les cheveux et prolonge la vie<sup>1</sup>.

Nous voyons que l'ailleurs lui donne, une fois de plus, l'occasion de s'élever contre la société occidentale rationaliste, névrosée et malhabile. Mais, dans ce récit de voyage, ce sont la fascination et la vitalité qui dominent. À la manière de Nietzsche faisant de Zartahoustra le chantre de la santé et de la volonté de puissance, Michaux veut déceler en l'homme de l'Asie des qualités nouvelles propres à modifier la condition de l'humain. Michaux, l'infidèle et le barbare, trouve dans l'Asie un point d'ancrage, un acquiescement, un environnement, des événements qui l'enchantent, auxquels il pourrait véritablement adhérer. Il fait « *enfin son voyage*<sup>2</sup>. » C'est le seul voyage dont il gardera un souvenir véritablement profond et ému. Cela tient à ce qu'il se reconnaît dans ce voyage. Il découvre, bien entendu, ce qu'il ne connaissait que par les

---

<sup>1</sup> *Un Barbare en Asie, Un Barbare en Inde, OC.*, T.1, p. 287.

<sup>2</sup> *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence, OC.*, T.1, p. CXXXIII.



livres, mais on sent bien que les Indiens, les Malais et surtout les Chinois lui apparaissent comme de lointains frères.

*Ecuador* a été écrit pour exprimer un refus violent de la société occidentale et de ce qu'il y avait de déterminé en l'auteur par cette société. Le Barbare écrit pour partager, pour élargir sinon le monde définitivement clos, au moins les frontières de son esprit et même de son corps. Car, les philosophies asiatiques ne séparent pas, comme en Occident, l'esprit, l'âme et le corps et offrent de multiples chemins de communication entre ces trois entités qu'elles relient aux mondes physique, spirituel et divin. Peut-être même faut-il sentir une pointe de jalousie bienveillante à l'égard de ces Indiens qui « vous donnent l'impression d'intervenir quelque part en soi, comme vous ne le pourriez pas<sup>1</sup>. » C'est là le véritable caractère magique des peuples d'Asie au-delà des coutumes singulières et étonnantes pour des yeux occidentaux. C'est aussi cette capacité à intervenir en soi qui lui permet de confirmer des intuitions et d'affirmer sa position d'écrivain en marge des courants de pensée liés au surréalisme et à la psychanalyse. En effet, les spiritualités asiatiques offrent des moyens d'explorations du moi qui permettent d'aborder le problème de la conscience sous un autre angle que le subconscient et la névrose. Là où l'Occident peine à explorer clairement l'inconscient et le subconscient en se perdant dans des analyses compliquées, l'Orient agit, guérit, veut intervenir directement sur les rouages de la conscience.

Désormais, le but de l'écriture chez Michaux, ce qui lui permet d'avancer en écrivant, relèvera justement de cette capacité à « intervenir quelque part en soi », à plonger dans l'espace intérieur de son être pour en tirer le véritable soi. La quête de l'ailleurs constitue donc, pour lui, un moyen de décontextualiser son moi. Devenant étranger à lui-même en explorant l'Asie, l'écrivain poursuit l'introspection amorcée dans *Ecuador* et *Mes Propriétés*. Ainsi, les portraits qu'il donne de l'Indien ou du Chinois peuvent parfois apparaître comme de curieux autoportraits proches du portrait de Plume :

---

<sup>1</sup> *Un Barbare en Asie, Un Barbare en Inde, OC.*, T.1, p. 285.

Modeste et plutôt enfoui, étouffé, dirait-on, des yeux de détective, et aux pieds, des pantoufles de feutre, comme il se doit, et les usant du bout, les mains dans les manches, jésuite avec une innocence cousue de fil blanc, mais prêt à tout.

Visage de gélatine, et tout à coup la gélatine se démasque et il en sort une précipitation de rat.<sup>1</sup>

Il ne faut évidemment pas rechercher des ressemblances exactes, trait pour trait, mais plutôt des portraits de caractères dans lesquels le poète semble souvent trouver quelque chose de lui-même ou qu'il aspire à connaître. Nous y voyons cette manière de ne pas être concerné par les valeurs du monde qui l'entoure et l'ébauche de cette sagesse qu'il envie, qui l'enchanté et qui prendra de plus en plus d'importance dans tout son œuvre. Car les mots qu'il choisit, s'ils peuvent paraître péjoratifs, ne le sont pas le moins du monde. L'expression « *visage de gélatine* » met en valeur la nature souple et élastique du Chinois, capable de s'adapter sans perdre son intégrité. La « *précipitation de rat* » désigne sa capacité à réagir dans l'instant, à faire le choix qui s'impose. Par les mots qu'il choisit, le poète nous invite à reconsidérer les valeurs de notre langage et de notre société. De plus, ces mots évoquent clairement le caractère cinétique de sa peinture et la manière dont il traite les visages. Cette malléabilité ou plutôt cette souplesse, ce caractère mutant des Asiatiques s'opposent radicalement à l'héroïsme frontal, massif, batailleur et malhabile de l'Occident. Toutefois, la capacité d'irrespect de l'Occident est clairement indiquée comme une qualité propre à faire progresser l'homme<sup>2</sup>. *Un Barbare en Asie* se montre donc plus nuancé qu'*Ecuador* quant à la dénonciation de la maladie occidentale.

Il semble, à bien des égards, que l'acquiescement du poète aux valeurs de l'Orient lui permette de mieux accepter sa condition d'homme occidental. Il ne tient pas à se fondre dans la population, il ne désire plus vivre avec les Indiens ; cela ne reviendrait qu'à atteindre une forme extrême d'exotisme de roman d'aventurier se révélant capable d'endosser les valeurs de l'autre sans pouvoir les comprendre. « *Ici barbare on fut, barbare on doit rester*<sup>3</sup> ». Il ne se plie pas à leurs coutumes et à leurs rites. Il semble

---

<sup>1</sup> *Un Barbare en Asie, Un Barbare en Chine*, p. 358.

<sup>2</sup> *Idem, Un Barbare en Inde, OC.*, T.1, p. 287.

<sup>3</sup> *Idem, Préface nouvelle de 1967, OC.*, T.1, p. 281.



**Planche 11 : Henri Michaux, Tête, aquarelle, 1939, 18 x 16 cm, collection particulière, photo, musée national d'Art moderne centre Georges Pompidou, K. Ignatiadis, Paris.**

*« Visage de gélatine, et tout à coup la gélatine se démasque et il en sort une précipitation de rat. »*

plutôt vouloir conserver les caractères étranges et nouveaux de ces peuples en prenant le risque de porter sur eux quelques jugements hâtifs, notamment sur le Japon. Comme dans *Plume* ou *Voyage en Grande Garabagne*, il reçoit la différence avec les yeux d'un observateur émerveillé, mais pas vraiment surpris, et constate simplement les changements que l'étranger provoque en lui.

Il ne semble pas y avoir de différence fondamentale dans la perception des ailleurs réels et imaginaires. Ils apparaissent, dans son œuvre, indissociables de la quête permanente de soi à travers une ouverture à la multiplicité de l'être. Là où *Ecuador* était guidé par un incroyable refus, *Un Barbare en Asie* se présente comme une découverte sincère de l'étranger. Mais il ne s'agit toujours pas de s'approprier un exotisme et d'en parler de manière docte ; Michaux continue de se trouver dans l'ailleurs et de rencontrer l'étranger en lui. L'étranger, le sentiment de l'ailleurs peut à la fois être incarné par les différentes personnes, lieux et animaux rencontrés au cours des déplacements physiques comme naître des déplacements que produisent ses rencontres dans son intimité. Les voyages réels et imaginaires procèdent par contamination d'un espace par l'autre : l'espace de l'Occidental par celui de l'Orient, l'espace personnel de Michaux par celui des Asiatiques, l'espace du narrateur observateur par les peuples observés.

#### d) Le chemin de la subversion

##### - L'insoumission au rêve

Si le poète voyage contre la société ou ce qu'il trouve en lui de la société, s'il écrit contre le voyage, il ne semble pas non plus capable de se retrouver dans un espace privilégié où il prendrait un peu de repos, où il laisserait place à un rêve régénérateur.

Dans *Les Rêves et la jambe* qui compte parmi ses premiers textes, il est possible de percevoir ce qui ne lui convient pas dans le rêve, bien que l'essai ait été écrit sous la forme d'une défense et illustration du « *style rêve* ». Nous observons que la plupart des remarques qui ont trait à l'activité de l'esprit durant le sommeil ne semblent pas très à l'aise avec celle-ci et tendent à la banaliser. Le poète y expose des réflexions qui ne sont pas étrangères à Freud, mais sans véritable enthousiasme :

Le conscient et l'inconscient devenu conscient grâce à la cessation de l'inhibition se combattent dès lors à armes égales.

Le morceau homme sexuel livre combat au bloc homme public. Victoire ou défaite... ou compromis, neutralisation.

Ce compromis est le symbolisme.

Les rêves sont des représentations sexuelles symboliques.<sup>1</sup>

Il reprend des poncifs de la psychanalyse qui ont déjà été largement explorés par les surréalistes ou bien il énonce des banalités sur le caractère coq-à-l'âne ou mouvementé du rêve. Il n'y a là rien de véritablement fantastique et il n'est pas étonnant que, bien des années plus tard, il ait refusé de reconnaître « *cette horreur*<sup>2</sup> ». Nous pouvons, par ailleurs, nous demander quelle véritable appréciation il a de l'œuvre d'Hellens, *Mélusine*, sur laquelle porte cet essai philosophique et littéraire, et qui d'après Michaux est justement rédigée en « *style rêve* ». Bien que la littérature du poète ne recherche pas spécialement une unité esthétique flagrante, nous pouvons penser que *Les Rêves et la jambe* peut apparaître encore maladroit et il est souvent difficile de suivre le lien qui unit les parties évoquant le rêve et celles qui s'intéressent au destin d'une jambe vivante et totalement indépendante de l'individu à qui elle appartient. Nous sommes face à un texte qui ne fonctionne pas vraiment ou qui peine à trouver un équilibre.

Cependant, si les idées qu'il développe sur le rêve apparaissent comme relativement banales, les petites histoires de la jambe portent déjà la marque d'une écriture propre à Michaux. Aux différents délires et divagations, il oppose constamment la réalité concrète de la jambe se mettant à vivre avec son intelligence de jambe, sa logique de jambe et sa sensibilité de jambe.

Mais la jambe se rendra nue au milieu des sénateurs, ou à une conférence de suffragettes, ou en propriété privée. Le public, le paysage n'intéressent pas la jambe ; cela n'est pas son affaire.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Premiers écrits, Les Rêves et la jambe, OC.*, T.1, p. 23.

<sup>2</sup> « Le Premier livre d'Henri Michaux », *L'Herne*, p. 424.

<sup>3</sup> *Les Rêves et la jambe, OC.*, T.1, p. 19.

Ici le jeune auteur rend extraordinaire ce qui ne l'est pas. Qu'y aurait-il de surprenant à ce qu'une jambe se rende nue au milieu de sénateurs ? Spécialement si c'est une jambe de femme (d'après ce que laisse supposer la réunion de suffragettes) qui se serait mise en jupe pour une soirée. Dans cette manière de rendre la réalité absurde, plus absurde que le rêve, la jambe a déjà quelque chose de Plume. La question de la nudité de la jambe ne devrait pas se poser et pourtant le poète la pose et elle s'oppose bon gré ou mal gré à l'analyse, finalement assez froide, de la désinhibition sexuelle du rêve. La réalité sensitive, sensuelle ou même sexuelle de la jambe semble plus l'intéresser que le caractère presque mécaniquement fantasque des rêves auquel il peine à se soumettre. Ceci sera confirmé plus de quatre décennies plus tard dans un autre essai sur le rêve dans lequel il oppose les rêves de jour aux rêves de nuit :

Vastes, variés, repris cent fois, tantôt avec la paix d'un lac, tantôt animés, excités, dynamisés, bouillonnants de vie, mes changeants rêves de jour s'adaptaient souplement à mes besoins.<sup>1</sup>

L'auteur présente ici les rêves qui lui conviennent mieux, ceux-là semblent être plus proches de la rêverie et pourtant ils ne sont pas désignés ainsi. Il faut croire que ce n'est pas le sens qu'il leur accorde. Les rêves qu'il semble préférer sont ceux qui le coupent de la réalité, dans lesquelles il peut intervenir à son gré, qui ne constituent pas une mécanique de retour à cette réalité par des voies détournées. Il faut ici se souvenir que l'auteur n'a pas été un admirateur transi de Freud, loin s'en faut. S'il lui reconnaît une qualité certaine dans l'analyse de la psyché humaine et de ses structures, il a du mal à supporter ses « *recettes de clinicien*<sup>2</sup> ». L'un de ses projets de jeunesse sera donc de critiquer et de compléter le psychanalyste. Vaste projet, s'il en est, et de le formuler d'une manière assez provocante :

Freud n'a vu qu'une petite partie. J'espère démontrer l'autre partie, la grosse partie dans mon prochain ouvrage : *Rêves, jeux, littérature et folie*.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé, Tempérament de nuit, OC.*, T.1, p. 476.

<sup>2</sup> *Réflexions qui ne sont pas étrangères à Freud, OC.*, T.1, p. 49.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 50.

Le projet semble fou et plutôt prétentieux et doit être excusé par la jeunesse de l'auteur au moment où il déclare cela. Pourtant, ses griefs à l'égard de Freud resteront assez vifs, car le problème reste que ce dernier a voulu, avec la psychanalyse, fonder une nouvelle science aux ambitions rationalistes capable de rivaliser avec les autres domaines de la médecine. Dans cette optique, le rêve de nuit dans lequel se révèlent les structures de l'inconscient devient l'objet dont tous les artistes et littérateurs s'emparent pour aller dans le sens d'une découverte de leur personnalité profonde. Alors, le rêve de jour devient véritablement une rêverie sans importance qui ne révèle rien ou pas grand-chose à l'individu, qui n'est pas interprétable. Il semble que ce soit justement là ce qui gêne Michaux, le rêve de nuit se présente comme le reflet d'une réalité honnie depuis l'enfance. Il a bien un peu d'originalité, mais trouvez la bonne clef et tout rentre dans l'ordre, tout va vers le mieux dans le meilleur des mondes. C'est peut-être pour cette raison que le poète persiste à s'opposer à l'interprétation trop facilement psychologique du symbolisme des rêves, comme dans cette note de *Façons d'endormi, façons d'éveillé* :

Toujours suspects pour moi, les grands symboles, comme les idées toutes faites, comme les principes, les généralités évidentes (!) vers quoi dès l'enfance on vous conduit. [...]

Les lions que pouvait voir en rêve Sennachérib, qui en avait chassé le matin, ne peuvent avoir le même sens que ceux d'un employé ou d'un employeur de maintenant qui a passé la journée dans des bureaux.<sup>1</sup>

Les critiques que formule le poète à l'égard de Freud paraissent souvent un peu injustes, désordonnées et sans véritable but, c'est pourquoi il ne s'attaquera jamais vraiment de manière frontale à l'œuvre du père de la psychanalyse, malgré une méfiance persistante et qui ne manque pas de raison. Il nous faudra donc revenir sur la possibilité de confronter la pensée freudienne et la poésie de Michaux. Nous pouvons simplement noter ici que les rêves de nuit ne l'intéressent pas, car « *semblable à quantité de rêveurs de nuit, (...) (je) il ne proteste pas, (m') s'habituant à l'instant à la situation, si impossible qu'elle soit, sans la rejeter, sans (m') s'en évader*<sup>2</sup>. » Le rêve de

---

<sup>1</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé, Quelques rêves, quelques remarques*, note de *Lions en cage, OC.*, T.3, p. 489.

<sup>2</sup> *Idem, Le Rideau des rêves, OC.*, T.3, p. 448.

jour, en revanche, lui permet de protester, il laisse au poète la possibilité d'intervenir et de s'exprimer, il constitue pour le créateur un rêve d'insoumission, de résistance à la réalité.

- L'insoumission aux drogues

Les drogues constituent communément une autre façon de résister à la réalité ou plutôt de s'en évader. Mais, une fois encore, le poète se montre réticent à faire le voyage tel qu'il est envisagé par le sens commun ; et, plutôt que de considérer les drogues dans leur acception générique de véhicule de l'esprit il cherche des voies détournées, des chemins de traverse, qui lui laissent la possibilité de ramener l'expérience à son identité propre.

Il convient, tout d'abord, d'indiquer que sa manière d'aborder les drogues, dès les premiers essais se cristallise sous la forme d'une déception assez marquée qui le conduira à nommer le premier de ses essais<sup>1</sup> *Misérable Miracle* et le poussera, plus tard, à indiquer en introduction au premier texte de *Connaissance par les gouffres* :

Les drogues nous ennuiant avec leur paradis.  
Qu'elles nous donnent plutôt un peu de savoir.  
Nous ne sommes pas un siècle à paradis.<sup>2</sup>

Il peut sembler étonnant que cette remarque associe les drogues et l'horreur du XX<sup>ème</sup> siècle. Cependant, nous pouvons supposer que Michaux considère ce siècle comme si horrible (guerres, déportation, dictature violentes, famines...) qu'il n'y a aucune solution dans la fuite de la réalité que peut entraîner la prise de drogues. Cette position le situe radicalement en marge des écrits de Baudelaire auxquels il fait référence en reprenant le terme de paradis. Nous pouvons aussi supposer qu'il anticipe sur ce que seront les comportements des drogués des années 60 et 70 qui se servirent des drogues en grande partie pour pouvoir supporter le monde désenchanté qui les entourait. Mais en s'oubliant dans la drogue, nombreux sont ceux dont l'âme a pu se perdre à l'intérieur des produits.

---

<sup>1</sup> Qui ne relate cependant pas les quelques premiers essais de substances.

<sup>2</sup> *Connaissance par les gouffres*, OC., T.3, p. 3.



Ce que propose Michaux, qui se déclare plutôt buveur d'eau, constitue alors une position différente, plus exploratrice que repliée sur soi. Il ne se laisse pas complètement aller aux effets des produits et il ne cherche pas non plus à contrôler leurs effets, mais il tient à garder la conscience la plus aigüe possible de ceux-là. Les drogues deviennent l'un des nombreux outils de l'exploration intérieure à laquelle il se livre. Il observe la drogue et se sert de la drogue pour s'observer en opérant une certaine forme de décontextualisation de son moi.

Nous le suivons pas à pas dans ses observations prenant des notes sur les différents états de sa conscience, dessinant, s'observant dans la contemplation de photographies ou participant à diverses activités de dialogue avec des tiers médecins ou amis, faisant des expérimentations qui lui permettent de noter ses différentes réactions physiques et mentales. Dans la quatrième partie de *Connaissance par les gouffres*, l'essayiste présente un plan d'exploration de la drogue et de l'esprit sous l'emprise de la drogue qui indique sa résistance préalable aux effets des psychotropes :

Trois opérations majeures : espionner le chanvre. Avec le chanvre espionner l'esprit.  
Avec le chanvre s'espionner soi-même.<sup>1</sup>

La drogue est bel et bien utilisée comme un outil pour l'exploration de l'esprit et du corps. Mais, l'utilisation du terme « *espionner* » illustre le degré de confiance qu'accorde l'auteur à l'observation directe de phénomènes qui ne sont pas nécessairement désirés, mais prêt à être reçus. Nous assistons, ainsi, à un dédoublement de la conscience observante de l'écrivain, à l'élaboration d'un jeu d'imbrication mettant en cause la possession et la dépossession de soi ; ce qui est conscient dans l'être et ce qui ne l'est pas ou moins. C'est tout l'enjeu de cette connaissance par les gouffres.

Un gouffre est un espace délimité dont la profondeur semble illimitée. Il apparaît comme une métaphore de l'esprit d'un individu. Car, si nous nous tenons à une définition rationnelle, qui se garde de faire intervenir certaines spiritualités de l'Asie ou bien chamaniques, et de se poser trop de questions sur les limites de la conscience, chaque individu semble posséder son esprit propre qui reste limité à sa propre personne.

---

<sup>1</sup> *Connaissance par les gouffres, Cannabis indica, introduction, OC., T.3, p. 46.*

Et, même si nous nous en tenons à cette définition rationnelle de l'esprit, il faut bien admettre qu'il est tout de même possible d'observer quelques zones d'ombres directement liées à la construction de l'individu et de sa personnalité propre, de sa psyché et qui restent, en grande partie, insondables. L'écrivain veut, ainsi, sonder le plus loin possible la profondeur du gouffre de son esprit. Et à travers celle-ci, celle de l'être humain. Il reconnaît à la drogue un effet universel de dévoilement des zones sombres de l'humain qui permet une certaine objectivité de l'expérience en dépit du dédoublement de conscience.

Cependant, en cherchant à sonder l'effet de la drogue et les portes qu'elle ouvre, l'expérience d'observation menée par le poète veut aussi se démarquer d'un sondage trop évidemment psychanalytique de l'âme, si nous nous en tenons à ce qu'il déclare au début de *Connaissance par les gouffres* :

N'oublions pas qu'on a avalé un toxique. Trop tentantes les explications psychologiques. Mettre de la psychologie partout, c'est manquer de psychologie.<sup>1</sup>

Michaux s'oriente plutôt vers une subversion de la réalité se plaçant dans la suite de Rimbaud ou d'Artaud tout en observant sa conscience comme le ferait un médecin en examinant un patient ou un sujet d'expérience. Les expériences se déroulent toujours de manière très prudente et très médicale<sup>2</sup> et, sauf quelques exceptions, le poète est toujours très bien entouré. Pourtant, il ne livre pas précisément sa procédure, si nous écartons ces trois considérations majeures, il ne semble pas avoir de méthode préalablement établie, mais le ton reste souvent froidement médical, même si nous pouvons observer, en quelques endroits, des considérations poétiques ou bien des textes poétiques. Les expériences de la drogue constituent une auto-écriture sans recherche d'une analyse des mécanismes de la psyché. Il attend plutôt d'être en mesure de constater ce que la drogue peut lui apprendre, simplement, sur l'existence se tenant à l'écart des a priori psychologiques, scientifiques ou esthétiques. L'esthétique n'est, cependant, pas absente de ses écrits de la drogue, mais elle ne provient pas

---

<sup>1</sup> *Connaissance par les gouffres, Comment agissent les drogues ?, OC.*, T.3, p. 6.

<sup>2</sup> Il y a, cependant, toujours des exceptions et dans le cas de Michaux une prise de drogue trop importante lui a permis de rédiger le texte *Expérience de la folie* dans *Misérable Miracle, OC.*, T.2, p. 723.

nécessairement d'une volonté de faire œuvre, elle se situe dans un effort du poète pour se rendre disponible au produit qu'il ingère et à ses effets.

Il se tient au plus près des sensations qu'il éprouve, prêt à les saisir pour les communiquer sans tomber dans les clichés de l'inspiration. Il emprunte les voies de la subversion de l'être par des drogues, mais il en subvertit les usages et les coutumes. Cette subversion se réalise non pas par une résistance au produit, mais en évitant de se soumettre aux clichés attachés à la drogue et en utilisant la souplesse d'adaptation de son esprit qui lui permet d'user du produit comme d'une force de déplacement.

En effet, s'il se décrit souvent comme étant emporté par la drogue, il donne l'impression que ce n'est pas la drogue qui est en lui, mais qu'il est dans la drogue. Il décrit les élans, les monts et les gouffres de la mescaline comme s'il s'agissait d'une sorte de dieu élémental ou d'un véhicule céleste, des montagnes russes improbables et vertigineuses qui secouent son être de toute part et le mènent constamment d'une manière incertaine de la joie au dégoût :

...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 Paradis (!)<sup>1</sup>

Il est emporté par la drogue comme par un léviathan et, acceptant sa faiblesse dans l'entreprise qui est la sienne, il observe tel le taoïste se laissant porter par les forces de la nature. Le voyage de la drogue ainsi que les autres voyages se font par l'acceptation de la faiblesse inhérente à l'être humain. Il est donc à la fois insoumis à la drogue et emporté par elle. L'idée était déjà exprimée quelques années plus tôt dans le texte *l'Éther* de *La Nuit remue* qui relate une de ses premières expériences de drogue et où le poète évoquait ce besoin méconnu de l'homme, ce besoin de faiblesse<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Misérable Miracle*, OC, T.2, p. 621

<sup>2</sup> *La Nuit remue*, *L'Éther*, OC., T.1, p. 449.

- La volonté d'impuissance

Il y a chez Michaux l'expression d'une nécessaire petitesse. L'homme ne peut pas être autre chose qu'un être petit, faible. Cependant, à aucun moment le poète n'envisage cette faiblesse sur un plan moral. Il ne tient pas à donner à penser que l'être humain est d'une constitution nécessairement pécheresse. Il ne semble pas considérer non plus qu'il faille nécessairement décrire complaisamment les tares des hommes, à la manière de Céline ou comme dans les pages les plus pessimistes de Baudelaire, pour prétendre exposer au grand jour la véritable essence de l'humain. La faiblesse qu'il évoque existe tout d'abord dans la constitution physique de l'être humain. Puisque l'existence précède l'essence, c'est dans un monde physique pour lequel il apparaît bien mal adapté que l'homme doit se confronter à ses limites et à la faiblesse de son corps fait de chair et d'os périssables. Cette condition d'être incarné, en mesure de constater chaque jour les effets du temps et de la vie sur les corps est celle de tous les humains, puissants ou humbles :

sonné  
sassé  
sifflé  
frappé  
percé  
se croyant de la chair  
se voulant dans un palais  
mais vivant dans les palans  
innombrable et frêle<sup>1</sup>

L'homme est ici décrit comme un amas de matière, un agrégat matériel, une pâte malléable semblable à l'argile dont le premier homme se voit façonné par son créateur dans la Genèse. Cette fragile enveloppe semble devoir subir de nombreuses altérations dont certaines sont clairement des chocs violents (sonné, frappé, percé). Par ailleurs, de nombreuses créatures décrites par le poète dont la constitution ressemble à une hybridation improbable entre des êtres humains et des animaux ou des éléments naturels

---

<sup>1</sup> *Vigies sur cibles, The Thin man, OC., T.2, p. 971.*

sont à la limite de l'effacement et tendent vers le microscopique. Les Meidosems sont de ceux-là. L'homme est mince et léger le plus souvent, il se rêve en héros conquérant, en grand homme descendant d'un merveilleux âge d'or, mais il n'est qu'un poids plume. Michaux était grand et mince et souffrait d'un souffle au cœur, il est probable qu'il se sentait solidaire de ceux dont l'existence est tenue comme celle de Plume, son étrange double littéraire :

On veut trop être quelqu'un.

Il n'est pas un moi. *Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre.*<sup>1</sup>

« Être quelqu'un » est l'expression consacrée pour désigner la célébrité ou l'importance d'une personne. Elle peut être comprise comme le refus du poète d'être reconnu comme quelqu'un d'important, de devenir : Henri Michaux, écrivain célèbre. Mais, il s'agit surtout de critiquer la manière dont les Occidentaux veulent, par tous les moyens, affirmer leur personnalité comme un bloc sans se rendre compte des fluctuations de cette personnalité et du caractère impermanent de la matière. Il s'agit là d'une réflexion que les Occidentaux peinent à mener et que Raymond Bellour nomme « *l'expérience de la contingence*<sup>2</sup> ». La suite de l'assertion nous semble proche de la manière dont les philosophies orientales considèrent l'être. Cela permet de révéler toute l'admiration que l'auteur porte à la souplesse du chinois. Le portrait que l'écrivain donne de Plume apparaît comme emblématique de l'impermanence et de la faiblesse de l'être. Cependant, Plume garde un caractère profondément occidental qui le rend assez maladroit. L'art du poète ne cherche pas forcément la paix et la sagesse de ce que nous nous imaginons des philosophies orientales. Ces philosophies sont lues, comprises et considérées comme des sagesse, mais il est raisonnable de se demander si cette sagesse réside véritablement dans le repos de l'âme et du corps. Néanmoins, l'ontologie que développe Michaux repose, comme dans le Tao et le bouddhisme, sur une appréhension de la faiblesse essentielle de l'être. Mais, celle-ci peut devenir la source d'une force nouvelle.

---

<sup>1</sup> *Plume* précédé de *Lointain intérieur, Postface, OC.*, T.1, p. 663.

<sup>2</sup> Raymond Bellour, *Henri Michaux*, p. 202.

Cette force est d'abord celle de l'irrévérence de Charlot ou de Plume dont il nous semble inutile de continuer à exposer la ressemblance. Ajoutons seulement que leur manière de transformer les situations s'avère proche de ce que le peintre exprime dans *Émergences-résurgences* quand il évoque sa relation tout d'abord difficile à la pratique de la peinture :

Triomphe par le ratage même, puisque non sans un certain scandale que je ressens, ils deviennent réussite (!).<sup>1</sup>

Si l'auteur peut parfois expérimenter cette irrévérence dans sa vie même (comme dans cet exemple où, loin de fournir des efforts pour devenir peintre il se laisse porter par ce qu'il produit), il semble tout de même que celle-ci se maintienne le plus souvent à l'intérieur de son œuvre. Car il apparaît qu'Henri Michaux était plutôt enclin à rester discret, même s'il semble que son souhait fut de parvenir à unir cette discrétion et cette irrévérence. L'un des meilleurs exemples de cette union des contraires se trouve dans *Déchéance*<sup>2</sup> où le royaume du poète faisant le tour de la terre se trouve réduit à un lopin de terre tenant sur une aiguille avec laquelle il se gratte. Dans ce poème il exprime son insoumission à la culture classique, le refus d'être l'héritier d'un vaste territoire, d'être un poète prince. Tel un moderne Diogène, il se moque des puissants qui occupent d'immenses propriétés. Il se livre tout entier à une poésie de la faiblesse, du petit, de la vie dans les marges invisibles que l'on remarque à peine, allant même jusqu'à écrire un éloge de la mouche :

La mouche est si bien organisée qu'elle a pu fréquenter assidûment l'homme depuis des milliers d'années, sans être mise à la porte, ni mise à travailler. Le tout sans se gêner et ne cherchant nullement comme le chat à feindre d'être apprivoisée.<sup>3</sup>

Cette vision des rapports entre les forts et les faibles pourrait presque être interprétée comme un point de vue politique si de telles considérations n'étaient pas étrangères à l'univers du poète. Sans parler de lutte des classes ou d'action menée pour

---

<sup>1</sup> *Émergences-résurgences*, OC., T.3, p. 573.

<sup>2</sup> *La Nuit remue*, OC., T.1, p. 443.

<sup>3</sup> *Vigies sur cibles, Affaires impersonnelles*, OC., T.2, p. 958.

le peuple, il y a dans ses textes une volonté de valoriser les faibles qu'il partage avec Chaplin. Pourtant, le poète ne fait l'éloge d'aucune forme d'union et l'individu doit pouvoir compter sur lui seul pour « améliorer » son sort. Le poète associe souvent la multitude des insectes à celle des êtres humains, des peuples chinois et indiens, mais, paradoxalement, il ne prend jamais position pour cette multitude et se garde bien de s'associer à ses semblables dans quelque organisation ou combat que ce soit. Si son éloge de la mouche ne peut évidemment pas correspondre à l'idée que l'on se fait communément de la force de l'individu, il ne constitue pas non plus un éloge du nombre ou l'expression d'une complaisance dans la bassesse habituellement dévolue à la mouche. Il nous faut considérer, simplement, que cette ontologie esthétique du petit qu'il développe le voit régulièrement associé à la fourmi, car cet insecte exprime l'unité et la multitude de l'être à travers l'image du corps de la fourmilière. Cependant, il nous semble que la fourmi est un animal par trop social et que l'individualisme et la prolifération de la mouche, souvent agaçante, pour les mammifères, dont nous sommes, pourraient mieux correspondre au tempérament du poète. Cela nous force, une fois encore, à revoir notre système de valeur, mais, après tout, Kafka ne voyait-il pas le héros de *La Métamorphose* se transformer en blatte ?

La relative faiblesse de l'auteur Henri Michaux se lit dans de nombreux textes inspirés de sa vie réelle, mais elle a très bien été mise en question par Jean-Pierre Martin qui a relevé la longévité de l'auteur et les nombreux voyages accomplis tout au long de sa vie de « malade ». La maladie reste tout de même attachée à l'image que l'on se fait généralement du poète, car elle est l'une des composantes de la faiblesse ontologique revendiquée par ce dernier. En effet, le parcours commençant par la reconnaissance de la faiblesse de l'être humain se présente comme un détournement ontologique des philosophies occidentales qui développent une idéologie de la transformation de l'être par la seule force de la volonté.

Henri Michaux écrit de nombreux textes qui décrivent une difficulté et présente un univers médical ou un personnage principal qui doit faire face à une maladie physique ou mentale plus ou moins importante. Il ne s'agit pas d'une littérature écorchée comme celle d'Artaud, mais il reste difficile d'envisager Michaux comme un écrivain de la santé. Cependant, nous observons que la maladie du créateur apparaît

régulièrement comme la source même de sa création et qu'elle semble résulter d'un processus dépassant le poète, mais qui lui serait nécessaire.

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

Que ne peut la maladie ?

Guidés par votre propre sentiment de renversement et de nervosité, les animaux se renversent et se déboîtent.<sup>1</sup>

Il est assez évident ici que la maladie n'est qu'à moitié subie par le poète puisque les animaux qui sortent de son imagination se renversent et se déboîtent suivant ses sentiments. Il est donc possible d'affirmer que le poète se tient en quelque sorte au chevet de son propre mal. Il est à son écoute tel le médecin équipé de son stéthoscope et cette écoute crée une sorte de flux dans lequel il est emporté. Cela peut être rapproché du narrateur d'*Ecuador* affabli et en proie à la fièvre qui est porté à travers la jungle et sur le fleuve Amazone. Il n'a pas d'autre choix que de suivre la progression de son état et les fluctuations de son esprit entre la raison et la maladie. Le voyage de la création semble résider, pour l'auteur, dans la fièvre et le délire qu'elle procure et dans la position couchée. Cet alitement et ce délire éveillé nous renvoient au rêve de jour que le poète préfère.

Si les considérations du poète sur le rêve s'opposent à certains éléments de la pensée freudienne, sa revendication de la faiblesse de l'être peut permettre, également, de dégager une idéologie qui s'opposerait à quelques aspects de la pensée de Nietzsche. Dans la suite des réflexions sur la mouche proposées dans *Affaires impersonnelles* nous pouvons lire :

Voilà l'être que tout homme en époque esclavagiste se doit de bien étudier au lieu des aigles, des lions, des chevaux ou des... maréchaux qui ne lui apprendront jamais ce qui tant importe : « Comment cohabiter sans servir ? »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Plume précédé de *Lointain intérieur, Animaux Fantastiques, OC.*, T.1 p. 585.

<sup>2</sup> *Vigies sur cibles, Affaires impersonnelles, OC.*, T.2, p. 958-959.



Les animaux qui sont ici opposés à la mouche sont les prédateurs qui, le plus souvent, sont utilisés pour exprimer et symboliser la grandeur et la gloire de l'individu héroïque. Cette image peut également renvoyer à l'individualisme nietzschéen tel qu'il est décrit dans *Zarathoustra* ; le surhomme doit se faire aigle dans sa solitude, planer au-dessus de la masse, et bâtir sa propre éthique par delà les règles édictées en bien et en mal pour la multitude des faibles. La vision sociale du poète, si ces mots peuvent avoir une quelconque signification dans le cas de notre auteur, peut sembler plus démocratique que celle proposée par Nietzsche. En effet, les grandes envolées nietzschéennes tiennent en général bien peu compte du nombre, ni de sa présence, ni de ses idées et de ses avis. Il semble que le jeune Michaux ait été assez affecté par l'opinion que l'on pouvait avoir de lui et qu'il a toujours eu le désir d'y échapper sans pour autant vouloir la détruire ou feindre l'ignorance. « *Comment cohabiter sans servir ?* » résume assez bien la position du poète face à une multitude d'humains sur une planète fermée d'où on ne peut s'échapper. Il reconnaît donc la multitude, mais ne veut pas s'y soumettre, ne veut pas faire acte d'allégeance aux règles édictées pour le nombre et ne se reconnaît pas de rôle social. De par sa condition physique spécialisée dans la constitution même de son corps, la fourmi participe à la fourmilière, elle tient sa place dans la multitude. La mouche, à l'instar de l'individu Henri Michaux, habite au sein de la multitude, mais elle n'y participe pas.

Le poète est donc loin du choix de l'aigle nietzschéen, mais il a tout de même été tenté par l'image du rapace dans *Épervier de ta faiblesse, domine !*. Nous avons déjà vu ce que ce poème pouvait contenir d'une idéologie le rapprochant de Nietzsche en ce qu'il constituait un refus de la patrie et une volonté de renverser les valeurs emprisonnantes de la société. Cependant, il convient ici de nuancer notre propos. Tout d'abord, il faut noter que l'épervier est un rapace moins « noble » que l'aigle. Ensuite, le poète déclare :

Je suis l'oiseau. Tu es l'oiseau.

Je suis la flèche empennée des plumes de l'oiseau.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Épreuves exorcismes, Épervier de ta faiblesse, domine !, OC., T.1, p. 779.*

Il s'adresse à un tu, il y a un dialogue, une réciprocité et peut-être une égalité puisque les deux êtres évoqués participent de la même essence d'oiseau. Cependant, la voix qui énonce le poème évoque sa mutation en flèche qui sert à tuer l'oiseau. Cette flèche participe également de l'essence de l'oiseau puisqu'elle est constituée de ses plumes. Par cette image, le poète évoque une double faiblesse. D'abord la faiblesse du rapace qui peut être tué par le trait que lance l'homme ; chaque être évoqué dans ce texte pourrait constituer la cible de la flèche. Nous pouvons y lire ensuite la faiblesse constitutive de l'homme dont l'essence ne peut être la même que celle de l'aigle prédateur et triomphant choisit par Nietzsche.

Le poète invite, par ailleurs à occuper des états de l'être moins « nobles » que celui du vol :

L'être qui inspire m'a dit  
Je suis celui qui tremble.  
Je suis celui qui rompt,  
Je suis celui qui rampe.  
Je suis celui qui rend.  
L'être qui transporte m'a dit :  
Je suis celui qui cesse,  
Celui qui ôte, celui qui lâche.  
Eh bien ! et toi ?  
Et toi pareil, pourquoi te méconnaissais-tu ?<sup>1</sup>

Cet être qui inspire et occupe des états moins nobles est évidemment cet autre qui participe de la même essence que le poète : l'homme. Il est exprimé dans ce même poème la volonté de s'affirmer en dehors du divin, cela ne peut pas s'accomplir par la volonté de puissance, mais par l'expression de la faiblesse ontologique de l'être humain qu'il convient de ne pas méconnaître. Le poète ne peut pas être celui (l'aigle) qui produit le vent à l'aide de ses ailes, il invite, alors, à devenir « *le vent dans le vent*<sup>2</sup> », à se faire si léger qu'il devient possible de pénétrer une énergie invisible qui se remarque uniquement par les effets qu'elle produit sur la matière, mais qui existe bel et bien. Être

---

<sup>1</sup> *Épreuves exorcismes, Épervier de ta faiblesse, domine !, OC., T.1, p. 779.*

<sup>2</sup> *Idem, p. 780.*

le vent dans le vent c'est vouloir se faire plus invisible encore ; c'est vouloir être au cœur même de cette énergie qui soutient les oiseaux et les fait voyager. L'essence de l'énergie du poète ne relève donc pas d'une matérialisation concrète et solide de la santé corporelle telle que la voudrait Nietzsche dans sa vision du surhomme, mais plutôt d'un chemin vers une énergie plus douce se tenant au cœur des particules des choses.

Il est intéressant de noter qu'*Épreuves exorcismes*, qui contient le poème *Épervier de ta faiblesse, domine !*, est constitué de textes rédigés durant la Seconde Guerre mondiale. Plutôt que d'évoquer directement la guerre, le combat, la liberté, la résistance, le poète attaque, de manière discrète, l'idéologie responsable des massacres (sans que nous puissions connaître ce qu'il pouvait savoir de l'extermination des Juifs) et qui se fonde en partie sur une interprétation largement dévoyée de la santé du surhomme nietzschéen. C'est bien la question de l'humain, d'une ontologie mise à mal par la guerre qui traverse tout *Épreuves, exorcismes*. Dans de nombreux textes, il est question de l'homme ou d'un nous, d'une communauté mise à mal par des événements passés sous silence, mais qui sont très certainement liés à la guerre. Les textes de ce recueil constituent un véritable appel au respect de l'humain à travers une revendication de la faiblesse du vivant, contre une excessive santé imaginaire.

Il prône la petitesse de l'être humain, mais cela ne constitue pas pour autant un renoncement au soi. Il s'agit d'une revendication du petit pour parvenir à soi-même. Le « deviens ce que tu es » de Nietzsche se réclame de la gloire de l'individu, est une affirmation de la personne et de la santé du surhomme ; Michaux reprend les termes de cette affirmation, mais celle-ci se transforme en « *pourquoi te méconnais-tu ?* » ; et nous voyons bien qu'un personnage tel que Plume n'a pas à devenir ce qu'il est. Bon gré mal gré, il est lui-même, que cela lui apporte des ennuis ou le conforte dans sa position d'équilibriste maladroit. L'homme, pour le poète, doit surtout s'efforcer de savoir qui il est en se débarrassant, s'il le faut, de la prison du devenir pour laisser la place à une mutation de son essence non gouvernée par la volonté.

C'est un aigle. Non c'est un homme. C'est un homme déployé. Le grand drapeau de ses plumes, de ses longues pennes, ne fait pas oublier la méditation du regard, derrière un grand bec

pensif, beaucoup plus pensif que préhensif. Un type d'homme large, lent fortement fixé, là où il est fixé, mais qui voudrait pouvoir saisir l'inconnaissable.<sup>1</sup>

La faiblesse de l'être humain s'insinue en l'aigle qui se fait moins prédateur et se voit affublé d'une apparence et d'un caractère plus doux. L'homme, quant à lui, devient aigle dans sa chair, il se métamorphose pour devenir une créature hybride, une sorte de centaure-aigle. C'est la maladie, c'est la faiblesse ou c'est la méditation du regard, le caractère « *pensif plus que préhensif* » qui changent l'être ; c'est ce qui, en lui, est insoumis à un acte décidé par la volonté de puissance, mais qui se laisse porter dans les méandres de l'être, le changement vient de l'intérieur. C'est ainsi que sont balayées les philosophies de la transformation de l'individu provenant de la volonté, de la décision et des actes qui en découlent. Et c'est pourquoi, en conclusion d'*Épervier de ta faiblesse, domine !*, dans un ultime élan vers le présent, le poète exprime le désir violent de s'arracher à la perspective d'un futur meilleur, idéalisé, fantasmé par les diseurs de bonne aventure. Il ne veut pas du surhomme, mais veut être simplement l'homme, accomplir le voyage vers lui-même.

La tête dans ses tarots mes chiens dévorent la cartomancienne<sup>2</sup>

Dans cette entreprise de voyage au cœur de lui-même, dans l'expérience de son existence d'être humain qu'il partage avec ses contemporains, la conscience de la faiblesse de son état constitue, pour le poète, la meilleure voie de la connaissance de l'être. Pour pouvoir connaître ce qu'il y a dans l'enfer des gouffres de l'être et trouver un chemin au cœur de ceux-là, il faut accepter de se laisser aspirer, de se laisser emporter. Henri Michaux n'est pas de ceux qui voyagent pour posséder une terre ou des vérités. Il ne désire pas posséder la terre et ne veut pas non plus être en pleine possession de son corps ou de son esprit ; il cherche plutôt à se laisser surprendre par eux pour saisir la connaissance qu'ils peuvent lui apporter de son être.

---

<sup>1</sup> *Vents et poussières, OC.*, T.3, p. 169.

<sup>2</sup> *Épreuves exorcismes, Épervier de ta faiblesse, domine !, OC.*, T.1, p. 780.



**Planche 12 : Henri Michaux, sans titre, plume et aquarelle, 1948-49, 31,5 x 23,5 cm, collection particulière.**

*« Le grand drapeau de ses plumes (...) ne fait pas oublier la méditation du regard, derrière un grand bec pensif »*

Le voyage de la faiblesse est un voyage de l'éparpillement de l'être et de la matière qui révèle la véritable force par la connaissance de son essence, c'est ce qu'il exprime dans *Bouclier sous les coups* :

il reçoit quoi?  
Difficile savoir  
difficile savoir savoir  
[...]  
Pouvoirs réduits.  
plus de pouvoirs  
poussière de pouvoirs  
pluie de pluie  
vertiges<sup>1</sup>

Le mot « *plus* » porte une ambiguïté, il peut être compris à la fois comme une augmentation ou comme une négation. La négation est induite par le mot « *réduits* » de la phrase précédente, mais, alors, « *pouvoir* » attendrait un singulier, or il est au pluriel ce qui lui donne son sens d'augmentation. De plus, « *poussière* » désigne un élément léger associé à la faiblesse, car toute chose est vouée à retourner à la poussière et, dans une acception plus terre-à-terre la poussière est un élément dont chacun peut se débarrasser aisément d'un simple coup de balai. Il est donc possible de comprendre que l'expression « *poussière de pouvoirs* » désigne un résidu de pouvoir résultant d'une désintégration. Cependant, la poussière est l'image même de la multitude, de l'indénombrable, le poète affirme donc, par là, une multiplication des champs du possible et de l'être à travers un double mouvement d'augmentation et de réduction. C'est dans ce voyage vers le microscopique et les atomes qu'il suggère que réside l'ultime subversion, la subversion de la matière et du vivant :

Ce taoïste parfait, complètement effacé, ne rencontrait plus de différence nulle part.

D'autre fois, il vivait parmi les lions et les lions ne se rendaient pas compte qu'il était homme. Ils n'apercevaient rien d'étranger en lui.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Vigies sur cibles, Bouclier sous les coups, OC., T.2, p. 974.*

<sup>2</sup> *Un Barbare en Asie, OC., T. 1, pp. 381-382.*

Le chemin de la subversion est un fleuve souterrain, un tunnel profondément creusé au cœur de chaque individu et dans la matière.





## **II) Décloisonnement des espaces**



## 1) Les espaces de l'être

### a) Géographies de l'être

Le voyage du poète vers l'intériorité entraîne une reconsidération du corps et de l'esprit comme espaces à parcourir. Nous pouvons raisonnablement avoir l'impression que ce retournement ontologique est le fruit d'une longue réflexion de l'auteur et d'une prise en considération patiente et laborieuse des transformations se jouant à son époque.

C'est en partie vrai et en partie faux. En effet, Michaux est né quelques décennies après les révolutions thérapeutiques de Semmelweis et Pasteur et il est le contemporain de la diffusion de la théorie de la relativité d'Einstein et des théories de Freud sur la psyché humaine. Il est, comme tant d'autres, un enfant des bouleversements du XX<sup>ème</sup> siècle dont beaucoup de découvertes s'enracinent dans le positivisme scientifique du XIX<sup>ème</sup>. Il est presque certain que son passé d'étudiant en médecine a pu l'influencer dans cette construction d'une exploration intérieure de l'esprit et du corps. S'il se montre très attiré par la science, il n'a tout de même pas eu un destin scientifique tel qu'il a pu transformer en littérature si rapidement des concepts encore mal acceptés par la majorité de ses contemporains. Pourtant, ses considérations sont immédiatement présentes dans ses premiers écrits et dans son premier recueil, mais un esprit de défiance semble accueillir les découvertes scientifiques dans ce qui, par exemple, peut apparaître comme une parodie des formules de la relativité<sup>1</sup> :

$$V = \frac{E}{T} = \text{Vitesse} = \frac{\text{Espace – Champs d'émotions}}{\text{Temps employé à le parcourir}}$$

Plus tard, dans *Qui je fus*, il se méfie également des activités médicales en lien avec la découverte de l'infiniment petit :

---

<sup>1</sup> *Premiers écrits, Chronique de l'aiguilleur OC.*, T.1, p. 15.

Nos sens perçoivent les surfaces des choses. Si l'on voyait l'intérieur des choses, je conteste d'ailleurs que nous serions plus instruits. Quant au microscope, on aurait pas fini d'observer un pépin que la pomme serait pourrie.<sup>1</sup>

Ces allégations, associées à ses critiques de la psychanalyse, pourraient suffire, hors de leur contexte, à donner une image réactionnaire du poète. Il a pourtant montré qu'il était très au fait des bouleversements scientifiques et très intéressé par eux. Il nous faut d'abord noter qu'il écrit ce texte alors qu'il avait quitté, quelques années auparavant, des études de médecine que manifestement il n'a pas jugé bon de continuer et qui ne devaient pas lui apporter ce dont il avait besoin. Peut-être eut-il peur de se laisser aller à devenir quelqu'un de reconnu socialement, un notable, un monsieur respectable.

De plus, il est important de remarquer que si le XX<sup>ème</sup> siècle est une époque d'invention dans de nombreux domaines de la science, il l'est aussi dans le domaine de l'horreur et de la destruction. Nous pouvons donc observer, chez les artistes de cette époque tels que les dadaïstes ou les surréalistes, dès après la Première Guerre mondiale, une tendance à parodier le caractère progressiste d'une société se voulant rationnelle et positiviste et qui a, néanmoins, mené aux deux guerres les plus meurtrières de tous les temps et aux chaos des horreurs nihilistes connues de chacun. Enfin, il convient d'affirmer tout simplement que la science ne semble pas pouvoir satisfaire totalement le poète. Il ne la rejette pas, mais il exprime très tôt le désir de voir plus loin que la simple rationalité scientifique.

Les organes sont des chemins ; la paresse de l'âme. En s'appliquant on peut voir, les yeux bandés, par la peau du front, de la poitrine, et même directement.<sup>2</sup>

C'est pourquoi certains aspects de son écriture sont directement inspirés des transformations de l'exploration du vivant qu'il a pu parodier :

---

<sup>1</sup> *Qui je fus, OC.*, T.1, p. 77.

<sup>2</sup> *Qui je fus, OC.*, T.1, p. 76.

Au bout d'une longue maladie, au bout d'une profonde anémie, je rencontrai les hommes en fil.

Je les aurai chassés, mais moi-même plus faible qu'un souffle... et il me traversèrent, car j'étais toujours de ma taille et eux forts petits, m'infligeant un malaise extrême.<sup>1</sup>

Nous voyons bien ici qu'il n'est plus question de parodier la science en se moquant de la loupe du microscope qui pourtant braqué sur l'individu avec la plus grande acuité possible ne verrait pas véritablement au fond de l'être. Les réflexions sur la faiblesse et la maladie initiées dans les recueils précédents conduisent véritablement vers l'espace microscopique de la vie, de l'être.

Pendant que j'étais hors des langes reposants de la santé, je vis comme les hommes erraient et les mondes qui erraient dans les hommes.<sup>2</sup>

Cette phrase extraite des *Équilibres singuliers* situe les hommes au centre de deux infinis, l'un extérieur (l'infiniment grand) et l'autre intérieur (l'infiniment petit). L'homme se trouve entre deux vertiges opposés, mais que le poète va tenter d'unir dans son œuvre. La maladie permet une reconfiguration des espaces autour et à l'intérieur de l'être par une altération progressive de son essence et de sa matière par les êtres microscopiques. Cette maladie s'insinuant dans l'être s'avère proche de celle qu'exprime parfois Baudelaire. En effet, il évoque dans *Les Fleurs du mal* une sombre maladie existentielle qu'il pourrait communiquer, infuser tel un venin<sup>3</sup>. Ces images sombres de l'individu confronté à la difficulté sont issues d'un romantisme noir dont les héros sont régulièrement des figures plus ou moins proches du vampire et de la succube. C'est de cette littérature que les poètes maudits français constituent les descendants.

Cependant, c'est dans le cinéma que nous pouvons observer une figure qui exprime la manière dont la maladie existentielle pénètre les individus. En effet, dans plusieurs scènes de son *Nosferatu* de 1922, Murnau présente une comparaison très poussée entre le vampire et le bacille de la peste dont les ravages se font ressentir dans

---

<sup>1</sup> *Épreuves, exorcismes, Les Hommes en fil, OC.*, T.1, p. 784.

<sup>2</sup> *Idem, Les Équilibres singuliers, OC.*, T.1, p. 780.

<sup>3</sup> Baudelaire, *Les Fleurs du mal, À Celle qui est trop gaie, Œuvres complètes*, T.1, édition établie par Claude Pichois, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1975, pp. 156-157.

toute la ville que l'être maudit investit. De plus, la scène de la mort du vampire, sa manière de s'évaporer dans la lueur du soleil matinal, le rend plastiquement assez proche de la ténuité des personnages et des êtres inventés par Michaux. Cette vie du microscopique, du ténu, offre la possibilité d'une multiplication des essences à l'intérieur de l'individu.

Les hommes en fil, les Meidosems, les animaux de la fièvre et toutes les créatures nées de l'imagination du poète sont autant de peuples de son intériorité. Cette dernière, contrairement à l'idée commune, n'est pas simplement l'aspect caché de son tempérament ou de sa personnalité, mais consiste en une essence englobant son corps dans lequel les organes deviennent des chemins, des territoires à explorer. C'est cette territorialisation de son être qui est évoquée dans *Mes Propriétés* :

Ces propriétés sont mes seules propriétés, et j'y habite depuis mon enfance, et je puis dire que bien peu en possèdent de plus pauvres.<sup>1</sup>

L'identité entre l'être et ses propriétés s'établit par la pauvreté et par le fait que le poète se dit « *condamné à vivre dans ses (m) propriétés et qu'il faut bien qu'il (j') en fasse quelque chose<sup>2</sup>* ». Tel un enfant prenant possession de son corps, il va tenter d'arranger ses propriétés, de les peupler de quelques plantes et animaux issus de son imagination ou du réel tel qu'il peut-être appréhendé dans la nature ou dans les livres :

...je vois dans la vie extérieure ou dans un livre illustré, un animal qui me plaît, une aigrette blanche par exemple, et je me dis : Ça, ça ferait bien dans mes propriétés et puis ça pourrait se multiplier [...]. Mais quand j'essaie de le transporter dans ma propriété, il lui manque toujours quelques organes essentiels.<sup>3</sup>

L'aigrette ne constitue pas précisément un animal appartenant au domaine du microscopique, mais le poète dit bien que le passage de la vie réelle à ses propriétés fait perdre à l'animal quelques-unes de ses caractéristiques essentielles. Tout se passe comme si le processus de réduction à son intériorité n'était pas véritablement abouti ; ou

---

<sup>1</sup> *La Nuit remue, Mes Propriétés, OC.*, T.1, p. 465.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 466.

<sup>3</sup> *Idem*, pp. 465-466.

comme s'il avait conscience de l'incongruité du jeu de représentation qu'il installe, de son caractère impossible et de l'effort réclamé au lecteur. Il déclare aussi qu'il forme « *un objet ou un être, ou un fragment*<sup>1</sup> », mais qu'il ne sait pas où les mettre. Il semble que ses propriétés soient si petites, si pauvres qu'il ne puisse rien y installer. L'image nous rappelle le royaume du poète tenant sur une tête d'épingle de *Déchéance*. Il semble que les propriétés dont parle le poète soient une manière de désigner une zone de l'être ou plutôt, de l'étant dans l'être, qui apparaîtrait avec la naissance de celui-ci ou peut-être même avant sa naissance. Une zone indéterminée relevant à la fois de l'existence et de l'essence telles que celles-ci peuvent être mises en relation avec la construction de l'individu dans son espace personnel, mais relevant d'un conditionnement social et éducatif. C'est très certainement ce que le poète veut exprimer à la fin du poème *Mes Propriétés* :

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, parfois.<sup>2</sup>

Par ailleurs, cette conception de l'espace de l'être comme une propriété ne semble pas incongrue puisqu'une expression commune désigne cette forme d'appréhension de l'être comme « le jardin secret ». Si le jardin constitue l'espace personnel du poète, il semble, cependant, qu'il ne soit pas secret uniquement pour les autres, mais aussi pour lui-même. La vie est, toujours selon l'expression courante, le plus souvent envisagée comme un espace qui vous est alloué et dont vous vous devez de « faire quelque chose ». Mais, il semble que cet espace dont on attend (les parents, la société...) qu'il soit occupé ne satisfait pas le poète et que cette dépossession de lui-même se trouve à la source même de la solitude qu'il exprime. Le travail auquel il se livrera relèvera de l'exploration de l'espace étranger qu'il trouve en lui en vue d'une réappropriation de son territoire personnel.

---

<sup>1</sup> *La Nuit remue, Mes Propriétés, OC.*, T.1, p. 466.

<sup>2</sup> *Idem.*, p. 469.

J'ai mes frontières près du centre. Il faut que je fasse vite, très vite, pour placer mon assurance. L'instant d'après je suis à l'étranger. Mais je sais, je sais à l'avance et me conduis conformément à sa géographie.

Savoir sa géographie dit Raha...<sup>1</sup>

À travers la double observation de soi dans l'ailleurs et de l'ailleurs en soi, l'œuvre de Michaux peut être perçue comme un voyage du poète dans les zones habitables ou habitées par l'être et dans les zones intérieures à l'être ; ces zones se confondant par l'action passive ou active de la subjectivité du poète. Le corps et l'esprit deviennent donc les lieux mêmes d'une confusion des échelles de représentation, d'une union des espaces, d'un décloisonnement. Cette union des espaces peut se lire dans une note d'Observations, dans le recueil *Passages*, où le poète exprime son admiration pour la danse indienne :

Que n'ai-je connu plus tôt la danse de l'Hindou, danse qui se garde bien de le décentrer de lui-même.

L'œil, le cou, les doigts, plutôt que les excentriques jambes, font presque tous les mouvements, les mouvements de la pensée, les mouvements pour n'être pas multiple, en pièces et à la débandade, pour n'être pas distrait, les mouvements pour ne pas désunir.<sup>2</sup>

Le corps de l'Hindou, tel qu'il est décrit par le poète, se meut dans l'espace, mais la danse se révèle toute intérieure. C'est ce qu'il est possible d'observer dans la danse classique du Bhāratnāṭyam. Dans ce style, le danseur utilise ses mouvements comme un médium lui permettant de relater des histoires. Ainsi, le danseur indien n'incarne pas simplement un personnage en mimant une action au cœur d'un ballet dont il serait l'un des nombreux éléments, mais il trouve en lui les ressources expressives pour incarner, tour à tour, tous les personnages d'une histoire souvent extraite du *Ramayāna* ou du *Mahābhārata*. Le corps du danseur peut ainsi, à l'instar du trouvère ou de l'aède qui peuvent chanter toute une épopée, devenir l'incarnation même, d'un dieu, d'un amant célèbre, d'une guerre, de tout un peuple et de tous les êtres fictifs ou à moitié réels de son histoire dansée.

---

<sup>1</sup> *Vigies sur cibles, Affaires impersonnelles, OC.*, T.2, p. 961.

<sup>2</sup> *Passages, Observations, OC.*, T.2, p. 344.



Il peut être difficile dans cette optique de comprendre ce que le poète veut dire quand il parle de « *mouvements pour n'être pas multiple* », mais il faut alors revenir à ce qu'il a pu exprimer de la plasticité des cultures asiatiques. De plus, dans les mythologies indiennes, le monde lui-même est souvent présenté comme l'un des dieux de la cosmogonie de la même manière que Gaïa personnifie la terre dans les mythologies grecques. La différence est justement qu'il n'y a pas de véritable différenciation des êtres peuplant le monde et qu'il existe le concept d'une âme universelle qui participe de l'essence de tous les vivants et dont chacun constitue un morceau. Nous pouvons entrevoir un entremêlement complexe entre l'unité et la multiplicité difficile à comprendre pour des esprits occidentaux habitués à l'unité ou à la trinité.

Il y a, dans tout l'œuvre de Michaux, une conscience aigüe de la multiplicité et de l'unité de l'être comparable à ce que l'on peut trouver dans les philosophies hindoues. Voici un extrait de la *Bhagavadgîtā*, poème central du *Mahābhārata*, au cours duquel Krishna révèle à la fois la multiplicité et l'unité de son essence à l'archer Arjuna héros principal de l'épopée :

Aucune réalité ne transcende la mienne.  
Je suis la trame qui tient ensemble les éléments du monde, comme le cordon, un rang de perles.  
Je suis le goût de l'eau.  
La lumière de la Lune et du Soleil.  
La syllabe des Savoirs sacrés.  
La vibration sonore de l'espace.  
La virilité des hommes.  
Le parfum de la terre.  
Je suis l'ardeur du feu.  
Les austérités des renonçants.  
Sache que je suis le germe immortel de tous les êtres.<sup>1</sup>

C'est ainsi que nous pouvons relire et éclairer ce que Michaux écrivait bien avant son voyage en Inde dans sa *Chronique de l'aiguilleur* :

---

<sup>1</sup> LA BHAGAVADGÎTĀ, Flammarion, Paris, 2007, p. 74.

Les peuples sont une maison de jeu dans le monde.<sup>1</sup>

La sentence est courte et simple, mais elle est assez riche et contient en germe ce que constitueront, plus tard, les réflexions du poète sur la multiplicité et l'unité dans l'intériorité de chaque être. Il évoque des peuples qui sont une seule maison. Mais, le monde n'est pas donné comme la maison des peuples, les peuples eux-mêmes sont la maison. Faut-il y lire une sorte d'élan démocratique du poète, rêvant une sorte d'utopie universaliste ? ou faut-il comprendre qu'il s'agit là de l'expression encore timide d'une intuition de l'un et du multiple qui se développera par la suite ? C'est, en tout cas, la même sorte d'entrelacement des concepts et des images que nous retrouverons dans les descriptions de l'intériorité de l'être. Le mot « *peuples* » suffit à évoquer la multiplicité des individus qui les composent et les mots « *maison* » et « *monde* » suffisent à exprimer une échelle les dépassant il ne reste plus au poète qu'à imaginer le monde de son corps, la maison de ses membres, à donner le portrait des êtres étranges qui les peuplent. Ce qui sera l'objet principal des gouaches à fonds noirs.

Le poète prend simplement acte de cette multiplicité des essences à l'intérieur de l'unité apparente de l'individu puisque, d'une certaine manière, c'est là l'idée principale que véhicule la modernité psychiatrique initiée par Charcot et Freud et qu'il semble difficile de remettre en cause.

L'étude des phénomènes hypnotiques nous a habitué à cette conception d'abord étrange que, dans un seul et même individu, il peut y avoir plusieurs groupements psychiques assez indépendants pour qu'ils ne sachent rien les uns des autres.<sup>2</sup>

Le poète entend bien, à l'instar du médecin, se montrer capable d'indiquer l'existence de ces groupements psychiques et de dévoiler les mouvements inconscients pouvant se dérouler de l'un à l'autre. Les peuples sont une maison de « Je » dans le monde pourrions nous déclarer pour parodier la position qu'adopte le poète. Mais, il faut noter qu'au traitement de ces phénomènes mettant en perspective l'inconscient judéo-chrétien, il préférera la conscience asiatique.

---

<sup>1</sup> *Chronique de l'aiguilleur, OC.*, T.1 p. 11.

<sup>2</sup> Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Payot, Paris, 2004, p. 20.



**Planche 13 : Henri Michaux, sans titre, gouache sur fond noir, 1944, 16 x 20 cm, collection Bernard et Jacqueline Gheerbrant.**

*« Les peuples sont une maison de jeu dans le monde. »*

## b) Les indénombrables doubles

### - Le portrait, l'autoportrait

La question du portrait dans l'œuvre et la vie de Michaux est l'une des plus sensibles. Il a toujours été très réticent à se faire tirer le portrait. Dès la publication de *Qui je fus* dans la collection « une œuvre, un portrait », il refuse catégoriquement de voir imprimer la gravure sur bois représentant son visage et qui est désormais visible dans l'édition complète de la pléiade. Le temps passant, et la société de l'image prenant de plus en plus le pas sur celle de l'écrit, la position de Michaux ne s'est pas vraiment adoucie et les photos du poète restent relativement rares. Quant aux peintures il n'y a guère que Dubuffet, à qui il accordait une grande confiance, qui ait pu tenter l'aventure de le portraiturer.

Dans l'œuvre peint ou écrit du poète il n'y a pas d'autoportrait. Il n'y en a pas que l'auteur ait reconnu comme tel. Le seul texte qui pourrait prétendre à ce statut est la chronologie en style lapidaire de *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence* ou *Qui il est* dans *Peintures*. L'art de Michaux ne s'arrête guère sur les apparences et il traite sa vie privée comme un sujet qui ne l'intéresse pas véritablement. Cependant, pour Raymond Bellour, le portrait existe tout de même, il « *se module [...] en creux, proche de tous les « ils » et de tous les « je » (du) des livres.*<sup>1</sup> » Bellour évoque surtout *Plume* et les différents personnages de *La Nuit remue*, mais on peut considérer que cela vaut pour de nombreux autres textes et peintures de l'artiste. En effet, les Meidosems, par exemple, partagent beaucoup de caractéristiques avec Plume, le personnage emblématique du poète. De plus, le peintre a réalisé des lithographies des Meidosems ce qui peut nous permettre de les considérer, par extension, comme des autoportraits très déformés de leur auteur. Tel un auteur de théâtre distribuant plusieurs aspects de sa personnalité dans ses personnages le poète semble disséminer un peu de son essence dans chaque créature à qui il donne vie.

*Le Portrait de A.*, de 1930, nous permet de renforcer cette idée. Il nous faut d'abord considérer que ce portrait donne un aperçu des aspirations au voyage du jeune Michaux et expose l'abandon du voyage physique pour celui de la faiblesse et de l'intériorité :

---

<sup>1</sup> notice de *Plume* précédé de *Lointain intérieur*, OC., T.1, p. 1239.

Cependant parut sur terre une vie chétive et près du sol, comme celle d'un rat dont à peine on a su un grignotement, et pas bien certain, et ses poils et sa fuite ; et de nouveau le silence. La vie de A., une de ces vies insignifiantes, et pourtant Océan, Océan, et qui chemine, et où va-t'il ? et mystère son moi.<sup>1</sup>

Cette existence chétive, fuyante et silencieuse que l'on perçoit à peine, fait penser à celle des Meidosems que l'on peut remarquer, si l'on regarde bien, dans « *quelques ballots tombés d'une charrette, un fil de fer qui pendille, une éponge qui boit et déjà presque pleine, l'autre vide et sèche, une buée sur une glace, une trace phosphorescente*<sup>2</sup> ». D'une ressemblance à l'autre, un lien s'établit qui nous permet de saisir tant bien que mal un portrait de l'intériorité du poète. Tout bon portrait ou autoportrait se doit de révéler une intériorité se situant au-delà des apparences, mais dans le cas du poète, il semble vouloir que sa peinture et son écriture deviennent des projections directes, extériorisées, des qualités intérieures des caractères qu'il aborde. Le portrait de Michaux, de son tempérament, peut donc se lire dans les qualités qu'il accorde aux êtres, certainement aussi dans celles qu'il n'accorde pas, et dans l'attention singulière qu'il porte aux choses. Et chaque élément écrit ou peint de son œuvre peut et doit être interprété comme un « *fragment de l'autoportrait chronique et mouvant dont chaque texte devient un fragment, souvent lui-même composé de plus petits fragments*<sup>3</sup> ».

Les portraits, l'autoportrait ne sont plus donnés comme des peintures de ce qu'il sait et voudrait transmettre, des œuvres achevées, mais plutôt comme une énonciation de ce qu'il cherche et de ce qu'il découvre au fond de lui-même et dont il observe le développement. L'être du poète ou d'une personne dont il ferait le portrait ne pourrait être contenus dans sa peinture, car leurs essences résident dans l'instabilité, ce qui apparaît dans ses peintures est un portrait de l'instabilité, du mouvement intérieur. Il décrit dans ses peintures, dans ses encres des multitudes d'êtres ou des multitudes de l'être. *Mouvements* peut ainsi être perçu comme une danse de l'être, des divers états successifs de l'être, nous pouvons peut-être percevoir les signes qui composent les

---

<sup>1</sup> *Plume* précédé de *Lointain intérieur, Le Portrait de A., Difficultés, OC.*, T.1, p. 607.

<sup>2</sup> *La Vie dans les plis, Portrait des Meidosems, OC.*, T.2, p. 203.

<sup>3</sup> Raymond Bellour, notice de *Déplacements, dégagements, OC.*, T.3, p. 1803.

encres comme des sortes d'avatars sans signification précise. Les avatars des dieux hindous représentent différents états de l'être divin incarné ou non livrés à l'homme par le biais de l'art, ils sont des tentatives de figuration des différents états que peut traverser le divin. Par exemple, nous pouvons constater, dans les diverses représentations du Bouddha, qu'il peut s'agir de reproduction de scènes de sa vie ou qui présente un moment particulier qu'à pu connaître son esprit dans sa recherche méditative. À cet égard, les représentations du Bouddha sont riches d'enseignements. Nous pouvons le voir obtenant diverses révélations sous un arbre ou accédant à l'éveil, toujours sous le même arbre. Les différents épisodes relatés sont, le plus souvent liés à l'appréhension d'un état spécifique de la conscience mouvante du Bouddha.

Chez Michaux, les *Mouvements* n'ont d'autre visée que d'exprimer la mutation permanente de l'être, le déplacement de sa matière et de son esprit. Ils ne représentent pourtant rien en particulier et les quelques dizaines de milliers de signes sur plus de mille feuillets ont été réalisés au cours d'une seule journée dans une sorte de frénésie picturale et ont été rassemblés en séquences par René Bertelé. Nous pourrions croire que cette frénésie serait la représentation même de l'impossibilité de représenter, à donner une forme. Pourtant, il semble que ses petits êtres d'encre participent véritablement de l'essence corporelle et mentale du poète qu'ils livrent quelque chose de « l'autoportrait chronique et mouvant », comme si le peintre parvenait à exprimer la mutation permanente de sa personne l'être traversant les états, des postures intérieures aux mouvements.

De la même manière, l'espace noir des gouaches à fonds noirs semble décrire des apparitions dans un espace de l'intériorité. Les peintures de la cordillère des Andes ne décrivent pas la réalité de la géographie, mais la montre telle qu'elle se trouve, réduite à l'intériorité du poète voyageur ; les paysages du peintre sont des « *paysages comme on se tire un drap sur la tête*<sup>1</sup> ». La notion de paysage est liée à l'observation de l'extérieur, à la mimesis. Cependant, les paysages du peintre-poète sont intérieurs, ils lui permettent d'exorciser la réalité à la manière les « *états-tampons* » de *Voyage en Grande Garabagne* dont les ethnographies imaginaires sont, de même que pour *Mouvements*, considérées comme un peuplement de l'être et une représentation des mutations de son

---

<sup>1</sup> *Peintures, OC.*, T.1, p. 711.

espace mental et physique. De plus, certains des habitants de la Grande Garabagne sont décrits comme des humains et rappellent des peuples réels :

Philosophes au goût nostalgique de la sagesse et de l'en-deça de la vie, croyant que l'homme n'est pas un être mais un effort vers l'être.<sup>1</sup>

Cette description des Orbus fait d'eux des êtres, et même des individus, dont la culture, à travers l'idée qui est exposée de leur philosophie, donne l'idée d'une intériorité bien spécifique et qui renvoie aux peuples asiatiques marqués par l'influence du bouddhisme et du confucianisme. Pourtant, ces Orbus restent « *plus visqueux et spectaculaires que les Émanglons*<sup>2</sup> ». Le poète entretient toujours dans son vocabulaire et dans ses images une indétermination qui ne permet pas de décider s'il se situe dans l'espace de la réalité ou de l'imaginaire, s'il décrit des animaux ou des humains et la nature de l'échelle de représentation qu'il emploie. Ainsi, une province de ces ailleurs se voit transformée en estomac, dans le but d'arrêter « *des ennemis venus de l'ouest*<sup>3</sup> ». Que cette région appartienne à un corps gigantesque ou au corps du poète, nous observons un traitement singulier de l'intériorité installant l'esprit et le corps sur un plan d'égalité. L'écriture et la peinture concourent, ainsi, à multiplier les espaces de l'être et la présence de créatures, mêmes infimes, à l'intérieur de ces espaces.

Il y a, dans la peinture moderne, d'autres exemples de paysages intérieurs. Nous pouvons en observer dans les œuvres de Dalì ou De Chirico, par exemple, mais ceux-ci, s'ils tentent de mettre au jour les névroses intérieures de l'individu, gardent tout de même une relation très forte à la mimesis, à la reproduction fidèle d'éléments du réel qui sortis de leur contexte et agencés d'une manière surprenante prennent un caractère symbolique. Michaux, le peintre ne cherche pas à être mimétique, il fuit l'affreuse réalité et il refuse de donner un caractère symbolique à ce qu'il met en forme, il tente plutôt de saisir son être et ses propriétés de la même façon qu'en poésie :

---

<sup>1</sup> *Ailleurs, Voyage en grande Garabagne, Les Orbus, OC., T.2, p. 32.*

<sup>2</sup> *Idem, p. 31.*

<sup>3</sup> *Ailleurs, Au Pays de la magie, OC., T.2, p. 79.*

*Dessinez sans intention particulière, griffonnez machinalement, il apparaît presque toujours des visages.<sup>1</sup>*

De la même façon que les paysages, les visages sont intérieurs. L'art du poète, sa peinture aussi bien que son écriture, relève d'un narcissisme assez prononcé, mais en quelque sorte, toute forme d'art est plus ou moins narcissique et il est difficile de décider si Michaux est plus ou moins narcissique qu'un autre artiste. Cependant, son narcissisme a ceci de particulier qu'il se passe assez aisément d'une référence à l'extérieur. L'art du peintre relève d'une extériorisation de son intériorité et pas d'une intériorisation du réel destinée à la reproduction de ce réel ou à introduire une dialectique entre son art et le réel. Il semble vouloir changer son rapport au réel par et pour lui-même, en son intériorité.

De la même manière que les voyages réels peuvent, dans l'écriture du poète, paraître aussi étranges que les voyages imaginaires, certains éléments observés dans la réalité, mais que nous retrouvons dans sa peinture, prennent un caractère étrange après être passés dans la machine à transformer du poète. Les arbres des tropiques sont des éléments de la réalité, mais ils participent manifestement du même principe de mutation intérieure que *Mouvements*, les configurations de leurs troncs, de leurs feuillages, leurs positions ont quelque chose de l'humain qui les fait passer pour des êtres de chair :

Arbre blasphémateur. Arbre après la transe. Épouvante-arbre.

Arbre hurleur, tripes dehors, tripes de lamentation.<sup>2</sup>

Il semble que les arbres, les paysages, les peuples, se trouvent réduits, comme l'aigrette, à l'intériorité du poète et que leurs essences en soient modifiées selon les critères et la disposition internes du poète-peintre. Les arbres des tropiques, les mouvements et les autres signes à l'encre ou en peinture, les clowns, les meidosems et les divers visages dégoulinants ou déformés par les traits des pinceaux de l'œuvre peint expriment tous une part de l'identité de leur auteur. Les personnages de l'écriture, qu'ils possèdent ou non leurs doubles picturaux, nous apparaissent comme autant de

---

<sup>1</sup> *En pensant au phénomène de la peinture, OC.*, T. 1, p. 857.

<sup>2</sup> *Arbres des Tropiques, OC.*, T.1 p. 724.



représentants de la personnalité complexe de l'auteur. La multiplicité entraîne nécessairement la complexité et nous assistons à des débats et des luttes intestines, intérieures et interminables entre les différents avatars de l'auteur. Les créatures apparaissent, s'affrontent puis disparaissent :

Le géant Barabo, en jouant, arracha l'oreille de son frère Poumapi.

Poumapi ne dit rien, mais comme par distraction il serra le nez de Barabo et le nez fut emporté.

[...]

Devant ce comble de circonstances adverses le cœur des deux frères faillit, ils se regardèrent quelques instants avec une grandissante indifférence puis se retournant chacun de leur côté s'évanouirent.

La lutte était terminée du moins pour aujourd'hui.<sup>1</sup>

Le titre de ce texte, *L'Âge héroïque*, suggère qu'il s'agit d'une parodie de l'époque héroïque des mythes de *La Bible* ou de la mythologie grecque où les hommes étaient des géants ou luttaient contre des géants. De plus, la lutte entre les deux frères évoque clairement les luttes fratricides comme celle entre Abel et Caïn. Cependant, le ridicule des noms, le caractère inefficace des attaques que se portent les deux protagonistes et la malléabilité étonnante des corps feraient plutôt penser à un combat de clowns imaginés par un jeune enfant. Il semble que le poète veuille, à travers l'évocation d'un âge héroïque, nous renvoyer à une antiquité du vécu, à des strates de la conscience appartenant à la petite enfance. Nous pouvons penser qu'il s'agit d'une manière d'évoquer, peut-être, les batailles avec un frère bien réel et si différent de lui, ou bien toute querelle entre enfants dont nous savons qu'elles peuvent être excessivement violentes et s'évanouir en un instant.

Tout cela est vrai, mais il nous paraît important de souligner que le caractère vaporeux et répétitif de ces apparitions semble indiquer qu'elles sont véritablement intérieures à l'auteur et qu'elles ne constituent en aucun cas une relation d'événements précis. Elles appartiennent uniquement à une zone indéterminée de son être où s'expriment les différents aspects de sa personnalité et où il se montre en lutte avec lui-

---

<sup>1</sup> *La Nuit remue, L'Âge héroïque, OC.*, T.1, pp. 447-448.

même. Les faits et gestes des créatures de son esprit ainsi que les voix qui s'expriment dans son œuvre peuvent tous être susceptibles d'être rattachés à l'identité propre du poète, il n'y a pas de véritable personnage, toutes les créatures proviennent d'une hybridation plus ou moins profonde avec leur créateur. Et l'artiste n'est jamais véritablement créateur puisqu'il y a toujours un morceau de sa personne, qui lui est arraché et qu'il semble découvrir. C'est pour cette raison que nous pouvons lire, à la fin du texte en introduction à *Affrontements* :

Lectures sans voix

Prière aux comédiens de s'abstenir.<sup>1</sup>

Les scènes et les dialogues de ce recueil sont intérieurs au poète. Les personnages sont des entités propres à Michaux. Ils représentent des débats intérieurs, des affrontements de doubles. Le lecteur doit s'efforcer d'entendre, en son propre intérieur, les voix de comédiens imaginaires, probablement des voix étonnantes, des voix faisant résonner l'espace de l'imaginaire, du corps et de l'esprit, en silence.

- Le mouvement de l'écriture

Il apparaît mieux, désormais, que l'odyssée du poète est une odyssée de l'intimité et que ses premiers sujets d'observations et d'expérimentations constituent son corps et son esprit. Dans cette perspective, Michaux rejoint son projet initial de roman, en « *prose Marcel Proust*<sup>2</sup> », il donne à lire toutes les fluctuations intérieures de son être. Il est, il se fait le poète des flux de la conscience et du corps, et rejoint en cela les grands romanciers du XX<sup>ème</sup> siècle tels que James Joyce et Marcel Proust. Les textes du poète sont souvent rédigés en prose ou en prose poétique plutôt qu'en vers car cette forme d'écriture semble recueillir plus naturellement un ton qu'il semble vouloir proche de la conversation ou de la confession donnant un caractère réel au récit. S'il recherche un effet de réalité du récit s'incarnant dans la relation d'une expérience, il s'emploie à briser la linéarité du récit en suivant la déconstruction initiée par ses illustres prédécesseurs.

---

<sup>1</sup> *Affrontements, OC.*, T.3, p. 1111.

<sup>2</sup> Lettre de Michaux à Franz Hellens, citée par Raymond Bellour, *OC.*, T.1, p. 1045.

De plus, dès avant *Qui je fus*, qui se donne comme le recueil de l'expérience du poète au passé simple, le ton est donné, dans un texte tel que *Mes Rêves d'enfant*<sup>1</sup>, comme celui de sa véritable confession intime. Même si cette confession est rarement sincère, il semble assez enclin, à la manière de Rimbaud, à livrer quelques feuillets de son expérience personnelle. Cependant, Michaux ne se contente pas de livrer les observations de sa conscience et plutôt que d'écrire le roman de son roman, comme l'a fait Marcel Proust dans un style très élaboré, il veut véritablement écrire sa conscience observante, la mettre en mots presque sans aucun recours à la littérature. Il veut observer sa faculté d'observer, ce qui le mène à une mise en abîme multidirectionnelle qui fragmente ou « atomise » le corps, la conscience, le réel et la connaissance de celui-ci (scientifique ou philosophique), les œuvres d'art, les pratiques de l'art de la pensée et du voyage et, enfin, les zones de contact entre ces différents domaines.

Ce compte-rendu du coq-à-l'âne de la conscience est écrit en prose, car celle-ci semble mieux s'adapter aux mutations qu'il doit faire subir à la langue. La prose n'est pas enfermée dans les règles de métrique du vers, elle est plus souple et semble mieux pouvoir suivre le développement de la pensée que le vers libre. Nous pouvons d'ailleurs observer une variété de styles similaire dans l'écriture de Joyce et particulièrement dans *Ulysse*. Le flux de la conscience ne peut évidemment être saisi par aucun genre, et le poète en explore beaucoup sans véritablement s'arrêter sur aucun, sauf sur cette prose poétique qui lui permet d'assouplir l'écriture.

L'écriture doit être souple, car l'être intérieur est constamment changeant, n'est jamais vraiment le même. Dès son premier recueil, le poète exprime la difficulté qu'il rencontre à donner une seule définition de son être et, il nous faut revenir à ce qu'il exprimait à la fin de *Qui je fus* :

*On a le désir d'écrire un roman, et l'on écrit de la philosophie. On est pas seul dans sa peau.*<sup>2</sup>

Il a l'air de considérer qu'il n'arrive pas à ce qu'il veut, que sa volonté ne lui obéit pas. Qu'il y a quelqu'un ou quelque chose en lui qui est réticent, qui ne veut pas se

---

<sup>1</sup> *Premiers écrits, Mes Rêves d'enfant, OC.*, T.1, p. 62-65.

<sup>2</sup> *Qui je fus, OC.*, T.1, p. 79.

laisser faire. Nous rencontrons souvent l'idée que *Qui je fus* représente un adieu de Michaux à ce qu'il a pu être dans sa jeunesse, à ses essais maladroits. Cependant, la formule « *on est pas seul dans sa peau* » est plus ambiguë qu'il n'y paraît au premier abord. Il convient de remarquer que le pronom personnel « on » est indéterminé, il peut désigner aussi bien la troisième personne du singulier que, dans une acception plus populaire, la première personne du pluriel. « On » est un « nous » du pauvre, mais il n'est pas un « je ». Or, la voix qui énonce le texte, qui se donne pour celle du poète, dit bien « on » et pas « je » ou « nous », ce qui serait plus clair. Par ailleurs, le pronom possessif « sa », désigne la peau d'un seul individu qui semble désigné par le « on », le poète ne dit pas « je ne suis pas seul dans ma peau » ou « il n'est pas seul dans sa peau ». Faut-il croire que ce « on » se réclamerait d'une communauté véritablement fictive des écrivains ? Une telle communauté peinerait à exister et ce ne serait pas le genre du poète de se sentir adhérer à un tel groupe.

Le texte ressemble plutôt à une mise en scène, comme s'il sortait, d'une malle cachée au fond d'un théâtre, un pantin à son effigie qu'il se mettrait à animer en nous disant à la manière des ventriloques : « voyez, on est pas seul dans sa peau ! ». Mais, comme dans tout jeu de marionnettes, il est difficile de savoir qui manipule qui, car comment savoir si le jeu naît bien de la volonté du marionnettiste, où réside la nécessité de ce jeu ? N'est-ce pas le pantin qui pousse le marionnettiste à se mettre en scène ? Il convient donc de ne pas enterrer trop facilement *Qui-je-fus*. Enfin, il nous semble que dans le poème *Je suis né troué*, la voix qui s'exprime a de forts accents de *Qui-je-fus* :

Ah ! comme on est mal dans ma peau !<sup>1</sup>

Il se trouve, par ailleurs, que le poète déclare dans *Passages* qu'« *en Équateur*, (il) *ne s'est jamais senti (lui)-même*<sup>2</sup> ». Nous observons là un véritable dédoublement de personnalité. Il se pourrait bien qu'Henri Michaux se fasse écrire et peindre par qui il fut, cet autre lui-même qu'il a été et dont il peine à se débarrasser ; du reste, se débarrasse-t-on de soi-même ?

---

<sup>1</sup> *Ecuador, Je suis né troué, OC.*, T.1, p. 189.

<sup>2</sup> *Passages, Idées de traverse, OC.*, T.2, p. 283.

« Je ne veux pas mourir », dit ce *Qui-je-fus*.<sup>1</sup>

Nous ne dirons donc pas, comme Raymond Bellour, évoquant le poème *N'Imaginez jamais*, que « *l'œuvre est le lieu du supplice. Le « Je-Tu » (je tue) et le « Tu-Moi » (tue-moi) se résout en un « Je-Moi » devenu : je tue moi*<sup>2</sup> ». Comment résoudre pareille proposition ? De plus, il nous semble que si le poète déclarait dans *Ecuador* qu'écrire c'est tuer, c'est justement parce qu'il regrettait cet état de fait. Il nous apparaît que la remarque de Bellour se veut trop définitive et que Michaux se prête au jeu du marionnettiste et du pantin sur un mode plutôt grand-guignol que tragiquement suicidaire. Le texte semble consister en un avertissement mi-grave, mi-comique à celui qui voudrait prendre le risque de se livrer au supplice de l'imagination, un avertissement s'adressant à lui-même :

Attention ! S'est fait ! lâchez ! lâchez donc ! Trop tard, le voilà qui s'attache à votre chair, qui entre dans votre cuisse où pourtant vous ne trouviez rien de trop, le voilà qui vient brûler votre propre genou, et la chaleur terrible de l'infiniment petit haut fourneau vous entre dans l'os qu'elle parcourt un instant, le remontant d'un bond jusqu'au sommet, comme un rat affolé.

Pantin disloqué, tu t'agites, maintenant, tu t'agites dans le lit du malheur, imbécile imprudent.<sup>3</sup>

L'avertissement, assez étonnant de la part d'un écrivain, de ne jamais imaginer ne peut pas être pris au sérieux. Le vouvoiement donne l'illusion que cet avertissement est adressé à quelqu'un d'autre, à un jeune poète, mais le tutoiement de la fin du texte, et la familiarité qu'il induit, indique bien que le poète s'adresse en « réalité » à lui-même. Mais en quoi consiste le risque de l'imagination ? Ne serait-ce pas de se voir martyrisé par ses créatures ? Le thermocautère, qui est évoqué dans le texte, est un instrument incandescent qui était utilisé par les médecins pour cautériser certaines plaies. Il nous semble que le poète se voit torturé par un chirurgien issu de son imagination tel le docteur Frankenstein qui se trouverait acculé à un coin par sa créature ayant eu accès à

---

<sup>1</sup> *Qui je fus*, OC., T.1, p. 79.

<sup>2</sup> Raymond Bellour, *Henri Michaux*, pp. 293-294.

<sup>3</sup> *La Vie dans les plis*, *N'Imaginez jamais* OC., T.2, p. 174.

ses instruments. Quand on connaît le passé d'étudiant en médecine de Michaux, le texte prend un caractère comique et pourrait bien ressembler à la revanche de *Qui-je-fus*.

L'entremêlement des pronoms montre qu'il n'y a pas de véritable résolution par un « Je tue moi », mais plutôt que le poète cherche à maintenir l'indétermination, qu'il se prête assez facilement au jeu du double. La question de la persécution ne peut être tranchée de manière claire et c'est bien souvent le poète qui martyrise ses créatures.

Dans ma nuit, j'assiège mon Roi, je me lève progressivement et je lui tords le cou.  
Il reprend des forces, je reviens sur lui, et lui tords le cou une fois de plus.  
Je le secoue, et le secoue comme un vieux prunier, et sa couronne tremble sur sa tête.  
Et pourtant c'est mon roi, je le sais et il le sait, et c'est bien sûr que je suis à son service.  
Pendant dans la nuit, la passion de mes mains l'étrangle sans répit. Point de lâcheté  
pourtant, j'arrive les mains nues et je serre le cou de mon Roi.<sup>1</sup>

Nous pouvons confronter ici l'espace poétique du poète à une lecture freudienne de la psyché humaine ; non pour analyser le poète ni pour trouver les sources de création profondément enfouies dans son caractère, mais pour tenter de comprendre comment son œuvre peut répondre à la psychanalyse. La naissance de ces doubles et le dialogue ou l'interaction avec ceux-ci peuvent apparaître comme une écriture d'un délire ou d'un rêve du poète dans le secret d'une chambre d'hôpital ou d'hôtel. L'espace réduit et silencieux de la chambre, la nuit, tient son importance en ce qu'il exprime un espace se réduisant autour de la personne du poète et devient une métaphore de l'espace de son corps et de son esprit. De plus, la nuit est le meilleur moment pour fomenter un complot, entrer dans la chambre du despote et l'assassiner. Cette métaphorisation de l'espace mental peut donc laisser croire qu'il se joue là un complot contre la conscience.

Si nous reprenons une topographie freudienne de la conscience, le complot qui se joue la nuit dans les rêves est celui de l'inconscient et du ça contre le conscient. Cette topographie des identités peut sembler très efficace dans l'analyse du poète torturé par sa créature de *N'Imaginez jamais*, nous pouvons imaginer que cette créature est issue de l'inconscient ou du « ça » du poète, de ces voies détournées qu'emprunte la création pour parvenir à la conscience et que le poète a du mal à contrôler.

---

<sup>1</sup> *La Nuit remue, Mon Roi, OC.*, T.1, p. 422.

Il est cependant aisé d'observer que, dans *Mon Roi*, les termes sont inversés et que c'est la voix qui énonce le poème, qui se donne comme celle du poète, qui « assiège » la créature. L'agressivité se trouve du côté du poète se rebellant contre une autorité despotique présente dans sa propre conscience. Cela peut sembler étonnant, mais nous pourrions croire, dès lors, que le poète se revendique du « ça » qui veut tordre le cou au « surmoi » incarné par le Roi. Pourtant, dans la suite du poème apparaissent d'autres autorités internes à la conscience pouvant également se réclamer de la position de surmoi et qui sèment le trouble : un adversaire, un tribunal, des magistrats. Alors se produit un retournement et c'est le Roi qui permet au poète d'échapper à la sentence du tribunal, à la plainte de l'adversaire. Enfin, il apparaît que le Roi est celui qui règne sur les propriétés ridicules du poète avec qui il semble se confondre en définitive à travers le mode de réduction de la réalité à l'espace intérieur du poète :

Mais mon Roi ne veut pas que les rhinocéros entrent autrement que faibles et dégoulinants.<sup>1</sup>

Le poète veut-il dire que son Roi serait son Moi ? Mon Roi est-il le poète lui-même ou l'incarnation du despotisme présent en lui ? Est-il le censeur, celui qui décide de ce qui passe ou ne passe pas à l'état d'écrit, H. M. le relecteur ou bien encore le peintre qui aime à transformer les animaux et les êtres et à les étaler dans des matières dégoulinantes ? *Qui-je-fus* a donc été ce moi, le roi, présent tout au long de la vie du poète, puis, bien que toujours présent, il a été remplacé, déplacé, transformé, il a muté comme l'enfant devenant l'adulte, cet enfant que le poète voudrait, dans *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, appeler l'« ancien<sup>2</sup> ». Force nous est de constater que Michaux ne veut pas se laisser attraper par la psychanalyse et les différents groupements psychiques qui s'expriment à l'intérieur de sa personnalité sont difficilement réductibles à des schémas préétablis et qu'il ne désire pas non plus vraiment résoudre la question de la multiplicité de son être.

---

<sup>1</sup> *La Nuit remue, Mon Roi, OC.*, T.1, p. 425.

<sup>2</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé, Tempérament de nuit, OC.*, T.3, p. 474.

Étant multiple, compliqué, complexe, et d'ailleurs fuyant – si tu te montres simple, tu seras un tricheur, un menteur.<sup>1</sup>

Son écriture, depuis ses débuts, consiste en un mouvement qui accompagne les déplacements et les mutations de sa conscience, propre à dire les intermittences du cœur, du corps, de l'âme et de l'esprit. L'œuvre peut être le lieu du supplice et du combat, mais elle peut, tout aussi bien, être le lieu de la paix et de la magie ; elle peut être le lieu de la malédiction et de la maladie comme elle peut exprimer la réconciliation et la guérison. Suivant les fluctuations de l'être, son écriture reste très centrée sur son individu, il parle rarement d'autre chose que de lui-même. Après *Un Barbare en Asie*, publié en 1933, les voyages ne seront plus relatés, il préférera rapporter les trajets de son intériorité, de son individu, cet espace du dedans où naissent d'étranges créatures, où son corps et sa pensée se confondent avec le chemin à relater. C'est là l'un des seuls aspects systématiques de l'œuvre du poète puisqu'il y reviendra toute sa vie et jusque dans ses derniers recueils :

La pensée avant d'être œuvre est trajet.

N'aie pas honte de devoir passer par des lieux fâcheux, indignes, apparemment pas faits pour toi. Celui qui pour garder sa « noblesse » les évitera, son savoir aura toujours l'air d'être resté à mi-distance.<sup>2</sup>

*Ecuador* pourrait correspondre à l'idée d'une œuvre du « je tue moi », d'une œuvre dans laquelle le poète se met au supplice, choisit lui-même son épreuve sous la forme d'un étrange chemin de croix. Mais, sans y lire la réalisation de l'idéal chrétien de sa jeunesse, ce supplice entraîne une résurrection de l'écriture du poète, que c'est avec cette œuvre présentant le récit d'un voyage raté, qu'il développe sa conscience de l'écriture comme un voyage parallèle à celui de la pensée. C'est au cours de ce voyage qu'il est passé par des « lieux fâcheux », « apparemment pas faits pour » lui de sa propre conscience ; c'est à travers *Ecuador* que le trajet réel cède le pas au mouvement de l'intériorité. C'est au lendemain du voyage en Équateur que l'attention du poète se

---

<sup>1</sup> *Poteaux d'angle, OC.*, T.3, p. 1052.

<sup>2</sup> *Idem.*, p. 1048.



tournera vers ses propriétés. Si *Ecuador* n'est pas « *son voyage*<sup>1</sup> », il constitue tout de même le premier déplacement de son écriture vers une poétique qui lui est véritablement propre, le premier vrai départ de *Qui-je-fus* vers « qui il sera ».

---

<sup>1</sup> *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, OC, T.1, p. CXXXIII.

## 2) La contamination des espaces

### a) L'espace-pensée

L'espace corporel et mental du poète a ceci de particulier que ce sont sa faiblesse et sa pauvreté qui entraînent le foisonnement de ses habitants. C'est la maladie qui fait naître la multitude des doubles, des animaux et des créatures. Dans son œuvre peinte et écrite, le poète passe constamment d'un double à l'autre, sa voix se transforme inlassablement pour habiter les corps qu'il évoque comme un enfant prenant en charge tour à tour les rôles qu'on lui donne ou qu'il se donne lors d'un jeu. D'ailleurs, l'art de Michaux entretient un rapport assez étroit avec des pratiques artistiques associées aux enfants. Il ne s'agit nullement ici de dénigrer l'art du poète, de le qualifier d'infantile ou de dire que les formes d'expression des enfants ne présenteraient que peu d'intérêt et seraient facilement assimilables par l'adulte.

Il convient, en premier lieu, de remarquer que le poète a montré un intérêt très fort pour les pratiques artistiques des enfants puisqu'il y a consacré un essai, *Essais d'enfants, dessins d'enfants*, dans lequel il exprime, sans se montrer pontifiant, ce que ces essais enfantins lui inspirent. Dans cet ouvrage, il ne cherche aucunement à indiquer une lecture de son œuvre qui devrait nécessairement passer par la compréhension des enfants. Il ne tombe pas non plus dans les clichés de l'enfance de l'art et ne veut pas exprimer les tourments qui le poursuivent depuis l'enfance et qui l'ont mené à la création poétique. Il nous semble plutôt qu'il observe la manière dont les enfants construisent, se construisent et la manière dont ils appréhendent le monde à travers la singularité de leur espace. Dans cette optique, l'essai ferait partie, avec *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, des ouvrages qui reprennent en partie le projet de jeunesse de compléter et de critiquer la psychanalyse.

Néanmoins, il s'y dessine quelques ressemblances avec la pratique artistique de l'auteur qui ont partie liée à la disposition naturelle des enfants à recréer rapidement des univers à partir de quelques objets jugés futiles par la plupart des adultes. Il semble même que la pauvreté des objets constitue souvent l'un des moteurs de l'imaginaire chez les enfants.

Les manques de l'enfant font son génie.<sup>1</sup>

Il semble, d'après le poète, que le dessin de l'enfant consiste en une appréhension de son espace qui se calque sur sa capacité motrice et sur le sentiment qu'il a de son corps. Nous avons souvent tendance à considérer que les enfants ne pensent pas vraiment ou qu'ils ne pensent pas bien ; le poète s'attache à montrer comment le dessin, à travers ce qu'il appelle le « *rapprochement* » avec la réalité peut constituer un révélateur de la pensée corporelle du jeune enfant, un espace-pensée :

Les plus imprécises approximations ne gênent pas l'enfant. Ce qui compte c'est le *rapprochement*. Ce rapprochement, trouvé et retrouvé, vient ouvrir de façon claire une porte qui en ouvrira quantité d'autres. Large porte de la connivence.

Que l'homme dessiné par lui, paraisse aux yeux d'adultes plutôt une perche, un têtard géant, un clown, un gros boudin ou une énorme betterave importe peu. Par une ligne la transmission s'est opérée.<sup>2</sup>

Cette manière que semblent avoir les enfants de déformer les êtres tout en cherchant un rapprochement avec la réalité peut rappeler comment le peintre a donné naissance aux *Mouvements* ou à ses encres. De la même manière, le dessin de Michaux qui évoque des êtres humains peut ressembler à un têtard géant ou à une énorme betterave, mais, comme les enfants dont il parle, il recherche un rapprochement, une transmission de l'être. cette manière de procéder constitue, de même que pour les enfants un moyen de saisir, de penser l'espace par le biais du corps, de saisir cet espace-pensée.

Il existe, à l'intérieur du poète, des mouvements contradictoires, des doubles se faisant la guerre, des entités qu'il ne contrôle pas, mais qui lui appartiennent cependant. Il nous semble donc que le véritable double du poète soit le flux toujours mouvant de sa pensée. Dans la *Chronique de l'aiguilleur*, il donnait déjà la condition de l'homme comme le parcours d'un espace résumé en équations. Cette idée d'un espace à parcourir

---

<sup>1</sup> *Déplacements, dégagements, Essais d'enfants, dessins d'enfants, OC.*, T.3, p. 1337.

<sup>2</sup> *Idem.*, p. 1331.

est reprise et affinée tout au long de son œuvre pour atteindre le caractère infini qui est exprimé dans *Vigies sur cibles* :

« Le miroir de l'âme, dit Agrigibi, me renvoie tantôt un chien, tantôt un crabe, tantôt une fourmi, tantôt une aragne, tantôt une belette prise dans un piège, tantôt un jeune hérisson aux piquants souples, tantôt un moustique blessé les ailes arrachées, en somme ma volonté moquée, défaite comme un billet froissé dans un bas de putain. »

[...]

Alors comme un lévrier leurré, comme un lévrier fou qui commence à courir en lui-même, à courir, à courir en lui-même infatigablement, Agrigibi, désespéré, animé de vaines trépidations, « s'élanche en arrière », se perdant avec vertige dans les corridors interminables de son être.<sup>1</sup>

Cet Agrigibi s'élançant en arrière dans les corridors interminables de son être est évidemment un double de l'auteur. Le miroir de son âme correspond à l'image que le poète veut donner de son être et de sa pensée : un flux corporel de mutations incessantes qui se développe indépendamment de lui et que, désespéré, il ne parvient pas à saisir. L'âme et la pensée constituent, pour le poète, un espace, des espaces associés indéfectiblement à l'existence même des doubles. Les pensées existent, mais rares sont celles qui parviennent à être entièrement contenues à l'intérieur de l'auteur qui, par ailleurs, peine à les revendiquer toutes.

Des pensées, pas pour moi, veulent entrer en consonance avec moi. Des pensées cherchant union. En bordure de ma conscience, poussant, poussées, des pensées provocantes, insistantes, dont seulement par divorces multipliés j'arrive (et tout juste) à me débarrasser, par divorces incessants, par divorces dont j'ai appris le secret.<sup>2</sup>

Se regardant dans le miroir de son âme, Agrigibi ne se reconnaît pas ; observant ses pensées, le poète ne se reconnaît pas toujours. Nous tenons peut-être là ce qui a poussé le poète vers la peinture. Ce nouveau médium lui a permis de développer un espace lui appartenant en propre et le rendant capable d'observer directement les effets

---

<sup>1</sup> *Vigies sur cibles, Affaires impersonnelles, OC.*, T.2, p. 961.

<sup>2</sup> *Vents et poussières, VII. Le champ de ma conscience, OC.*, T.3, p. 210.

de la transformation de son espace à la manière des enfants. L'enfant n'échafaude pas de plans de création ou ceux-ci sont très succincts et il se désintéresse assez rapidement de sa production. L'attitude de Michaux à l'égard des *Mouvements* ou des encre et des aquarelles qu'il a produites est assez similaire : dans une sorte de frénésie créatrice, il se désintéresse de la feuille qu'il vient de couvrir, de l'espace qu'il vient d'investir pour passer rapidement au prochain. Ce n'est que par un retour qu'il opère des semaines, des mois ou des années après, qu'il parvient à analyser sa production. Dans un recueil tel qu'*Émergences-résurgences*, il expose la manière dont la peinture lui permet de constater, de guetter les transformations de sa pensée sans nécessairement être capable de formuler le phénomène avec des mots, comme dans cet extrait où il évoque, des années plus tard, les peintures réalisées après la mort de sa femme :

D'un monde de choses confuses, contradictoires, j'ai à me défaire. À la plume rageusement raturant, je balafre les surfaces pour faire ravage dessus, comme ravage toute la journée est passé en moi, faisant de mon être une plaie. Que de ce papier aussi vienne une plaie !

[...]

« Pourquoi pas plutôt avoir essayé d'écrire ? »

[...]

Pour cela, pour m'en soulager un peu, la peinture convient mieux. Mon impréparation presque totale de savoir-faire, mon incapacité à peindre, préservée jusqu'à cet âge avancé, me permettent de me laisser aller, de laisser aller tout – et sans me forcer – dans le désordre, dans la discorde et le gâchis, le mal et le sens dessus dessous, sans malice, sans retour en arrière, sans reprise, innocemment.<sup>1</sup>

Ce texte est proche du passage d'*Essais d'enfants, dessins d'enfants* où il déclare que « *des études ont montré bien des choses cachées sous l'innocence des enfants. Des passions et de l'inavouable passent en eux qu'on retrouve en cherchant dans leur dessins<sup>2</sup>* ». Cet inavouable et ces passions ne correspondent-ils pas aux « *pensées pas pour moi* » du poète et à ce qu'Agrigibi ne peut pas reconnaître dans le miroir de son âme, le moi transformé ? La peinture où le « *primitif, le primordial mieux se retrouve<sup>3</sup>* » serait donc plus efficace pour dire la transformation intérieure, plus que les mots

---

<sup>1</sup> *Émergences-résurgences*, OC., T.3, pp 566-569.

<sup>2</sup> *Déplacements, dégagements, Essais d'enfants, dessins d'enfants*, OC., T.3, p. 1335.

<sup>3</sup> *Émergences-résurgences*, OC., T.3, p. 550.

manquants de rusticité et plus qu'aucune langue qui n'est jamais « *vraiment pauvre*<sup>1</sup> ». La peinture peut donc dire ce qui ne devrait pas se trouver dans la pensée et qui s'y trouve pourtant et qui, contre lui ou avec lui, transforme l'être et qu'il est difficile d'enfermer dans une pensée conceptuelle que l'écrit aurait plus tendance à développer. Voilà pourquoi dans *En pensant au phénomène de la peinture*, l'artiste enjoint les hommes à se regarder « *dans le papier*<sup>2</sup> ». Le narcissisme de l'artiste n'est pas un narcissisme « m'as-tu-vu ? » satisfait de ce qu'il observe dans son miroir, il cherche plutôt le mystère caché en lui-même, dans lequel réside une part du mystère qu'il soupçonne d'exister. Une part seulement, car même dans le papier le peintre peine encore à se reconnaître :

Est-ce moi, tous ces visages ? sont-ce d'autres ? De quels fonds venus ?

Ne seraient-ils pas simplement la conscience de ma propre tête réfléchissante ?

(Grimaces d'un visage second, de même que l'homme adulte qui souffre a cessé par pudeur de pleurer dans le malheur pour être plus souffrant dans le fond, de même il aurait cessé de grimacer pour devenir intérieurement plus grimaçant.)<sup>3</sup>

HM peint les traits et les couleurs de son double<sup>4</sup>, désireux qu'il est de se dégager de « *la volonté, mort de l'Art*<sup>5</sup> », mais c'est H. M. le relecteur, autre double, qui déclare cela en ouverture du texte accompagnant *Peintures et dessins* en 1946. L'intervention de H. M. en ouverture d'un recueil concernant la peinture tend à prouver que les séparations voulues par l'artiste entre ses activités de peintre et de poète sont loin d'être évidentes. Par ailleurs, comment pourrait-il en être autrement quand son œuvre comporte des dizaines d'œuvres et de recueils combinant l'écrit et la peinture ? qu'il s'agisse de collaborations, d'essais, de poèmes, d'œuvres doubles ou même s'agissant des essais sur la drogue, tous les genres abordés par le poète ont été un jour mis à l'épreuve du plastique. Toutefois, H. M. disparaîtra quand le texte sera repris dans *Passages*, peut-être faut-il y voir l'intention du peintre de brouiller les pistes ou une réconciliation des différentes entités présentes à l'intérieur d'Henri Michaux ?

---

<sup>1</sup> *Émergences-résurgences, OC.*, T.3, p. 550.

<sup>2</sup> *Peintures et dessins, En Pensant au phénomène de la peinture, OC.*, T.1, p. 858.

<sup>3</sup> *Idem.* p. 857.

<sup>4</sup> *Idem.* p. 860.

<sup>5</sup> *Idem.* p. 857.



**Planche 14 : Henri Michaux, sans titre, aquarelle et encre de chine, 1945, 54 x 35 cm, collection A. et E. Gheerbrant.**

*« Est-ce moi, tous ces visages ? sont-ce d'autres ? De quels fonds venus ? »*

En peinture ou en écriture, l'espace de la pensée apparaît, se développe, s'étend comme quelque chose d'organique, comme un corps. Cette pensée n'est pas fixe. Le poète développe une appréhension du corps de la pensée voulant se libérer de la tentation de la cohérence philosophique. Il ne veut pas construire un système, faire du prêt-à-penser. Voilà sûrement pourquoi, en guise de pensées, le poète ne peut livrer que d'ironiques *Tranches de savoir* et des *Poteaux d'angle* aux voix multiples bien loin de soutenir une architecture classique, mais qui constitueraient plutôt le squelette d'un être en permanente mutation portant le nom d'homme.

Un des buts essentiels poursuivis par le poète est de saisir, de suivre autant que possible, cette mutation du corps de la pensée reconnue par lui, pour une part, comme l'espace même de son être. Il se doit pour cela de mettre les vigies sur les cibles « *comme si*, d'après Raymond Bellour, *la cible devenait elle-même le lieu d'où l'on voit*<sup>1</sup> ». Il est étonnant que Bellour, qui a si bien analysé la relation de surveillance entre Matta le peintre et Michaux le poète pour la construction de ce recueil, n'ait pas relevé le pluriel de *Vigies sur cibles*. D'une certaine manière le pluriel va de soi, car il s'agit d'une œuvre en collaboration, mais si nous regardons bien les mots du poète, ce pluriel renvoie également au caractère multipolaire de sa pensée :

Traçant des plans  
des plans se traçant en lui  
des plans contradictoires  
des plans étrangers  
des plans rebondissant  
des plans à l'infini<sup>2</sup>

Il est juste de constater que ces quelques lignes peuvent renvoyer aux dessins de Matta qui accompagnent le recueil, car nous pouvons supposer que ce dernier a été composé conjointement par les deux hommes. De plus, ces dessins sont justement constitués de plans et de lignes semblant mettre en cause la question d'une perspective

---

<sup>1</sup> notice de *Vigies sur cibles*, OC., T.2, p. 1357.

<sup>2</sup> *Vigies sur cibles*, Dans *l'espace de la vie parcellaire*, *The thin man*, OC., T.2, p. 972.



unique de l'individu ou, illustrant les mots du poète, présentant une perspective de multiplication des espaces.

Cependant, il nous semble intéressant de noter également que le poème a été repris quelques années plus tard dans le recueil *Moments, traversées du temps*<sup>1</sup> avec quelques modifications, mais sans que l'idée de multiplication des plans internes à l'être ait été transformée. Il nous paraît donc logique d'affirmer que la spécificité du poète y est exprimée. « *Vigies sur cibles* » peut alors être lu comme « deux vigies sur deux cibles » ou bien, de manière plus indéterminée, comme « des vigies sur des cibles ». Cela permettrait alors de confirmer la multiplication des points de vues et des consciences observantes circulant à l'intérieur même de l'espace-pensée de l'individu ; le poète passant ainsi des *Qui-je-fus* aux *Qui-il-est*.

Sa conception de l'espace de la pensée n'est pas envisagée de manière rationnelle ou conceptuelle ; il ne s'agit pas non plus d'un nonsense tel que chez Lewis Carroll ou chez les surréalistes. Il s'agit plutôt, pour lui, d'explorer les apparences de ce que l'on appelle la réalité avec le désir de les renverser sans succomber trop facilement au désir d'un au-delà des apparences. En effet, celle que nous appelons réalité appartient en définitive à la subjectivité de chacun et demeure constamment multiple et fluctuante. Nous pouvons donc considérer que la réalité n'existe pas véritablement ou seulement dans cet état de passage spatio-temporel, de déplacement et de mutation constaté par chacun, mais toujours envisagé différemment.

Le poète s'attache à renverser d'abord le système qui lui a été imposé et qui lui est devenu personnel pour finalement redécouvrir ses propriétés, sa propre intériorité. « *Il s'agit, en effet, de savoir traiter la réalité en la maltraitant plutôt que de la prendre de haut en se croyant d'emblée capable de la transformer. Plutôt que de s'abandonner au romantisme d'une surréalité, mieux vaut se saisir de l'indispensable merveilleux qu'ouvre ce mouvement pour le doter d'une efficacité tangible, et savoir comment transformer sans cesse l'extraréalisme en introréalisme*<sup>2</sup> ». Nous pouvons déduire de cette remarque de Bellour que ce qui sépare Henri Michaux des surréalistes est avant tout une perception différente de l'espace du corps et de la pensée. Le critique juge que

---

<sup>1</sup> *Moments, traversées du temps, OC.*, T.3, pp. 723-724.

<sup>2</sup> *notice des premiers écrits, OC.*, T.1, p. 1013.

le surréalisme serait trop romantique, car de la même façon que la psychanalyse, il croit pouvoir apporter des réponses aux névroses des individus en mettant au jour la « véritable » intériorité de l'humain en levant, pour tout un chacun, le voile des apparences.

Nous retrouvons dans le surréalisme l'image romantique de l'artiste se maintenant en dehors de la société, l'homme surréaliste se devant de subvertir les mécanismes grégaires de celle-ci, lutter contre ceux qui sont désignés dans le livre d'Évelyne Grossman, *La Défiguration*<sup>1</sup>, sous le terme de « normopathes » et découvrir l'intériorité véritable en faisant de sa propre vie une œuvre d'art face à l'absurdité du monde. Il s'agit là d'un dérèglement à sens unique qui maintient la séparation entre ce que l'on appelle la réalité, perçue par la conscience, et ce que l'on appelle l'inconscient.

Chez Michaux nous n'observons pas cela il semble s'offrir plutôt volontiers à un certain bouleversement des repères, mais la tentation romantique d'une surréalité et de l'inconscient cède le pas à l'exploration, sous un jour étrange et singulier de la réalité de son propre corps et de sa conscience. C'est ce qui ressort de ce que le poète exprime dès son premier recueil dans *Homme d'os*. Dans ce texte les espaces du corps et de la pensée sont déjà intimement liés à travers la question de la confession médicale qui apparaît comme une sorte de concurrente de la confession en analyse :

[...] il se met à chercher dans son passé et dans ses reproches personnels contre lui-même, je le sens qui rebrousse chemin dans sa peau, dans sa chair, et de plus en plus au fond ; alors avec quelques connaissances médicales vous établissez aisément si l'homme a un cancer au foie, s'il fait de l'albumine, s'il dort en arc de cercle se plaignant que le lit est trop étroit malgré ses 2 mètres 20, s'il transpire excessivement à l'aîne, s'il supporte les grandes altitudes, et l'air de la Manche, et bien d'autres choses, croyez-moi, et la façon comment. Il faut qu'il avoue tout à l'homme d'os.<sup>2</sup>

Cette dimension physique d'un espace mental est confirmée dans le poème suivant et vient ajouter un peu plus de confusion :

---

<sup>1</sup> GROSSMAN Évelyne, *La Défiguration, Artaud, Beckett, Michaux*, Éditions de Minuit, Paris, 2004, p. 16.

<sup>2</sup> *Qui je fus, Homme d'os, OC.*, T.1, p. 91.

et puis, attendez, attendez donc, mon âme est en quenouille autour de ma colonne vertébrale, et se dérouler ne peut se faire d'un coup. Il me faut plusieurs heures.<sup>1</sup>

En comparaison des recueils qui suivront les tentatives de *Qui je fus* peuvent paraître encore timides. Mais nous voyons déjà s'y exprimer une véritable « dislocation » de l'espace de l'être mettant en cause le caractère animé<sup>2</sup> du corps. Les considérations du poète posent la question de la situation de l'âme dans le corps. L'âme peut-elle se penser comme un espace ou comme une absence d'espace ? Le corps peut-il constituer un espace de l'âme ? Il s'agit là des prémices de ce que le poète nommera bien des années plus tard cet « horrible en dedans-en dehors qu'est le véritable espace<sup>3</sup> ».

## b) La porosité de l'espace

### - La nuit de l'être

Henri Michaux ne pratique pas de séparation stricte entre les espaces du réel et de l'imaginaire ni entre ceux du conscient et de l'inconscient. Par ailleurs, il se tient hors des frontières établies par la psychanalyse dans lesquelles un inconscient plutôt transgressif voudrait constamment prendre d'assaut le conscient qui tente de maintenir le normatif qui permet à l'individu d'évoluer en société de manière civilisée. Pour le poète le rêve ne constitue pas l'apanage d'un inconscient qui trouverait là le meilleur moyen de s'exprimer en échappant au contrôle du surmoi, le rêve peut aussi être éveillé. C'est la raison principale pour laquelle il intitulera son essai sur le rêve *Façons d'endormi, façons d'éveillé* en insistant sur la puissance imaginative et créatrice des « rêves de jour ». Cependant, il semble que les rêves du poète, s'il sont des rêves éveillés, ne soient pas toujours diurnes. Si les textes semblables à l'univers de *Plume* ou aux ethnographies imaginaires d'*Ailleurs* présentent un espace où il est indifférent de noter la position du soleil ou de la lune dans le ciel, un certain nombre de textes associent clairement la création à un espace nocturne.

---

<sup>1</sup> *Qui je fus, Tels des conseils d'hygiène à l'âme*, OC., T.1, p. 92.

<sup>2</sup> au sens latin d' « anima », âme.

<sup>3</sup> *Face aux verrous, L'espace aux ombres*, OC., T.2, p. 521.

Il convient, logiquement, de séparer la temporalité du récit de celle de la création actuelle de l'artiste. En effet, il est indifférent que le poète, le peintre, crée la nuit ou le jour et qu'il décrive tour à tour des scènes se déroulant en plein soleil ou dans la profondeur de la nuit. La temporalité de la création a peu d'importance et seul compte, en définitive, le sentiment qui sera transmis à travers l'œuvre. Pourtant, il semble qu'Henri Michaux méprise assez souvent ces généralités et, dans de nombreuses œuvres, il indique le temps de l'écriture sans qu'il soit véritablement possible de décider si cela relève de la fiction ou de la réalité. Nous pouvons observer ce procédé dans de nombreux recueils au début de la carrière du poète tels que *Qui je fus, Ecuador, Un Barbare en Asie, La Nuit remue*, et dans de nombreux autres textes de son œuvre. La nuit, le noir, le sombre apparaissent comme des temps de création associés à une disponibilité plus grande de l'espace mental du poète.

C'est ainsi que *La Nuit remue* nous présente un espace donné pour réel se transformant en un espace intermédiaire lentement contaminé par l'imaginaire, le rêve et la névrose imaginative. L'espace de la chambre se « mentalise », alors peuvent apparaître, « *s'exfoli[er] doucement des solives du plafond<sup>1</sup>* » les images de tous les fantasmes, de toutes les créatures et les créations de la nuit de l'esprit. La nuit conduit à une transformation radicale de l'espace intime du poète :

Sous le plafond bas de ma petite chambre, est ma nuit, gouffre profond.

Précipité constamment à des milliers de mètres de profondeur, avec un abîme plusieurs fois aussi immense sous moi.<sup>2</sup>

Ici l'espace réduit de l'être dans sa chambre s'ouvre à l'infini et à l'immensité. Pourtant, plus loin, dans le même recueil, le poète semble se contredire quand il déclare que l'être essentiel de l'homme « *n'est qu'un point<sup>3</sup>* ». Dans la suite du poème, le poète se trouve confronté à quatre chiens commandés par un petit garçon méchant, et cette image du point est certainement à rapprocher du problème de la faiblesse ontologique de l'homme qu'il cherche à exprimer. Le point peut aussi désigner, par métaphore, la

---

<sup>1</sup> *La Nuit remue, OC.*, T.1, p. 420.

<sup>2</sup> *Idem.*, p. 419.

<sup>3</sup> *Idem., Un Point, c'est tout, OC.*, T.1, p. 431.

particule physique qui constitue la matière et l'homme : l'atome. Cela relève toujours d'une conception de l'espace mêlant l'infiniment grand et l'infiniment petit, la réalité de la matière et l'imaginaire que cette réalité de la matière peut engendrer.

L'espace nocturne de la chambre renvoie à la conception spatiale de l'esprit développée par Freud. La chambre, qui se lie à l'identité du poète dans de nombreux textes, constitue une métaphore de son moi et la nuit représente le moment d'expression du « ça », comme cela semble être le cas dans les théories psychanalytiques. Cependant, la malléabilité de l'espace présentée par Michaux, ce brusque passage du gouffre profond de la chambre de l'esprit à l'espace réduit du point de l'être, en quelques pages, empêche de construire une théorie de l'espace systématique. Il nous suffira d'observer que, sans forcément remettre en cause les théories freudiennes, l'espace de la chambre constitue un espace construit différemment des espaces de la psychanalyse et reste un lieu du dédoublement de la personnalité. Un espace réduit, mais qui, suivant l'humeur et l'inventivité du poète ou dans son essence même, garde une potentialité d'élargissement infini. Il est par ailleurs intéressant de noter que cet espace de la chambre demeure singulièrement humain comparé aux espaces naturels ou artificiels présents dans l'œuvre de nombreux autres poètes.

N. dans sa chambre, étendu sur le divan.

Autour, des présences. Une impression de présences ; des présences qui ne devraient pas être là.

[...]

Quoi qu'il fasse, incessamment par le haut de la page, tout redevient étendue, étendue immense, désertique, vibrante, sableuse dirait-on.<sup>1</sup>

N. est un autre double littéraire de Michaux. L'image de la page qui se transforme en une étendue vibrante et d'apparence sableuse confirme le lien qui s'opère de l'espace de l'être à celui de la création en passant par celui de la chambre. Car le sable est constitué d'une multitude de grains, de points. Cette chambre constitue l'espace intime du poète, celui à partir duquel il rêve d'autres espaces. Il s'agit bien d'une métaphore de son moi, de l'espace-pensée qu'il retrouve dans ses rêves :

---

<sup>1</sup> *Les Grandes Épreuves de l'esprit, Les présences qui ne devraient pas être là. OC., T.3, p. 362.*

Mais revenons aux rêves, et au second en fréquence, celui de la chambre. Pourquoi une chambre ? Pourquoi si souvent ? [...]

Oui, ce devait être cela. Une chambre, c'était être à l'abri. Être préservé. Être à l'écart. Séparé des autres, des gêneurs. Rentré en soi. C'était le secret, le retour au recueillement, la vie individuelle, le ravitaillement psychique, le lieu qui rend possible l'introspection, la séparation d'avec le bruit de la ville, et d'avec le bruissement de la nature (excessive elle aussi), c'était le refuge, le refus et tout ce grâce à quoi l'enfant prodigue ne reviendra jamais au foyer.<sup>1</sup>

Le poète est une chambre. Son être essentiel est ce point de ralliement, de rassemblement de sa personne que constitue la chambre. Cet espace présenté comme un lieu clos où même la nature peine à entrer, se voit régulièrement pénétré par les nombreux doubles auxquels le poète ou le peintre donnent naissance :

Le matin j'engendre aussi.

Au petit matin, les rideaux non tirés encore, je déverse sur le parquet, qui devient une grande cour herbeuse, je déverse les animaux qui m'emplissent à cette heure. Il s'en répand par terre une masse considérable et fuyante, comme si c'était des lemmings...<sup>2</sup>

Plusieurs décennies après son recueil de 1930, nous assistons ici à une transformation de l'espace, dans l'obscurité du petit matin, et à son peuplement par des bêtes imaginaires, qui est tout à fait comparable à *Mes Propriétés*. Cela nous permet de confirmer l'identité qui se dessine entre la chambre et les propriétés du poète et, par là même, la cohérence de son dessein créatif. Cette image d'une masse considérable et fuyante d'animaux que le poète déverse évoque aussi sa pratique de la peinture. Celle-ci permet au poète de se répandre d'une autre manière. Il prend possession de l'espace autour de lui, en induit une modification à la fois réelle et imaginaire, et modifie, envahit bientôt l'espace vierge de la feuille. Le peintre se répand dans l'espace de manière presque compulsive, par un besoin impérieux de se débarrasser de ce qui l'habite, comme s'il perdait le contrôle de lui-même et qu'il devenait le spectateur de ses propres actes et de ce qui se joue dans les zones les plus obscures de son être. Sa création picturale est d'ailleurs intimement liée, depuis ses débuts à l'obscurité, au noir :

---

<sup>1</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé, Tempérament de nuit, OC.* T.3, p. 468.

<sup>2</sup> *Idem., Les Rêves vigiles, OC.*, T.3, p. 524.

Le noir est sa boule de cristal. Du noir seul il voit la vie sortir. Une vie toute inventée.<sup>1</sup>

Nous voyons bien ici que la création doit rester un mystère pour le créateur même. À la manière des enfants, le peintre ne dresse pas de plan de création et regarde la vie s'inventer et sortir de l'obscurité de la chambre noire de son être. C'est certainement en cela que réside le caractère scandaleux de ses ratages réussis, c'est bien, en tout cas, ce caractère mystérieux et spontané de la peinture qu'il déclare apprécier :

Non je ne veux pas faire le détective.

L'œuvre doit rester le black box. Vivante ou pas. C'est tout. Si elle ne l'est pas, au panier !<sup>2</sup>

Car en peinture ou en dessin, la forme advient ou non indépendamment de l'artiste qui a pourtant bien préparé son effet, il arrive un moment où la seule solution est de jeter l'œuvre qui ne fonctionne pas. L'harmonie des formes porte en elle un arbitraire qui se joue des plans de construction très élaborés. Les peintures traditionnelles chinoise ou japonaise, qui, le plus souvent, sont basées sur la fluidité du trait et des matériaux, semblent accueillir plus aisément cet arbitraire qui réclame des peintres une grande souplesse d'adaptation. Dans cette forme d'expression, l'artiste se doit de bien méditer son intervention dans l'espace pour parvenir à une peinture faisant exister conjointement la surface, le dessin, l'espace et le trait.

En effet, la peinture chinoise ne provient pas d'une composition, géométrique, mais d'une composition plus directement spontanée dérivant de l'observation intense de la surface et du potentiel contenu dans les choses. Nous pouvons parler d'une forme d'art basée sur l'intuition, mais celle-ci n'a de valeur qu'accompagnée d'un enseignement et d'une pratique assidus et difficiles. Il serait sans doute plus juste de mettre en avant une concentration qui échappe, le plus souvent, aux Occidentaux. Car, plutôt que de focaliser son esprit sur un objet ou une forme, le peintre ou le calligraphe, comme dans la méditation, recherche un vide propice à faire apparaître la forme.

---

<sup>1</sup> *Qui il est, Peintures, OC.*, T.1, p. 706.

<sup>2</sup> *Émergences, résurgences, OC.*, T.3, p. 575.

De la même manière, la peinture de Michaux vise à faire vibrer la surface d'une façon telle qu'elle révèle le mouvement, la vibration même du corps du peintre animé par le souffle plutôt que par la volonté ; cette dernière est aveuglée, livrée à la nuit de la conscience. Que cela soit dans *Mouvements*, *Parcours*, *Par la voie des rythmes*, *Saisir*, *Par des traits*, les dessins mescaliniens ou les autres peintures, l'œuvre semble toujours apparaître comme un espace-temps. Nous voyons s'y dérouler un espace vital proche de l'écriture ou d'une séquence A.D.N., mais, avant tout, un espace révélant le moment de la création et le geste du peintre à ce moment précis. Comme si son œuvre revenait à laisser son empreinte dans l'espace, à apposer une signature en perpétuelle mutation. Il s'agit d'une façon de concevoir la création qui se refuse à livrer une analyse, à faire la lumière sur les procédés employés et à donner des recettes. L'art de Michaux maintient une obscurité consciente d'elle-même, une « *black box* » définitivement associée au corps, à la conduite du corps du créateur, et sans laquelle il n'y a pas de création possible.

Obscurité, antre d'où tout peut surgir, où il faut tout chercher.

Sous des peaux, des cuticules, sous une gaine, sous des tôles, des capots, des bordés, des murs, sous des façades, sous une coque, sous un blindage, tout ce qui compte, ce qui est organes ou machine, et ce qui est *secret*, est à l'abri de la lumière.<sup>1</sup>

Ces lieux peuvent appartenir ou non à un corps. Ils peuvent relever d'une échelle dépassant celle du corps ou d'une échelle du petit ou bien encore se situer entre les deux échelles de représentations. La coque, par exemple, peut être celle d'une noix ou d'un navire petit ou grand, mais le blindage qui lui est aussitôt accolé peut évidemment renvoyer aux énormes bâtiments flottants de la marine militaire ou marchande. Mais qu'il s'agisse d'une échelle gigantesque ou petite, ce lieu propice à la création est presque toujours un endroit où l'on se replie, se retire, un lieu du secret, un antre, une chambre obscure. Il est donc possible d'affirmer que le poète ne se soucie guère de ce qu'il pourrait trouver dans la chambre obscure de son moi aidé par les considérations universalistes de la psychanalyse.

---

<sup>1</sup> *Émergences, résurgences, OC.*, T.3, p. 558.



- L'espace étranger

Il semble donc que le poète n'ait aucun mal à investir ce lieu obscur qui lui est si intime et que la nuit permette une sorte de porosité maximale de l'espace de la chambre de création. Dans la suite de son œuvre, la porosité de l'espace de la chambre semble parfois s'étendre à l'espace de toute la réalité et le poète se décrit comme capable de pénétrer l'espace des choses données comme extérieures à sa création et à son espace intime :

Je mets une pomme sur la table. Puis je me mets dans cette pomme. Quelle tranquillité !

Ça a l'air simple. Pourtant, il y a vingt ans que j'essayais ; et je n'eusse pas réussi, voulant commencer par là. [...]

Je commençais donc autrement et m'unis à l'Escaut.<sup>1</sup>

Cette perception poreuse de l'espace est confirmée par Anne-Élisabeth Halpern quand elle déclare que « *le principe qui semble gouverner cette conscience du corps troué relèverait de la porosité plutôt que du morcellement*<sup>2</sup> ». Cette porosité de l'espace proposée par le poète quand il s'unit à la pomme ou à l'Escaut, peut s'avérer proche des questions que pose la peinture de René Magritte dont il a d'ailleurs commenté quelques tableaux dans *En Rêvant à partir de peintures énigmatiques*. HM le peintre se montre plus proche des peintres surréalistes que le poète Henri Michaux ne l'est des écrivains. R. M., ainsi qu'est désigné René Magritte dans le court recueil, ne présente pas, à première vue, des motifs picturaux proches des goûts de Michaux. Nous observons des perspectives parfaites, des espaces propres, bourgeois, dans lesquels sont disposés des objets imitant très parfaitement la réalité. Il faut cependant considérer les tableaux qui présentent une inversion des espaces diurnes et nocturnes, ou plutôt qui font coexister dans le même espace le jour et la nuit. Ces tableaux invitent le spectateur à franchir les frontières séparant les valeurs délivrées par les notions de jour et de nuit ; à considérer dans le même temps des espaces qui modifient notre sensation du temps ; à connaître ce qu'il y a d'inconnaissable en nous, notre obscurité, par une modification de notre espace.

---

<sup>1</sup> Plume précédé de *Lointain intérieur, Entre centre et absence, Magie, OC.*, T.1, p. 559.

<sup>2</sup> Anne-Élisabeth Halpern, *Henri Michaux, Le Laboratoire du poète*, p. 90.

La peinture de René Magritte est une remise en question du réel et de son espace qui s'établit à travers un symbolisme parfois proche de la psychanalyse. Il est assez fréquent de considérer son art comme une analyse de la condition de l'homme en tant qu'être structuré par le langage et les signes. C'est là l'un des buts du tableau *Ceci n'est pas une pipe* dans lequel le peintre pose la question de la connaissance du réel. Veut-il, par sa peinture, exposer la réalité de la pipe ? La peinture et l'art peuvent-ils se résumer à la question de la représentation du réel ? Pouvons-nous simplement connaître le réel par le biais du signe, du langage ? Car le signe pipe, même parfaitement représenté, n'est évidemment pas une pipe. Pour répondre à cela, l'artiste ou le poète se doit de tenter de connaître l'essence de la réalité. Il doit, en usant de son imagination, pénétrer l'espace du réel, de la pipe, de l'Escaut, de la pomme. L'affirmation du tableau de Magritte peut, et doit certainement, être entendue de manière littérale, « ceci n'est pas une pipe ! », ceci ne sera jamais une pipe sinon dans l'imaginaire qui est déployé à partir de l'objet tableau donné par le peintre. Le tableau ne se donne pas comme une représentation du réel, mais comme une extension de la personnalité du peintre, de son esprit et de son corps, et de son exploration parfaitement subjective du réel. L'œuvre d'art peut être considérée comme un envahissement de l'espace par le créateur qui permet à chacun de dialoguer avec lui dans l'espace poétique de son intériorité.

Pourtant, l'œuvre acquiert une indépendance propre qui permet au peintre de mettre en relief la matérialité concrète de l'objet d'art, celui-ci devenant une brèche autorisant l'imaginaire à s'immiscer dans le réel. L'imagination qui dérive de, ou parvient à, l'objet d'art constituerait, alors, l'un des meilleurs vecteurs de la connaissance de ce réel. Ceci n'est pas une pipe, mais c'est le peintre. Ceci n'est pas une pomme, mais c'est le poète, devenu pomme ou fleuve. L'artiste envahit l'espace, il investit l'imaginaire et occupe, par ses œuvres, l'espace de la réalité qui se voit transformé à son tour.

La porosité entre les espaces se montre de manière très sensible dans *Mes Propriétés*, car le recueil ne consiste pas uniquement en une description, même extraordinaire, de l'intériorité du poète, il donne aussi le signe d'un envahissement progressif de la réalité autour de lui par son imaginaire. Le poème *Intervention* peut se

rapprocher de son appréhension de la peinture classique qui s'attache à reproduire la réalité, il y déclare :

Autrefois, j'avais trop le respect de la nature. Je me mettais devant les choses et les paysages et je les laissais faire.

Fini, maintenant *j'interviendrai*.

J'étais donc à Honfleur et je m'y ennuyais. Alors résolument j'y mis du chameau.

[...]

On commençait à voir les Honfleurais loucher à chaque instant avec ce regard soupçonneux si spécial aux chameliers, quand ils inspectent leur caravane...<sup>1</sup>

Le paysage est une notion qui s'est construite et imposée progressivement dans la peinture occidentale entre le XIV<sup>ème</sup> et le XIX<sup>ème</sup> siècle. La ville de Honfleur peut renvoyer à un univers de peinture de paysage réaliste issu du Romantisme ou de l'Impressionnisme tel qu'il est décrit, par exemple, dans les premiers tomes de la *Recherche du temps perdu* de Proust qui relatent les vacances de Marcel à Balbec. Le jeune Michaux, qui n'était pas encore au fait de la naissance de l'abstraction et des courants de peinture moderne, ressentait une aversion certaine pour cette peinture réaliste qui l'empêchait d'imaginer.

1925 Klee puis Ernst, Chirico... Extrême surprise. Jusque-là il haïssait le fait même de peindre, « comme s'il n'y avait pas encore assez de réalité, de cette abominable réalité, pensait-il. Encore vouloir la répéter, y revenir ! »<sup>2</sup>

Le poète expose, dans *Intervention*, un ennui proche de celui qu'il a certainement vécu dans un environnement petit-bourgeois éloigné des stimulantes découvertes de la modernité. Honfleur peut être imaginé comme le lieu d'un voyage de jeunesse avec ses parents et évoquer, peut-être, les inévitables chefs-d'œuvres picturaux qu'il convient de contempler lors d'une visite en famille. Honfleur est une jolie ville de Normandie, c'est un paysage et d'une certaine manière c'est un tableau dans lequel il est possible, à tout un chacun de se projeter et d'évoluer.

---

<sup>1</sup> *La Nuit remue, Mes Propriétés, Intervention, OC.*, T.1, p. 488.

<sup>2</sup> *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence, OC*, T.1, p. CXXXII.

Cependant, le poète s'y ennue, car il ne s'identifie pas à cet espace, il ne s'y voit pas. L'espace honfleurais est associé plusieurs fois dans *Mes Propriétés* à un espace paysage réel refusant de prendre forme. Dans les textes *La Jetée* ou *Projection*, le paysage réel est constamment effacé par l'imaginaire et ne parvient pas à prendre corps ; comme si l'ennui qu'il procure au poète rendait impossible la simple constatation de l'espace s'étalant devant ses yeux.

C'est son intervention à caractère surréaliste, « *d'y mettre du chameau* », qui le sauvera de l'ennui. Il procède véritablement à la manière de Magritte, De Chirico ou Dalí, il présente un espace qui offre une perspective réaliste, mais il y ajoute un élément étranger qui contamine, petit à petit, la réalité et transforme toute la ville portuaire en un bazar issu d'un imaginaire maghrébin. De ce fait, le poème permet de fabriquer un lieu nouveau, un ailleurs poétique d'essence instable, issu d'une hybridation entre des imaginaires qui ne se rencontrent jamais, et qui permet au poète de s'évader de toute réalité. Cet ailleurs poétique qui renvoie à des réalités, facilement identifiables sans avoir visité les pays concernés, se détache, néanmoins, de ces réalités, car aucune ne finit par s'imposer et le poète se voit obligé de quitter la ville après ce bref rêve de jour. Il nous fait part, cependant, d'un souvenir si puissant de modification de la réalité qu'il « *doute fort que le calme renaisse tout de suite en cette petite ville de pêcheurs de crevettes et de moules.*<sup>1</sup> »

Cette modification de la réalité se maintient dans l'imaginaire développé par le recueil puisque les poèmes qui suivent *Intervention* consistent en des textes de descriptions zoologiques qui mêlent aux animaux réels comme « *l'Auroch* » et « *l'Émeu* », des animaux imaginaires tels que « *la Parpue* », « *la Darelette* », ou « *l'Épigrue* ». L'incipit du texte *Notes de zoologie* est constitué par trois points comme s'il se voulait véritablement dans la continuité des textes précédents. C'est déjà dans ces textes de 1930 que se jouent les problématiques qui aboutiront aux ethnographies d'*Ailleurs*. Les animaux et les peuples des zones de l'intériorité du poète peuvent faire référence à des éléments du réel et il nous paraît raisonnable de nous demander dans quelle mesure l'intériorité même du poète peut se confondre en partie avec la réalité.

---

<sup>1</sup> *La Nuit remue, Mes Propriétés, Intervention, OC., T.1, p. 488.*

Je ne voyage plus. Pourquoi les voyages m'intéresseraient-ils ?

Ce n'est pas ça. Ce n'est jamais ça.

Je peux l'arranger moi-même, leur pays.

[...]

Moi je mets la Chine dans ma cour. Je suis plus à l'aise pour l'observer.<sup>1</sup>

Le procédé de réduction employé par le poète opère désormais pour des pays aussi gigantesques que la Chine qui rejoignent « *l'aigrette* », « *Mon Roi* », « *la Parpue* », « *les Hacs* » et tous les peuples et créatures de son intériorité. Les propriétés désignées par la cour, si pauvres qu'elles soient, commencent à s'enrichir et il devient difficile de décider si nous assistons à une réduction des choses et des êtres ou bien à une extension formidable du poète. Il peut, en effet, paraître étonnant que la Chine se trouve si facilement réduite à son intériorité. Son corps se montre donc capable de prendre des proportions telles qu'il se confond avec le monde, il devient un corps-monde qui continue, néanmoins, à se disloquer.

L'espace s'étend (celui de mon corps ?). Il est rond. J'y tombe. Je tombe en bas. Je tombe en haut.<sup>2</sup>

Cette extension du corps révèle une instabilité du poète qui cherche son unité dans un monde traversé par la multitude des essences. Le corps du poète est régulièrement présenté comme un espace qui accueille, très simplement, les êtres qu'il trouve dans son imaginaire ou qui investit l'espace de quelques objets ou éléments. Cependant, s'il peut sembler logique d'imaginer, de donner à lire et à voir, les petits êtres inspirés des structures microscopiques qui composent le corps ou d'imaginer les éléments de ce même corps se fondre dans l'élément liquide plus vaste d'un fleuve, il peut paraître moins aisé d'envahir l'espace d'une pomme ou de mettre la Chine dans sa cour. Mais la référence aux découvertes scientifiques de la modernité et aux ailleurs des cultures asiatiques permettent d'envisager assez sereinement les problèmes d'échelle que posent ces images surréalistes. Ceux-ci se trouvent en partie résolues par la manière assez

---

<sup>1</sup> *La Vie dans les plis, Liberté d'action, OC., T.2, p. 164.*

<sup>2</sup> *La Vie dans les plis, Apparitions, La Constellation des piqûres, OC., T.2, p. 172.*

singulière qu'à le poète de considérer le réel comme un espace qu'il est loisible à chacun de reconfigurer dans son intimité propre. Il anticipe en cela sur les bouleversements récents de la pensée en réseau liés à l'extension des technologies de l'information. Chacun peut, en effet, avoir accès et s'appropriier des domaines culturels dont la connaissance était, auparavant, limitée par une diffusion plus secrète. En somme, chacun peut aujourd'hui mettre la Chine dans sa cour. Cependant, la porosité de l'espace demeure problématique quand, à son tour et contre son gré, le corps-monde du poète se trouve traversé par la multitude, envahi par une véritable altérité.

- Les autres

Les êtres et les personnes que rencontre le poète au cours de ses voyages extérieurs ou intérieurs restent le plus souvent à bonne distance du poète. Ils sont assez loin de lui pour qu'il puisse les considérer avec le détachement que requiert son art. Les créatures de l'intériorité constituent évidemment des entités qui participent de l'essence de l'auteur, il peut donc être difficile de parler de distance, pourtant la tentative d'en donner des portraits peut-être considérée comme la volonté de donner à ces créatures une forme d'autonomie qu'elles semblent aussi être en mesure de s'accorder elles-mêmes. Il peut alors advenir que cette autonomie devienne véritablement gênante pour l'auteur, et, loin de constituer un simple mauvais moment de torture imaginaire, la créature s'accroche si bien au poète que celui-ci semble ne pas pouvoir s'en débarrasser :

Il ne s'agit plus de faire le fier à présent. Emme a un parasite qui ne le lâche plus.

C'est venu comme il se baignait dans le fleuve.

Il venait d'enlever son caleçon de bain dans l'eau. Il nageait. C'est alors que la bête se heurta contre son ventre. Elle s'y accrocha par les dents.<sup>1</sup>

Le parasite pénètre l'espace du poète et s'y tient fortement accroché. Dans le poème suivant, Emme doit se rendre chez un vieux médecin pour que celui-ci examine « *quelques microbes vieux et usés peut-être qui restent encore*<sup>2</sup> » et qui menacent l'existence de sa jambe. Il est dit quelques lignes plus haut qu'Emme revient des Indes

---

<sup>1</sup> *La Nuit remue, Emme et son parasite, OC.*, T.1, pp. 446-447.

<sup>2</sup> *La Nuit remue, Emme et le vieux médecin, OC.*, T.1, p. 447.

avec sa jambe gonflée, la baignade dans le fleuve au cours de laquelle il se voit infesté par un parasite peut, quant à elle, rappeler le voyage en Équateur. Emme serait alors un double littéraire du poète et la prononciation de son nom évoquerait la deuxième initiale d'Henri Michaux.

Le poète donne quelques réflexions sur la maladie physique ou mentale mettant en cause le romantisme de la maladie. Il veut dégager l'essence de la maladie comme une contamination de l'espace qui semble presque consentie par le malade. Les microbes et le parasite ont évidemment une vie indépendante de celle de leur hôte, mais en pénétrant celui-ci ils deviennent une partie de cet hôte. Les allusions au passé nous permettent de percevoir ces parasites comme des *Qui-je-fus* oubliés appartenants à l'espace des différents voyages du poète. De plus, à la fin du second texte le vieux médecin congédie Emme « *avec un sourire paisible*<sup>1</sup> ». Il agit comme si cette jambe gonflée de pus ne constituait pas véritablement un fait important, il nie par son attitude la véracité de la maladie, il donne l'impression qu'Emme n'est qu'un hypocondriaque un peu original. Ces maladies sont traitées comme des créations de l'esprit ; elles semblent être des émergences-résurgences involontaires du passé voyageur de l'auteur.

Le poème suivant est *L'Âge héroïque*, mais dans ce texte, les doubles Poumapi et Barabo se détachent l'un de l'autre et apparaissent comme deux entités indépendantes ; le poète n'est plus vraiment en lutte contre lui-même, mais il observe les doubles qui se battent dans l'espace de son intériorité. Bien qu'ils constituent des doubles de sa personnalité, l'auteur les considère avec la même distance que quand il observe les peuples des ailleurs réels ou imaginaires. Dans les textes précédents, les images des parasites ou des microbes permettent d'introduire à la fois une différence d'essence et une étrange proximité avec l'auteur à peine dissimulé sous le nom d'Emme. Le parasite ou la maladie contaminent l'être. L'art de Michaux peut être perçu comme un art d'envahissement, de contamination de l'espace. Le poète revendique cette contamination du réel ou de son corps par l'infiniment petit. Cependant, nous pouvons voir, dans les deux textes de *La Nuit remue*, que les parasites peuvent prendre corps ou modifier l'apparence de leur hôte ; ils peuvent se heurter contre le ventre d'Emme ou gonfler sa jambe de pus.

---

<sup>1</sup> *La Nuit remue, Emme et le vieux médecin, OC.*, T.1, p. 447.

La maladie se présente comme une altérité qui envahit le corps du poète et avec laquelle il est évidemment mal à l'aise. Il peut paraître étonnant que le parasite surgisse alors qu'Emme venait de retirer son caleçon. Le poète semble vouloir exprimer une mise en danger à caractère sexuel. Pour être plus clair, nous rapprocherons le cas d'Emme du bossu du pays de la magie :

Le Bossu ? Un malheureux, inconsciemment obsédé de paternité (assez porté sur la chose, comme on sait, mais c'est la paternité qui le démange le plus, prétendent-ils).

Pour le soulager, on lui sort de sa bosse un autre bossu, un tout petit.

Étrange tête-à-tête, quand ils se regardent pour la première fois, le vieux soulagé, l'autre déjà amer et chargé de l'accablement de l'infirme.<sup>1</sup>

Le poète commence par préciser que le bossu est un obsédé de paternité, un obsédé sexuel. L'allusion sexuelle est assez évidente et la bosse évoquée serait créée par le sexe en érection et le petit bossu, qui ne semble pas posséder d'autonomie quant au grand, peut être considéré comme le sexe lui-même. Le soulagement évoqué prend alors une portée sexuelle liée à une pratique de l'onanisme ou peut s'accomplir avec l'aide de ce « on ». Dans les deux cas, l'effort essentiel consiste à faire sortir de soi un véritable « *petit être*<sup>1</sup> ». Nous observons alors un glissement progressif du texte d'un ton assez coquin à l'évocation plus délicate d'un étrange enfantement et des angoisses que ce dernier met en œuvre :

Au contraire, si le bossu regarde avec indifférence le petit être sorti de sa bosse, l'effort est perdu.<sup>1</sup>

Ainsi l'homme bossu du pays de la magie serait un homme enceint décrit en plein enfantement et qui doit porter sur le fruit de son effort un regard bienveillant. C'est ce regard compatissant associé à l'allusion sexuelle dans le fait de retirer son caleçon qui permet de rapprocher le parasite du petit bossu. En effet, Emme commence à s'attendrir de la faiblesse de son parasite qu'il décrit comme « *une petite bête encore plus peureuse*

---

<sup>1</sup> *Ailleurs, Au pays de la magie, OC., T.2 p. 70.*



*qu'avide*<sup>1</sup> ». La petite bête se transforme alors sous le regard de son hôte, elle devient d'abord une sorte de marmotte, puis un être végétal qui perd « *toutes ses branches*<sup>1</sup> » enfin elle devient « *comme un ver de terre, nue et molle*<sup>1</sup> ». Cette dernière transformation du parasite d'Emme peut faire songer au sexe masculin et nous renvoie alors à l'image de l'homme bossu. Ce dernier apparaît comme la réalisation du désir d'enfantement porté par la création que le poète parvient à satisfaire seul. La création se trouve attachée à l'exploration des deux genres qui constituent la race humaine sans pour autant explorer les deux dans le même temps. Il n'est pas question d'hermaphrodisme et l'homme reste un homme bossu qui fait advenir le petit être de sa bosse sans que son sexe passe d'un genre à l'autre. Cela nous permet d'éclairer le premier texte de *La Nuit remue* et de l'envisager comme l'évocation d'un écoulement séminal de sperme directement associé à la création :

On s'enfuit alors, on est des milliers à s'enfuir. De tous côtés, à la nage ; on était donc si nombreux !<sup>2</sup>

La création n'est pas un hermaphrodisme ni une exploration de l'homosexualité, mais nous pouvons tout de même nous poser la question d'un devenir femme du poète. Les liens entre art et sexualité ne sont plus à démontrer aujourd'hui et il suffit de se reporter aux ouvrages de Freud et de Bataille pour avoir un panorama de la création assez large pour se convaincre qu'il n'est souvent question que de cela. La position de Michaux a sa spécificité, mais il est possible d'en voir les antécédents dans un mythe aussi ancien que celui du devin Tirésias. En effet, Tirésias est celui qui porte la connaissance de l'avenir, c'est lui qui annonce à Œdipe (qui bien sûr ne le croit pas) la vérité de son destin. Cette capacité à dire le vrai lui vient d'une révélation qu'il fit à Jupiter sur le plaisir sexuel des femmes. Ayant été métamorphosé en femme pour avoir dérangé l'accouplement de deux serpents géants, il fut en mesure de révéler à Jupiter que le plaisir des femmes est bien le plus grand. À cause de cette révélation, Junon le rendit aveugle, mais Jupiter lui accorda de connaître l'avenir<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *La Nuit remue, Emme et son parasite, OC.*, T.1, p. 446-447.

<sup>2</sup> *La Nuit remue, OC.*, T.1, p. 419.

<sup>3</sup> Voir Ovide, *Les Métamorphoses, Tirésias*, GF-Flammarion, Paris, 1966, pp. 97-98.

La question qui nous intéresse n'est pas la connaissance de l'avenir et Tirésias n'est pas un poète. Mais la poésie peut être considérée comme une recherche de la parole de vérité. Cette vérité n'est pas celle que contient une morale sociale de petits bourgeois ou de sophistes qui érige en bien ce qui permet de maintenir l'ordre social, mais bien la vérité crue et nue qui se situe par delà le bien et le mal. Il semble que cette parole a une lointaine parenté avec les incantations des devins et des mages. Et que pour proférer cette parole il soit nécessaire au poète de franchir les quelques limites qui lui sont imposées par la bienséance et de visiter des lieux apparemment pas faits pour lui. Ainsi, Michaux évoque-t-il, dans *La Ralentie*, la possibilité d'être véritablement un autre ou plutôt une autre.

On a signé sa dernière feuille, c'est le départ des papillons.

On ne rêve plus, on est rêvée. Silence.

On est plus pressée de savoir.

C'est la voix de l'étendue qui parle aux ongles et l'os.<sup>1</sup>

Nous observons ici la revendication par le poète d'une identité proprement féminine. Les expressions sont toutes féminines. L'utilisation du pronom « on » lui permet d'accentuer l'indétermination du discours et l'autorise à porter, lui aussi, la féminité de la ralentie. De plus, la répétition incantatoire de ce « on » permet de couvrir plastiquement les premières pages du poème d'une innombrable série de « O », c'est-à-dire de ronds :

On est heureuse en buvant ; on est heureuse en ne buvant pas. On fait la perle. On est, on a le temps. On est la ralentie. On est sortie des courants d'air. On a le sourire du sabot. On est plus fatiguée. On est plus touchée.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Plume précédé de Lointain intérieur, La Ralentie, OC., T.1, p. 575.*

<sup>2</sup> *Idem., p. 573.*

Les ronds des « O » sont parfois relayés par ceux des « Q » de « *quelque chose* » ou « *quelqu'un* ». Ces ronds sont évidemment une manière de souligner la rondeur des formes de la femme. Cependant, si « *quelqu'un* » est indéterminé, c'est un mot au genre masculin. On ne dit pas *quelqu'une*. Cela ne se dit pas usuellement, mais Michaux se joue très certainement de cet usage. De plus, ces ronds sont des formes fermées qui peuvent exprimer une unité retrouvée de la forme, cela pourrait renvoyer aux philosophies asiatiques dans lesquelles l'un des buts est de s'extraire de l'agir. Il est d'ailleurs intéressant de noter dans la suite du texte, le « on » n'appartient plus totalement à la ralentie et que les verbes d'action se retournent contre le personnage.

On ne rêve plus. On est rêvée. Silence.

[...]

On m'enfonçait dans des cannes creuses, dans des aiguilles de seringues. On ne voulait pas me voir arriver au soleil où j'avais pris rendez-vous.<sup>1</sup>

Nous retrouvons à travers l'image de la seringue l'univers habituel de l'auteur de l'infiniment petit et du médical. Faut-il conclure que l'auteur reprend ses droits sur cette invasion momentanée par un autre féminin ? Un nouveau double de l'auteur va-t'il apparaître prêt à s'attacher à la torture de sa créature ? Ou bien faut-il aller dans le sens de Raymond Bellour.

Quelqu'un roule, dort, coud, est-ce toi Lorellou ?<sup>2</sup>

Pour Bellour « *par cet effet soudain d'adresse, un être s'affirme : une voix d'homme qui énonce, mais comme de l'intérieur d'un corps et d'une voix de femme*<sup>3</sup> ». Cependant, il est possible d'accentuer la confusion des genres et de déclarer que le poète ne s'adresse pas à cette Lorellou avec une voix d'homme, mais bien avec une voix de femme. Plus tard, dans le texte, apparaissent un « Je » et un « Tu », mais ces pronoms continuent à accompagner l'indétermination et ne sont aucunement associés à des éléments masculins ou féminins. En revanche, il y a dans la connivence et la

---

<sup>1</sup> *Plume* précédé de *Lointain intérieur*, *La Ralentie*, OC., T.1, p. 575.

<sup>2</sup> *Idem.*, p. 573.

<sup>3</sup> Notice de *Plume* précédé de *Lointain intérieur*, OC., T.1, p. 1242.

complicité du ton, l'expression d'une véritable sororité. À travers son écriture, le poète se montre capable non de se travestir, mais bien de se transformer en femme, d'en revendiquer la voix, les intonations, les respirations et les aspirations. Michaux aimait à peindre et à écrire couché dans son lit pour mieux trouver peut-être, la voix de l'étendu qui parlerait à « l'homme d'os ». La voix du poète se fait complètement féminine, se confond totalement avec celle de la ralentie :

Ces hommes rient. Ils rient.  
Ils s'agitent. Au fond, ils ne dépassent pas un grand silence.  
Ils disent « là ». Ils sont toujours « ici ».  
Pas fagotés pour arriver.  
Ils parlent de Dieu, mais avec leur feuilles.<sup>1</sup>

La ralentie se moque des hommes, de leurs mensonges et de leur insuffisance, mais elle le fait en utilisant des termes qui pourraient être ceux de l'auteur quand il exprime la faiblesse ontologique plus générale de l'homme, de l'humain. Nous pouvons donc penser que la ralentie a un comportement plus insidieux que les doubles imaginaires conventionnels, elle agit comme le virus et le parasite ou comme un poison baudelairien. L'auteur est de sexe masculin, il est néanmoins pénétré dans sa chair par cet être d'essence féminine. Cette essence lui est en quelque sorte inoculée, comme avec les seringues qu'il évoque dans son poème, puis elle le contamine entièrement et utilise sa voix. Cependant, le changement d'essence du poète constitue une sorte de projet constant de l'art de Michaux, il est clairement exprimé dans *Les Quatre observateurs* :

Le deux aussi est là  
changeur  
arrangeur  
commerçant d'images  
prêt à être femme s'il le faut  
à être l'autre s'il le faut  
à être paillasse s'il le faut

---

<sup>1</sup> Plume précédé de *Lointain intérieur*, *La Ralentie*, OC., T.1, p. 574.

L'autre envahit le poète, le transforme, le fait trahir son essence. Le poète, le peintre, le relecteur, les doubles sont tous des entités de l'auteur, ils sont tous Henri Michaux. C'est pourquoi l'espace de la vie ne peut être que parcellaire et poreux ; le poète change et s'arrange pour parvenir à être « un » tout en considérant son corps comme un espace d'influence capable de se laisser contaminer par la communauté du vivant. L'image de la paillasse révèle la volonté d'impuissance qui permet au poète de connaître la condition humaine. Il peut donc paraître essentiel de vouloir explorer cette condition en commençant par la connaissance du sexe dit faible. Il est pourtant des moments où le poète ne parvient pas à accepter d'être envahi par un être différent de lui et le changement que cela entraîne en lui.

Le chien est l'animal qu'il choisit pour exprimer la communauté du vivant. Contrairement aux autres animaux, le chien ne se réduit pas dans l'intériorité du poète et ne perd aucun de ses organes essentiels. Dans *Ecuador*, il rêve à la possibilité d'une langue véritablement universelle qui servirait à la communication entre tous les êtres :

Que ce sera bon, comme j'aurai voulu connaître ça, parler à un chien, lui demander un peu tout ce qu'il pense, et ces impressions variées, et si même il nous parle du produit de son intestin, tout nous intéresse. *C'est poétique*, ne manquerons pas de dire tous les journalistes et snobs et commères de ce temps-là. Mais tout se passera quand je n'y serai plus.

Comme ils sont beaux les siècles à venir.<sup>2</sup>

La langue permettrait alors d'explorer l'intimité du chien, jusque dans des considérations très triviales. Un peu plus loin dans l'ouvrage, le chien nous est présenté comme une sorte d'explorateur érotique :

Le chien a une place à part dans l'ordre des mammifères. Les chiennes lui sont un monde, que dans sa vie il n'arrivera pas à connaître.

---

<sup>1</sup> *Vigies sur cibles, Dans l'espace de la vie parcellaire, Les Quatre observateurs, OC., T.2, p. 968.*

<sup>2</sup> *Ecuador, OC., T.1, p. 179.*

Il a affaire à toutes les formes, à toutes les tailles, quinze ou vingt fois comme la sienne ! voici une géante. Il ne se rebute pas. Son imagination érotique le porte à toutes les escalades, à toutes les pénétrations. Il aura affaire aussi à des naines, à des sortes de bébés.<sup>1</sup>

« Le meilleur ami de l'homme » est décrit comme s'il réalisait une utopie sexuelle universaliste que l'être humain peine à réaliser, depuis toujours, dans la simple considération de ses semblables. Le chien n'est dégoûté par aucune taille et donc par aucune race, car la taille des individus chiens est le plus souvent une affaire de race. Le chien est donc frère de tous les chiens et semble ne refuser aucun métissage. Michaux exprime, curieusement, à travers cela la tentation d'un devenir chien, il est emporté par un élan de fraternité envers un animal capable d'explorer d'aussi vastes espaces érotiques. Il semble jalouser sa plasticité, la capacité de déplacement et de mutation de sa libido, cela peut-être rapproché de la volonté du poète d'explorer divers états du vivant, de l'être. Cette fraternité et cette complicité sont par ailleurs également exprimées dans *Passages* :

On commence à faire des films de court métrage accompagné d'odeurs. Enfin une invention pour chiens !

[...]

Ah ! ces futures sorties de salles de cinéma, hommes et chiens mêlés, grisés... et se regardant complices. Se regardant ?<sup>2</sup>

Nous pouvons être tentés par une lecture ironique de ces propos, pourtant, le poète est très sérieux. L'ultra modernité humaine qu'il décrit se devra, à son sens, de trouver des moyens de communiquer avec ses frères animaux. L'homme nouveau sera celui qui développera une communication inter-espèces. Pourtant, déjà dans *Ecuador*, la belle idée de fraternité était mise à mal par un chien puant :

Bien maintenant l'odeur de ce chien. « L'odeur de ce chien était « M... ! Saloperie. Je t'englué. Je te renverse dans un lit de tripes fades et tièdes, et de baves, et pas tant d'histoires. On

---

<sup>1</sup> Idem, p. 180.

<sup>2</sup> *Passages, Idées de traverse, OC.*, T.2, p. 293.

est tous égaux après tout... » Et tout ça et bien plus, d'un jet disait cette odeur. Je regardais le chien. Je lui envoyais un coup de pied. Je l'aurai tué. Il s'éloignait et son nuage d'infects pensées.<sup>1</sup>

Au rêve de fraternité succèdent le rejet et une extrême violence. Cet épisode vient assombrir l'image d'un Michaux bonze luttant paisiblement contre ses démons intérieurs. Lui qui s'émerveillait de connaître, dans le futur, l'intérieur des intestins des chiens ne se montre pas très heureux de recevoir le fruit odorant de cette connaissance. Les quelques lignes de *Passages* peuvent apparaître comme une correction en forme de mea culpa quant à son emportement d'*Ecuador*. Pourtant, dans l'optique d'une communication fondée sur la porosité de l'espace, cette odeur insupportable pourrait être considérée comme un véritable envahissement du poète au sens propre comme au sens figuré. Tout d'abord, l'odeur pénètre l'espace physique de l'auteur par les orifices de ses narines. Ensuite, *Ecuador* devant rapporter des faits et des sentiments en grande partie vécus, la réaction immédiate de rejet et de violence que provoque cette intrusion semble constituer un moment révélateur quant à la capacité du poète de mettre en application, dans sa vie même, sa douce rêverie.

Nous avons là le sentiment d'un égarement du poète qui, malgré ce qu'il en dit, est plus que momentané puisqu'il s'écoulera plus de vingt ans entre *Ecuador* et *Passages*. Enfin, c'est encore bien des années plus tard qu'il tente, manifestement toujours soucieux d'une union des espèces, de revenir sur ce problème de communication dans un texte qui relate un rêve de chien parlant :

... Sans doute j'ai dérivé. Et une langue commune aux chiens et aux hommes m'induit momentanément en erreur. Je cherchais et je continuais dans la nuit de chercher qu'on se comprît entre les hommes, tout bonnement (entres hommes de différentes catégories), mais, certes, l'aspiration a été merveilleusement satisfaite et je me réveille avec un contentement immense. N'a-t-elle pas été trop satisfaite ? Quel besoin dira-t'on, d'utopie, d'extravagance ?

Un problème majeur est pour moi là-dessous.

Enfant, je ne comprenais pas les autres. Et ils ne me comprenaient pas.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Ecuador*, OC., T.1, p. 193.

<sup>2</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveillé, Le Rideau des rêves*, OC., T.3, pp. 458-459.

Il y a un retour à la question de l'incompréhension. L'espace reste bien poreux, mais, le plus souvent, cela ne permet pas la communication entre les êtres. Le poète revient sur cet état de fait dans *Poteaux d'angle* en des termes qui se révèlent, une fois encore, proches des philosophies orientales.

Cependant même à eux, il leur manque de savoir, quoi-qu'ils l'utilisent – aveuglément –, où est leur centre, cette approximative base changeante, qui a ses habitudes, ses cycles, ses irrégularités, qui la rend quasi personnelle. Là où ils se retirent. [...]

Cette zone vague, mais forte, demeure assez particulière à chacun pour qu'un autre ne puisse la connaître, ni même la deviner, encore moins la ressentir. Propriété personnelle.

Ah ! si on pouvait la trouver ! Les énigmatiques personnes d'en face, ce serait alors tout autre chose. Leur donner un conseil deviendrait valable. Ça le deviendra-t'il un jour ? Fini alors de jeter des bouteilles à la mer.<sup>1</sup>

Si nous nous exprimions de manière triviale, nous pourrions déclarer que cela semble « plus facile à dire qu'à faire ! ». C'est pourtant là, dans ce rêve d'infra-communication méditative, que se situe la seule véritable ébauche d'utopie, d'organisation d'un vivre ensemble proposées par le poète. Cette utopie n'est pas politique et elle n'est pas non plus morale. Mais, elle demande, à ceux qui y adhèreraient, un effort surhumain ou plutôt un effort d'orientation vers le subhumain qui semble impossible à la majeure partie des individus. Cette utopie n'est pas non plus quantitative ou qualitative. Le subhumain évoqué par le poète n'est pas une orientation vers plus ou moins d'humanité et il faut évidemment entendre ce subhumain comme relevant d'un « *effort vers l'être* », vers la vérité de la créature homme, et non comme une négation des qualités de l'humain ou comme une maximisation de ces mêmes qualités. Le poète semble, dans cette optique d'infra-communication, plaider pour un monde nouveau dont la racine et l'axe principal peuvent se trouver dans les dernières paroles du Bouddha citées par Michaux, bien des années avant *Poteaux d'angle*, en clôture d'*Un Barbare en Asie* :

Et maintenant, dit Bouddha à ses disciples, au moment de mourir :

---

<sup>1</sup> *Poteaux d'angle*, OC., T.3, p. 1054.



« À l'avenir, soyez votre propre lumière, votre propre refuge.

« Ne cherchez pas d'autre refuge.

« N'allez en quête de refuge qu'auprès de vous-même. »

.....  
Ne vous occupez pas des façons de penser des autres.

« Tenez-vous bien dans votre île à vous.

COLLÉS À LA CONTEMPLATION. »<sup>1</sup>

La conclusion est étonnamment paradoxale pour un livre qui traite en grande partie de la façon de penser des autres, de ces autres que constituent les peuples asiatiques. Il reste que, pour répondre à la proposition du poète, chacun se devrait d'abord de connaître l'espace en soi en se collant à la contemplation et devenir son propre refuge. Cela permettrait de s'affranchir des questions de morale et d'accueillir paisiblement l'espace, même immoral, des autres en soi. Il nous semble logique d'associer la sainteté et la paix du Bouddha au désir d'infra-communication, car dès les débuts littéraires du poète, c'est déjà en termes de sainteté que, dans *Qui je fus*, son projet utopique prend forme :

La seule habitude fait qu'on voit les objets par les yeux, et les pensées du prochain dans les paroles. Mais les saints pouvaient lire dans la pensée.<sup>2</sup>

Ce projet ou plutôt cette projection, car l'emploi de l'imparfait nous renvoie à la nostalgie d'une communication plus antique, nous semble plus utopique encore que l'espéranto lyrique. Car il s'agirait d'une communication d'âme à âme par le biais d'un espace imaginaire commun et plus poétique qu'utopique. Cette exploration poétique de l'ailleurs d'autrui relèverait alors d'une accession directe à son espace, certainement privée de toute mise en forme, de tout mensonge. Cependant, l'espace fragile des individus demeure, dans bien des cas et pour eux-mêmes source de tourments et de difficultés.

---

<sup>1</sup> *Un Barbare en Asie, OC.*, T.1, p. 408.

<sup>2</sup> *Qui je fus, OC.*, T.1, p. 76

### 3) Angoisse et dissolution

#### a) L'angoisse circule

Les créatures du poète sont autant de doubles de sa personnalité. Cependant, en raison du caractère descriptif de sa langue, elles apparaissent comme des entités ayant leur autonomie propre et le poète semble les découvrir comme s'il ne les inventait pas. Elles semblent surgir comme un changement involontaire et soudain de l'espace simplement constaté par la « victime » de ce changement. Nous pouvons donc considérer que ces transformations sont le fruit d'une dissociation interne du moi du poète. Il s'agit d'une dissociation factuelle sur laquelle il est impossible de revenir et que la littérature permet simplement de mettre en scène. Cela est comparable à la manière dont Gregor Samsa, le personnage principal de *La Métamorphose* de Kafka, constate sans préalable narratif, dès le début de la nouvelle, qu'il est changé en insecte comme si une nature d'insecte sommeillait en lui. La dissociation est plus évidente encore dans l'œuvre de Michaux, puisque celle-ci « s'incarne » en de nombreux doubles qui ne lui ressemblent pas complètement et qui ne s'entendent pas entre eux. Il les fait jouer l'un contre l'autre et contre lui-même, et passe constamment de l'espace de l'un à celui d'un autre si bien que chaque entité, chaque voix, peut être, sans transition véritablement apparente, revendiquée par l'auteur.

Cependant, l'imaginaire, la réalité et leurs espaces respectifs surgissent contre la volonté de l'auteur, par surprise ou par erreur. Le poète n'apparaît pas maître de lui-même et il l'est, de fait, encore moins de la réalité qui l'entoure. Son imaginaire, ou ce qui est donné comme tel, dérive rapidement vers des événements qu'il n'avait pas prévus. Et, en tant qu'élément de cette réalité même, il exprime un sentiment de dépossession de l'être qui se rapproche du sentiment d'inquiétante étrangeté analysé par Freud et qui constitue la pierre angulaire de la littérature de Kafka. Les monstres et les créatures imaginaires constituent un élément expressif de ce sentiment, elles sont des mutations de l'être et de l'espace du poète. Les influences littéraires de Michaux ne sont pas simplement surréalistes et sa « famille artistique » s'enracine bien plus profondément dans le fantastique ambigu de Kafka et Dostoïevski que dans celui des mouvements littéraires qui lui sont contemporains.

Le fantastique de ces écrivains peut être séparé de celui de Poe et des écrivains du romantisme noir. Nous observons dans le fantastique de facture romantique le surgissement d'un monde de l'occulte, des créatures de l'ombre qui vise à produire une dichotomie entre un monde de lumière et un monde de ténèbres appelée à se résoudre ou à s'incarner à travers les différents personnages confrontés à cette division du monde. Le fantastique kafkaïen ou dostoïevskien<sup>1</sup> décrit plutôt une réalité constamment traversée par l'inquiétante étrangeté, où l'angoisse fantastique circule librement dans les objets, les paysages et les individus du quotidien le plus normal et fait apparaître le caractère inquiétant du monde. Ainsi le mot kafkaïen n'est pas simplement synonyme d'absurde ou de surréaliste, sens qu'il a souvent dans le langage courant, mais il est l'expression d'une destruction profonde du rapport à l'altérité et, plus généralement au monde, susceptible de briser l'individu. Le fantastique angoissé dostoïevskien consiste, lui, en une description des rapports humains sous un angle si noir et traversés par une douleur et une haine si profondes qu'elles semblent souvent totalement surréelles.

Les angoisses ressenties par les héros de Kafka et de Dostoïevski sont souvent de type camériste. La chambre de Raskolnikov, par exemple, et les angoisses que le personnage subit après son double meurtre peuvent être comparées au gouffre nocturne et fiévreux qu'est la chambre d'Henri Michaux. De plus, la chambre de Raskolnikov se présente véritablement comme un espace mental réduit dans lequel le personnage voit défiler tous les fantasmes de son esprit à la limite de la maladie. C'est un espace mental dont il est déjà prisonnier, qui donne déjà la métaphore de (et débouchera sur) la prison bien réelle du bagne. L'angoisse est définie dans des espaces confinés, fermés, néanmoins elle circule. Elle modifie le rapport de Raskolnikov à l'espace de la réalité, il se met progressivement à envisager, depuis sa chambre close, toutes les modifications du réel qui pourraient le conduire à se voir démasqué et accusé. Tout au long du roman il est de plus en plus malade, se montre de plus en plus paranoïaque et s'enferme la majeure partie du temps.

Pourtant, son angoisse provient de l'idée qu'il se fait de l'extérieur, d'une réalité qu'il perçoit comme menaçante. Cette réalité angoissante se présente comme un espace

---

<sup>1</sup> Fantastique que l'on peut trouver dans presque tous les romans et nouvelles de Kafka et dans l'œuvre de Dostoïevski dans *Le Double*, *Les Nuits blanches*, *Souvenirs de la maison des morts* ou *Crime et châtiment*.

poreux qui menace constamment de prendre possession du personnage. Le même type d'angoisse peut se lire dans l'œuvre de Michaux :

Labyrinthe la vie, labyrinthe, la mort  
Labyrinthe sans fin, dit le maître de Ho.

Tout enfonce rien ne libère.  
Le suicidé renaît à une nouvelle souffrance.

La prison ouvre sur une prison  
Le couloir ouvre sur un autre couloir :<sup>1</sup>

Il est permis de penser que le poète rapproche ici les conceptions spatiales de la vie et de l'au-delà des philosophies asiatiques, du judaïsme et du christianisme. En effet, la renaissance souffrante évoque le cycle des vies successives, de l'hindouisme et du bouddhisme, que l'individu, qui se voue à ces croyances, doit s'efforcer d'améliorer ou de faire cesser par la pratique de la méditation et de la compassion pour le vivant. Mais cette idée de souffrance éternelle peut renvoyer à l'enfer chrétien et l'idée de prisons et de couloirs sans fin au shéol juif. Le texte suivant reprend le personnage du Maître de Ho et présente des propos qui apparaissent comme une condamnation des idées qui séduisent l'intellectuel Raskolnikov et le poussent à accomplir son forfait :

Éloignez de moi l'homme savant, dit le Maître de Ho. Le cercueil de son savoir a limité sa raison.<sup>2</sup>

Le savoir nous est présenté comme un manque d'espace, un cercueil. Pourtant, le personnage du Maître de Ho peut paraître ambigu quant à cette notion de savoir. Son nom nous renvoie à un univers chinois se situant quelque part entre le taoïsme et le confucianisme. Mais l'expression « maître » peut tout aussi bien évoquer le titre qui, dans le judaïsme, désigne les lettrés qui interprètent la Torah : rabbi. Enfin, le style invocatoire légèrement emphatique avec lequel le maître s'exprime peut faire penser à

---

<sup>1</sup> *Épreuves, exorcismes, Labyrinthe, OC.*, T.1 p. 796.

<sup>2</sup> *Idem, Monde*, p. 797.

certaines expressions de Jésus dans *Les Évangiles*. Il nous paraît alors étonnant de mettre en cause le savoir tout en faisant référence à des sages dont les maîtres sont tous des lettrés et des intellectuels. Ces rapprochements entre les univers théologiques asiatiques et judéo-chrétiens pourraient paraître un peu forcés, toutefois il nous semble intéressant de noter que la dénomination « Maître de Ho » peut être entendue « maître de haut ». Nous pouvons, de plus, remarquer qu'il est difficile, pour un public occidental, qui constitue la majeure partie des lecteurs du poète, de savoir si la syllabe « ho », qui a toutes les apparences d'un phonème de la langue chinoise, renvoie à un véritable nom asiatique et la signification de ce phonème. Il apparaît, par ailleurs, que les théologies judéo-chrétiennes développent une pensée du divin qui est plus verticale qu'en Asie, qui traite plus de ce qui se trouve vers le haut. Ces textes sombres, écrits durant la guerre, expriment donc un syncrétisme de la difficulté de vivre et des angoisses universelles auxquelles il paraît impossible d'échapper et difficile de répondre.

Une fois de plus, il est impossible de savoir ce que Michaux connaissait du sort réservé aux Juifs quand il écrit les textes d'*Épreuves, exorcismes* et il est, de toute façon, vain de vouloir le rapprocher d'une identité qui lui est étrangère. Néanmoins, les mots qu'il choisit peuvent souvent constituer la base d'une réflexion mettant en cause certaines idéologies dangereuses. S'il ne fait pas partie des poètes engagés, il ne veut pas non plus passer sous silence les événements qu'il traverse et qui le traversent. Il est forcé de céder en partie à la réalité des événements qui l'entourent. Il décrit le monde comme un endroit sombre, une sorte d'enfer que l'humanisme littéraire et philosophique et les sages, d'où qu'elles proviennent, ne peuvent plus apaiser.

Une grande partie des horreurs guerrières de la Seconde Guerre mondiale et le génocide des Juifs ont été mis en idées, préparés et exécutés par des hommes que l'on peut considérer comme des gens cultivés qui ne manquaient pas de raisonnement, mais de raison<sup>1</sup>, des intellectuels fous, tels que Raskolnikov, sûrs de leur soi-disant supériorité. Un siècle dans lequel la connaissance, aussi sûrement que la bêtise, peut conduire à des idéologies fondées sur la haine intrinsèque d'une partie de l'humanité n'a donc rien de rassurant. L'homme qui habite ce monde est nécessairement traversé par la

---

<sup>1</sup> Il est malheureusement trop simpliste de vouloir considérer les brutes uniquement comme des imbéciles.

difficulté, la peur et la douleur. Le poète ne cherche pas refuge dans la connaissance que peuvent offrir les spiritualités et il cherche plutôt à séparer la notion de spiritualité de celle de savoir. Ce qui ne veut pas dire qu'il refuse qu'il y ait de la connaissance dans les spiritualités, mais que celle-là ne suffit pas à empêcher la circulation de l'angoisse.

Sur un mode plus personnel, la douleur existentielle de l'individu est associée par le poète, à la guerre et à une circulation universelle de l'angoisse :

En ce temps-là, la peur que je ne connaissais plus depuis dix ans, la peur à nouveau me commanda. D'un mal sourd d'abord, mais qui, quand il vient enfin, vient comme l'éclair, comme le souffle qui désagrège les édifices, la peur m'occupa.<sup>1</sup>

La peur, comparée au souffle d'une explosion, circule dans l'individu, elle le traverse avec violence et menace son intégrité, ses structures. Si elle vient du plus profond de l'être, elle est pourtant décrite comme un mal, extérieur à celui-ci, qui prend possession du territoire de son corps et de son esprit, elle est une guerre contre l'être. Dans une optique de porosité de l'espace, comparable à celle de *La Ralentie*, la description que donne le poète des souffrances et de la mort de sa femme, à travers son écriture et ses peintures, apparaît comme une invasion de son espace. Bien sûr, le poète exprime sa douleur, mais il donne l'impression que la peur et la douleur incommensurables de sa femme le traversent totalement et qu'il devient, presque malgré lui, leur transmetteur.

J'ai eu froid à ton froid. J'ai bu des gorgées de ta peine. Nous nous perdions dans le lac de nos échanges.<sup>2</sup>

Il y a dans les peintures qui suivent la mort de sa femme une expression de la déliquescence de l'être qui atteint son paroxysme. La souplesse légère de l'être, tant recherchée dans les philosophies asiatiques et dans la peinture, est prise d'assaut par la douleur, elle se noie dans le fleuve de cette douleur. Comme le poète le déclare dans *Émergences-résurgences*, le papier devient effectivement une plaie sur laquelle

---

<sup>1</sup> *La Vie dans les plis, En Circulant dans mon corps, OC.*, T.2 p. 173.

<sup>2</sup> *Nous deux encore, OC.*, T.2, p. 154

dégoulinent le sang et le pus des matériaux liquides qu'il choisit. Encres, aquarelles, gouaches ne dessinent pas ou à peine ; elles sont disposées en quelques traits qui couvrent rageusement la surface du papier, elles semblent s'écouler pour donner naissance à des formes entre la plaie à vif, la croûte de sang séché et de vagues visages délirants à peine humains semblant couler vers le bas de la feuille. La peinture est utile au poète, elle lui permet de s'approprier la douleur de la morte, de saisir ce qu'il ne peut pas comprendre. Elle lui permet de mieux vivre le deuil que l'écrit qui se montre trop descriptif et qu'il jugera indécent puisqu'il fera retirer de la vente le texte de *Nous deux encore* qui relate son expérience de cette mort. Nous pouvons penser que la peinture, sa matière et ses couleurs permettent de véritablement matérialiser la souffrance des deux individus qui a pourtant dans le poème un caractère très concret :

[...] la puanteur, l'horrible indécence du corps traité comme une barrique ou comme un égout, par des étrangers affairés et soucieux, tout glissait en arrière, laissant nos deux fluides, à travers les pansements, se retrouver, se joindre, se mêler dans un étourdissement du cœur, au comble du malheur, au comble de la douceur.<sup>1</sup>

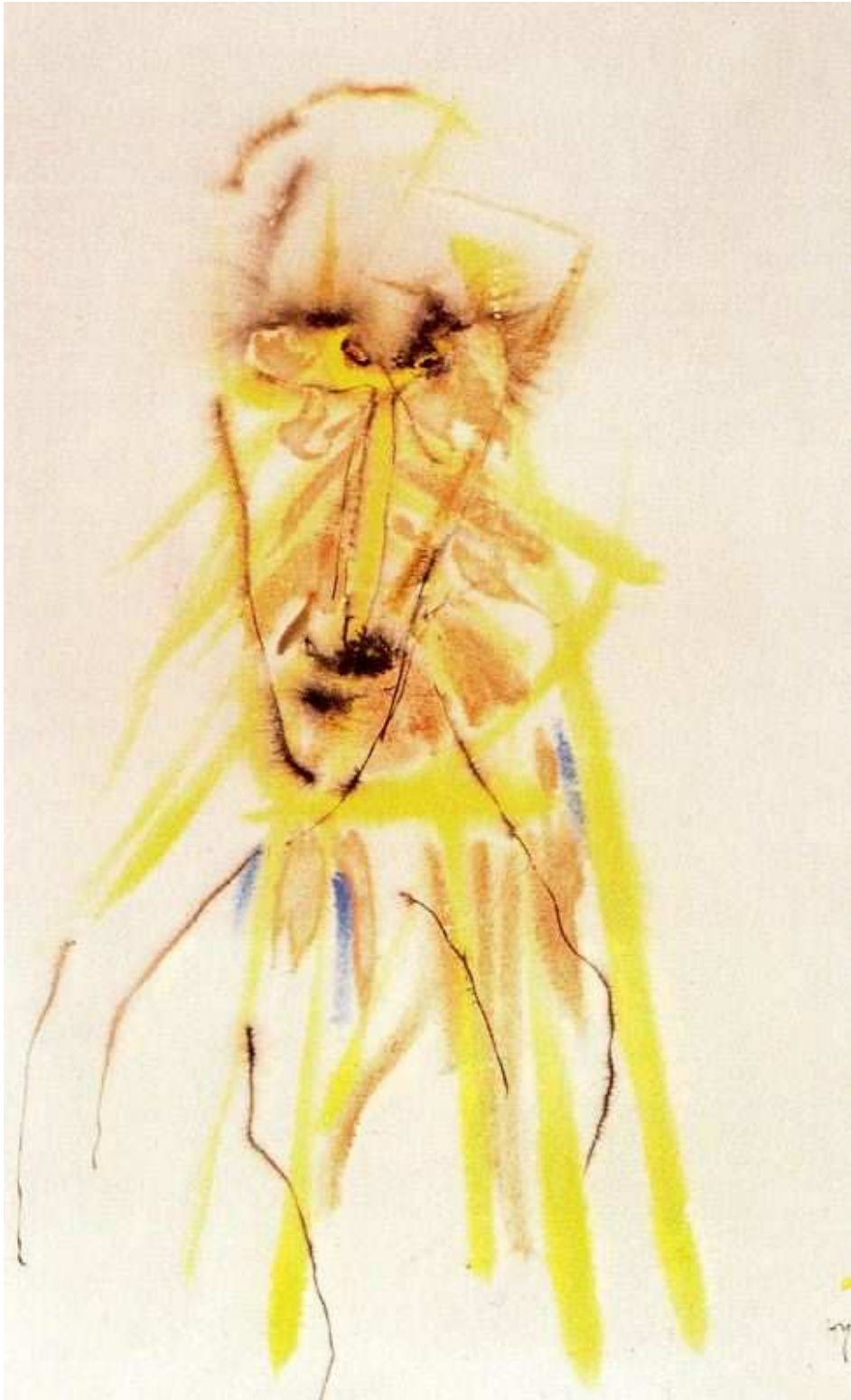
Le texte nous présente un double portrait du poète et de Marie-Louise unis dans la douleur et dans la résistance à celle-ci. Mais une fois le poète laissé seul face à la mort, il reste le témoin et le transmetteur de la douleur. L'expression de cette douleur peut se retrouver dans le poème en trois parties *Poésie pour pouvoir*. Car si le poème ne fait pas d'allusion explicite à l'épisode de la mort de Marie-Louise, les textes *Je Rame* et *À Travers mer et désert* ont été rédigés en février 1949, c'est-à-dire un an après l'accident et quelques mois après *Nous deux encore*. Ces deux textes expriment une douleur qui ne semble pas avoir d'objet précis et qui prend la forme d'une angoisse physique envahissant tout son être :

Ta bouche te mord  
Tes ongles te griffent  
N'est plus à toi ta femme  
N'est plus à toi ton frère<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Nous deux encore*, OC., T.2, p. 154.

<sup>2</sup> *Face aux verrous*, *Poésie pour pouvoir*, *Je Rame*, OC., T.2, p. 443.



**Planche 15 : Henri Michaux, sans titre, aquarelle et encre de chine, 1949, 50 x 32 cm, collection particulière.**

*« l'horrible indécence du corps traité comme une barrique ou comme un égout »*



Il convient d'indiquer que si le poète utilise le tutoiement, il ne saurait y avoir de réciprocité puisqu'il perd son frère pendant la guerre en 1944, puis sa femme en 1948. Ce tutoiement n'est pas non plus adressé à une hypothétique créature de sa conscience et le texte est largement inspiré de la réalité vécue par l'auteur. Comme dans *Épreuves, exorcismes*, cette réalité est trop violente pour être totalement passée sous silence. C'est un poème dans lequel l'auteur s'adresse à lui-même. Il y décrit une douleur qui met en danger l'espace de son âme et de son corps et en vient à des comportements d'auto-agression proches de la folie. Dans la troisième partie, *Agir, je viens*, rédigée quelques mois plus tard en mai 1949, le poète utilise toujours le tutoiement, mais cette fois il y a réciprocité. Il s'adresse à un autre féminin en souffrance dont il veut donner l'illusion de la présence.

Ficelles déliées tes difficultés tombent  
Le cauchemar dont tu revins hagarde n'est plus<sup>1</sup>

Il tente d'exprimer et d'apaiser la douleur de sa femme déjà morte. Le remède et ses efforts peuvent donc paraître tristement vains. Cependant, il convient d'observer que mis à part le caractère féminin des actions (il est question, plus loin, d'enfantement), et le genre féminin des noms et adjectifs employés, il n'y a pas la moindre trace d'un changement d'interlocuteur. Nous pouvons supposer que, dans la mise en scène du texte, le poète continue de s'adresser à lui-même, face à un miroir dans lequel il discernerait le visage de sa femme envahissant ses propres traits. Nous pouvons alors rapprocher ce motif d'un fameux texte de Freud sur le deuil dans lequel il déclare que « *la perte de l'objet se (s'était) transforme(ée) en une perte du moi et le conflit entre le moi et la personne aimée en une scission entre la critique du moi et le moi modifié par identification*<sup>2</sup> ». Marie-Louise serait donc devenue, en mourant, un des doubles du poète se confondant avec son devenir femme, avec la Ralentie. Le texte de *La Ralentie* écrit plus de dix ans auparavant prend alors un caractère presque prémonitoire :

Écoute. J'approche des rumeurs de la Mort.

---

<sup>1</sup> *Face aux verrous, Poésie pour pouvoir, Agir je viens, OC.*, T.2, p. 445.

<sup>2</sup> Sigmund Freud, *Métapsychologie, Deuil et mélancolie*, Gallimard, Paris, 1968, p. 156.

Tu as éteint toutes les lampes.

L'air est devenu tout vide, Lorellou.

Mes mains, quelle fumée ! Si tu savais... Plus de paquets, plus porter, plus pouvoir.  
Plus rien, petite.<sup>1</sup>

Il n'est pas utile, et très certainement vain, de spéculer sur la prémonition du poète, mais nous pouvons déclarer sans crainte que *La Ralentie* véhicule déjà une angoisse existentielle de dépossession de soi qui s'actualisera de manière plus aigüe dans les textes inspirés de la mort de Marie-Louise.

### b) Loi de la névrose et névrose de la loi

L'angoisse existentielle qu'exprime Michaux, quand elle n'est pas liée à des expériences de douleur paroxystique, se montre très marquée par le fond angoissé et coupable des cultures judéo-chrétiennes. Le personnage de Raskolnikov qui présente un espace de l'angoisse similaire à celui de Michaux peut aussi être comparé à un type nietzschéen.

Dostoïevski est né avant Nietzsche et *Crime et châtiment* a été publié avant que Nietzsche n'ait eu la maturité nécessaire à la naissance de sa pensée. Pourtant, Raskolnikov peut-être perçu comme une anticipation du surhomme. Il se sent abusé par sa logeuse, une vieille femme malhonnête, qui exploite la misère des pauvres gens et qui profite de leur indigence matérielle et morale pour les dépouiller du peu qu'ils possèdent. Il en vient à formuler l'idée folle que certaines personnes avides et sans scrupules sont la honte de la race humaine et qu'il rendrait service à l'humanité en supprimant cette logeuse. Nous pouvons considérer, dans une certaine mesure, qu'il correspond à cette idée du surhomme qui veut agir par delà le bien et le mal. Cependant, son acte entraîne le meurtre de la sœur de sa logeuse qui survient au mauvais moment, ses crimes vont provoquer sa chute vers l'enfer du châtiment et du pénitencier.

L'intrigue de *Crime et châtiment* est donc une intrigue morale dont le point de départ est une action qui se veut débarrassée de toute morale, proche de la volonté de

---

<sup>1</sup> Plume précédé de *Lointain intérieur*, *La Ralentie*, OC., T.1, p. 576.

puissance, mais qui évolue vers une découverte de l'angoisse et de la culpabilité. Car la véritable punition de Raskolnikov est sa culpabilité et non la prison qu'il acceptera comme un moyen de rédemption. Il se trouve jugé davantage par la loi divine que par la loi humaine et son châtement lui apparaît, en dernier lieu, comme une juste rétribution morale, l'unique voie pour adhérer à de nouvelles valeurs en devenant un « bon chrétien ». La religion devient un refuge pour le personnage, un espace dans lequel il lui devient possible de s'oublier.

Le type anti-nietzschéen, avant l'heure, de Raskolnikov, cet échec de la volonté de puissance qui entraîne nécessairement vers une considération de la faiblesse ontologique de l'être humain, nous fait penser à Michaux. Cependant, le poète s'avère plus proche de Kafka puisque chez les deux auteurs, la faiblesse inhérente à l'être humain constitue le point de départ d'une réflexion ontologique basée sur l'angoisse et non le point de chute d'un échec en forme de mortification rédemptrice de l'être.

Dostoïevski appartient aux auteurs que Michaux revendique clairement comme une influence majeure<sup>1</sup>, mais il déclare à propos de Kafka :

Il est un de ceux qu'on remercie l'espèce humaine d'avoir fait naître. Sans lui il manquerait quelque chose de capital à l'humanité. Il est peu d'hommes dont je dirai ça. Mais il venait déjà un peu tard pour me marquer.<sup>2</sup>

Kafka vient un peu tard, mais quand nous rapprochons l'écriture des deux auteurs il est aisé de constater qu'ils sont assez semblables. Il faut noter que leur conscience commune de la faiblesse de l'être humain dérive de conceptions morales, sociales et religieuses. Michaux vient d'un milieu chrétien petit-bourgeois dans lequel il est plus ou moins considéré comme un raté. La situation de Kafka montre beaucoup de similitudes, mais dans le milieu des Juifs de Prague. Sans pour autant remonter jusqu'aux racines sémites de la généalogie des morales judéo-chrétiennes, comme le fait génialement Freud, il est intéressant de noter que le monde des deux poètes est gouverné par une loi morale et religieuse qu'ils ne peuvent assumer. En effet, bien que Kafka ait adhéré au

---

<sup>1</sup> Cf. *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, OC., T.1, p. CXXXI.

<sup>2</sup> *Entretien avec Robert Bréchon*, OC., T.3, p. 1463.

sionisme, son œuvre (notamment son journal) est régulièrement traversée par la difficulté d'être un « bon juif ».

La nouvelle *Vacarme*, publiée dans le recueil qui contient *La Métamorphose* reprend presque mot pour mot un épisode de sa vie qu'il relate dans son journal et qui se présente déjà sous la forme d'une courte nouvelle assortie d'une métamorphose en serpent fantasmée par l'auteur<sup>1</sup>. Cela nous permet d'observer une forte ressemblance entre ce dernier et les personnages principaux de ses récits. Gregor Samsa, le héros de *La Métamorphose* a donc beaucoup de traits de son auteur et la maison qu'il occupe avec ses parents ressemble presque trait pour trait à celle de Kafka qui vivait également avec ses parents et ses sœurs.

La métamorphose de Samsa l'empêche de se rendre à son travail et d'être un bon fils, d'assumer ses devoirs sociaux et de faire vivre sa famille. Cela n'a évidemment rien de criminel, mais les questionnements du héros quant à ce qui devrait le motiver pour aller au travail, lui apparaissent comme des questions morales en mesure de justifier ou non son existence. À cet égard, sa métamorphose peut apparaître comme une projection malade de sa véritable personnalité en quête de liberté et qui refuse d'assumer ce que d'autres ont planifié pour lui. Cependant, on peut rêver de se transformer en un animal plus noble qu'une blatte. De plus, cette transformation constitue un nouvel empêchement puisque Kafka décrit longuement tout ce que son héros ne peut plus accomplir sous cette forme. Toutefois, Samsa peut avoir quelques airs du Plume de Michaux puisque sa métamorphose prend d'abord un aspect presque comique et lui permet d'échapper aux règles de la société. Mais le ton de la nouvelle verse rapidement vers le tragique et la métamorphose devient une expression de la phobie sociale et des névroses de Samsa. C'est vraiment dans ces termes qu'il faut envisager la nouvelle, car, en dehors de la transformation du personnage, il n'y a pas de fantastique. Kafka actualise simplement de manière concrète la perception qu'ont les autres de son personnage. Il est considéré comme un raté, un insecte. Le fantastique qui dérive de l'inquiétante étrangeté, réside plutôt dans la relation du personnage aux membres de sa famille.

---

<sup>1</sup> Cf. Franz Kafka, *La Métamorphose et autres récits, Vacarme*, pp. 61-62 et *Journal de Kafka*, pp. 147-148.

La relation du personnage à sa sœur est à ce titre très révélatrice. Elle est la seule qui peut supporter de le voir et elle le nourrit. Cependant, sa bonté laisse un sentiment étrange, on a souvent l'impression qu'elle s'accommode assez bien de la transformation de son frère. Comme Gregor ne peut avoir de femme, c'est elle qui apportera à la famille, par son mariage, un autre mâle solide et capable qui assumera la gestion du foyer. Il s'exprime, dans la sœur, de Samsa une tendance féminine à se soumettre plus facilement aux lois sociales d'inspirations morales et religieuses. La relation avec la sœur introduit une concurrence dans la fratrie qui finira par causer la disparition et la mort de Samsa. C'est là que se trouve l'inquiétante étrangeté, le caractère véritablement fantastique de la nouvelle, la famille de Samsa a si peu de considération pour lui qu'elle ne rêve que de le supprimer. Mais, il semble, par ailleurs, que la culpabilité de Samsa contribue à le faire disparaître.

*La Bible*, dans l'écriture de Kafka, peut apparaître comme un retour du refoulé. En effet, *La Bible* est synonyme d'écriture, et l'écrivain, le scribe, dans les sociétés à fond sémitique, est constamment pris par cet idéal de mémoires et de fictions mêlés. La fiction du scribe n'a de justification que s'il obéit à sa fonction qui est de maintenir la mémoire de son peuple à travers l'expression du religieux transcendant. C'est la loi de l'écriture. Il est souvent fait mention, dans son journal, d'une recherche de la piété, il fait référence à des lectures assez fréquentes de la Torah et du Talmud. D'une façon générale, nous avons souvent l'impression que son attrait pour les Écritures vient empêcher sa pratique de la littérature et qu'il préfère se vouer à cette dernière. Dans *La Métamorphose* il n'est guère question d'écriture, mais nous pouvons peut-être y lire les angoisses de l'écrivain Kafka se jugeant comme totalement inutile au fonctionnement de la société juive qui l'entoure. Il s'isole dans sa chambre pour faire de la littérature la seule vie possible et disparaître de la société.

Nous observons donc une forte présence de la loi religieuse sous sa forme sociale à laquelle le héros est sommé d'adhérer et de se soumettre, mais dont il veut se dégager en restant enfermé dans sa chambre le plus possible et en limitant sa fréquentation de la société. Cependant, l'imaginaire intérieur de l'écrivain se nourrit de cet extérieur social qu'il ne parvient pas à assumer. Il est alors pris par une angoisse d'adhésion à la réalité et parvient à une aporie dont le centre devient l'inquiétante étrangeté du monde et du soi

dont il ne peut se dégager. La seule solution qui s'offre à Samsa est la disparition. C'est donc la littérature, plus que la religion, qui représente pour Kafka un espace de dissolution, mais le poids social peut entraîner la disparition. La névrose liée à la loi apparaît comme une névrose d'adhésion au réel ou au réel d'un groupe social dans lequel l'individu est menacé de disparaître. Chez Michaux, il y a menace de disparition, mais elle n'est jamais achevée. Les Meidosems, par exemple, appartiennent à un espace de l'en deçà de la vie, à une dimension presque inexistante, si fragile qu'elle se trouve menacée presque constamment de disparition.

Les règles morales et sociales peuvent constituer un envahissement de l'espace des individus et les couper de leur être essentiel. C'est pourquoi Michaux, dans son entretien avec Robert Bréchon, s'est déclaré indigné par la soumission de Kafka<sup>1</sup>.

Rarement un homme meurt sans avoir encore quelques plis à défaire. Mais c'est arrivé. Parallèlement à cette opération l'homme forme un noyau. Les races inférieures, comme la race blanche, voient plus le noyau que le dépli.<sup>2</sup>

Dans l'œuvre de Michaux il est rarement fait mention de religion et celle-ci prend souvent un caractère syncrétique. Il serait plus révolté que Franz Kafka quant à ces noyaux de détermination que produisent l'éducation et le poids de la tradition. S'exprime pourtant chez Michaux une ineffable angoisse du devenir et sa résistance aux fables des origines n'est peut-être pas si évidente que l'auteur veut bien le laisser croire. Il faut se rappeler qu'il présente sa tentation de l'écriture, dans ses jeunes années comme quelque chose « *qui pourrait le détourner de l'essentiel*<sup>3</sup> ». Nous pouvons penser que cet essentiel est lié à une foi très prononcée que le poète n'a pas encore perdue.

L'angoisse de Michaux est proche de celle de Kafka. L'éducation « *blanche* » créé des noyaux dans l'être qui sont opposés au pli. Les noyaux qu'il évoque peuvent se rapprocher de la conception de l'homme comme un être point dans le texte *Un Point, c'est tout* de *La Nuit remue*. L'homme y est défini comme un point que la mort peut

---

<sup>1</sup> Entretien avec Robert Bréchon, OC. T.3, p. 1463.

<sup>2</sup> *Ailleurs, Au Pays de la magie*, OC., T.2, p. 70.

<sup>3</sup> *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, OC., T.1, pp. CXXX-CXXXI.

avaler, un espace qui peut être facilement encerclé, envahit et détruit. Nous pouvons y lire une angoisse de la disparition, mais ces points, ces noyaux peuvent également être perçus comme les nœuds nerveux de l'angoisse qui envahissent un corps soumis à la névrose et au stress. Enfin, ces points sont associés par le poète lui-même à une peur irrationnelle de la maladie qui confine à l'hypocondrie :

Autre chose, c'est comme ça que commence l'épilepsie. Les points alors marchent sur vous et vous éliminent. Ils soufflent et vous êtes envahis.<sup>1</sup>

Cette hypocondrie, cette crainte de la disparition qui se traduit par un envahissement de l'espace, par un espace de la maladie que le poète sent s'installer en lui, peut être comparée à l'angoisse véhiculée par *La Métamorphose* de Kafka qui prend elle aussi un caractère hypocondriaque. En effet, constatant sa transformation en insecte et son supérieur hiérarchique s'étant rendu à son domicile, Samsa ne peut décentement pas quitter sa chambre dans son état, il en vient à prétexter une quelconque maladie. La maladie est totalement inventée pour la circonstance et ne semble pas relever d'une angoisse du personnage. Pourtant, nous avons le sentiment que Samsa est véritablement malade et que sa métamorphose est l'actualisation concrète de sa maladie ; c'est de devoir supporter la vie que la société lui impose et contre laquelle il n'ose pas s'insurger qui le rend malade.

Cette pression de la société est sensible dans le poème *Crier* de Michaux :

Alors je me mis à sortir de mon crâne des grosses caisses, des cuivres, et un instrument qui résonnait plus que des orgues. En profitant de la force prodigieuse que me donnait la fièvre, j'en fis un orchestre assourdissant. Tout tremblait de vibrations.

Alors, enfin assuré que dans ce tumulte ma voix ne serait pas entendue, je me mis à hurler, à hurler pendant des heures, et parvins à me soulager petit à petit.<sup>2</sup>

Dans le silence de la nuit c'est l'espace de souffrance que lui procure son panaris, qui se déverse dans la chambre sans pour autant qu'il puisse dépasser le cadre de celle-

---

<sup>1</sup> *La Nuit remue, Un Point, c'est tout, OC.*, T.1, p. 431.

<sup>2</sup> *Idem., Mes propriétés, Crier, OC.*, T.1, p. 483.

ci puisque il est une chambre d'hôtel et qu'autour de lui on dort. Il ne veut pas, il ne faut pas qu'il soit entendu en train de crier. Est-ce véritablement par peur de déranger ? Ou est-ce par peur de passer pour fou ? Car ce qui fait le plus souffrir le poète, ça n'est pas son panaris, mais c'est de ne pas pouvoir crier ; son éducation l'en empêche. Les vibrations de la fanfare peuvent évoquer son corps se mettant à vibrer dans l'espace à cause de cette douleur qui ne trouve pas d'échappatoire. Telle la résonance d'une cloche, le cri silencieux du poète fait vibrer l'espace de la chambre. Cette résonance silencieuse et imperceptible peut faire songer aux « *ennemis sans visage* » qui bousculent le poète dans *Persécution* :

Autrefois mes ennemis avaient quelque épaisseur ; maintenant ils deviennent filants. Je suis touché au coude (toute la journée je suis bousculé). C'est eux. Mais ils s'éclipsent aussitôt.<sup>1</sup>

Se sont des ennemis de longue date. Il nous les présente comme des rivaux de cour de récréation s'unissant pour martyriser un camarade devenant leur bouc émissaire. Cela peut se voir confirmé par le fait que le poète déclare que ses ennemis le suivent depuis l'enfance et qu'ils constituent « *de la véritable racine d'ennemis*<sup>1</sup> ». L'expression ressemble à celle qui est couramment utilisée pour désigner des enfants qui ont un mauvais comportement : « c'est de la mauvaise graine ! ». Ayant été un enfant fragile et malade, il est possible qu'il ait été la cible de persécutions par ses camarades. Cependant, il paraît étrange que ses ennemis de l'enfance continue de le persécuter adulte, « *depuis trois mois*<sup>1</sup> », dit-il. Il est tout de même rare que les haines de l'enfance restent vivaces. La puberté passée, les destins s'écartent et les humiliations sont apaisées par le temps. Il semble plutôt être confronté aux démons de son éducation familiale, les démons des racines, qui se trouvent à l'origine des nœuds et des névroses des individus, et qui ne laissent jamais personne vraiment tranquille.

L'angoisse de Michaux, comme toute angoisse, implique une perception de l'espace et de son corps bien particulière. Robert Bréchon vient confirmer qu'elle consiste en une culpabilité face à l'existence que l'on peut rapprocher de celle de Kafka :

---

<sup>1</sup> *La Nuit remue, Mes propriétés, Persécution, OC., T.1, p. 472.*



Les troubles de l'espace qu'il décrit [...] et les insuffisances qu'ils révèlent et qui traduisent symboliquement la condition d'un être coupable d'être.<sup>1</sup>

Le trouble de l'espace et le sentiment d'être dépossédé de soi ressentis par le poète peuvent se lire dans l'un des poèmes d'*Ecuador, Je suis né troué* qui est analysé par Raymond Bellour comme une tentative d'auto-définition du poète<sup>2</sup>. Il s'y présente comme un espace vide, un manque, un trou à travers lequel « *souffle un vent terrible*<sup>3</sup> ». Ce manque est probablement ce que le poète reconnaît de son caractère d'occidental de culture judéo-chrétienne. Il ne faudrait donc pas recevoir le constat, exprimé dans *Ecuador*, sur l'occidentalité comme la position hautaine d'un individu qui se croit supérieur. Il n'y a pas, chez lui, de nostalgie romantique d'un âge perdu lui permettant de déplorer la situation de ses contemporains tout en jetant sur leurs vies un regard surplombant, il partage avec eux le sentiment d'absence à soi-même.

Malédiction sur toute la terre, sur toute la civilisation, sur tous les êtres à la surface de toutes les planètes, à cause de ce vide !

Il a dit, ce monsieur le critique, que je n'avais pas de haine.

Ce vide, voilà ma réponse.<sup>3</sup>

Il juge « *la race blanche* » comme inférieure et maudite, mais il s'inclut dans celle-ci. C'est le trou qui, dans ce poème, dépasse la considération de la seule race blanche et semble responsable de la malédiction de toute la race humaine. Car comme le fait très justement remarquer Anne-Élisabeth Halpern, « *Michaux voit partout cette porosité du corps*<sup>4</sup> ». Nous pouvons considérer, comme le fait la critique, les trous du visage et y ajouter ceux de l'anus et du sexe. Ces trous dans la chair constituent des zones de contact avec le monde extérieur qui nous permettent de nous maintenir en vie, mais il sont régulièrement considérés en psychanalyse comme des béances de l'être sur lesquelles se fixent de nombreuses névroses. Ces trous représentent des zones d'envahissement de l'être par l'espace extérieur. Les considérations du poète sont

---

<sup>1</sup> Robert Bréchon, « *L'espace, le corps, la conscience* », *Cahier de l'Herne* n°8, Henri Michaux, p. 186.

<sup>2</sup> notice d'*Ecuador*, *OC.*, T. 1 p. 1082.

<sup>3</sup> *Ecuador, Je suis né troué*, *OC.*, T.1, p. 189.

<sup>4</sup> Anne-Élisabeth Halpern, *Henri Michaux, Le Laboratoire du poète*, p. 93.

parfois très proches de la psychanalyse, mais elles sont formulées différemment. Qu'a voulu accomplir Freud sinon mettre en mots et tenter de résoudre cette malédiction morale de « la race blanche » sur un mode plus rationnel et plus médical que le poète ?

L'expérience du manque, d'être né troué se présente, pour le poète, comme une donnée essentielle de l'être homme. L'expérience de ce manque est à la racine même des névroses et de ce que Bellour appelle l'expérience de la contingence. En effet, la conscience intérieure, mais parfois enfouie au plus profond des êtres, de la finitude de toute chose semble être la loi universelle qui régit la névrose. Elle apparaît comme un mal qui circule à l'intérieur des individus et se montre capable de se fixer sur différents aspects de leur personnalité :

Il ne se sent plus chez lui. La maison de son corps a été dépréciée. [...] Le « lacunaire » peut encore se déplacer, mais ne peut plus disparaître. Angoisse, lacunes, absences sont liées.

[...]

Déserteur de son corps, il supplie. Il n'en peut plus.

[...] le point de départ d'une nouvelle peur, celle d'un nouveau dégât d'organe, etc. L'hypocondrie rebondit.<sup>1</sup>

Cette douloureuse expérience du manque et de la dépossession de soi vécue dans la drogue et la maladie se retrouve lors de l'absorption d'une trop forte dose qui est relatée dans un texte s'intitulant *Expérience de la folie*.

La lampe qui est près de la table me montra une tête que je n'avais jamais vue, la tête d'un fou furieux. [...] « Il » devait déjà avoir tué, pensai-je, car je ne pouvais considérer cette tête au bord du meurtre comme la mienne.<sup>2</sup>

Ces considérations sur l'état de la conscience dans un état extra-ordinaire peuvent nous renvoyer à la dichotomie religieuse de l'espace des sociétés judéo-chrétiennes. Nous avons le sentiment que l'auteur veut sonder la morale à travers la drogue et la folie en tentant de se faire schizophrène, de forcer le dédoublement de son esprit. Il tente de

---

<sup>1</sup> *Les Grandes Épreuves de l'esprit, Conscience de soi ravagée, OC.*, T.3, pp. 388-389.

<sup>2</sup> *Misérable Miracle, Expérience de la folie, OC.*, T.2, p. 741.

savoir s'il y a un au-delà de la morale, il met à l'épreuve la division du monde en bien et en mal et la possibilité d'une loi.

Dans les drogues, le poète trouve un infini dépassant les religions qui se rapproche de la conception spatiale de l'au-delà des philosophies asiatiques<sup>1</sup>. Mais il ne nous semble pas que le poète trouve dans les misérables miracles des espaces plus pertinents quant à la compréhension de la constitution de son angoisse fondamentalement liée à son expérience contingente de la mortalité. Il paraît plutôt y trouver une confirmation de ce qu'il exprime dans son art. La condition humaine se fonde sur un partage de l'absence que l'infini artificiel des paradis de la drogue ne peut pas combler. L'idée de névrose qu'il expose se présente sous la forme d'un mal-être circulatoire qui peut contaminer chaque individu et se transmettre en se répandant dans l'espace. Cependant en se concentrant, dans les individus, sur quelques points et trous de l'être, la névrose présente également un aspect fixe. L'aspect le plus angoissant de la névrose se présente quand l'espace est menacé de disparition :

Un jour, en ma présence un Mage retira l'horizon tout autour de moi. Que ce fût magnétisme, suggestion ou autre cause, la soudaine soustraction de l'horizon (j'étais près de la mer dont un instant plus tôt je pouvais apprécier l'immense étendue et les sables de la plage) me causa une angoisse tellement grande que je n'aurais plus osé faire un pas.<sup>2</sup>

Le poète a cherché l'insoumission à son éducation à travers le voyage ; la possibilité d'une soustraction de l'horizon, c'est-à-dire de l'espace, du voyage et de la mobilité, constitue le paroxysme de l'angoisse. Cependant, nous ne devons pas nous en tenir au caractère superficiel de ce texte d'*Ailleurs*. En effet, cette évocation de la perte de l'horizon se trouve dans le recueil le plus emblématique des ethnographies imaginaires du poète, un recueil qui nous présente les ailleurs de l'espace du dedans. Il peut sembler étonnant de voir le poète s'inquiéter de la perte d'un horizon appartenant à son imagination et que nous le pensons capable de rétablir quand bon lui semblera.

Faut-il percevoir dans cette perte de l'horizon une panne de l'imagination, une angoisse de la page blanche ? Le ton général du *Pays de la magie* est moins fantasque et

---

<sup>1</sup> Cf. *Les Grandes Épreuves de l'esprit, OC.*, T.3, pp. 393-394.

<sup>2</sup> *Ailleurs, Au Pays de la magie, OC.*, T.2, p. 89.

plus lyrique que celui des autres ethnographies imaginaires ; il paraîtrait donc étonnant que l'auteur verse dans le jeu de mots facile. De plus, l'angoisse qu'il décrit n'est pas liée à un manque d'envie, mais plutôt à un événement qui paralyse tout désir de progresser, le poète n'ose plus faire un pas. Cette angoisse est profonde et bien réelle, même si elle est transposée dans un univers imaginaire. Malgré l'évocation de la mer et de la plage, du voyage, cette angoisse s'attaque à un horizon plus profond de l'individu. Son expression est une variation de l'angoisse spatiale fondamentale de Michaux qui s'exprime tout au long de sa vie de *Qui je fus*, à *Affrontements* :

L'INTERMÉDIAIRE INTERPRÈTE : Ce n'est pas le corps en cet homme qui est le corps de l'affaire, le corps de ses maux.

LE PRÉPOSÉ MÉDICAL : Il est vrai qu'ils ne savent pas montrer l'endroit où ils souffrent.

L'INTERMÉDIAIRE INTERPRÈTE : Qui peut montrer l'absence ?<sup>1</sup>

Les personnages appartiennent à un espace mental que le poète nous livre. La présentation du texte en forme de dialogue de théâtre permet d'imaginer un espace scénique. Cependant, les personnages restent des fétus de pailles, des marionnettes, des ébauches d'êtres humains très dépendants d'un espace imaginaire ; et les voici en train de discourir sur le manque de l'homme et sur la souffrance spatiale des êtres de chair. L'auteur est en quête d'un espace, et l'absence est désignée, par le personnage nommé ironiquement « *l'intermédiaire interprète* », comme le lieu de la souffrance. L'auteur se montre ironique, car ce personnage interprète est certainement celui qui est censé exprimer ses pensées, celui qui dans une pièce de théâtre conventionnelle serait chargé de faire le lien entre la scène et les spectateurs, mais usuellement, on se garde tout de même de le nommer si clairement. L'auteur donne l'impression de faire, à dessein, du mauvais théâtre et il met en garde contre toute tentative de mise en scène de celui-ci pour pouvoir mettre en question l'espace du réel et la réalité de l'espace.

Les lectures d'*Affrontements* doivent être sans voix, car le recueil exprime un espace propre au poète que chacun doit tenter de ressentir intérieurement. Cet espace est un théâtre véritablement imaginaire ou encore un imaginaire théâtre, à peine un lieu,

---

<sup>1</sup> *Affrontements, Le Bandeau, OC.*, T.3, p. 1124.

une zone. Il est assez singulier de remarquer que, dans ce passage, l'espace évoqué est celui de l'absence et que cet espace se retrouve dans de nombreuses autres scènes du recueil. L'espace littéraire, que le poète cherche à communiquer, est un espace paradoxal du manque, du non-lieu, un ailleurs partagé avec le poète, que chacun peut étrangement identifier en son intériorité propre sans pouvoir toutefois le localiser et dont chacun a sa propre version. Malgré la douleur exprimée de l'absence, nous assistons à la métamorphose d'un espace théâtral en un ailleurs poétique du partage qui met en cause l'espace universellement partagé du réel.

L'espace du réel est celui d'un monde dont Dieu s'est retiré. Dostoïevski, Kafka et Michaux considèrent cette absence du divin dans des termes comparables, mais ils lui répondent différemment. Cette absence peut être envisagée sous deux angles différents : soit Dieu existe et il abandonne ses créatures à leur indigence, mais aussi à leur liberté, soit il n'a jamais existé et cela peut faire naître le sentiment de l'univers comme un monde sans raison ni sens et purement chaotique auquel il est loisible, ou non, de donner un sens. L'homme est donc placé en position d'adopter une loi émanant du divin ou d'en construire une qui lui soit propre. Il doit de toute façon se confronter à la dure loi de la réalité qui est régulièrement injuste puisqu'elle est uniquement traversée par le chaos d'un monde procédant ou non du divin, mais qui se développe sans dieu. Il est clair que les trois auteurs en viennent à exprimer des sentiments de vacuité presque impossibles à résoudre qui mettent en jeu un rapport très aigu à ce que nous pouvons appeler la loi du monde, souvent en lien avec le divin quand elle entraîne une mise en question de la morale se fondant sur l'évidence de la mortalité. L'existence peut donc être considérée comme une malédiction à laquelle personne n'échappe.

### c) H. M. le maudit

Le monde de Raskolnikov est cruel et injuste. La posture que lui fait adopter Dostoïevski est celle d'une défiance à l'égard de ce monde. Il tente la loi des hommes et à travers celle-ci, la loi divine à laquelle il finira cependant par se soumettre, s'y abandonnant corps et âme. Le héros de Kafka, Samsa est lui aussi confronté à une société qui, dans une moindre mesure, présente un visage cruel, mais il est surtout question de soumission à une identité qu'il ne parvient pas à assumer. Ce blocage

identitaire entraînera sa totale disparition du cercle de sa famille. Nous pouvons y lire un leitmotiv du *Journal de Kafka* : la volonté de disparaître de tout lien familial et social pour que sa vie devienne littérature et rien que littérature. Le tempérament de Raskolnikov est d'être révolté, mais il trouve finalement le divin et s'y soumet. Samsa accepte dès le départ le caractère absurde et injuste du monde. Il s'y soumet, d'une certaine manière, en ne cherchant pas à modifier cet état et en disparaissant. L'absurdité du monde et l'absence du divin dans celui-ci semblent donc entraîner une volonté de se vouer absolument à des activités permettant de combler la vacuité du sens.

Raskolnikov aboutit par la violence à considérer la faiblesse de son essence alors que pour Kafka et Michaux ce constat constitue leur point de départ. Mais, en somme, dans la confiance de la foi ou dans la vocation littéraire la faiblesse de l'individu l'entraîne vers une dissolution de son être dans des activités ou des sentiments qui lui sont, à première vue, extérieures, mais qui se révèlent dans son intériorité même. Nous pouvons donc en déduire que la porosité de l'espace est également présente chez Dostoïevski et Kafka.

Cette porosité de l'espace telle qu'elle semble pouvoir s'établir dans *La Métamorphose*, *Crime et châtiment* et dans une grande partie des œuvres de Michaux correspond à une blessure narcissique romantique qui entraîne une tentation d'un nihilisme tragique. Il peut sembler que c'est cette tentation qui conduit chaque auteur à évoquer la suppression de leur personne sublimée dans l'écriture à travers une disparition par dispersion de leurs personnages. Cette tentation est définitivement présente dans l'œuvre de Michaux et constitue l'élément le plus anxiogène qui soit exprimé dans son art. Il faut donc rendre ici justice à Raymond Bellour et affirmer que cette tentation serait ce qui peut se rapprocher le plus d'un « *je tue moi* ».

Nous pouvons observer, dès les débuts du poète, des questionnements ontologiques proches de la figure artistique de la vanité. Cela est très certainement dû à une éducation et une culture chrétiennes qui ressurgissent malgré tout.

Je ne suis pas encore parfaitement d'os, cela viendra, alors je verrai le passé et l'avenir et dans l'espace entier.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Qui je fus, L'Homme d'os, OC.*, T.1, p. 91.

Le poète n'a peut-être pas encore totalement perdu la foi ou alors il continue d'apprécier la pertinence de certains aspects de sa culture chrétienne. Il développe une conception de l'au-delà proche du christianisme et évoque la possibilité de rejoindre un infini dans lequel l'être fini se dissout. Cet infini qui permet de voir le passé et l'avenir est assez proche de l'idée de paradis et peut sembler clore le texte *L'Homme d'os* d'une manière assez apaisée. Il faut, cependant, se rappeler que le reste du poème traite de ce qui, chez l'auteur, relève d'une hypocondrie existentielle. L'homme est faible et souffrant et la vie peut lui apparaître comme le premier cercle de l'enfer. De plus, il porte en lui ce qui, des décennies ou des siècles après son existence terrestre, constituera le témoin de la vanité de son existence de chair : l'os.

Quand il écrit ce texte, le poète est très jeune et il est difficile de savoir si son goût pour la peinture s'est déjà transformé. Toutefois, il ne semble pas inimaginable de le rapprocher de cette réalité peinte de la vanité puisque celle-ci veut nous montrer le caractère périssable de notre espace, cet « *horrible en dedans-en dehors qu'est le véritable espace* ». Enfin, à l'autre extrémité de son œuvre c'est toujours par le biais de ses os qu'il fait l'expérience de la contingence de l'humain quand il raconte une chute au cours de laquelle son bras droit cassa.

...quand plus soudain encore, dans mon dos, un brusque brutal se plaque contre moi, le sol, le sol évidemment, ce ne peut être que lui, le sol revenu, sur quoi je gis maintenant, inerte, un sol dur, un sol dur comme un père punisseur et intransigeant qui m'eût guetté au retour de l'école buissonnière, une sorte de père quasi instantanément revenu, cassant, borné, buté comme personne et totalement incompréhensif.<sup>1</sup>

Le texte, dans son ensemble, possède une structure descriptive assez simple et proche du style habituel de l'auteur. La figure du père peut évidemment être associée à la figure divine de la religion chrétienne et le « *retour de l'école buissonnière* » et le cadre naturel où se produit la chute à l'impossibilité de vivre le Paradis terrestre. L'expérience de la contingence physique est la source d'une amertume assez profonde. Cette évocation de la terre comme sol punisseur, comme une entité masculine est, par ailleurs, assez rare et semble beaucoup moins vitale que quand elle est associée à un

---

<sup>1</sup> *Face à ce qui se dérobe, Bras cassé, OC.*, T.3, p. 857.

principe féminin nourricier. Cela renvoie donc de manière plus sensible à l'idée de mort et de la terre à laquelle le corps sera mélangé.

Cette possibilité de se mélanger à l'espace du sol nous renvoie à la composition par éléments microscopiques de tous les êtres :

Dans les grains de sable,  
Dans les grains des grains,  
Dans la farine invisible de l'air,  
Dans un grand vide qui se nourrit comme du sang,  
C'est là que je vis.<sup>1</sup>

Michaux en revient toujours, à travers ces images de points, de grains, d'éparpillement, à la faiblesse ontologique de l'être. Si elle peut se transformer par certains aspects en une faiblesse qui domine, elle effraie avant tout en ce qu'elle représente la conscience la plus aigüe de la mort ; l'être qui la ressent risque alors d'être absorbé par le néant et le nihilisme. L'image du grand vide se nourrissant comme du sang fait ressurgir la figure morbide de Nosferatu le vampire capable de s'associer au bacille de la peste.

On se voue au divin comme on se voue au mal. Il est intéressant de noter que dans les romans noirs de vampires, la créature se voue régulièrement au mal en raison d'une blessure narcissique romantique qui le rapproche des humains. Nous pouvons en fait considérer la figure du vampire comme un des aspects de l'ontologie romantique, presque comme un existentialisme nihiliste. Sa capacité à se métamorphoser, et sa tendance à demeurer enfermé dans le noir le plus clair de son temps en font une figure proche de la littérature de Kafka et de Michaux. La capacité à embrasser la cause du bien ou celle du mal peut dériver de la même souffrance de l'être, de la même racine, c'est ce que semble vouloir exposer Dostoïevski dans *Crime et châtiment* et plusieurs autres de ses œuvres. De l'adhésion au bien ou au mal peut dériver de la volonté de se perdre dans quelque chose d'extérieur à soi. Le poème *Emportez-moi* peut rappeler la manière dont Nosferatu investit la ville portuaire en bateau :

---

<sup>1</sup> *Mes propriétés, Petit, OC., T.1, p. 500.*



Emportez-moi dans une caravelle,  
Dans une vieille et douce caravelle,  
Dans l'étrave, ou si l'on veut dans l'écume,  
Et perdez-moi, au loin, au loin.<sup>1</sup>

Dans le film de Murnau, le vampire a un but. Michaux, lui, n'a pas d'autre but que de se perdre. Pourtant, les strophes suivantes évoquent un voyage « *dans les baisers, dans les poitrines qui se soulèvent et respirent*<sup>2</sup> ». Cela renforce l'identité avec le vampire et la transmission d'une maladie et rend puissamment présente l'image d'un romantisme noir qui est rarement associée à Michaux. De plus, ce voyage se poursuit jusque « *dans les corridors des os longs, et des articulations*<sup>2</sup> » et le poète achève son texte en évoquant son désir d'être enfoui, de retourner à la terre, la caravelle pouvant évoquer un cercueil, comparaison que Murnau ne manque pas d'établir dans son film. La dissolution de l'individu se fait donc sur le mode de la maladie et de la mortalité comme dans *Je suis né troué*. Le plein du vivant et du corps est complètement aspiré par ce vide de la mortalité comme par un trou noir. C'est pourquoi nous ne pouvons qu'acquiescer quand Raymond Bellour déclare dans son essai que « *l'absence du corps, c'est le plus grand vertige, la souffrance sans lieu, impossible à nommer. Aucun recours ne reste, on ne peut plus guérir ni même l'espérer*<sup>3</sup> ».

Cette souffrance sans corps peut faire écho à la figure romantique du décapité dans l'épisode biblique de Salomé et Saint Jean-Baptiste tel qu'il est peint par Gustave Moreau. Nous y voyons Salomé, dans sa gloire, danser devant la tête décapitée du Baptiste qui plane dans l'espace de la toile comme une icône de la douleur. La tête du Baptiste lance un dernier regard de fascination vers celle qui représente la cruauté et l'injustice du vivant dans la gloire même de son corps. Nous voyons s'exprimer dans cette image, qui se tient à la charnière des deux premiers monothéismes, la douleur de l'impossible éternité, cette incapacité pour le corps de connaître la verticalité de l'absolu qui traverse les cultures judéo-chrétiennes. Ce romantisme douloureux est donc présent dans l'œuvre de Michaux sous une forme qui évite la complaisance, mais pas la part de

---

<sup>1</sup> *La Nuit remue, Mes Propriétés, Emportez-moi, OC.*, T. 1, p. 502.

<sup>2</sup> *Idem.*, p. 502-503.

<sup>3</sup> Raymond Bellour, *Henri Michaux*, p. 57.

narcissisme qui lui est fatalement associée puisque celle-ci est terriblement attachée au fait même d'exister.

Ce narcissisme est un narcissisme qui se tient au niveau des sensations et qui conditionne le sentiment que les individus ont de leur corps, c'est ce qu'on peut comprendre des *Essais de psychanalyse* de Freud quand il déclare qu'« *En simplifiant à l'excès l'organisme vivant, nous pouvons nous le représenter sous la forme d'une boule indifférenciée de substance irritable. Il en résulte que sa surface orientée vers le monde extérieur se trouve différenciée du fait même de son orientation et sert d'organe destiné à recevoir les excitations*<sup>1</sup> ». La conception de l'espace de l'être qui est exposée ici est très proche de celle développée par Michaux.

J'ai peine à croire que ce soit naturel et connu de tous. Je suis parfois si profondément engagé en moi-même en une boule unique et dense que, assis sur une chaise, à pas deux mètres de la lampe posée sur la table de travail, c'est à grand-peine et après long temps que, les yeux cependant grands ouverts, j'arrive à lancer un regard.<sup>2</sup>

L'individu est présenté comme une boule de sensation. La différence essentielle entre Freud et Michaux réside dans la relation à l'espace qui entoure l'individu. Pour le psychanalyste, elle est tournée vers l'extérieur alors qu'elle est plutôt orientée vers l'intérieur dans le cas du poète. La véritable difficulté ne se situe pourtant pas dans cette différence. Le psychanalyste tente de formuler des principes généraux d'analyse de la psyché, et le poète ne s'intéresse qu'à son cas particulier. La véritable difficulté se situe dans l'œuvre du poète. En effet, l'image de la boule peut sembler contredire la perception de l'angoisse comme une dissolution de l'individu. La boule présente une idée de l'être très ramassé sur lui-même, étanche à tout échange avec l'extérieur. Cet état du poète détruit toute utopie d'une infra-langue plus sûrement encore que le dégoût des chiens qu'il finit par exprimer. Cette impossibilité de communiquer se trouve déjà dans *Un Barbare en Asie* quand il décrit la femme européenne qui « *vous oublie au bord*

---

<sup>1</sup> Freud, *Essais de psychanalyse*, Payot, Paris, 2004, pp. 31-32.

<sup>2</sup> *Plume précédé de Lointain intérieur, Entre centre et absence, Magie, OC.*, T.1, p. 560.

*du lit, songeant à la gravité de la vie, à elle-même, ou à rien, ou bien tout simplement reprise par l' "anxiété blanche".<sup>1</sup> »*

La boule unique et dense est un rappel de la pomme investie par le poète dans la première partie de *Magie*. À l'intérieur de cette pomme le poète trouvait la tranquillité, mais dans cette boule il trouve un calme constitué de tensions. L'immobilité choisie ou non du poète, son caractère contemplatif qu'il nomme paresse a donc son pendant neurasthénique. Il en vient alors à déclarer qu'il a « *dans ces moments l'immobilité d'un caveau<sup>1</sup>* ». Son rapport à l'espace devient si paradoxal qu'il peut investir une pomme ou se mêler à un fleuve, mais il lui est impossible de communiquer avec ses semblables et il préfère rester lui-même jusqu'à s'isoler totalement, seul moyen de rester libre :

Grâce à cette discipline, j'ai maintenant des chances de plus en plus grandes de ne jamais coïncider avec quelque esprit que ce soit et de pouvoir circuler librement en ce monde.<sup>2</sup>

Nous voyons s'exprimer là la figure romantique du poète se retranchant dans sa solitude. Il fait mention de sa liberté, mais celle-ci prend des aspects morbides qui le rapprochent de Lautréamont et renforcent l'image du caveau. *Mes Propriétés* contient aussi un texte s'intitulant également *Magie*. Il évoque un rapport à l'imagination qui commence comme une sorte de jeu magique consistant à attraper des grenouilles en peignant mentalement le tableau d'un environnement propre à attirer ces batraciens. Cependant, l'expérience tourne court et s'achève par l'angoisse du poète de devenir aveugle. L'angoisse est formulée de manière abrupte et littérale, comme une certitude inévitable. Par ailleurs, l'assertion est en italique et se dégage ainsi nettement du reste du texte et intervient comme un couperet qui nous éloigne de la rêverie un peu béate du reste du texte :

*Je vais être aveugle.<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> *Un Barbare en Asie, OC.*, T. 1, p. 362.

<sup>2</sup> *Plume précédé de Lointain intérieur, Entre centre et absence, Magie, OC.*, T.1, p. 560.

<sup>3</sup> *La Nuit remue, Mes Propriétés, Magie, OC.*, T.1, p. 484.

L'assertion n'a, à première vue, aucun rapport avec le reste du poème et crée une sorte de malaise à la lecture. Nous pouvons avoir l'impression que le poète voudrait contrecarrer la mièvrerie d'un texte qu'il juge mauvais. Il serait alors raisonnable de se demander pourquoi il détruit son texte d'une telle manière et pourquoi, s'il décide de le publier, il n'assume pas le côté charmant de cette mièvrerie enfantine. La réponse semble se situer dans l'angoisse existentielle qu'il exprime parfois. La crainte de la cécité peut renvoyer à la question des rapports entre les espaces de la réalité et de l'imaginaire. Il utilise, pour faire apparaître les grenouilles, un imaginaire du tableau devenant réel qui convoque le visuel. La cécité peut renvoyer à une angoisse de décrépitude, car en vieillissant il n'est pas rare que la vue baisse, et les vieillards n'ont plus le goût d'attraper les grenouilles. Le retour au réel est donc opéré par une angoisse de la disparition qui vient menacer l'espace de l'imagination en rappelant au poète la fragilité de son enveloppe corporelle. L'existence est ici envisagée comme une malédiction. *Magie* se situe juste après un texte qui s'intitule *Maudit* qui traite plus clairement de l'angoisse existentielle et qui utilise déjà le motif de la cécité.

Dans six mois au plus tard, peut-être demain, je serai aveugle. C'est ma triste, triste vie qui continue.<sup>1</sup>

Cette malédiction a des accents de tragédie puisqu'il est question pour le poète de se libérer des souffrances atroces de sa vie par la souffrance non moins atroce de la perte de ses yeux. Cela n'est pas sans rappeler *Œdipe Roi* et la déclaration de la mère qui eut préféré qu'il ne fût pas né ne fait que renforcer ce sentiment. Le sentiment du tragique de l'existence est le cœur des deux premières parties de *Poésie pour pouvoir* et ce tragique se nourrit des contradictions des espaces :

L'air que tu respirez te suffoque  
L'air que tu respirez a un air de cave  
Est un air qui a déjà été respiré  
Qui a été rejeté par des hyènes

---

<sup>1</sup> *La Nuit remue, Mes Propriétés, Maudit, OC.*, T.1, p. 484.

Le fumier de cet air personne ne peut plus le respirer<sup>1</sup>

L'air est ce qui nous fait vivre, il est le seul élément qui nous pénètre constamment et avec lequel le corps entretient un échange permanent. L'air est ici associé à la mort. Au-delà des circonstances de l'écriture de ces textes, le poète semble vouloir nous instiller son venin par une écriture qui prend les aspects d'un monologue tragique. Car la théâtralisation est bien présente. Entre chaque pavé de texte, presque entre chaque phrase, pourraient se glisser des didascalies indiquant les mouvements de l'acteur ou les remarques d'un chœur imaginaire. Il s'agit bien d'un monologue en forme de réplique, les phrases sont bel et bien adressées à quelqu'un, à un « tu » que le poète maudit de la manière la plus véhémement qui soit. Quelle personne le poète peut-il haïr au point de maudire même l'air qu'elle respire ?

Cela peut paraître incongru, mais il semble qu'il maudisse sa femme. Si nous revenons au texte de Freud sur le deuil et la mélancolie, il n'est pas impossible de considérer que le poète en deuil maudit l'absence d'un être chéri, il maudit son absence, il maudit la fin de cette relation et, à travers cela, se maudit lui-même.

Une observation qu'il n'est guère difficile de faire nous amène à l'explication de la contradiction mentionnée plus haut. Si l'on écoute patiemment les multiples plaintes portées par le mélancolique contre lui-même, on ne peut finalement se défendre de l'impression que les plus sévères d'entre elles s'appliquent souvent très mal à sa propre personne, tandis qu'avec de petites modifications elles peuvent être appliquées à une autre personne que le malade aime, a aimé, ou devait aimer.<sup>2</sup>

Ceci nous permet d'expliquer pourquoi le premier vers du texte est : « *J'ai maudit ton front ton ventre ta vie*<sup>3</sup> ». La malédiction du ventre et de la vie peut évidemment faire songer à un enfantement qui ne se fera jamais, à une sorte d'avortement vécu par personne interposée, ou à la fin de son devenir femme ; et nous pensons à la douleur du poète qui se voit éloigné soudainement de la possibilité de donner la vie. De plus, le vers libre sans ponctuation permet de considérer les trois parties du corps dans un même

---

<sup>1</sup> *Face aux verrous, Poésie pour pouvoir, Je Rame, OC.*, T.2, p. 442.

<sup>2</sup> Freud, *Métopsychoanalyse, Deuil et mélancolie*, 1968, pp. 153-154.

<sup>3</sup> *Face aux verrous, Poésie pour pouvoir, Je Rame, OC.*, T.2, p. 442.

souffle qui donne à ce début un caractère de couperet définitif, comme si, dans le même temps qu'une partie de son corps lui est retranchée, il réalisait qu'il devra vivre avec cet espace de l'absence. Il continue, ensuite, par « *J'ai maudit les rues que ta marche enfile*<sup>1</sup> » et c'est dès ce moment, le deuxième vers, que l'espace se complique. En effet, s'il évoque les rues que l'on peut parcourir, c'est que la personne qu'il évoque est bien vivante puisqu'elle peut se déplacer. Un double du poète prend alors la parole et veut en découdre avec lui en l'insultant tout au long du texte. Cependant, la douleur se montre trop aigüe, pour que le poète engage un improbable combat tragi-comique. L'espace est en crise et le poète ne sait plus qui il est, ne voudrait plus être, et se trouve pris dans la logique de plaintes et de reproches évoquée par Freud.

Il se maudit tant qu'il peut, cette malédiction prend possession de tout son être et l'entraîne vers l'espace souterrain de la mort à travers l'évocation de l'« *air de cave*<sup>1</sup> » et de l'« *odeur de crypte*<sup>2</sup> ». Il se produit alors un retournement total du rapport au voyage et à l'ailleurs :

Ta fatigue fait une souche de plomb en ton corps  
Ta fatigue est une longue caravane  
Ta fatigue va jusqu'au pays de Nan  
Ta fatigue est inexprimable<sup>3</sup>

La fuite par le voyage est désormais totalement impossible. Les ailleurs mêmes que la mémoire chérissait se voient jetés avec tout l'espace du réel dans la douleur. En effet, ce pays de Nan à la consonance asiatique ou qui pourrait constituer l'un des ailleurs imaginaires du poète se voit gagné par la fatigue d'exister. Le poète rame, il ne cesse de répéter qu'il rame durant tout le poème. Il rame, mais il n'avance pas. Il lui est impossible désormais de voyager contre. Voyager contre, cela pouvait être voyager contre le voyage même, mais cela restait une affirmation vitale. Désormais le poète rame contre sa vie, convoquant ses doubles contre lui-même.

Je rame

---

<sup>1</sup> *Face aux verrous, Poésie pour pouvoir, Je Rame, OC.*, T.2, p. 442.

<sup>2</sup> *Idem.*

<sup>3</sup> *Idem.*, p. 443.

Je rame  
Je rame contre ta vie  
Je rame  
Je me multiplie en rameurs innombrables  
Pour ramer plus fortement contre toi<sup>1</sup>

Il rejoint, dans la douleur et dans le caractère arbitraire et absurde qu'il exprime du monde, le Dostoïevski des *Souvenirs de la maison des morts*, ou le Kafka de *La Colonie pénitentiaire*. En entrant « dans la maison de la souffrance<sup>2</sup> », il connaît une véritable crise de la dimension, l'espace lui pose problème. Il n'offre plus de résistance à la douleur et celle-ci entraîne une réduction de l'espace. Le décroissement n'est donc pas nécessairement synonyme de libération puisque c'est le monde entier qui s'en trouve réduit, cloisonné. C'est pourquoi l'efficacité brutalement revendiquée d'*À Travers mers et déserts* ne peut qu'aboutir à des actes de destruction, de mort, de haine, de mépris, à des actes méprisables.

Le fait que les deux premiers textes de *Poésie pour pouvoir* aient été écrits bien avant *Agir, je viens* tendrait à prouver que le projet initial de Michaux a surtout été dicté par une douleur et une haine très profondes envers sa propre existence. Cela montre aussi que ce poète, qui est régulièrement associé à un mode d'expression plus comique et plus fantasque que fantastique, peut être emporté par la douleur et le tragique et peut réussir un chef-d'œuvre de littérature sombre et désespérée digne du venin littéraire de Kafka, Dostoïevski, Lautréamont ou Baudelaire. Pourtant, le sentiment de résistance à la tragédie demeure et le poète, qui refuse de mettre genou à terre, veut opposer la formule magique à la formule tragique.

---

<sup>1</sup> *Face aux verrous, Poésie pour pouvoir, Je Rame, OC., T.2, p. 442.*

<sup>2</sup> *Idem., p. 444.*





### **III) De la guérison**



## 1) Échapper au tragique

À un critique<sup>1</sup> qui déclarait, à propos de *Qui je fus*, qu'Henri Michaux n'avait pas de haine, l'écrivain répondit, dans *Ecuador*, par le vide de *Je suis né troué*. Ce vide est évidemment celui de l'existence humaine, ce même vide que l'auteur exprimait dans son recueil mal reçu, mais c'est aussi la réponse de celui qui préfère ne pas répondre pour indiquer au critique qu'il n'a pas compris ce qui motive son écriture, qui n'a pas remarqué ou qui n'a pas bien lu le texte *Haine* où le poète « *toujours sur le rivage*<sup>2</sup> » est bien prêt de se faire boire « *la Grande Tasse*<sup>2</sup> » qu'il réserve pour Boileau. Répondre qu'il ne répondra pas, c'est en quelque sorte exprimer son exaspération sans le détour ingrat d'une justification. En effet que peut-il déclarer à un critique qui ne l'a pas compris et que peut-il défendre d'un recueil sur lequel il jette probablement déjà un regard de mépris ?

Nous pouvons sentir pointer, dans les expressions qui précèdent<sup>3</sup> la réponse silencieuse apportée par le poète, une indignation et une colère impossibles à dissimuler. Mais ne nous y trompons pas, sa colère ne vient pas de ce qu'on lui refuse toute haine comme on lui reprocherait un manque de personnalité et à son écriture un manque d'épaisseur. Il serait plutôt indigné par cette association arbitraire entre grandeur et mise en scène d'un pathos tragique qui veut que pour être reconnu comme poète de qualité il faille exposer ses blessures, son exaltation et ses détestations, se vautrer dans la complaisance tragique. Il s'explique rarement dans son œuvre sur la répugnance que lui inspire la posture tragique, mais il se montre plus clair dans une lettre adressée à Paulhan et probablement datée de novembre 1934, entre les parutions d'*Un Barbare en Asie* et de *La Nuit remue* :

Hé bien quoi Hellens ! Hellens est un artiste. Il croit au tragique, il cherche le tragique, l'air tragique. Cette gangrène occidentale ! Très peu pour moi. Je ne cherche qu'à m'en guérir.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Gabriel Bounoure à propos de *Qui je fus*.

<sup>2</sup> *Haine, Qui je fus, OC.*, T.1, p. 116.

<sup>3</sup> Op. cit. p. 143.

<sup>4</sup> Lettre d'Henri Michaux à Jean Paulhan citée par Raymond Bellour dans les notes des *Premiers écrits, OC.*, T.1, p. 1028.

Le tragique est clairement désigné comme une maladie occidentale qui sévit plus particulièrement dans les milieux artistiques. Il est assez paradoxal de lire que le poète ne se considère pas comme un artiste. Il vient de publier cinq livres, s'apprête à en publier un sixième et s'affirme si bien dans sa pratique de la peinture qu'il estime pouvoir l'évoquer dans *La Nuit remue*. Se faisant, il associe tout de même l'art à une recherche du tragique dont il voudrait se débarrasser. Nous pourrions facilement croire que le poète n'est pas vraiment à l'aise et qu'il cherche une explication un peu rapide à la distance qu'il a laissée s'installer à l'égard de ses anciens amis ; car enfin son œuvre n'est pas exempte de tragique. Le poète refuse de se soumettre au tragique, mais il a une conscience très aigüe de la puissance qu'il représente quand il traverse les êtres et les formes d'expression.

Cependant, la rupture avec son passé est profonde et il faudrait, pour suivre sa pensée, faire la distinction entre deux formes de tragique. Nous aurions alors un tragique d'ordre naturel et universellement partagé, lié à ce que l'existence comporte de douleur, et un « air tragique » plus artificiel, relevant d'une posture pathétique et couramment empruntée par les artistes. Pourtant, Michaux ne cherche pas à établir des distinctions ou des hiérarchies entre un bon et un mauvais tragique. Ce qu'il semble contester est le tragique complaisant qui se fait remarquer et qui est censé avaliser l'être.

Le postulat tragique ne satisfait pas Michaux à cause de cette tendance perverse à la contemplation de la souffrance d'autrui à laquelle le spectateur finit par s'identifier. En effet, les divers meurtres et actes horribles des tragédies et de *La Bible*, les peintures du Christ et les représentations de la passion peuvent paraître quelque peu étranges pour ceux qui recherchent la paix et la sagesse dans la gnose, car elles mettent le spectateur face à des situations qui, selon le poète, sont loin de contribuer à son apaisement.

Si le Christ n'avait pas été crucifié, il n'aurait pas fait cent disciples en Europe.

Sur sa *Passion*, on s'est excité.

Qu'est-ce que les Espagnols feraient s'ils ne voyaient pas les plaies du Christ ? Et toute la littérature européenne est de souffrance, jamais de sagesse.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Un Barbare en Asie, OC.*, T.1, p. 363.

Le narcissisme tragique de la littérature européenne constitue donc pour lui un motif qui éloigne paradoxalement de soi et de la vérité par opposition aux philosophies asiatiques dont il approfondit la connaissance dans *Un Barbare en Asie*. Pourtant, par le biais de la catharsis, le tragique est généralement reconnu comme l'un des moyens de guérir les passions humaines. La connaissance de soi et la recherche de la vérité dans une optique presque socratique de la sagesse ont une grande importance pour Michaux, car à l'instar d'autres penseurs il associe ces termes à la possibilité de guérir les passions et la douleur qu'elles impliquent. Il convient donc de s'attarder sur la manière dont il reçoit certaines notions philosophiques.

Rappelons tout d'abord que la catharsis est, dans le théâtre grec, ce qui permet au spectateur de se purger de ses propres passions destructrices par la contemplation des passions des personnages. Elle constitue donc le nœud de toute tragédie et correspond souvent au climax d'une pièce qui est le moment où se révèlent et s'accomplissent toutes les tensions entre les différents caractères en lutte sur la scène. La catharsis permet au spectateur de vivre des tensions extrêmes par procuration et, par là même, de les apaiser. Ce moment, le plus essentiel de la tragédie et, par extension, de toute la culture de l'Occident, a été analysé par d'éminents savants, tels que Freud et Girard<sup>1</sup>, comme une figure permettant également de guérir tout le groupe social dans lequel se joue la tragédie. En effet, le pharmakos qui est souvent l'un des personnages principaux de la pièce se charge de toutes les tares de la société à la manière du bouc émissaire et se transforme en une sorte de paratonnerre réceptacle des mauvaises passions. Il est donc une figure primordiale des rites sacrificiels du fond des âges qui permet de maintenir la cohésion du groupe et la cohérence des individus qui constituent le groupe.

Nous pouvons observer dans cette figure du pharmakos, telle que Freud l'a analysée dans sa théorie du complexe d'Œdipe, une tendance perverse à l'identification et la revendication de la souffrance observée. Cette tendance est, par ailleurs, également présente dans les motifs de la crucifixion et du sacrifice d'Isaac en tant que projection artistique et religieuse des rites sacrificiels. Ces deux figures ne sont pas issues d'une tragédie et n'ont eu aucun écho dans le monde hellénistique de l'antiquité. Toutefois, des siècles d'art latin et judéo-chrétien en ont profondément modifié la réception et elles

---

<sup>1</sup> Voir Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Payot, Paris, 2004 et René Girard, *La Violence et le sacré*, Grasset, Paris, 1972.

représentent désormais des images du tragique de l'existence proches de la tragédie grecque. De plus, ces figures, au même titre que les caractères de la tragédie, permettent une gnose symbolique mettant en jeu les structures du réel et pouvant s'adapter au vécu de chacun. Les images sacrificielles permettent, d'après Freud, de comprendre les macrostructures sociales et la manière dont elles traversent les microstructures des individus. Chacun peut donc, à travers l'analyse, utiliser les mythes pour parvenir à la connaissance de soi. En définitive, Freud désigne aussi bien des structures mentales prenant racines dans la culture judéo-chrétienne que dans la culture grecque comme sources de la blessure fondamentale des êtres humains ; son utilisation de la tragédie de Sophocle en constitue le meilleur exemple.

« Connais-toi toi-même ! » le célèbre graffiti du temple de Delphes qui est le principe fondateur de la maïeutique socratique se présente comme une recherche de la vérité de l'être dont découlerait la vertu fondée sur la rétention des forces de l'individu qui veut trouver en lui les solutions philosophiques à la question de l'existence. Plusieurs siècles plus tard, Nietzsche y répond par « Deviens ce que tu es ! » Cette formule qui veut combattre le moralisme de Socrate par une logique d'expansion des forces de l'individu est une affirmation de la santé faisant fi du stoïcisme gréco-latin et de la morale judéo-chrétienne. Toutefois, Nietzsche fait en réalité peu mention des racines sémites de la morale exprimée dans les textes chrétiens de *La Bible* et il se montre surtout critique à l'égard des figures de Socrate et du Christ comme icône chrétienne. Nietzsche prône la guérison de l'être par un retour à la véritable tragédie antique et à sa purgation délivrée de la morale judéo-chrétienne et par une refondation des forces apolliniennes et dionysiaques. Pour le philosophe, la catharsis grecque conserve son efficacité et permet à l'individu de rompre avec la culpabilité et les morales judéo-chrétiennes, cependant, elle ne constitue qu'une étape dans le progrès de l'humain vers le surhomme ou l'homme véritable.

La pensée de Freud quant à elle ne se traduit pas par une formule comme pour Socrate et Nietzsche, mais elle revient d'une certaine manière à se connaître soi-même pour devenir ce que l'on est. L'analyse permet à l'individu de plonger en lui-même pour accéder à la compréhension des complexes existentiels liés à des expressions éducatives et morales induites dans les sociétés judéo-chrétiennes et qui l'empêchent d'exister.

Cela peut se rapprocher du « je est un autre ! » de Rimbaud chez qui la personnalité véritable reste un continent vaste, sombre et énigmatique. Cependant, pour lui, seule la fulgurance poétique présente un chemin vers la vérité de l'être. Le poème n'est plus un bel objet et la parole poétique acquiert un caractère véritablement incantatoire et violent qui est assez éloigné de l'univers plus rationnel de Freud.

Dans ces divers courants de pensée, il est toujours question d'une guérison de la douleur de l'être par une meilleure connaissance de soi. La psychanalyse développe une spatialisation de la psyché qui « organise » le territoire de la conscience (en conscient – subconscient ; moi – surmoi – ça). La thérapie psychanalytique consiste à tenter de guérir l'espace souffrant de l'être en explorant, à l'aide de l'analyste, le seuil séparant le conscient et l'inconscient. Cela permet de démêler ce qui est inhérent à l'être et ce qui ne l'est pas, d'explorer les structures de la psyché humaine et d'accompagner le patient pour qu'il trouve, dans l'éducation qu'il a reçue et les expériences vécues ou fantasmées, ce qui se trouve à la racine de sa névrose. Dans cette perspective de guérison par l'analyse des structures névrotiques, la formulation verbale de « la tragédie » de l'individu est essentielle puisqu'elle permet au patient d'approfondir, dans une même dynamique, le général et le particulier.

Pour le psychanalyste, les formes tragiques et les conceptions morales de la religion sont essentiellement des structures imposées par le groupe aux individus et qui permettent une évacuation temporaire de la névrose. Dans la théorie freudienne, les solutions offertes par la foi et la culture ne constituent pas des cures, mais seulement des manières de sublimer les névroses et de repousser la véritable guérison. En suivant la perspective freudienne, nous pouvons déclarer que la catharsis tragique maintient un cycle de douleurs et la répétition de ce cycle. C'est pourquoi le psychanalyste oppose à la catharsis tragique la possibilité d'une catharsis psychanalytique qui, loin de constituer un aboutissement de la cure, représente en fait le véritable départ de l'analyse ; le moment où le patient réalise ce qui se joue derrière sa souffrance.

Les pensées de Freud et de Nietzsche sont donc en accord sur la problématisation de la douleur fondamentale de l'être humain liée à des structures sociales et mentales nécessairement véhiculée par l'éducation et qui dépassent la sphère de l'individu et sa compréhension. Elles s'opposent en revanche sur les solutions à développer pour la cure

de cette douleur. Nietzsche penche plus pour la construction d'une éthique individuelle débouchant sur des actions extérieures tandis que Freud propose une réflexion de l'ordre de l'intériorité et pouvant déboucher sur un mieux-être de l'individu et une amélioration de son rapport au monde.

L'idée de guérison que développe Michaux se présente sous la forme d'une voie intermédiaire entre Nietzsche et Freud. Il n'oppose pas absolument le tragique de la théologie judéo-chrétienne et l'efficacité des pensées magiques de l'Asie, son but n'est pas non plus de refuser absolument la psychanalyse qui garde, de toute façon, sa validité. Par ailleurs, il serait hors de propos de vouloir psychanalyser Michaux et de donner de sa personnalité un portrait de révolté hystérique contre la psychanalyse. En revanche il faut observer qu'il corrige assez librement ce qu'il n'apprécie pas, ou les considérations auxquelles il n'adhère pas, dans l'une ou l'autre des pensées à l'aide des philosophies orientales. Pour bien des aspects de sa pensée, bien qu'il ne soit plus croyant, le poète conserve une relation assez forte à la transcendance du religieux. C'est pourquoi il se montre moins sévère que Nietzsche à l'égard de la figure du Christ, par exemple. Nietzsche veut absolument fixer sa réflexion sur des figures telles que Socrate ou le Christ, mais nous pouvons considérer que sa revendication du tragique comme destin implacable n'est finalement pas très différente de la crucifixion de Jésus.

Michaux tente de se dégager de la position morale de Freud sans pour autant vouloir adopter, comme Nietzsche, une position surplombante se situant par delà le bien et le mal. Il ne juge pas la morale comme constituant une dégradation de l'être, mais il cherche une voie qui ne soit pas prisonnière de celle-ci. Nietzsche perçoit la tragédie comme un espace dégagé de toute morale, mais Freud voit dans la morale l'expression d'une culpabilité primordiale intimement liée au corps et à la morale sociale que développent les groupes humains et que l'on retrouve symbolisés dans les motifs judéo-chrétiens des sacrifices, de la circoncision<sup>1</sup>, mais également dans la tragédie.

Le bouddhisme, qui est l'une des philosophies auxquelles le poète fait le plus souvent référence, présente lui aussi une conscience très aigüe de la souffrance existentielle. Cette souffrance s'exprime dans la notion de « dukkha » :

---

<sup>1</sup> Dans la mesure où ces motifs expriment la subordination à une race, à un peuple, à une communauté des croyants.



Il faut connaître dukkha ; il faut connaître la raison de son apparition ; il faut connaître ses variétés, sa conséquence, sa cessation et la voie vers la cessation.<sup>1</sup>

La formule complète est constituée de manière répétitive et très orale, car il s'agit de textes mémorisés et destinés à être récités sous forme de Sutra. Elle évoque les différents espaces de l'être que l'adepte du bouddhisme se doit de considérer dans sa voie vers l'accomplissement de soi : les sensations, les perceptions, les écoulements mentaux, les « kammās<sup>2</sup> », les désirs sensuels. Mais la notion la plus importante à saisir est celle de « dukkha ». C'est un mot difficile à traduire pour les Occidentaux, il désigne la souffrance due à l'attachement aux choses de ce monde. Il ne s'agit pas simplement de désigner par là le matérialisme, mais plus largement d'exprimer la souffrance liée à la privation ou à l'attachement trop fort à un objet, cet objet pouvant être matériel ou immatériel tel qu'un état spécifique de l'être dans lequel l'individu peut se complaire.

La notion de « dukkha » permet de dégager à l'intérieur du bouddhisme une conception spatiale de l'être différente de celle de la psychanalyse et une manière d'intervenir en soi offrant une alternative convaincante. Si « dukkha » désigne une forme de souffrance qui peut être universelle, les moyens d'action pour résoudre celle-ci sont propres à chaque individu et le Bouddha décrit simplement un schéma, un enchaînement de causes et de conséquences, que chacun peut adapter en fonction de sa personnalité et de son vécu. La spatialisation de l'individu proposée par le bouddhisme peut donc apparaître comme un peu plus libre que celle proposée par la psychanalyse, car elle n'est associée à aucun principe moral prédéterminant et permet, par là même, une plus grande souplesse d'interprétation.

La psychanalyse recherche généralement la formulation des angoisses et des névroses pour développer une topographie de la psyché et du corps humains et enfin commencer la cure. Dans le Bouddhisme il est essentiellement question de cette forme d'attachement appelé « dukkha ». Tout ne peut pas être nommé, car chaque individu a sa particularité et doit trouver sa manière d'exprimer les choses. Pour résumer, nous pouvons penser qu'il y a une tendance dans la psychanalyse à vouloir d'abord nommer et classer les choses pour en guérir alors qu'il y aurait dans le bouddhisme et les

---

<sup>1</sup> *Les Entretiens du Bouddha*, Mōhan Wijayaratna, Seuil, Paris, 2001, p. 116.

<sup>2</sup> Les kammās sont tous les actes, bon ou mauvais.

philosophies orientales une tendance inverse qui viserait à guérir d'abord puis à nommer ensuite, si cela est possible. Comme le poète ne s'est pas beaucoup exprimé sur le sujet, il est permis d'imaginer que, pour lui, la psychanalyse pêche par excès conceptuel, par une intellectualisation si profonde qu'elle développe des moyens d'action moins efficaces pour le commun des mortels qui ne dispose pas des codes culturels et intellectuels nécessaires pour réaliser l'essentiel. C'est très certainement ce qu'il veut exprimer quand il déclare, dans *Tranches de savoir*, que « *le phallus en ce siècle devient doctrinaire*<sup>1</sup> ».

Le poète remplace la logorrhée savante de la psychanalyse par de courtes sentences en forme d'aphorismes zen ou semblant issues des recueils du tao. Ces courtes assertions ne sont pas simplement le fruit d'un esprit fantasque et malin. Elles se présentent comme de courtes énigmes destinées à provoquer un étonnement amusé de la part du lecteur qui, s'il se prend au jeu, tentera de trouver le fin mot de l'histoire. La relation humoristique instaurée entre le poète et le lecteur est ainsi proche des charades et devinettes enfantines. Nous pourrions considérer que si nous n'avons pas les repères culturels asiatiques il est aussi difficile qu'avec la psychanalyse de parvenir à une introspection efficace, peut-être même plus difficile. Pourtant, il n'en est rien, car le poète ne fait presque aucune référence à l'Asie, il s'inspire simplement d'une manière de procéder pour créer des jeux de langage parfaitement occidentaux ou prenant un caractère universel.

« Papa, fais tousser la baleine », dit l'enfant confiant<sup>2</sup>.

Cette courte tranche de savoir contient en elle tout un univers. Nous pouvons imaginer un homme qui raconte à son enfant l'histoire de Pinnochio, car pourquoi l'enfant voudrait-il que la baleine tousses ? Ce premier niveau de compréhension ne présente pas beaucoup d'intérêt et pourrait laisser croire que le poète se moque de nous en nous livrant le fragment d'une prose incomplète sans contexte et par conséquent dénuée de sens poétique. Cependant, le simple fait de rajouter l'adjectif « confiant »

---

<sup>1</sup> *Face aux verrous, Tranches de savoir, OC., T.2, p. 462.*

<sup>2</sup> *Idem., p. 455.*

introduit un doute. L'enfant devrait-il ne pas être confiant ? doit-il se méfier de son père ? ou doit-il se méfier de lui-même ? doit-il faire attention à ne pas trop écouter les histoires que racontent les adultes pour endormir les enfants ? Sous des apparences légères se cachent des questions profondes qui apparaissent comme de véritables énigmes du sphinx et qui permettent d'accéder à une réflexion entre psychanalyse et sagesse de l'orient. De plus, le talent du poète est tel qu'il parvient à transformer et adapter, pour un public occidental, les fondements du bouddhisme :

Savon ne contemple pas la crasse.<sup>1</sup>

Le savon est ce qui lave l'individu, il a donc une essence qui est antinomique de la crasse. Si nous nous arrêtons sur le terme contempler, il est facile d'envisager ce nettoyage sur un plan spirituel et moral. Par ailleurs, l'absence d'article avant « savon » en fait presque un nom propre, une entité personnifiée, un dieu du grand nettoyage. Cela est conforté par la situation du mot en début de phrase qui fait de sa première lettre une majuscule. La crasse de l'être peut alors être associée à l'enchaînement de douleur que la psychanalyse et le bouddhisme s'efforcent d'apaiser. Mais, le fait de ne pas contempler désigne l'action de retirer la crasse plutôt que d'en faire une analyse détaillée. Cet aphorisme permet donc de comprendre ce qu'est « dukkha » en des termes plus simples à saisir et plus drôles. Cette tranche de savoir renvoie directement à la fable la plus couramment employée par le bouddhisme pour décrire ce qu'est « dukkha ». Un homme reçoit une flèche, il en ressent une grande douleur. Va-t-il s'intéresser à la provenance de cette flèche, au bois et aux plumes dont elle est faite, à l'espèce de l'oiseau dont proviennent les plumes ? Non, il lui faut d'abord retirer la flèche et soigner sa blessure. Connaître « dukkha » c'est donc s'intéresser plus au savon qu'à la crasse et combattre la complaisance narcissique qui fait que l'on finit par s'attacher à sa douleur.

Les deux premières parties de *Poésie pour pouvoir* démontrent par la violence qu'il exprime tout l'attachement tragique du poète à sa douleur. Cependant, la dernière partie vient apporter, avec une délicatesse rarement atteinte dans la poésie, un apaisement salutaire.

---

<sup>1</sup> *Face aux verrous, Tranches de savoir, OC., T.2, p. 462.*

Je t'apaise  
Je fais des nappes de paix en toi  
Je fais du bien à l'enfant de ton rêve  
Afflux  
Afflux en palmes sur le cercle des images de l'apeurée  
Afflux sur les neiges de sa pâleur  
Afflux sur son âtre... et le feu s'y ranime<sup>1</sup>

Le poète conserve les adresses à un tiers féminin que l'on peut associer à sa femme devenue son double. Il remplace l'éreintement physique et moral par une douceur qui réconcilie l'être avec les éléments de la vie (air, terre, feu) et lave l'être double de sa douleur. *Poésie pour pouvoir* est comparable au *Voyage au bout de la nuit* de Céline. Les deux auteurs expriment leur douleur existentielle et leur effarement face à la crasse de l'être humain. De plus, les deux textes se terminent par une métaphore liquide de purification. Toutefois, le texte de Céline porte une amertume qui confine au vomissement :

De loin le remorqueur a sifflé ; son appel a passé le pont, encore une arche, une autre, l'écluse, un autre pont, loin, plus loin... Il appelait vers lui toutes les péniches du fleuve toutes, et la ville entière, et le ciel et la campagne, et nous, tout qu'il emmenait, la Seine aussi, tout, qu'on en parle plus.<sup>2</sup>

Le fleuve du temps entraîne irrésistiblement les péniches que sont les hommes vers la mort et l'oubli. L'écoulement de ce fleuve qui entraîne la crasse ressemble à un égout et le segment « *qu'on en parle plus* » qui clôt le roman évoque la nausée d'un individu qui voudrait tirer la chasse d'eau sur l'humanité et oublier qu'il est lui aussi un homme. Bien sûr, si le style de Céline connaît une extraordinaire évolution dans la suite de sa carrière par l'élaboration minutieuse de sa petite musique, l'essentiel de son message macule déjà les pages du *Voyage au bout de la nuit*.

Michaux n'est pas le contraire de Céline et une grande partie des craintes et des angoisses qu'il exprime peuvent être associées à celles de son contemporain aussi bien

---

<sup>1</sup> *Face aux verrous, Poésie pour pouvoir, Agir je viens, OC., T.2, p. 445.*

<sup>2</sup> *Céline, Romans, T.1, Voyage au bout de la nuit, bibliothèque de la pléiade, Gallimard, Paris, p. 505.*

qu'à Dostoïevski et Kafka. Toutefois à la différence de Céline, il ne veut pas céder à la nausée et opère un retour à la fluidité libérée du tragique. L'être qui ramait dans le fleuve de la douleur le voit qui se transforme en un chant « *animé de beaucoup de ruisseaux*<sup>1</sup> » et « *nourri par un Niagara calmé*<sup>1</sup> ». Il dépasse « *les verrous* » et débouche sur « *l'océan ouvert*<sup>2</sup> », il veut sortir de l'inexorable courant du temps :

*J'ai lavé le visage de ton avenir.*<sup>2</sup>

Le but de *Poésie pour pouvoir* est donc de renverser la tendance du tragique. La structure du texte évoque à la fois un monologue tragique et des formes théâtrales et poétiques asiatiques. Sa composition tripartite peut aussi faire penser à la forme musicale des raggas indiens. Le texte progresse de l'expérience de la douleur et de la contingence vers un apaisement aux connotations mystiques, mais totalement agnostique, de l'être. Le poète ne cherche pas à empêcher la douleur et la mort ce qui, par essence, est impossible, mais il veut contrecarrer le sentiment de néant qu'elles provoquent. Pour cela il lui est nécessaire de s'allier avec les éléments vitaux en s'appuyant sur ses expériences douloureuses comme il l'exposait déjà dans *Épervier, de ta faiblesse, domine !* :

Je romps

Je plie

Je coule

Je m'appuie sur les coups que l'on me porte.<sup>3</sup>

Ainsi, si *Poésie pour pouvoir* devait être associée à la théologie chrétienne, il se rapprocherait de la résurrection plutôt que de la crucifixion. Mais, ici, c'est l'homme que l'on veut ressusciter. Cette résurrection de l'être humain apparaît fondamentale dans un vingtième siècle où la douleur a franchi un au-delà du tragique et dans lequel la catharsis ne suffit plus pour guérir les blessures d'un siècle particulièrement brutal. La

---

<sup>1</sup> *Face aux verrous, Poésie pour pouvoir, Agir je viens, OC., T.2, p. 446.*

<sup>2</sup> *Idem., p. 447.*

<sup>3</sup> *Épreuves, exorcismes, Épervier de ta faiblesse, domine !, OC., T.1, p. 779.*

blessure existentielle de l'être, le trou, est toujours présent, mais le poète veut l'utiliser pour reprendre possession de la vie, le trou devient alors une porte où s'engouffrer :

Poussant la porte en toi, je suis entré

(...)

J'ai ma force dans ton corps, insinuée... et ton visage perdant ses rides, est rafraîchi<sup>1</sup>

L'allusion sexuelle est évidente, mais le texte chemine également vers un soulagement qui ne se pare pas de l'excitation frénétique souvent associée au sexe en art. De plus, si l'image de l'insinuation de la force peut évoquer un coït, le poète maintient tout de même une ambiguïté. En effet, sa propre femme ne devait pas encore avoir le visage très ridé puisqu'elle n'est morte qu'à quarante ans, lui en avait dix de plus. Par ailleurs, il semblerait un peu étrange qu'il évoque de simples rides en parlant des brûlures de sa femme. Il est donc impossible de décider s'il parle de son propre visage ou de celui de Marie-Louise.

Il évoque un état plus général, une force retrouvée de l'humanité, une force vitale qui englobe tous les principes de l'être, un étant mystique et philosophique se situant par delà la maladie et la mort. Cette affirmation vitale qui se revendique des philosophies asiatiques lui permet de refuser la culture classique du sacrifice tragique et lui fait préférer une esthétique de l'intervention en soi au sacrifice de l'être. Comme dans la philosophie taoïste, son but est de se montrer capable de transformer l'expérience statique du vide en expérience de la vie même et du mouvement pour atteindre la plénitude de l'être. Il veut « *montrer l'arbre sans fin, l'arbre de vie qui est source, qui est, piqueté d'images et de mots et proposant des énigmes*<sup>2</sup> ».

*Face aux verrous* peut être considéré comme un recueil fondamental. Il constitue l'aboutissement des chemins asiatiques de l'écriture et de la peinture. *Poésie pour pouvoir*, *Tranches de savoir*, et *Mouvements*, sont les résultats de cet élan de métissage avec l'Asie. La danse de l'être de *Mouvements* ressemble à la danse de l'hindou, mais elle peut aussi être associée aux gestes du Tai chi et des arts martiaux. Les postures, les mouvements, la géographie interne de l'esprit et du corps que le poète développe le font

---

<sup>1</sup> *Face aux verrous, Poésie pour pouvoir, Agir je viens, OC., T.2, pp. 445-446.*

<sup>2</sup> *Paix dans les brisements, OC., T.2, p. 1000.*

apparaître comme un gymnaste de la pensée et de la création capable de réaliser constamment un grand écart entre deux cultures.

La fin du *Voyage au bout de la nuit* est une sombre image de la mobilité que nous pouvons associer au statisme tragique de Dostoïevski et Kafka. D'après Freud et Girard, le tragique participe de la violence sacrée permettant de souder la communauté. Sans vouloir décider l'identité du sacrifié ou du pharmakos (ce qui constitue un point essentiel de désaccord de Girard avec Freud) nous pouvons affirmer que le tragique présente l'utopie d'un vivre ensemble qui traverse chaque groupe humain si petit soit-il. C'est la figure du pharmakos qui garantit la cohésion de ce groupe, qui en est le ciment. Les postures de Kafka, Dostoïevski et Céline constituent des transpositions littéraires de la figure victimaire du pharmakos. Puisque chacun d'entre eux prend conscience, ou est victime, de la violence sociale. Derrière leur effacement, ou la disparition symbolique de leurs personnages, se cachent les structures immuables qui maintiennent la société. En cela ils correspondent aux analyses de Freud et Girard. Nous pouvons donc exprimer en termes psychanalytiques ce qui se cache derrière chaque personnage. Samsa serait plutôt neurasthénique, Raskolnikov cherche la réconciliation avec la loi paternelle dans l'exaltation religieuse et Bardamu, le personnage de Céline, développe une névrose obsessionnelle morbide. Quand nous considérons les autres œuvres des auteurs, qui ne sont pas moins tragiques, nous comprenons facilement pourquoi Michaux associe irrémédiablement le tragique à l'art.

Il est évident que le poète n'a jamais cru au maintien de l'ordre social par le recours à la catharsis tragique, il aurait plutôt été tenté, à l'instar d'Antonin Artaud, par une théâtralisation de la cruauté destinée à la subversion de cet ordre. Le tabou et le rite sacrificiel ne sont jamais sublimés. La figure du pouvoir qui est celle qui, selon Girard, cristallise les passions, est constamment dépréciée et moquée. Il est, de plus, impossible de savoir qui, du poète ou de la créature, est le Roi et cela ne permet aucune stabilité, aucun système père. De plus, il nous faut réaffirmer ici que ses ethnographies imaginaires sont loin de présenter des sociétés où le rite et le tragique permettraient de mettre de l'ordre, les coutumes des habitants de ces sociétés sont plutôt dépourvues de logique. Le maintien de l'ordre et la purgation des passions par la représentation tragique ne sont donc, pour lui, qu'un fantasme plus ou moins raffiné et son écriture se

situé aux antipodes de la *Poétique* d'Aristote. L'individualisme dont il fait preuve le pousserait plutôt vers une expression tragique proche de Nietzsche.

Lorsqu'on arrive en Asie, quel changement ! Une eau de jouvence pour les démons. En pleine force, et nullement à la dérobée. Le dessin aussi s'y prête, en Indonésie, en Chine, où comme les démons on aime les tourbillons, les lignes multiples, tordues, entraînantes, serpentine faites pour le dessin dionysiaque.<sup>1</sup>

Le poète trouve une expression dionysiaque aux démons de l'Asie. Ils sont l'expression de la santé et de la vigueur par opposition aux démons névrosés de l'Occident chrétien. Cela s'avère proche de la pensée de Nietzsche qui fondait sa conception du daïmon grec sur la vitalité du personnage de Dionysos, dieu du théâtre et du vin, par opposition aux images du Christ souffrant générant une maladie de l'être, une névrose sociétale se transmettant à travers les générations. À l'instar du philosophe qui veut retrouver la vigueur de Dionysos, le poète s'inspire des démons (de l'Asie) et tente de les comprendre, de les accepter pour finalement reconnaître la justesse et la santé de ce qu'ils expriment. Le théâtre de la cruauté d'Artaud s'avère très proche du tragique nietzschéen, car il ne se montre pas cruel gratuitement, mais utilise la cruauté pour subvertir la société et entraîner l'individu au-delà des cadres qui lui sont imposés en retrouvant la vigueur fondamentale du vivant. La catharsis de Nietzsche et d'Artaud est donc assez différente du projet d'Aristote. Elle n'a pas pour but de purger la passion des individus pour maintenir l'ordre social. Elle est plus adaptée à l'individualisme moderne et recherche plutôt un certain désordre social.

Dans *Épervier de ta faiblesse, domine !*, la volonté du poète de s'appuyer sur les coups qu'on lui porte peut rappeler l'aphorisme de Nietzsche qui veut que ce qui ne tue pas rend plus fort. Mais il est possible de relever d'autres assertions allant dans un sens tout à fait semblable et qui peuvent donc présenter d'étranges contradictions avec la volonté d'impuissance qu'il recherche, comme dans cet extrait de *Poteaux d'angle* où le poète revient sur la figure du prédateur :

---

<sup>1</sup> *Une Voie pour l'insubordination, OC., T.3, p. 1014.*



Le loup qui comprend l'agneau est perdu, mourra de faim, n'aura pas compris l'agneau, se sera mépris sur le loup... et presque tout lui reste à connaître sur l'être.<sup>1</sup>

Michaux développe ici une pensée qui rejoint le philosophe et la formulation poétique de son ontologie s'avère être très proche de l'aphorisme « deviens ce que tu es » qui constitue une sorte de pierre angulaire de la pensée nietzschéenne. L'être prédateur est appelé à se fondre en totalité avec son destin de prédateur si c'est en cela que réside sa personnalité profonde. Nous sommes là bien loin de la morale des sociétés judéo-chrétiennes qui veulent que l'on se retienne des gestes agressifs envers le prochain. Faut-il pour autant en déduire qu'il y a toujours eu chez le poète une tentation nietzschéenne qui aurait fini par l'emporter ? Le texte de *Poteaux d'angle* peut, en effet, apparaître en contradiction totale avec l'esprit d'un autre texte écrit plus de trois décennies auparavant :

Ce qu'il fait alors, ne pouvant se défendre ? Il s'identifie avec le lion. À travers sa faiblesse, il est possédé d'une joie tellement forte, d'un plaisir de dévoration si exorbitant, qu'un adolescent qu'on avait retiré de la gueule du lion se mit à pleurer. (...)

Mais on le comprenait, on l'excusait. Cette joie est si formidable, dont on l'avait frustré, joie qui s'arrête à peine au seuil de la mort.<sup>2</sup>

Ce passage rejoint un conte bouddhiste sur les vies antérieures du Bouddha que le poète rapportait dans *Un Barbare en Asie*<sup>3</sup>. Dans ce conte, celui qui n'est pas encore l'éveillé se donne à manger à une tigresse affamée. Cette attitude peut surprendre un public occidental, mais cette volonté de se sacrifier peut apparaître proche de ce qu'exprime, dans l'Occident gréco-latin, la figure du pharmakos. Toutefois, il faut noter que l'adolescent et le Bouddha ne sont pas sacrifiés par le groupe pour le maintien de ce groupe ; l'un fusionne avec l'essence prédatrice du tigre et l'autre se donne à manger par compassion. La disparition du corps constitue une angoisse ineffable, mais le poète tente de transformer celle-ci en beauté et en force de l'être. Le corps se trouve alors envisagé comme une matière totalement malléable sur laquelle on peut agir pour

---

<sup>1</sup> *Poteaux d'angle*, OC., T.3, p. 1042.

<sup>2</sup> *Au Pays de la magie* OC., T.2, p. 81.

<sup>3</sup> Cf. *Un Barbare en Asie*, OC., T.1, p. 309.

atteindre un au-delà de la douleur. Cela permet d'éloigner le poète du tragique nietzschéen puisque d'une certaine manière l'affirmation de la vitalité se trouve du côté de la victime sans toutefois être attachée à l'hystérie douloureuse de la figure du pharmakos de la tragédie gréco-chrétienne.

C'est ce qui sépare véritablement Michaux du tragique de Nietzsche et d'Artaud. Car, s'il admet et exploite, pour son art, la violence inhérente à l'existence, il ne la recherche pas, comme Artaud dans son théâtre de la cruauté, et n'en fait pas un principe philosophique ou créatif. De plus, le tragique, qui est censé apporter la purgation des passions semble, en fait, bien trop obsédé par celles-ci et, même chez Nietzsche, présente beaucoup trop de fixité pour le poète qui a besoin d'un mouvement de guérison se libérant de l'éternel retour. La voie qu'il choisit est constituée d'ingrédients identifiables, mais il se garde toujours de donner des recettes ou un discours de la méthode, laissant aux formes la liberté d'apparaître suivant les transformations de son intériorité.

En tout homme, plus ou moins je le présume, il doit y avoir un flux incessant et incapacité de demeurer immobile, parfaitement stable.

Comme il reçoit énormément d'imperceptibles, il irradie de l'imperceptible, et sans fin, pour rien, pour personne, fait des variations.

[...]

Des mouvements sans signification pour la plupart.

Qu'est-ce que je cherchais par là ? À me modifier. À défaire un certain état statique.

[...]

Modestement, ce sont des gestes en correspondance avec mon radotage intérieur, avec mon vagabondage intérieur.

Pour commencer pas de recherche d'harmonie.<sup>1</sup>

Les gestes décrits évoquent l'étrange gymnastique qu'il pratiquait pour lui même, une sorte de méditation en mouvement. Nous pouvons les rapprocher du Tai-chi, mais la comparaison est insuffisante puisque le poète dit bien que ces mouvements sont sans signification alors que le Tai chi présente une codification très raffinée et très complète des mouvements du corps. Les gestes du poète sont issus d'un métissage comparable

---

<sup>1</sup> *Face à ce qui se dérobe, Relation avec les apparitions, OC., T.3, p. 881-887.*

aux peintures de *Mouvement*, ils lui permettent de se défaire d'un état statique, d'un radotage associé au tragique de l'existence et à son analyse. Il expérimente de cette manière le flux incessant du vide existentiel. Mais, ce vide n'est pas le néant ; il est ce qui traverse chaque être et chaque chose et ce dont toute forme a besoin pour parvenir à l'actualisation créatrice. Le poète ne recherche pas d'harmonie créatrice. Il cherche à se connaître lui-même non par un retour dialectique sur sa conscience qui lui permettrait de parvenir à une essence immuable de son être, mais par une acceptation du caractère mouvant des choses et sa capacité à se fondre dans cette fluctuation permanente du vivant. Le geste créateur est pour lui un essai, une tentative de s'opposer au statisme tragique qui s'inscrit en marge de l'intellectualisation de Freud et Nietzsche.

Pourtant, le poète conserve une formulation paradoxale de ce qu'il recherche. Ainsi décrit-il, dans *Repos dans le malheur*<sup>1</sup>, son malheur comme un élément actif, un double indépendant, son « *grand laboureur* » à qui il réclame un peu de paix. À cet égard, le titre du poème est très bien choisi, car le désir de Michaux n'est pas d'effacer le malheur, mais bien de trouver le repos dans la considération même de son sort, de trouver la paix dans les brisements. L'angoisse et la souffrance corporelle doivent être considérées comme des voies à suivre pour parvenir à cette paix paradoxale. Une otite ou une dent cariée sont donc, dans *Magie*<sup>2</sup>, clairement désignées comme des chemins de la connaissance et le sang qui se répand est utilisé comme une image conjuguant la destruction et la création, la maladie et la santé :

Il me déchire. Je vis dans les éclats.

Dans la toux, dans l'atroce, dans la transe  
Il construit mes châteaux.<sup>3</sup>

*Poésie pour pouvoir* et, plus largement, *Face aux verrous* constituent des moments clés dans le cheminement créatif du poète. Il parvient à passer les verrous de sa conscience pour trouver la plénitude de son expression. Le recueil semble compiler

---

<sup>1</sup> *Plume* précédé de *Lointain intérieur*, *Poèmes*, OC., T.1, p. 596.

<sup>2</sup> *Idem*, *Entre centre et absence*, p. 561.

<sup>3</sup> *Idem*, *Poèmes*, *Mon Sang*, p. 596.

tous les « genres » qu'il a abordés dans sa carrière et les écrits de la drogue qui suivront apparaissent comme d'autres voies, des chemins cherchés pour renouveler son discours sur la conscience et échapper à l'enfermement. Le titre du recueil peut donc renvoyer au caractère énigmatique des *Tranches de savoir*, mais il peut aussi évoquer le risque d'un repli sur soi, car, si le poète est face aux verrous de sa conscience, il ne précise pas de quel côté de la porte il se situe. Néanmoins, il semble trouver un espace du possible et de l'être dégagé de l'angoisse du devenir. Un océan intérieur porteur de vie et de plénitude qu'il découvre en poussant la porte de l'être dans *Agir, je viens*<sup>1</sup>.

Le texte n'est pas spécifiquement associé à une religion, mais il développe clairement la possibilité d'un au-delà (ou d'un en deçà) qui tient à la fois du paradis des cultures judéo-chrétiennes et du nirvana et qui peut être parcouru dans toutes les directions. Il trouve ainsi la possibilité de s'extraire de la blessure existentielle et du tragique qui en découle par une exploration transformatrice de soi. Il trouve en son être un ailleurs poétique qui n'est plus un désir de renouer avec un âge d'or enfouit dans l'arrière-pays et la nostalgie de l'origine. C'est, en somme, en déplaçant cette notion d'ailleurs poétique qu'il parvient à se guérir de cette nécessité kathartique de la société, de la religion et de l'art. Il trouve cet espace vital que le héros de la métamorphose ne trouve pas et qui, en tant que « raté », sera éliminé pour le bien-être et la perpétuation du groupe familial.

---

<sup>1</sup> Face aux verrous, *Poésie pour pouvoir, Agir, je viens, OC.*, T.1, p. 447.

## 2) La disparition de la poésie

### a) La découverte de l'écriture gauche

La question du tragique sépare les écritures de Michaux et Kafka, mais ils se rejoignent sur la considération du ratage comme un élément du tragique de l'existence. Gregor Samsa est donc considéré comme un raté par sa famille, mais il est possible d'affirmer qu'il a simplement des aspirations, différentes de celles de sa famille, qu'il ne parvient pas à assumer. Sa métamorphose constitue donc simultanément la métaphore d'une résistance qu'il ne parvient pas à mettre en place dans sa vie et la projection de son estime personnelle : il se confond avec l'insecte à écraser. Il est délicat d'associer trop directement Kafka et son personnage, mais l'écrivain tchèque a bien failli transformer sa réussite littéraire en ratage complet par la destruction de son œuvre. Heureusement, des amis l'ont persuadé de conserver ses écrits et se sont chargés de les publier. Michaux présente des similitudes avec le personnage de Samsa dans cette considération du ratage, mais contrairement à Kafka il rechigne à écrire et son écriture deviendra une affirmation par le ratage que le poète n'aura de cesse de transformer en réussite refusant de se soumettre au tragique.

Il est difficile de dire que le poète a été un cancre dans sa jeunesse. Nous savons qu'il a souffert d'avoir été longtemps considéré comme un raté, mais aussi qu'il réussissait bien à l'école et qu'il a été passionné par le latin malgré une éducation jésuite assez stricte<sup>1</sup>. Toutefois, les *Alphabets*, les peintures de *Mouvements*, *Parcours* et la série de recueils publiés chez Fata Morgana qui combinent peinture et écriture peuvent apparaître comme une revanche de l'expression marginale des cancre. Les signes des *Alphabets*, par exemple, sont rangés en lignes parallèles comme pour une page d'écriture. Cela évoque le temps de l'enfance durant laquelle il ne parvenait pas à exister simplement, à communiquer, à se nourrir et à correspondre à ce que l'on attendait de lui.

L'exercice de la page d'écriture est le premier moment, avant les leçons de grammaire et d'orthographe, où le jeune élève se trouve soumis aux règles du groupe

---

<sup>1</sup> Voir *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence, OC.*, T.1 ou la biographie de Jean-Pierre Martin.

social, incarné par le professeur à travers les règles de communication de la langue. Tout ce que l'élève savait ou croyait avoir appris au contact de ses parents se trouve bouleversé par le contact du nouveau groupe social. La reproduction des signes selon qu'elle est conforme ou non au modèle, est source de blâme ou de valorisation sociale au sein de la classe, le professeur incarnant l'autorité délivrant le certificat de conformité à travers la notation ou les punitions en forme de nouvelles pages données à refaire. La reproduction juste, la conformité au modèle s'avèrent nécessaires pour développer un mode de communication normatif. Les méthodes d'enseignement de l'écriture et de la langue ont bien évolué depuis le temps où le jeune Henri Michaux était écolier. Mais on sait ce que les anciennes méthodes ont pu générer de frustrations et de gauchers contrariés. Car l'écriture n'est pas simplement une question de reproduction d'un modèle, mais elle met en jeu des rapports complexes à la langue et au corps.

Les œuvres picturales qui utilisent des éléments de l'écriture peuvent ainsi être considérées comme les pages d'écriture d'un élève se voulant forcément cancre tout en revendiquant un sens et une expression se situant au-delà ou plutôt en deçà du mimétisme propre à l'exercice. Il ne s'agit pas d'une défense et illustration du cancre, comme on la trouve chez Jacques Prévert, mais plutôt de révéler le cancre, le raté sommeillant en chacun de nous et qui dessine en marge de son cahier d'exercices. Le poète procède à un déplacement de la marge vers la page, il fait venir l'ailleurs poétique de la marge dans l'espace réglementaire de la page et, en définitive, provoque l'effacement de cette marge. Ce retour du « raté » ou du refoulé ressemble fort à sa découverte, après sa chute, de son homme gauche dans *Bras cassé* :

...mais je me débrouillais avec le gauche, m'étant mis tant bien que mal, dès le lendemain de la chute, malgré sa maladresse, sa presque inexistence, à écrire vermiculairement de la main gauche

[...]

Celui qui est le gauche de moi, qui jamais n'a été le premier, qui toujours vécut en repli, et à présent seul me reste, ce placide, je ne cessais de tourner autour, ne finissant de l'observer avec surprise, moi, frère de Moi.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Face à ce qui se dérobe, Bras cassé, OC., T.3, p. 859.*

Avant de se consacrer à sa relation aux autres et de vouloir dessiner « *les effluves qui circulent entre les personnes*<sup>1</sup> », ou « *l'écoulement du temps*<sup>2</sup> », le poète s'attache à saisir ses propres effluves ou l'écoulement temporel de son individu, lequel, par les biais des souvenirs, de la réflexion ou de l'imagination, se déroule parfois à rebours de ce que l'on considère communément comme le progrès ou l'évolution. Il se permet d'orienter son écriture ou sa peinture vers une involution du langage. Si nous pouvons parler d'involution, il paraît pourtant excessif de parler de régression vers le babil du bébé comme le suggère Anne Brun quand elle se penche sur l'espéranto lyrique du poète. Le babil du bébé a son intérêt en ce qu'il constitue une sorte de germe de tous les langages qui se spécialisera dans le développement futur de l'individu, mais il ne porte pas de sens. L'art de Michaux porte en lui un sens qui est difficile à faire entrer dans les catégories rationnelles de la pensée classique. Mais, si cet art est lié à l'enfance, il semble plutôt que cela soit à la petite enfance évoquée dans *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*. C'est l'enfance du souvenir des premières impressions fortes, du développement de la personnalité et de l'esprit qu'il convient d'appeler critique. Il cherche à retrouver le caractère fortement expressif de l'enfance d'avant la soumission aux règles édictées par la société des adultes. Il cherche la parole d'avant la langue, l'histoire d'avant l'écriture, l'écriture d'avant l'Histoire. Il cherche une voie pour l'insubordination, non pour détruire les lois et les règles de manière nihiliste, mais simplement parce que ce qu'il veut dire ne peut pas s'exprimer à l'intérieur de la règle, dans le code.

Désobéir à la forme

Comme si enfant je me l'étais juré<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Peintures et dessins, OC.*, T.1, p. 863.

<sup>2</sup> *Passages, Dessiner l'écoulement du temps, OC.*, T.2, p. 371.

<sup>3</sup> *Saisir, OC.*, T.3, p. 958.

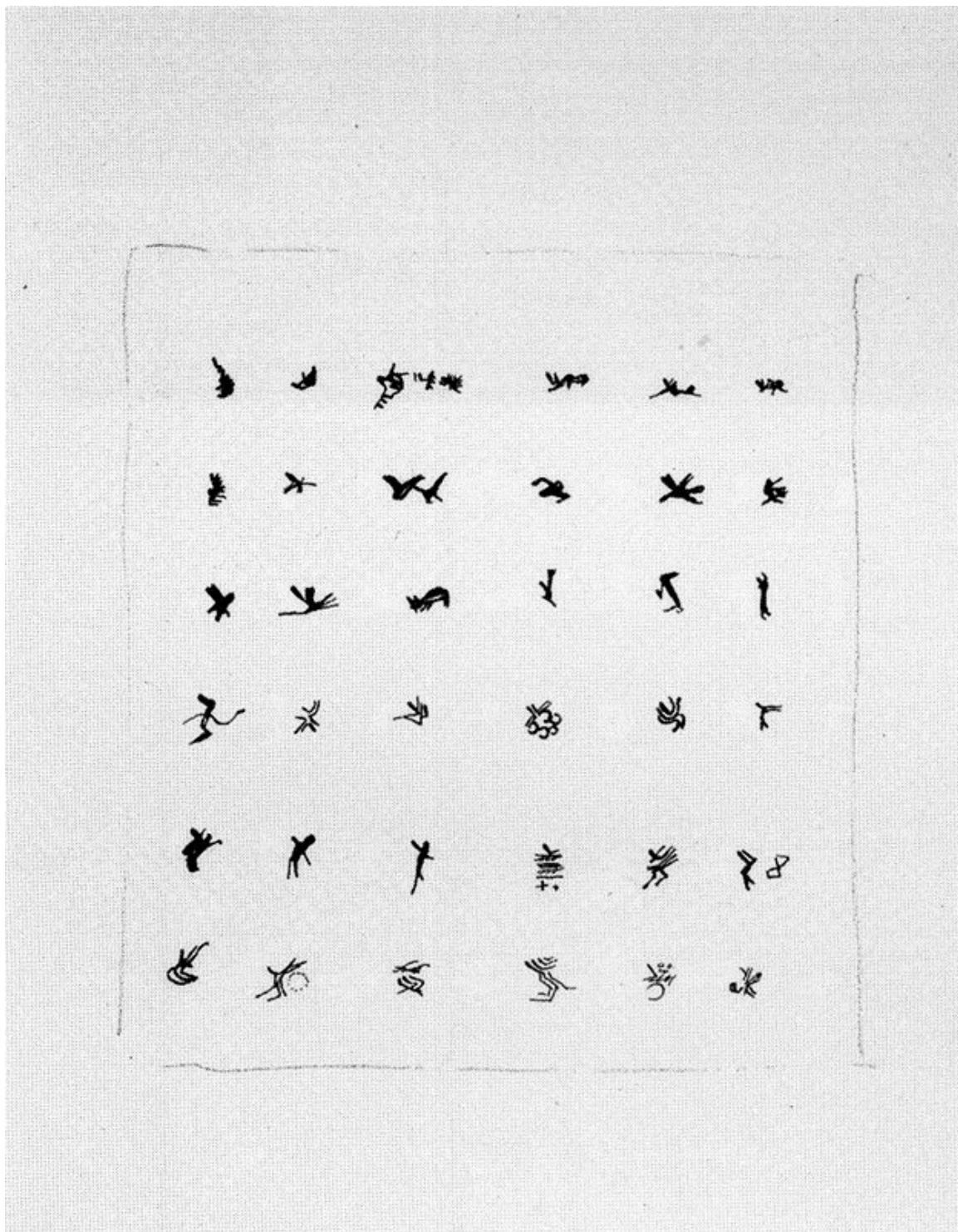


Planche 16 : Henri Michaux, sans titre (Alphabet), dessin à la plume, encre sur papier, 32 x 24 cm, 1944, collection particulière.

*« Désobéir à la forme - Comme si enfant je me l'étais juré »*



Il réalise son projet d'enfant à l'aide des caractères idéographiques des écritures étrangères qu'il découvre. Il n'est pas obligé de peindre l'affreuse réalité, il est libre de ne pas écrire en style classique et la découverte de l'écriture chinoise lui permet de réaliser l'union de la peinture et de l'écriture sur des pages pleines, de quitter définitivement l'espace des marges et de transformer ainsi l'espace poétique de la page. Cet espace devient un métissage entre peinture et écriture permettant d'échapper au déroulement cursif de la page d'écriture. On n'observe pas, chez lui, cette angoisse commune de l'écrivain face à la page blanche, il s'agirait plutôt d'une angoisse de la page pleine, couverte de ces signes régulés par la rationalité des règles du langage. Cela correspond, par ailleurs, à son rejet de la peinture classique et figurative qui veut toujours rappeler la réalité et les règles de sa représentation. C'est pourquoi, à la fixité des règles de la tragédie, il oppose le mouvement de l'essai :

À tort, comme poète, on a parfois jugé Henry Michaux. De cela sont causes ses *Fables des origines*, fables en huit lignes. S'il avait pu les écrire en six mots, il n'eût pas manqué de le faire. Poésie, s'il y a, c'est le minimum qui subsiste dans tout exposé humainement vrai. Il est essayiste.<sup>1</sup>

À travers l'essai, le poète revendique l'informe. Il ne veut pas faire du grand style. La mobilité de l'essai s'oppose à la fixité de la forme qui prévaut dans l'art européen depuis Aristote. Il apparaît donc comme un anti-Aristote, lequel voulait, dans sa *Poétique*, donner toutes les bonnes recettes de l'écriture. De son texte, l'histoire n'a, toutefois, retenu que les parties qui concernent la tragédie, le reste ayant disparu. Elle a retenu aussi que la tragédie est un genre, qu'il a ses codes, ses formules, ses structures, son rite. Mais ce que Michaux exècre par-dessus tout ce sont ces airs narcissiques de tragédiens qui sont censés donner de la grandeur à celui qui ressent le feu de la passion. C'est pourquoi il s'attache à démontrer le tragique de l'existence et l'universalité de la douleur. C'est certainement dans cette optique qu'il faut lire et regarder *Quatre cents hommes en croix*. La multiplication des crucifiés n'est pas une complaisance morbide qui se fixe sur l'image du seul Christ. Il veut montrer l'universalité de la douleur de

---

<sup>1</sup> *Premiers écrits, Lettre de Belgique, OC.*, T.1 p.54.

l'homme qui par la conscience de son existence et de sa fin est un crucifié permanent. Il veut en somme rapprocher la douleur de tous les hommes, et rapprocher les hommes entre eux, ne pas exclure. C'est un ecce homo sur la croix ; voici l'homme, voici les hommes crucifiés :

PARFOIS C'EST L'HOMME qu'il faut étendre avant tout, étendre en plein ciel, mais étendre, étendre, comme s'étend la peine des hommes.<sup>1</sup>

Son utilisation de la figure du crucifié recherche une subversion plus efficace que le simple blasphème. C'est une subversion qui se réalise par le biais de l'humour et de nombreux fragments de *Quatre cents hommes en croix* ont pour fonction de produire une distanciation souvent comique quant à la figure du crucifié. Nous pouvons également avoir l'impression que le poète décrit certains des signes qui se trouvent dans *Mouvements*, quand, par exemple, il déclare :

*Celui-là, un homme volant, qu'on aurait stoppé, brutalement STOPPÉ<sup>2</sup>.*

Certains signes de *Mouvements* peuvent, en effet, être perçus comme des hommes volants « stoppé(s) » par la photographie cinétique du dessin. Cette distanciation lui permet de se révolter non pas contre la religion chrétienne, mais plutôt contre cette complaisance victimaire du motif de la croix. Il veut dénoncer le glissement qui peut s'opérer dans l'utilisation contre les hommes d'une figure qui voudrait les rassembler et veut arracher la douleur à sa grandeur tragique réservée à quelques héros d'essence supérieure. Il s'appuie sur les coups portés à l'être humain pour exposer l'enchevêtrement du pouvoir, de la langue et de la religion qui perpétue les fables des origines dans toute société.

...des jeux où plus tard s'introduisirent les hommes portés à l'ordre, du type dirigeant, futurs organisateurs de la planète : les contraignants qui s'entendent à orienter, à mener qui en

---

<sup>1</sup> *Quatre cents hommes en croix, Journal d'un dessinateur, OC., T.2, p. 790.*

<sup>2</sup> *Idem., p. 789.*

cette conjoncture arrivèrent à répandre la conviction qu'on avait des obligations, des devoirs, jusqu'à – pour mieux se faire obéir – attribuer à des dieux inconnus le cadeau de la langue,...<sup>1</sup>

Cette imbrication est clairement dénoncée comme la cause de l'assujettissement de l'être. Les hommes façonnent leur environnement et inventent des formes, mais en retour la société façonne les individus à travers ces formes. Le projet de définition de la poétique d'Aristote correspond à cet enfermement des êtres dans la forme. Il a pour ambition de désigner le beau en fonction de critères qui situent l'épique et le tragique au sommet d'une hiérarchie imitatrice de la noblesse.

Puisque la tragédie est imitation d'hommes meilleurs que nous, il faut imiter les bons portraitistes ; car ceux-ci, pour restituer la forme propre, tout en composant des portraits ressemblants, peignent en plus beau. De même, le poète, lorsqu'il imite des hommes violents, nonchalants, ou qui possèdent les autres traits de caractère de ce genre, doit les rendre remarquables, même s'ils ont ces défauts. Un exemple de dureté : l'Achille d'Agaton et d'Homère.<sup>2</sup>

Nous observons une transmission de cette idée du beau dans l'art jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle accompagné par la transmission de l'utopie tragique. C'est Arthur Rimbaud qui le premier portera, au fantasma de la beauté, les coups de griffes de la modernité ; ouvrant ainsi une ère de la sénescence de la tragédie :

Un soir, j'ai assis la beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère. – Et je l'ai injuriée.<sup>3</sup>

Il est pleinement suivi en cela par Henri Michaux qui veut se libérer du beau et « rendre la langue moins belle, plus « compère », plus terre à terre<sup>4</sup> ». Les deux poètes se rejoignent quant à la revendication de leur essence inférieure. Michaux compare même la banalité de son nom à « une étiquette qui porterait la mention "qualité

---

<sup>1</sup> *Par des traits, OC.*, T.3, p.1280.

<sup>2</sup> Aristote, *Poétique*, introduction, traduction nouvelle et annotations de Michel Magnien, Le Livre de Poche, « classique », Paris, 2007, p. 108.

<sup>3</sup> Arthur Rimbaud, *Œuvre-Vie, Une Saison en enfer*, p. 401.

<sup>4</sup> *Poteaux d'angle, OC.*, T.3, p. 1081.

*inférieure*”<sup>1</sup> ». Toutefois, la position de Rimbaud peut sembler porter encore les stigmates du romantisme noir de Baudelaire :

J’attends Dieu avec gourmandise. Je suis de race inférieure de toute éternité.<sup>2</sup>

Cette damnation volontaire peut apparaître, en regard de l’œuvre de Michaux, encore trop attachée à des codes et des structures de représentation chrétiens ou tragiques. L’homme aux semelles de vent est évidemment le contraire d’un chrétien fervent et montre une grande résistance aux règles absurdes de la société en proposant une ontologie antichristique que nous pouvons rapprocher de Nietzsche. Toutefois, sa position proclamée d’homme éternellement damné ne devait pas satisfaire Michaux qui se garde de placer sa recherche de l’homme et de l’ailleurs dans une perspective manichéenne. Mais, il demeure qu’*Une Saison en enfer* et *Illuminations* ont été perçus par les surréalistes, et beaucoup d’autres après eux, comme la voie d’excellence à suivre pour parvenir à une poésie de l’homme débarrassée des clichés et de l’empreinte des classiques et de la religion. L’enfer est, dans cette perspective, une manière de représenter les zones obscures de la psyché et du corps de l’être humain. L’écriture de Rimbaud constitue, en cela, le premier grand bond poétique de la modernité vers le « *je [qui] est un autre* ». Le poète doit alors cesser de se laisser traverser par les formes véhiculées par la société et chercher, en son for intérieur, ce qui fait sens et qui, en dépit des règles, veut prendre forme.

Il nous faut remarquer ici que l’ambition de Rimbaud est de chercher un nouveau style, résolument moderne, capable de rétablir le lien mythique unissant l’homme et sa parole. De sa saison passée en enfer il doit rapporter ce qui lui permet à nouveau de « *saluer la beauté* »<sup>3</sup>. Il refuse la beauté que lui propose la société et le monde vu à travers le prisme de cette société, mais il fait le pari d’une beauté se situant au-delà de ces repères et de la trouver par le dérèglement des sens. Michaux ne parie pas sur la beauté, car il voudrait, au préalable, pouvoir saisir sa pensée, mais l’écriture se révèle impropre à suivre sa rapidité :

---

<sup>1</sup> *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d’existence*, OC, T.1, p. CXXXII.

<sup>2</sup> Arthur Rimbaud, *Œuvre-Vie*, *Une Saison en enfer*, p. 407.

<sup>3</sup> *Idem.*, p. 436.

J'étais une parole qui tentait d'avancer à la vitesse de la pensée  
Les camarades de la pensée assistaient  
Pas une ne voulut sur moi tenir le moindre pari, et elles étaient bien là six cent mille qui  
me regardaient en riant.<sup>1</sup>

Les camarades de la pensée sont certainement ceux qui ont accompagné le poète durant les expériences de la revue *Le Disque vert* où il fait paraître certains de ces premiers textes. Il montre ici que ce petit groupe a dû se livrer, par émulation créatrice, aux mêmes explorations de la psyché que les surréalistes et qu'il s'en est lassé très rapidement en constatant l'impossibilité d'une écriture automatique. Il faut, remarquer que le texte est adressé aussi bien à ses amis qu'à lui-même alors que dans ses premiers écrits, il se montrait plutôt critique à l'égard des surréalistes, versant presque dans l'insulte à l'égard de celui qui se proclamait leur chef de file :

L'automatisme est de l'incontinence.  
L'incontinence est le relâchement d'un sphincter, d'une inhibition. Une façon de repos.  
[...]  
Breton fait de l'incontinence graphique.<sup>2</sup>

Le poète modère son discours dans *Qui je fus* ayant certainement réalisé qu'il est de sa responsabilité d'avoir cru à des chimères. Néanmoins, il reproche à Breton d'aboutir à une littérature constituée d'excréments. Il lui reproche également de croire que sa main et son écriture seraient capables de suivre le mouvement de la pensée comme dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924 où il déclare « *que la vitesse de la pensée n'est pas supérieure à celle de la parole, et (qu') elle ne défie pas forcément la langue ni même la plume qui court*<sup>3</sup> ». Michaux affirme que dans les expériences paroxystiques de l'humain comme la peur, une émotion tragique ou la noyade, la pensée fabrique des milliers d'images qu'il est impossible de rendre par écrit<sup>4</sup>. Il lui reproche donc de ne considérer la pensée qu'à travers la fadeur de la vie quotidienne. La simple observation du lapsus en psychanalyse tendrait à lui donner raison, car elle montre bien

---

<sup>1</sup> *Qui je fus, Énigmes, OC.*, T.1, p. 82.

<sup>2</sup> *Premiers écrits, Surréalisme, Incontinence, OC.*, T.1, p. 60.

<sup>3</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1972, p. 34.

<sup>4</sup> *Premiers écrits, Surréalisme, Incontinence, OC.*, T.1, p. 59.

que certains mécanismes de la pensée devancent les capacités physiques de l'être humain. Il reproche également à Breton de vouloir faire de la poésie moderne un mouvement destiné à « *remplacer la religion*<sup>1</sup> » et en définitive d'occuper un rôle qui ne la concerne pas. Michaux reconnaît la petitesse de l'être humain, s'en réclame et cherche une poésie de la volonté d'impuissance sans volonté d'écraser l'humain par un mysticisme religieux supérieur. Toutefois, à l'instar de Rimbaud, il refuse ce qui s'apparenterait à une communion dans la médiocrité.

L'écriture demeure, pour lui, un procédé nécessairement gauche qui a besoin de temps, de ratures et de dérèglement des sens. Michaux et les surréalistes n'ont donc en commun que cette volonté de parvenir à une autre réalité pour en terminer avec le beau. Mais à ceux qui voudrait croire que le poète utilise les ailleurs des drogues pour trouver cette surréalité il affirme dès l'incipit de *Misérable Miracle* qu'« *on se trouve alors, pour tout dire, dans une situation telle que cinquante onomatopées différentes simultanées, contradictoires et chaque demi-seconde changeantes, en seraient la plus fidèle expression*<sup>2</sup> ». *Misérable Miracle* débute donc par le constat sans appel de l'incapacité de l'écriture à décrire les effets des drogues.

Il y a chez tout écrivain le fantasme d'une écriture démiurgique dépassant le phénomène de vase communicant que l'on appelle l'inspiration, une écriture directe de la pensée. Chez les surréalistes ce fantasme prend la forme de l'écriture automatique qui explore les méandres de la conscience, chez Rimbaud c'est le désir d'une langue qui se colle à l'instantanéité de la vue, un mélange (ou dérèglement) des sens qui permet d'attribuer des couleurs primordiales aux voyelles. Il semble que son reniement à la poésie constitue un constat d'échec de ce fantasme qui nous conduit à penser qu'il envisageait exclusivement la poésie comme un acte de lutte contre le divin. Pour Michaux, de même que pour Rimbaud, au commencement n'est pas le verbe, mais plutôt la pensée que le verbe essaie, tant bien que mal, de suivre pour la saisir. Toutefois, Michaux n'a jamais attribué de valeur divine ou maléfique à la poésie et se méfie de ce genre de position. Il reste frappant de constater que le même constat quant à

---

<sup>1</sup> *Critiques, hommages, conférences, Recherche dans la poésie contemporaine, OC.*, T.1, p. 972.

<sup>2</sup> *Misérable Miracle, OC.*, T.2, p. 617.

l'impuissance de l'écriture pousse un poète à se taire à vingt et un ans tandis que l'autre écrira jusqu'à sa mort.

### b) Une antipoétique

L'amertume de la beauté produit, chez Rimbaud, une réaction qui le conduit à une refondation de la poétique qui aboutit à son mutisme. Il adopte une position antipoétique assez comparable à la position philosophique de Nietzsche puisque chez le philosophe c'est la réaction à la figure du messie qui lui permet de construire une ontologie de l'homme nouveau suivant des critères antichristiques. Rimbaud appelle de ses vœux une réalisation poétique absolue de l'être c'est pourquoi il lui faut écrire dans l'urgence d'y parvenir. Michaux exprime le même désir de réalisation, mais il ne pense pas que celui-ci doive nécessairement passer par l'écriture :

J'hésitais toujours à continuer à écrire. C'est guérir que je voulais, le plus complètement possible, pour savoir ce qui finalement est inguérissable. J'ai écrit dans Ecuador que j'étais du vide. Je veux combler ce vide pour connaître celui qui ne peut pas être comblé.<sup>1</sup>

Vouloir guérir ce vide revient à renverser les valeurs de l'art occidental dont les formes tragiques reposent sur l'appréhension douloureuse de ce vide. Le poète considère qu'il y a une forme de vide essentielle et constituante de l'individu qui ne relève pas du tragique, mais ce vide paraît difficile à exprimer en art sans passer par un développement tragique de la forme. Puisque la quintessence du beau réside dans ce développement le poète s'attache à la recherche d'une poésie paradoxale qui se dresse contre le beau et même contre l'écriture. Sa communication au congrès de 1936 à Buenos Aires sur l'avenir de la poésie est riche d'enseignement sur la manière dont il considère son art :

Non le poète ne fait pas passer ce qu'il veut dans la poésie. Ce n'est ni une question de volonté, ni de bonne volonté. Poète n'est pas maître chez lui.

De même il n'est guère dans nos moyens de faire entrer la réalité dans le rêve, ni le jour dans la nuit.

---

<sup>1</sup> *Entretien avec Robert Bréchon, OC., T.3, p. 1461*

[...]

Pour parler plus spécialement de la poésie qui vient, celle-ci tend à rechercher le secret de l'état poétique, de la substance poétique.

[...]

Car la vraie Poésie se fait contre la Poésie, contre la Poésie de l'époque précédente.<sup>1</sup>

Si nous considérons que la génération poétique précédant directement le poète est celle du Surréalisme qui veut poursuivre le projet d'ouverture au monde intérieur de l'être initié par Rimbaud, il est possible d'affirmer que c'est contre ce mouvement qu'il construit sa propre poétique. Le poète reprocherait alors aux surréalistes de faire du sous-Rimbaud sur un mode plus procédurier et sans véritablement le comprendre. Car il y a tout lieu de croire que le départ de Rimbaud en Abyssinie ne constitue pas nécessairement un renoncement au poétique, mais serait un renoncement au fantasme orphique d'une poésie-religion dont les surréalistes restent prisonniers. Nous retrouvons, par ailleurs, cette idée de *Qui je fus* qui veut qu'« on est pas seul dans sa peau » et que le poète ne contrôle pas véritablement sa poésie ; la forme que prend cette poésie ne serait donc qu'un emprunt relevant d'un mouvement aléatoire et pas d'une construction savante. Ainsi l'écrivain qui désire écrire un roman écrit-il de la poésie sous forme de fragments philosophiques. La difficulté d'associer Henri Michaux à un statut littéraire ou artistique définitif provient donc de cette volonté de saisir la forme ou l'informe qui lui vient.

*Tranches de savoir* se présente comme un recueil au titre ironique qui exprime une chosification du savoir littéraire et philosophique. Le poète se moque de ce savoir considéré comme un élément matériel de consommation que l'on voudrait nous faire ingérer et il parodie les divers recueils de maximes et de fragments censés abreuer l'homme de leur sagesse salutaire. Il nous offre à lire de faux aphorismes, des phrases « clés » ou « verrous » qui se tiennent en dehors des genres, de la beauté des formes ou de l'intelligence des concepts. Les tranches de savoir sont des jeux visant à faire disparaître l'idée d'une vérité ultime et transcendante qui surplomberait toutes les autres (telle que la vérité du divin chez Pascal) et à laquelle il serait sain d'accéder par le biais d'une intense réflexion conceptuelle.

---

<sup>1</sup> *Critiques, hommages, conférences, L'Avenir de la poésie, OC.*, T.1, pp. 968-970.



Même si c'est vrai, c'est faux.<sup>1</sup>

Un tel fragment pourrait n'être qu'une plaisanterie potache sur le relativisme absolu de toute chose, mais il constitue avant tout l'une des meilleures clés pour pénétrer l'esprit du recueil. Le poète propose des segments courts construits comme des énigmes qu'il est loisible à chacun d'interpréter comme bon lui semble et de trouver poétiques. Il nous met face aux verrous du langage, de la communication, de la poésie et du savoir, dont nous ne pouvons saisir que quelques tranches. Le savoir est forcément dispersé, fragmentaire et ne peut plus descendre, du poète vers le lecteur, mais se situe dans la relation qui s'instaure entre eux. L'homme est gauche et sa pensée, sa langue, son écriture le sont tout autant. C'est pourquoi le poète se moque des genres et des styles. Et Michaux ne manque pas d'ironie, car il n'hésite pas à parodier les aphorismes et les sentences du Tao qui ont tant compté pour lui :

Il n'y a pas de preuves que la puce qui vit sur la souris craigne le chat.<sup>2</sup>

Le sage trouve l'édredon dans la dalle.<sup>3</sup>

Le but de la carrière littéraire de Michaux, s'il est possible de l'envisager en ces termes, revient à accepter et à assumer un projet secondaire, une forme qui a surgi contre sa volonté d'écrire un roman. Il se place en porte-à-faux de toute poésie puisqu'il se refuse à suivre une méthode pour parvenir à un projet préconçu et « *dès le premier fragment s'ouvre cette règle de la non-règle<sup>4</sup>* » qui le conduit à explorer la forme. Il procède nécessairement par une ironie distanciatrice ne souffrant aucune exception. Il écrit, ainsi, des anti-poèmes, des anti-récits de voyages, des misérables miracles et des tranches de savoir, restant fidèle à cette exaspération qu'il exprimait quant à la littérature dans *Une Vie de chien* :

---

<sup>1</sup> *Face aux verrous, Tranches de savoir, OC.*, T.2, p. 462.

<sup>2</sup> *Idem.*, p. 464.

<sup>3</sup> *Idem.*, p. 469.

<sup>4</sup> Raymond Bellour à propos d'*Ecuador, OC.*, T. 1, p. 1074.

Quant aux livres, ils me harassent par-dessus tout. Je ne laisse pas un mot dans son sens ni même dans sa forme.

Je l'attrape et, après quelques efforts, je le déracine et le détourne définitivement du troupeau de l'auteur.

Dans un chapitre vous avez tout de suite des milliers de phrases et il faut que je les sabote toutes. Cela m'est nécessaire.<sup>1</sup>

Le troupeau de l'auteur peut désigner le troupeau des « belles phrases » de la littérature, données en exemple, qui visent à nous donner une idée du beau à imiter. Le beau doit constamment être remis en cause, détourné, mis à l'épreuve de l'intériorité et ne pas être accepté trop facilement comme le suggère le *Tao-tö king* :

Tout le monde tient le beau pour le beau,  
C'est en cela que réside sa laideur.<sup>2</sup>

Nous pouvons lire, dans *Une Vie de chien*, une exposition du travail de l'écrivain. Pour faire œuvre originale, il se doit de considérer les auteurs qui le précèdent et opérer une déconstruction de leur littérature et se séparer de leur influence. Rien que de très normal. Toutefois, cela est plus compliqué qu'il y paraît, car, le poète, qui pourtant « *ne relève aucun travail fatigant dans (m)sa journée* » se « *couche toujours très tôt et fourbu*<sup>3</sup> », son activité est donc toute intérieure et, néanmoins, épuisante. Ces livres, qui le harassent, peuvent très bien être les siens et le temps passé en réflexion avant d'écrire quelque chose qui ne constitue pas une redite le fatigue. Mais les phrases et les mots peuvent également appartenir à d'autres auteurs (Lautréamont, Dostoïevski, Rimbaud...) qui semblent pouvoir exister à l'intérieur du poète et accompagner les nombreux doubles déjà présents. Il se pourrait même qu'ils prennent la parole en lieu et place de, et à travers, Henri Michaux. Le sabotage de la langue est une activité salutaire qui lui permet de se dégager de ces doubles encombrants, de la beauté et de la forme tragique de l'art ainsi que d'une possible complaisance intellectuelle empruntée et trop

---

<sup>1</sup> *La Nuit remue, Mes Propriétés, Une Vie de chien, OC.*, T.1, p. 470.

<sup>2</sup> Lao-Tseu, *Tao-Tö King*, Gallimard, Paris, 1967, p. 34.

<sup>3</sup> *La Nuit remue, Mes Propriétés, Une Vie de chien, OC.*, T.1, p. 469.

facilement lyrique. À l'instar de Vladimir Maïakovski, il fait de la poésie « *le pied sur la gorge de (m)sa propre chanson*<sup>1</sup> ».

La recherche d'une écriture qui se soulève contre le poétique pousse le poète vers la construction d'un « mauvais genre ». Il met en avant des états qui représentent tout ce que la société occidentale abhorre : maladie, paresse et inaction. Il a, de plus, un certain plaisir à décrire des situations d'alitement volontaire et, en quelque sorte, forcené qui font apparaître sa singularité en regard de poètes plus actifs. Mais, c'est cette paresse, cette « anormalité » sociale de l'ennui qui permettent à son âme de nager, de vagabonder, de créer. Nous sommes très loin de l'image du grand homme romantique de type hugolien mettant en scène son action et son effort. Il laisse la fièvre prendre possession de lui, et les animaux naître de la fièvre. Il considère la maladie comme une forme inexplorée du vivant qui permet de décrire et d'appréhender des états plus proches de la vérité de l'être que ce que nous appelons la santé.

La fièvre fit plus d'animaux que les ovaires n'en firent jamais.<sup>2</sup>

Il se livre tout entier à une écriture de la chambre, des espaces confinés, et de la solitude. Le manque et le malaise sont revendiqués comme des éléments fondamentaux de l'intériorité même du poète et de l'être humain. Il conserve jusqu'à la fin de son existence le postulat, donné dans *Ecuador*, d'un caractère essentiel du manque comme l'un de ses « *sept ou huit sens*<sup>3</sup> », d'une construction de l'être humain sur le vide, le trou, et de la possibilité d'une forme subséquente à cette béance.

Dans leur multiplicité extrême indissimulée, je voyais les failles, sur lesquelles je suis posé, manques que je n'avais pas pu ou voulu combler, ou trop tard ou seulement incomplètement, quand le mal vivre était installé, et les idées et alliances d'idées qu'à cause de ces béances j'avais été amené à concevoir, qui firent ma forme et (malgré mes luttes) m'interdisaient une autre forme, de telle façon que pauvrement j'évoluais, tandis que fortement j'étais retenu d'évoluer.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Vladimir Maïakovski, *Poèmes 5, 1927-1930, À Pleine voix*, l'Harmattan, Paris, 2000, p. 223.

<sup>2</sup> *Plume* précédé de *Lointain intérieur, Animaux fantastiques, OC.*, T.1 p. 581.

<sup>3</sup> *Ecuador, Je suis né troué, OC.*, T. 1, p. 189.

<sup>4</sup> *Face à ce qui se dérobe, Survenue de la contemplation, OC.*, T.3, p. 897.

Ces principes de création semblent être en contradiction avec sa critique du Surréalisme comme relâchement de sphincter. Car ce mouvement constitue lui aussi une critique de la société qui cherche une vérité se situant au-delà des représentations biaisées de la beauté. Toutefois, il apparaît que le poète s'oppose aussi bien aux facilités de l'écriture qu'à la facilité d'être contre. Il ne veut pas opposer aux « vérités » de la littérature classique d'autres vérités en forme de « contre-vérité ». Il ne cherche pas des anti-principes de création qui se cantonnent à la subversion de la société et de ses représentations, mais il cherche les principes d'une anti-création, qui remettent en cause le fait même de créer.

Il refuse les élans lyriques qui caractérisent la poésie française, il refuse la beauté formelle du vers des classiques ou des poètes maudits ; il refuse la beauté des idées, politiques ou non, attachées à un engagement du poète pour ses semblables. Il veut gauchir la poésie pour qu'elle dise mieux l'homme, il cherche la véracité plus que la vérité. Il ne veut plus des hauteurs de la poésie sans pour autant, comme Rimbaud et Verlaine, se diriger vers l'écriture prosaïque des poèmes zutiques.

Abandonnant le verset, la rime, la rime intérieure et même le rythme, se dépouillant de plus en plus, elle (la poésie) cherche la région poétique de l'être intérieur, région qui autrefois était peut-être la région des légendes, et une part du domaine religieux.<sup>1</sup>

Il ne s'attache pas à redéfinir le poétique, mais il veut créer des conditions nouvelles pour son apparition, se propose de le laisser advenir pour mieux se consacrer à la recherche de l'état et du mouvement poétiques par delà les différentes esthétiques, formes, rythmes et mots. Il cherche une poétique et une prosodie qui se situent en dehors de la poésie conventionnelle, véritables ailleurs du (et de la) poétique.

### c) Une prosodie pauvre

Si nous considérons la diversité des styles qu'il aborde (et subvertit), nous avons facilement l'impression que la littérature du poète est disparate. Il faut chercher la constance de son art dans sa volonté d'appauvrir ses différents moyens d'expressions.

---

<sup>1</sup> *Critiques, hommages, conférences, L'avenir de la poésie, OC., T.1, p. 969.*

En transformant la poétique, en la faisant disparaître, il ne craint pas de risquer la disparition de la poésie. Mais le risque de cette disparition constitue une modification des appuis du poète qui ne peut plus poser en prince de ces territoires imaginaires de l'ailleurs poétique. Comme le relève très justement Daniel Leuwers, à propos de *Poteaux d'angle*, « au rebours des lieux communs et de la pensée uniformisée, » il faut « se cantonner à son propre « terrain d'injustice innée », hostile aux compromis peureux<sup>1</sup> ». En effet, le poète ne cherche guère le compromis, il se refuse à chanter et préfère dire le dénuement de ses propriétés. S'il reconnaît l'antagonisme entre la langue et le sens exposé par Mallarmé dans *Crise de vers*<sup>2</sup>, il se refuse à résoudre cet antagonisme par le style et la prosodie. Il ne retient, du problème posé par Mallarmé, que le caractère malhabile des langues nécessairement affaiblies par le déterminisme historique et social.

Dans *Un Barbare en Asie*, Michaux exprime son admiration pour le style chinois, « ce style où l'on épargne les mots<sup>3</sup> » qui renvoie évidemment au style lapidaire du Tao et à la façon qu'a Lao-Tseu de construire ses sentences comme s'il nous lançait un « gros caillou<sup>3</sup> ». Les mots de la langue qu'il admire sont décrits par le poète comme étrangement gauches et mutilés :

un ancien écrit chinois paraît toujours sans liaison. Il a des moignons. Il est courtaud.<sup>3</sup>

Malgré le handicap que le poète relève, le chinois est tout de même considéré comme une langue fluide et efficace qui va directement à l'essentiel alors que le français serait plutôt une langue artificielle dont « la phrase la plus mobile n'est autre qu'un trucage des éléments de la pensée<sup>3</sup> ». Ainsi, le poète observe-t-il un lien direct entre les tournures de la langue et la manière de penser, et le français, avec sa construction logique et sa grammaire analytique et cartésienne, serait en réalité une langue de trucs. Il faut bien reconnaître que le français n'est pas une langue très musicale et nous pouvons émettre l'hypothèse que, pour le poète, des siècles de poésie française n'ont eu pour but que de compenser ce manque de musicalité par l'élaboration

---

<sup>1</sup> Daniel Leuwers, « Henri Michaux, *Poteaux d'angle* », in La Nouvelle Revue française, Paris, 1981, p. 113.

<sup>2</sup> Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un Coup de dés, Crise de vers*, Gallimard, Paris, 1976, pp. 239-252.

<sup>3</sup> *Un Barbare en Asie, Un Barbare en Chine, OC.*, T.1, pp. 380-381.

d'un style très précieux. Mais son propos, qui veut démasquer les trucages de la pensée, semble plutôt de la débarrasser totalement de ses oripeaux du style et de la grammaire et de la conduire en dernier lieu vers une prosodie toujours plus pauvre.

et glo  
et glu  
et déglutit sa bru  
et déglutit son pied  
glu et gli  
et s'englugligloler<sup>1</sup>

Cet exemple de son espéranto lyrique, issu d'un texte qui évoquera Boileau quelques lignes plus loin, constitue véritablement une déclaration de résistance à la musicalité poétique. Les sonorités de « glouglou » ont pour but de faire boire symboliquement la tasse à la belle langue et d'unir le son à la signification sans pour autant vouloir rétablir un idéal orphique du langage. Il utilise la sonorité vulgaire de l'expression populaire et fait violence à la langue poétique pour construire une image de la déglutition et de l'étouffement, une écriture de la sensation qui, par le biais des sonorités, se propage de l'écrit à la gorge même du lecteur. Il utilise des procédés proches de ceux de Céline, toutefois, la noirceur du style célinien peut empêcher le lecteur de se sentir véritablement le « compère » de l'écrivain.

*Le Grand combat* donne aussi des exemples de cet espéranto lyrique. Il peut être lu comme une parodie des combats légendaires de l'humanité tels que celui d'Hector contre Achille ou celui de David contre Goliath. Dans ce texte, le « *grand secret*<sup>2</sup> » ne se cherche plus à travers un souffle épique, mais par une fouille dans la « *marmite (de son) du ventre*<sup>2</sup> » de l'homme agressé qui s'apparente à un dépeçage. Les luttes humaines pour trouver le grand secret de l'existence et de la mort sont réduites à des empoignades d'ivrognes et les pleureuses des héros sont transformées en mégères à qui l'on donne des leçons. Le tragique et l'épique se dissolvent complètement dans le comique du langage.

---

<sup>1</sup> *Qui je fus, Glu et gli, OC.*, T. 1, p. 110.

Abrah ! Abrah ! Abrah !  
Le pied a failli !  
Le bras a cassé !  
Le sang a coulé !  
Fouille, fouille, fouille,<sup>1</sup>

L'espéranto lyrique au début du texte utilise des mots créés de toutes pièces, mais qui sont modelés avec des phonèmes appartenant au français. Cette langue sonore n'a pour but que de ridiculiser les empoignades entre héros que de nombreuses sociétés s'accordent à trouver formidables. Mais il est intéressant de remarquer que ce qui au départ n'a pas de sens finit par contaminer les mots qui ont un sens. « *Abrah ! Abrah ! Abrah !* » pourrait très bien s'écrire : À bras ! À bras ! À bras ! Les membres musclés qui constituent les moyens d'action du héros sont transformés par le poète en un râle, à peine identifiable, d'agresseur en plein effort pour exterminer son adversaire. Le héros se voit assimilé à un idiot incapable d'une articulation convenable de son action et n'est capable que d'une expression parcellaire de la formule « prendre à bras le corps ».

Le verbe faillir qui suit fait écho à la répétition du mot fouille et le caractère chuintant de leurs semi-consonnes forme le cadre parfait pour le résultat de l'action violente (le sang qui coule) et le rend sensible dans le discours même. C'est donc le caractère liquide et poisseux du sang et des tripes qui tient lieu ici de « *grand secret* » contre la plastique musculeuse des héros qui n'offre que bien peu de mystère. L'espéranto lyrique du poète n'a donc rien du babil du bébé et lui permet de construire une prosodie très inhabituelle et fortement sonore qui s'oppose fondamentalement à la langue poétique classique de l'épopée et de la tragédie. Par la suite, il utilisera peu cet espéranto lyrique et cherchera plutôt une musique qui peut s'apparenter à celle de Francis Ponge.

Ponge se tient à hauteur d'homme dans un espace poétique minimal, mais moins radical que celui d'André Du Bouchet. Ce dernier utilise une poétique dépouillée, mais dont l'hermétisme minimaliste n'est pas véritablement « compère » et le situe plutôt dans la continuité de la hauteur poétique mallarméenne. La démarche de Ponge est

---

<sup>1</sup> *Qui je fus, Le Grand combat, OC.*, T.1, pp. 118-119.

inverse, il utilise une prosodie se revendiquant du caractère concret des choses. Il se refuse à la complication de son discours et à l'élévation des ailleurs poétiques ; il se borne à la poésie de l'ici-bas. Le caractère descriptif de la langue qu'il emploie et son attrait pour le petit le rapprochent de Michaux et de ses ailleurs imaginaires. La manière dont il décrit son *Mollusque* et ses *Escargots* peut les rapprocher, par exemple, des *Émanglons* du poète belge. Il nous parle de l'environnement de l'escargot, de sa manière de se déplacer et d'exister et lui accorde des sentiments qui le rapprochent des hommes et nous font le considérer comme une forme de vie aussi respectable que certains animaux « plus nobles » ou que nous-mêmes.

Seul, évidemment l'escargot est bien seul. Il n'a pas beaucoup d'amis. Mais il n'en a pas besoin pour son bonheur. Il colle si bien à la nature, il en jouit si parfaitement de si près,...

Ce léger anthropomorphisme et la manière de dégager l'essence des choses par des formulations simples fait penser au Michaux des *Notes de zoologie*. Il ne faut, toutefois, pas oublier que, tout près de « *l'Auroch* », figurent « *la Parpue* » et « *la Darelette* » qui n'ont de réel que ce que le poète et le lecteur, à sa suite, veulent bien leur accorder. Mais les développements, qui nous exposent le déterminisme environnemental des choses et des êtres que les deux auteurs nous présentent, contribuent à les rapprocher.

Les descriptions sont de type zoologique, même si elles se portent, dans le cas de Michaux, sur des animaux totalement imaginaires. Ponge reste attaché au parti pris de décrire des choses réelles ; l'extraordinaire de sa poésie se trouve dans leur nature même, dans l'immanence. En revanche, Michaux ne colle jamais totalement à la réalité. Même dans les récits de ses voyages celle-ci est toujours prête à se transformer, à glisser vers un ailleurs imaginaire. Il y a chez Michaux une constante tentation de l'ailleurs alors que Ponge reste dans l'ici. Il rêve, mais son rêve se satisfait du réel et de sa matérialité. Nous pouvons trouver dans les recueils de peinture de Michaux quelques planches animalières réalistes représentant des fourmis et des tiques qui pourraient être utilisées pour illustrer des poèmes de Ponge. Mais insérées dans le flux graphique

---

<sup>1</sup> Francis Ponge, *Le Parti pris des choses* suivi de *Proèmes, Escargots*, Gallimard, Paris, 2004, p. 53.



majoritaire d'images plus abstraites et indéterminées elles sont absorbées et assimilées par les ailleurs plus fantastiques de Michaux. Elles se séparent du réalisme pour donner à voir l'abstraction du concret. Le parti pris des choses et du réel chez Ponge relève de l'immanence alors que chez Michaux le mouvement incessant entre le réel et l'imaginaire produit une poésie et des images qui se maintiennent entre l'immanent et le transcendant.

Il faut tout de même indiquer que la transcendance chez Michaux reste une étrange transcendance par le recours au petit, au peu. La poésie en courts fragments de *Tranches de savoir* ou de *Poteaux d'angle* est très emblématique de son travail prosodique. Il continuera d'écrire des textes plus longs entrecoupés de segments plus courts, mais contenant une charge poétique souvent plus intense, tels que ceux que l'on peut lire dans *Portrait des Meidosems* :

Et pendant qu'il la regarde il lui fait un enfant d'âme.<sup>1</sup>

[...]

D'une brume à une chair, infinis les passages en pays meidosem...<sup>2</sup>

Les procédés du poète se dévoilent avec simplicité. Il retire le plus de mots et de verbes possible, en s'attachant à ne pas nuire au sens, et il simplifie les images en accolant les termes le plus directement possible : « *enfant d'âme* », « *d'une brume à une chair* ». Il reste assez près du langage courant, mais la qualité poétique de ses images provient de la simplicité même de ce langage. Il poursuit l'aventure de l'écriture née avec *Ecuador* dans lequel chaque notation de temps ou chaque observation, même banale, de son journal peut se révéler poétique par sa juxtaposition avec les autres textes. Sa littérature procède donc par des traits discontinus de l'esprit, mais qui finissent par former un continuum d'écriture dont chaque fragment est potentiellement chargé de poésie.

Dans le vaste univers musical du vingtième siècle, l'espéranto lyrique de Michaux est assez proche de la pratique et de la recherche musicale sur le son initiée par Debussy et Satie et poursuivie par John Cage. Nous pouvons rapprocher Cage de Michaux par le biais de sa relation aux musiques de l'Asie et de son travail sur les rythmes de l'Inde et

---

<sup>1</sup> *La Vie dans les plis, Portrait des Meidosems, OC., T.2, p. 201.*

<sup>2</sup> *Idem., p. 214.*

sa pratique du piano préparé. Il sonne la fin du piano harmonieux « à la Chopin » rejeté également par Michaux dans *Premières impressions*<sup>1</sup>. Si le désir de Michaux est de rendre la langue « plus compère », John Cage par l'adjonction de divers matériaux sur les cordes du piano rend la musique plus concrète et « plus compère ». Cela est assez proche de la relation du poète avec son petit instrument africain :

Pas de discours. Pas d'enchaînement. Seulement dénégation sur dénégation. Un unique son rébarbatif. Il suffisait.

Rien pour chanter, tout pour maltraiter chant et enchantement. Refus, refus d'emblée, brutalisant la complaisance toujours là, la concession qui presque fatalement vient avec le prolongement, avec la composition.<sup>2</sup>

Ce texte peut être lu comme une parodie du cliché classique du poète qui, à l'aide de sa lyre, convoque la muse et cherche son texte et les accords qui l'accompagnent. La *sanza*, l'empêche de faire naître des accords, de produire une musique claire, elle est rétive à toute forme de composition. Elle résiste. Le poète ne connaît pas l'instrument, mais il se laisse enseigner par lui. Cette manière d'utiliser un instrument « pauvre » peut aussi faire songer à la musique de György Ligeti qui compose des œuvres pour orgue de Barbarie ou pour piano mécanique. C'est une manière d'échapper au caractère parfois emphatique de l'interprétation et d'utiliser des sons et une régularité rythmique qu'un humain ne pourrait produire. De plus, ses compositions qui utilisent une progression micro tonale de l'harmonie, plutôt qu'une mise en valeur de la mélodie, peuvent faire songer à la recherche du poète d'une infra poésie comme il y a des infrasons.

des coulées de sons  
des couloirs de sons  
des sons qui refluent de partout  
L'espace en espaces se déplace<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Passages, Premières impressions, OC.*, T.2, p. 342.

<sup>2</sup> *Déplacements, dégagements, Musique en déroute, OC.*, T.3, p. 1316.

<sup>3</sup> *Face à ce qui se dérobe, Dans l'eau changeante des résonances, OC.*, T.3, p. 889.

Sa poétique est rendue sensible par sa manière d'organiser l'espace de la page. Les vides laissent résonner la vibration des mots dans l'espace silencieux de la lecture à l'instar du *Coup de dés* de Mallarmé<sup>1</sup>. Il considère véritablement le son brut comme un ailleurs de la poétique, un espace dans l'espace. C'est une bonne définition de l'ailleurs poétique qu'il recherche : un espace qui est à la fois extérieur et intérieur à l'être et à la poésie. Les répétitions de formules simples dans *Poésie pour pouvoir* sont de bons exemples de cette évolution du langage courant vers le son et de cette progression micro tonale du sens orchestrée par le poète :

Ta fatigue fait une souche de plomb en ton corps  
Ta fatigue est une longue caravane  
Ta fatigue va jusqu'au pays de Nan  
Ta fatigue est inexprimable<sup>2</sup>

Il entraîne la langue vers le son et transpose son espéranto lyrique dans le langage courant, et, par cet effet, le débarrasse de son aspect charabia. L'effet est simple, mais son évidence sonore révèle la formule magique et le caractère compère de la langue qu'il recherche. « *Une mélodie pauvre, pauvre comme il en faudrait au mendiant pour exprimer sans mot dire sa misère et toute la misère autour de lui et tout ce qui répond misère à sa misère, sans l'écouter*<sup>3</sup> ».

Cette poésie pauvre est l'un des meilleurs biais pour aborder le travail poétique des écrits sur les drogues. Le poète nous raconte les misérables miracles sur un ton très scientifique et qui, à première vue, ne semble pas véritablement créatif, mais plutôt destiné à la construction d'une analyse assez froide et précise des effets des drogues. Mais si nous considérons les notes sur les côtés du texte principal, nous pouvons observer une poésie rarement considérée par la critique.

Tout d'abord, ces notes n'ont aucun signe de renvoi permettant de les lier au discours et le lecteur peut les lire quand bon lui semble, les quitter, y revenir. Elles n'éclairent pas toujours le texte et ne constituent parfois qu'un soutien poétique au

---

<sup>1</sup> Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, pp. 409-429.

<sup>2</sup> *Face aux verrous, poésie pour pouvoir, Je rame, OC.*, T.2, p. 443.

<sup>3</sup> *Passages, Premières impressions, OC.*, T.2, p. 338.

discours. De plus, elles produisent une spatialisation constamment changeante de l'écriture qui brouille la structure logique du développement et permettent de quitter la linéarité de l'écrit. Elles participent donc de l'affaiblissement de la poétique et de la prosodie pauvre en introduisant un bégaiement de la lecture. Le regard du lecteur est constamment sollicité et nous sommes tentés d'interrompre la lecture, et donc le discours de Michaux, pour y regarder de plus près en considérant les ajouts, améliorations, parenthèses de l'auteur. Le poète s'applique donc à modifier notre lecture pour nous communiquer la vibration des drogues. De plus, la disposition de ces notes est centrée dans la marge et les fait apparaître comme un espace du plastique qui évoque la vibration des peintures mescaliniennes qui accompagnent les recueils. Les exemples sont nombreux, dans *Misérable Miracle* ou *L'Infini turbulent*, de notes qui possèdent une véritable valeur littéraire :

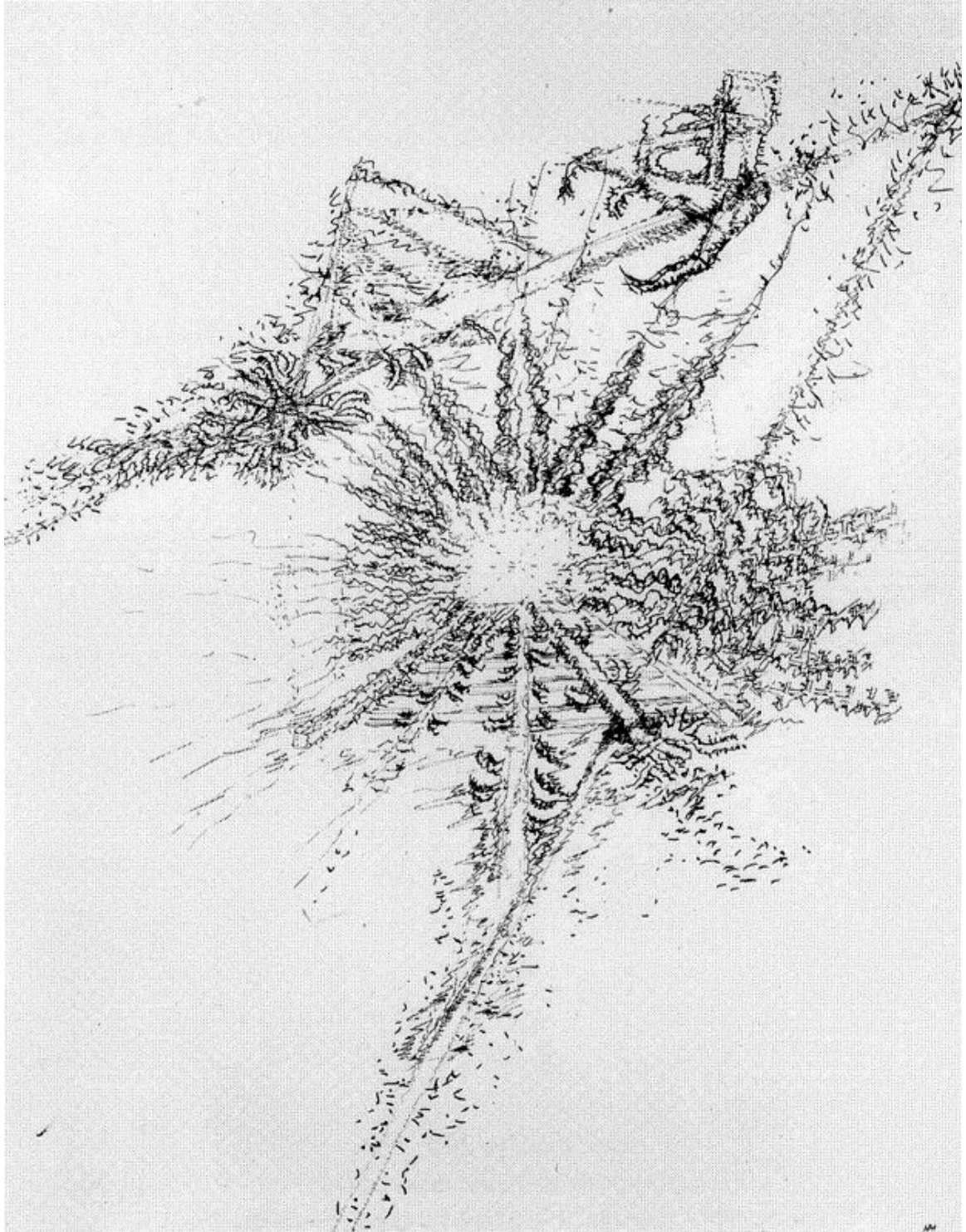
incessants coups  
de vent mille  
à la seconde  
mille  
mille  
mille<sup>1</sup>

Les marges du texte peuvent être considérées comme l'ailleurs poétique des écrits sur les drogues et sont le signe de la pratique incessante du dédoublement de l'auteur. Les essais de la drogue ne sont évidemment pas rédigés sous l'emprise des drogues, mais veulent relater les effets de celles-ci. Nous savons que Michaux prenait des notes durant ses expériences, quelques manuscrits sont d'ailleurs reproduits dans *Misérable Miracle* et dans l'édition de la Pléiade à la section *Carnets de la drogue*<sup>2</sup>. Il n'est pas possible de savoir si les notes de côté sont des retranscriptions de ses carnets et il n'est peut-être pas utile de le savoir. Il nous faut simplement considérer qu'il y a plusieurs doubles qui s'expriment. Nous avons Michaux le drogué, Michaux l'analyste d'après la prise de drogues, Michaux le poète, Michaux l'essayiste et peut-être aussi H. M., le

---

<sup>1</sup> *Misérable Miracle, Expérience de la folie, OC.*, T.2, note p. 745.

<sup>2</sup> *Carnets de la drogue, OC.*, T.3, p. 263.



**Planche 17 : Henri Michaux, sans titre (dessin mescalinen), encre de chine sur papier, 32 x 24 cm, 1957, collection particulière.**

*« incessants coups - de vent mille - à la seconde - mille - mille - mille »*

relecteur de Michaux. Le bégaiement introduit par les notes ne serait autre que celui du poète confronté à ses doubles. Les drogues provoquent une circulation étonnante qui interrompt le discours à la manière du coq-à-l'âne qu'il recherchait dans ses écrits de jeunesse. Cette circulation pourtant saccadée procède une fois de plus par des traits aboutissant à un continuum constitué « d'épisodes interrompus » de la pensée, un aller-retour permanent entre l'ailleurs de la drogue et l'ici et maintenant de la conscience analysante et écrivante :

Si j'assistais à une « série en infinité », ce n'était pas sur la grandeur des empires, c'était par exemple sur une erreur, dont m'apercevant, je me dégageais, pour tomber dans une nouvelle dont m'apercevant, je me dégageais, pour être atteint d'une autre erreur, dont m'apercevant, je me dégageais, pour être saisi par une nouvelle erreur, dont m'apercevant je me dégageais, pour tomber dans une nouvelle erreur... comme je serais allé indéfiniment d'une pièce à l'autre d'un palais aux appartements innombrables, mais bâtis et parcourus en une succession si rapide que cinquante secondes peut-être eussent suffi.<sup>1</sup>

La note marginale indique « *modèle d'infini* ». Le poète procède une fois de plus par une contamination des espaces propre à faire surgir l'espace des marges dans l'espace autorisé de l'essai scientifique et opère un retournement ; la note emploie un ton scientifique alors que le texte principal est manifestement gagné par le bégaiement. Le poète semble nous indiquer par ce procédé qu'un espace aboutit toujours dans un autre espace et qu'il est difficile de séparer un espace rationnel de l'essai et un espace délirant de la drogue. Chaque espace constitue l'ailleurs poétique de l'autre et peut contaminer l'autre dans un continuum qui serait à l'image de la vie même. Dans les écrits de la drogue, ou dans les autres domaines de sa création, sa prosodie combine le caractère inachevé du fragment et une circulation permanente dans le but de renouveler la poétique.

---

<sup>1</sup> *Misérable Miracle, Caractères de la mescaline, OC., T.2, p. 682.*

### 3) La guérison de l'espace

#### a) Efficace est mon action

Henri Michaux souscrit à l'idée largement reçue de la fonction curative de l'art et présente le poète comme un médecin de l'âme. Mais, s'il critique les « *recettes de clinicien de Freud* », il accorde au poète, dans *L'Avenir de la poésie*, une fonction de guérison presque matériellement efficace :

Le rôle du poète consiste à être le premier à la sentir, à trouver une fenêtre à ouvrir, ou plus exactement à ouvrir un abcès du subconscient.

C'est peut-être en ce sens qu'on a dit « Le poète est un grand médecin », comme le comique d'ailleurs. Ainsi manifeste-t-il sa deuxième fonction que j'ai appelée exorcisante. Il fait disparaître l'envoûtement de l'époque précédente, de sa littérature, et en partie de l'époque présente.<sup>1</sup>

L'action menée par le poète est désignée en des termes très concrets d'ouverture d'une fenêtre ou d'un abcès. Ouvrir une fenêtre permet à l'homme d'échapper à l'« *atmosphère vieille, usée, devenue mauvaise*<sup>1</sup> » qu'il évoque dans le même texte, mais l'ouverture d'abcès qui joue sur l'homonymie avec accès, à une lettre près, est mise en valeur par le poète et nous semble une image plus riche. L'accès au subconscient a été ouvert par Freud qui a trouvé la porte, ou la fenêtre, dans laquelle les surréalistes se sont engouffrés. Michaux garde ses réserves quant à la psychanalyse et cherche un accès qui se révèle plus poétique. Il doit pour cela crever un abcès et contempler la purulence qui s'en écoule. Sa recherche d'un espéranto lyrique et d'une prosodie pauvre conserve donc en partie le caractère de purgation qui peut se rapprocher de la catharsis du tragique et de la psychanalyse. Cette purgation permet au poète d'accéder à lui même, de se guérir, de trouver un style qui lui est propre et de revendiquer le manque comme une part essentielle de son être et, plus généralement, de l'humain. Il conçoit le vide et la maladie existentielle qu'il entraîne comme nécessaires

---

<sup>1</sup> *L'Avenir de la poésie, OC.*, T.1, p. 970.

à la vie et en vient à considérer l'appréhension apaisée de ce vide comme la santé même. Mais, il lui faut s'élever enfin contre son propre style :

Style qui deviendra manque de courage, manque d'ouverture, de réouverture : en somme une infirmité.

Tâche d'en sortir. Va suffisamment loin en toi pour que ton style ne puisse plus suivre.<sup>1</sup>

Le style est perçu comme contraire à la santé. Il encombre, il n'est pas considéré comme un véhicule de la pensée, mais comme « *une infirmité* », quelque chose qui force à rester en arrière, qui empêche d'avancer. Michaux se propose donc, sans jamais le formuler clairement, de débarrasser et de guérir la poésie de cette infirmité du style. L'écrivain se refuse à la complaisance du poète et veut que son style soit pris de vitesse ; il veut mettre le plus de distance possible entre lui et son style. Il développe un art incantatoire, de paroles magiques et poétiques mêlées qui le rapprochent d'Antonin Artaud.

Les expériences de Michaux et d'Artaud ont ceci de proche qu'elles représentent deux expériences radicales de la mort du poétique et de la poésie. Les deux artistes se révèlent assez proches quand nous considérons la multiplicité de leurs expériences d'art et de vie : drogues, voyages, écriture, peinture et, dans une moindre mesure en ce qui concerne Michaux, l'expérience de la folie. Plus encore que Rimbaud, Artaud s'enfonce dans les profondeurs du bas corporel, lieu de sa folie. Car le fait de posséder un corps constitue pour lui une expérience radicale d'une altérité intérieure qui le broie, d'une existence confrontée à la difficulté d'être véritablement un autre. D'une certaine manière, son corps peut apparaître comme le lieu à la fois de la souffrance et de la salvation. Il propose une exploration des limites du corps et de l'esprit qui se situe dans une voie parallèle à celle des surréalistes mais dont la violence ontologique constitue un fossé radical qui le sépare d'eux.

Il serait, bien entendu, mal venu de reprocher aux surréalistes de ne pas connaître la folie d'Artaud, mais il faut noter que la véritable différence entre eux se situe avant tout sur un plan poétique et il est raisonnable de penser que cette poétique provient en

---

<sup>1</sup> *Poteaux d'angle, OC.*, T.3, p. 1055.



grande partie de sa difficulté à conserver totalement la clarté de son esprit. Michaux, à l'instar des autres écrivains, n'était pas aussi fou qu'Artaud, c'est pourtant le versant halluciné de l'œuvre d'Artaud qui se rapproche le plus de sa poétique, car dans les poèmes de ses débuts littéraires, alors que la folie ne l'avait pas totalement gagné, il donne une littérature magnifique, mais d'un format plus classique que celle de Michaux. Les incantations d'Artaud, en revanche sont assez proches de certains procédés de Michaux qui prennent, tout de même, un caractère moins brutal.

Ce versant halluciné de l'œuvre d'Artaud est habité par les questions du voyage et de la prise de drogue. De même que pour Michaux, le voyage est d'abord un moyen de s'opposer à sa culture et à son éducation, à ce qu'on lui a mis dans la tête. C'est donc dans cet esprit qu'il déclare n'être « *allé sur les hauteurs du Mexique que pour (m)se débarrasser de Jésus-Christ<sup>1</sup>* ». Il est par ailleurs intéressant de noter que les conclusions d'Artaud sur les explorations du monde par les Occidentaux, aux XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles et restées associées à la notion du voyage de découverte, sont très proches de celles de Michaux :

l'humanisme de la renaissance ne fut pas un agrandissement, mais une diminution de l'homme puisque l'homme a cessé de s'élever jusqu'à la nature pour ramener la nature à sa taille, à lui, et la considération exclusive de l'humain a fait perdre le naturel.<sup>2</sup>

Cette réduction de la planète correspond à la crise de la dimension observée par Michaux dans *Ecuador* ; ce double mouvement d'agrandissement et de réduction de l'inconnu. En effet, si les territoires découverts à la Renaissance étaient démesurés, l'homme occidental a eu tôt fait de parcourir l'ensemble de la planète et de détruire les civilisations qu'il découvrait. Le paradoxe de la Renaissance, exprimé d'abord par Montaigne puis, au XX<sup>ème</sup> siècle, par Lévi-Strauss et Artaud, est difficile à envisager puisque ce que l'on désigne par le terme d'humanisme ouvre la modernité par le premier génocide de grande ampleur. Et il y aurait beaucoup à dire, sans nécessairement donner dans le cliché du « bon sauvage », sur la répugnance de ces hommes « modernes » à considérer l'humain dans sa nudité. Il est donc possible d'affirmer qu'à

---

<sup>1</sup> Antonin Artaud, *Les Tarahumaras, Œuvres complètes*, vol. IX, Gallimard, Paris, 1979, p. 52.

<sup>2</sup> Idem., *Le Pays des rois mages*, p. 65.

la renaissance l'homme devient en partie un inconnu pour lui-même. Les travaux de Lévi-Strauss et d'Artaud peuvent, à cet égard, être considérés comme des tentatives de retour vers l'humain, plus que comme la refondation d'un humanisme à la racine viciée.

Le voyage chez les Tarahumaras et ses prises de drogue hallucinogène, le peyotl, participent de ce retour vers l'humain. Artaud réclame lui aussi un peu de savoir aux drogues pour parvenir à une nouvelle perception de l'espace de l'humain.

L'emprise physique était toujours là. Ce cataclysme qui était mon corps... Après vingt-huit jours d'attente, je n'étais pas encore rentré en moi ; - il faudrait dire : sorti en moi.<sup>1</sup>

Artaud, aussi bien que Michaux, trouve un ailleurs dans le corps et dans l'esprit, un « *horrible en dedans-en dehors qu'est le véritable espace* ». La prise de drogue prend un caractère de dépendance chez Artaud, mais elle reste associée, comme pour Michaux, à un questionnement de l'espace de l'être mettant en jeu des aspirations mystiques. Artaud est confronté dans *Les Tarahumaras* à celui que les Indiens considèrent comme le dieu peyotl : Ciguri, et il revendique une utilisation chamanique de ce dieu-drogue. D'une certaine manière il fait acte d'impuissance en se soumettant à une culture et un rite qu'il ne connaît pas, à un produit qu'il se refuse à dominer pour mieux pénétrer le mystère de cette culture, et de sa propre humanité. Henri Michaux est plus circonspect quant à l'ingestion des produits, mais aussi quant à la culture des Indiens d'Amérique du Sud. Il ne rejette pas leur culture, mais, en l'indien d'*Ecuador*, il ne voit que l'homme « *qui n'arrive à rien, qui ne cherche pas* ».

Toutefois, il y a dans son écriture la recherche d'une excitation chamanique des sens assez proche de ce que l'on peut observer chez Artaud. Car, si Artaud a connu la folie il n'était pas insensé, sa folie reste porteuse de sens et nous observons, dans plusieurs de ses écrits, l'éclat d'une brillante intelligence aux prises avec l'altérité de soi. Comment savoir, du reste jusqu'à quel point celui qu'on appelle le fou a conscience de sa folie ? Ainsi les différents écrits d'Artaud à Rodez peuvent souvent être envisagés comme des incantations, des exorcismes de résistance à cette folie et à la douleur qu'elle procure, la parole du fou est, plus souvent qu'on ne le croit, parole de santé.

---

<sup>1</sup> Antonin Artaud, *Les Tarahumaras, Œuvres complètes*, vol. IX, p. 40.

Artaud le Môme, c'est Artaud le même, une entité de résistance à cette société qui refuse de se considérer comme folle, mais qui n'en est pas moins absurde. Dans le cloisonnement solitaire de sa chambre d'hôpital psychiatrique, un espace de l'être proche de celui qu'exprime Michaux, il construit un système de dédoublement de personnalité comparable à celui de Michaux, mais qui prend un caractère plus directement pathologique. Enfin ce mouvement de résistance se concrétise dans une poésie proche de la prosodie pauvre et des expériences sonores de Michaux :

Totem étranglé,  
comme un membre dans une poche  
que la vie froche  
de si près, qu'à la fin le totem muré  
crèvera le ventre de naître  
à travers la piscine enflée  
du sexe de la mère ouverte  
par la clef de patron-minet<sup>1</sup>

Le néologisme « *froche* » pourrait appartenir à l'espéranto lyrique de Michaux. Il se présente comme un verbe qui s'inspire du langage réel et qui utilise des phonèmes identifiables du français. Il s'agit aussi d'un mot valise, d'un télescopage entre le verbe « froter » et le mot « roche ». Le membre, « *totem étranglé* », très certainement un sexe, évoqué par le poète se verrait donc frotté contre de la roche, « froché ». Ce sexe se confond en définitive avec le poète dans une image de naissance oedipienne évidente. Artaud utilise des mots symboles associés à des obsessions, des angoisses, des parties du corps et à une manière de les exorciser que l'on peut retrouver dans les écrits plus inspirés par sa folie, mais il reste difficile de déterminer ce qui relève de la folie ou du contrôle de l'artiste sur des procédés d'avènement des formes qui demeurent mystérieux. Il est, toutefois, évident qu'à travers sa folie et son art Artaud recherche, par des pratiques incantatoires et d'exorcismes comparables à Michaux, un moyen de guérison efficace de son être.

---

<sup>1</sup> Antonin Artaud, *Artaud le Môme*, *Œuvres complètes*, vol. XII, p. 24.

Michaux exprime le caractère incantatoire de son écriture dans une lettre à Brassai citée par Jean-Pierre Martin dans sa biographie de l'auteur :

Je ne peux écrire qu'en parlant à voix haute. C'est pour moi une sorte d'incantation.<sup>1</sup>

Il écrit ce texte en 1943 alors qu'il travaille à la composition d'*Épreuves, exorcismes* dans lequel on retrouve un procédé de litanie proche des formes utilisées dans *Poésie pour pouvoir* :

Immense voix  
qui boit  
qui boit

Immenses voix qui boivent  
qui boivent  
qui boivent<sup>2</sup>

Cette répétition du verbe boire rappelle les glouglous sonores de *Glu et gli* qui permettaient au poète de s'affranchir de la langue poétique des classiques. La répétition permet une fois de plus de créer un glissement progressif du sens et de transformer de courts segments de la langue en des mots pensées, des mots images ou des mots émotions. Cela est confirmé par le rire du poète « *dans une autre barbe*<sup>2</sup> ». Mais, le poète est déjà ailleurs (il le répète trois fois) et la plaisanterie tourne court et laisse place à l'exorcisme de cette « *grande voix* » qui évoque plus les discours fascistes au mégaphone électrique que le classicisme bourgeois finalement plutôt inoffensif en regard de la violence des temps.

L'exorcisme proposé par Michaux s'adapte plus facilement au groupe des humains que celui d'Artaud qui est absorbé par sa propre résistance, par la particularité de ses difficultés. Il ne s'agit pas de porter des jugements sur la valeur de la poésie des deux auteurs, car ils partagent un caractère fortement, et nécessairement, individuel. Leurs écritures convoquent des éléments semblables et utilisés avec une puissance

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre MARTIN, *Henri Michaux*, p. 385.

<sup>2</sup> *Épreuves, exorcismes, Immense voix, OC.*, T.1, p. 775.

comparable, mais ils ne sont pas orientés de la même manière en raison de leur vécu. Il nous apparaît donc nécessaire de constater que la folie d'Artaud le sépare plus radicalement de ses semblables, bien qu'il semble avoir ce même projet d'aller suffisamment loin en lui pour que son style ne puisse plus suivre. Le chamanisme de Michaux nous semble, à l'instar de sa poésie, plus compère, plus capable de s'adresser à l'autre. Il offre aux sans-voix à ceux qui ne veulent pas suivre l'« *immense voix* », une possibilité de résistance. Il s'adresse à ceux qui sont le jouet des événements, mais qui refusent de participer, de collaborer à la marche du monde :

Suffit ! Ici on ne chante pas  
Tu n'auras pas ma voix, grande voix  
Tu n'auras pas ma voix, grande voix

Tu t'en passeras grande voix  
Toi aussi tu passeras  
Tu passeras grande voix.<sup>1</sup>

Le poème est constitué de répétitions incantatoires qui refusent le chant, car l'homme, en ces temps troublés de la guerre, n'a pas besoin d'un chant, mais d'un exorcisme de résistance propre à l'aider à supporter ou à guérir son mal. Ces répétitions créent un espace paradoxal d'insistance et de flottement du sens permettant au lecteur de vérifier le sens du mot et d'y associer un son. Le mot est évoqué comme une formule magique qui évolue dans le temps du poème. Le procédé renforce la polysémie des mots tout en permettant de constater l'imperfection sémantique de la langue. La « *grande voix* » change, elle n'est au départ que l'expression de la poésie classique qui encombre, puis elle devient la voix du père, le « *commandement*<sup>1</sup> », le « *doit*<sup>1</sup> », le « *devoir*<sup>1</sup> », l'ordre. Enfin, cette question du commandement fait forcément songer aux régimes totalitaires et à la guerre dont le poète est certain qu'ils passeront un jour. Il propose, dans l'attente angoissée de ce jour, un exorcisme visant à soulager la peine.

---

<sup>1</sup> *Épreuves, exorcismes, Immense voix, OC.*, T.1, p. 776.

La répétition de l'expression « *immense voix* », avec ses variantes<sup>1</sup>, s'associe aux allitérations en « a » ou en « oi » pour faire véritablement tonner la grande voix. Les autres segments linguistiques apparaissent comme des éléments rythmiques et percussifs permettant de soutenir le son du cri primordial. Les phrases sonores de la grande voix et celles de la résistance à cette grande voix se mêlent et envahissent l'espace silencieux de la lecture dans le paradoxe d'un combat opposant le son au son. Ce combat, à la fois sonore et silencieux, fait vibrer l'espace de la lecture, cet ailleurs poétique où l'écrivain et le lecteur se rejoignent, sont compères. Le poète fait, ainsi, le constat de l'infirmité langagière qui sépare le son et le sens, mais plutôt que de la déplorer, il se propose de donner au langage un caractère sauvage d'incantation chamanique. C'est à travers ce chamanisme qu'il s'éloigne aussi bien du tragique des cultures monothéistes que de l'ataraxie des philosophies asiatiques. Toutefois, cette poésie aux sonorités efficaces reste proche de la mystique hindoue qu'il décrit dans *Un Barbare en Asie* :

Au sens profond du mot, l'Hindou est pratique. Dans l'ordre spirituel il veut du rendement. Il ne fait pas de cas de la beauté. La beauté est un intermédiaire. Il ne fait pas de cas de la vérité comme telle, mais de l'Efficacité.<sup>2</sup>

Le désir de l'efficacité poétique vise à ouvrir les espaces de l'être comme dans la musique classique indienne où le musicien veut trouver un état méditatif par une lente progression des motifs musicaux à l'intérieur de la gamme du morceau exécuté. Cette litanie et la répétition évolutive de motifs qui constituent les raggas, par exemple, ont un rôle descriptif mais ont surtout pour vocation d'extraire l'être de la perception normale du temps et de l'espace pour apaiser finalement cet espace et trouver, pour l'exécutant et l'auditeur attentif, la possibilité de s'y déployer. L'harmonie est évidemment musicale, mais la véritable harmonie recherchée est celle de l'être avec le monde. C'est l'art de la méditation et du déploiement qui fascine le poète quand il admire la danse des hindous ou quand il déclare que les Hindous « *vous donnent l'impression d'intervenir*

---

<sup>1</sup> « *Immense croix* », « *Immense Toit* ».

<sup>2</sup> *Un Barbare en Asie, Un Barbare en Inde, OC.*, T.1, pp. 288-289.

*quelque part en soi comme vous ne le pourriez pas* ». Cela peut aussi rappeler la recherche du dépli dans *Au Pays de la magie*<sup>1</sup>.

L'efficacité est un jugement très subjectif, mais elle fait partie de la recherche du poète et permet d'analyser sa pertinence poétique. Les essais sur la drogue participent de cette recherche de l'efficacité. Elle permet au poète de modifier son rapport à l'espace et de saisir le saisir<sup>2</sup> de son esprit. Si le miracle n'a pas lieu, l'outil de la drogue permet tout de même de décrire un flux de conscience proche de celui exprimé par les écrivains de la modernité tout en le présentant comme un espace temps matériel et concret, qu'il est possible de parcourir physiquement. Ce saisissement de l'espace de l'être et de l'ailleurs de l'être participe de l'alternative convaincante à la science de l'esprit qu'est la psychanalyse. La prise de drogue joue un rôle qui relève à la fois de l'expérience scientifique des limites de la conscience et d'un renouvellement poétique de cette recherche.

Les mots viennent. Des mots. Pas ceux que je voudrais. Pas comme je voudrais. Pas reliés comme il faudrait. Pas dans l'ordre qui conviendrait. Ne formant de la phrase recherchée qu'un bout, que des bouts, des membres.<sup>3</sup>

Le poète procède en plusieurs étapes. D'abord, il ingère la drogue puis il prend des notes sous l'effet du produit et fait quelques dessins, ensuite, il revient sur ces notes et ses dessins pour réaliser ses essais, ses peintures et dessins post-mescaliniens. La dernière étape consiste en une mise en abyme et à distance des deux premières et lui permet de mener une réflexion plus ontologique et scientifique que celle que pourrait offrir un « simple drogué ». Il ne faut pas lire dans cette description du processus, un discours de la méthode d'exploration, mais des traits assez généraux qui permettent de considérer des écrits qui restent assez singuliers et très différents les uns des autres. Les œuvres sur la drogue sont à la fois une résistance au délire de la drogue et des propositions de circulation cohérentes dans l'être considéré comme un espace-temps. Cette conception de l'être, qui a vocation de permettre une intervention en soi, est

---

<sup>1</sup> *Ailleurs, Au Pays de la magie, OC.*, T.2, pp. 69-70.

<sup>2</sup> *Les Grandes Épreuves de l'esprit, Le Merveilleux normal, OC.*, T.3, pp. 314-315.

<sup>3</sup> *Les Grandes Épreuves de l'esprit, En Difficulté. Mais où la difficulté ?*, *OC.*, T.3, p. 329.

inspirée des philosophies asiatiques, de la psychanalyse, des prises de drogues et de la recherche poétique d'un ailleurs dans l'être ; elle est résumée dans le poème *Yantra* :

Le nuage d'être se condense  
se replie  
Cosmos-Univers  
cosmos de l'univers du soi

Grasse, pesante, paysanne, sa matérialité  
mais un fil la relie  
un fil par l'étrange à l'illimité la relie  
fil de rappel  
où le vide même est rattaché  
où la totalité est rattachée  
où le temps et l'espace indivis sont rattachés<sup>1</sup>

Le texte *Quelque part, quelqu'un*<sup>2</sup> de 1938 qui n'a été publié dans aucun recueil exprime déjà cette conception de l'être comme un espace de circulation. C'est un texte sur le vide, l'absence et la nécessité de l'existence. La multiplicité potentielle de l'être y est présentée comme l'un des éléments les plus angoissants de la vie du poète. Nous n'y observons pas la présence d'un double de résistance à la réalité ou de double contre lequel engager un combat. Mais il y a bien une multiplicité intrinsèquement liée à l'angoisse du néant. Le poète ne veut pas trouver « *quelqu'un* » « *quelque part* », qui répondrait à sa souffrance, mais bien d'exprimer la multiplicité des possibles de l'être en chaque être. Il s'agit véritablement d'exprimer l'arbitraire et le caractère mutant et étranger de la vie de chaque être à la source de l'angoisse existentielle :

Quelqu'un il ne se passe plus rien dans sa vie, plus rien, plus rien, plus rien que le vide,  
plus rien, plus rien

Il aspire au silence, quelqu'un  
Quelqu'un cherche une nouvelle fenêtre.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Moments, traversées du temps, XI. Yantra, OC.*, T.3, p. 759.

<sup>2</sup> *Textes épars 1936-1938, OC.*, T.1, pp. 550-555.

<sup>3</sup> *Textes épars, Quelque part, quelqu'un, OC.*, T.1, p. 555.



Le poète cherche une ouverture, mais il n'indique pas le sens de franchissement de la fenêtre ; il ne dit pas s'il veut sortir ou entrer dans le soi, mais il indique bien que le problème n'est pas le « *quelque part* », mais le « *quelqu'un* ». Le poète utilise un art chamanique d'exorcisme et de formule magique, et nous constatons rapidement que « *quelque part* » n'est répété que trois fois alors que « *quelqu'un* » l'est cent cinquante-trois fois. C'est une litanie, une formule magique, mais c'est aussi l'expression d'une angoisse. Car « *quelqu'un* » est indéterminé, c'est le « on » de « *on est pas seul dans sa peau* ». Le poète exprime donc un espace paradoxal qui prend la forme d'une angoisse de la perte d'identité dans le nombre rendu sensible par la répétition de « *quelqu'un* ». « *Quelqu'un* » devrait désigner un être en particulier, mais le paradoxe vient de ce que la personnalité du poète est mise à mal par une multiplication des êtres dont il est difficile de déterminer si elle est intérieure ou extérieure, tous sont « *quelqu'un* ». C'est dans cette multiplication des êtres intérieurs et extérieurs que réside le vertige du vide existentiel. Contre le style, contre les genres, contre la poésie, et finalement contre le mysticisme, Michaux veut devenir un guérisseur efficace de ce vide par le recours au vide même. La litanie de l'être apparaît donc comme une prière ou un mantra qui ne seraient pas nécessairement associés à l'ataraxie des religions, mais qui consiste en une acceptation vitale de la mutation et du déplacement des espaces autour et à l'intérieur des individus.

La poétique de Michaux est une poétique de guérison qui lui fait concevoir la multiplicité de l'être tout en le guérissant de sa duplicité et des monstres de l'espace. Ses créations se veulent efficaces avant d'être belles, elles sont une « thérapoétique ». Il est difficile d'envisager l'œuvre d'un poète sous l'angle de la chronologie, mais il semble qu'il trouve dans *Poésie pour pouvoir*, l'espace qu'il évoque dix ans plus tôt dans *Quelque part, quelqu'un*. En effet, *Poésie pour pouvoir* procède de la même technique d'écriture en forme d'exorcisme chamanique, mais au bout du poème il trouve un apaisement, une « *soudure*<sup>1</sup> » de l'espace, « *un sang nouveau*<sup>1</sup> », un « *océan ouvert*<sup>1</sup> ». Ce sang nouveau s'oppose évidemment au mauvais sang infernal de Rimbaud<sup>2</sup> et au venin stylistique de la muse baudelairienne. Il se dessine, dans l'écriture

---

<sup>1</sup> *Face aux verrous, Poésie pour pouvoir, OC., T.2, p. 447.*

<sup>2</sup> Cf. *Une Saison en enfer*.

du poète, la volonté d’emmener le discours au-delà ou en deçà du verbal, pour mieux goûter le caractère sonore des mots et permettre une guérison littéraire.

des mots appuient  
des mots maintenant veulent dire plus,  
plus au long plus au-delà.  
Lointains pourtant, comme légendaires !  
[...]  
La page s’ouvre  
Les intentions se découvrent  
sens immanent  
par-dessous les sens particuliers<sup>1</sup>

Cette réconciliation avec l’écrit, rejeté dans sa jeunesse et dont il s’est toujours méfié, s’accomplit par les résonnances mêlées du son et du sens plutôt que dans la complication des jeux du style et de la poétique. Les mots sont goûtés pour leur essence pure, dépouillée. Après son travail de sape contre le style qui débute par une révolte, il construit un mode d’expression personnel souple et ferme qui lui permet de s’extraire de la tentation d’une volonté de puissance de la révolte, et refuse de se projeter dans une école de l’anti-style :

Quoi qu’il t’arrive, ne te laisse jamais aller – faute suprême – à te croire maître, même pas un maître à mal penser.<sup>2</sup>

Henri Michaux est un médecin de la langue et il prône une guérison non pas lente, mais patiente, qui s’attache à suivre le mouvement de la vie. Il ne vise pas à guérir l’homme par le puissant remède de la catharsis, il ne cherche pas à rétablir un âge d’or perdu, il s’extraît de la nostalgie des origines pour adhérer simplement à l’ici et maintenant et à la petitesse de sa condition d’être humain. Il cherche une voie pour se réconcilier avec l’arbitraire de l’existence et donc paradoxalement avec sa mort. Guérir est un chemin, une voie, non vers la stabilité parfaite qui s’apparenterait à l’ataraxie,

---

<sup>1</sup> *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions, Jours de silence, Un seul navire répondra à tout, OC.*, T.3, p. 1224-1226.

<sup>2</sup> *Poteaux d’angle, OC.*, T.3, p. 1044.

mais vers un équilibre souple permettant une adaptation optimale aux événements de la vie. Pour guérir l'angoisse, la peur du néant, il faut les connaître et s'adresser à elles.

Maintenant allié à cette nouvelle force étonnante sortie de faiblesse  
mobilité comme magique, entée sur l'immobilité du corps  
[...]  
après tant de détours enfin<sup>1</sup>

Guérir est lié à l'espace, c'est à la fois une position et un chemin et la création constitue un voyage dans le temps-espace du poète. Dans ses derniers recueils, Michaux semble enfin avoir trouvé la paix dans les brisements. Il s'abandonne à une révolte tranquille, apaisée, libérée des angoisses avec néanmoins quelques retours à ce qui constituait son malaise comme dans le poème *Voyage qui tient à distance*<sup>2</sup> où il raconte une visite à un ancien ami à laquelle il préférerait échapper, toujours en quête de dégagement. Le corps et la conscience sont décrits comme des lieux à guérir dans la lenteur d'un mouvement liquide en apparence calme, mais puissant, qui emporte tout l'être ; c'est un mouvement fluvial :

Séparations  
Réparations  
  
À l'ancre dans le fleuve tumultueux  
je perds mes parasites<sup>3</sup>

Dans ce mouvement d'énergie fluviale, la conscience du poète trouve une inertie qui lui permet de laver son être. L'image du « *fleuve tumultueux* » peut être considérée comme une reprise d'*Ecuador* et du fleuve Amazone. Dans le récit de son voyage de jeunesse, il se livre au tumulte de l'aventure et du fleuve, mais la maladie l'empêche de bouger dans sa barque et le force à suivre le mouvement du fleuve. Ici sa position est fixe et il se laisse nettoyer par le flux de l'eau. L'eau passante modifie, porte ou purifie

---

<sup>1</sup> *Déplacements, dégagements, Postures, OC.*, T.3, p. 1368.

<sup>2</sup> *Déplacements, dégagements, Voyage qui tient à distance, OC.*, T.3, p. 1310-1314.

<sup>3</sup> *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions, Consciences, OC.*, T.3, p. 1214.

le poète selon le type d'interaction qu'il choisit avec elle. Il semble choisir ici un mouvement presque contraire à celui d'*Ecuador*, il ne va pas à contre-courant, mais sa station dans le fleuve donne l'image d'un homme apaisé qui n'éprouve plus la nécessité de suivre le flux des choses. Il semble qu'*Ecuador* est véritablement le voyage du devenir de l'écrivain et que l'océan de *Poésie pour pouvoir* ou ce retour au fleuve de *Consciences* constituent des moyens d'apaiser l'angoisse du devenir.

Cependant, si *Poésie pour pouvoir* était un retour au chant, dans les poèmes de *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, qui, dans le recueil suivant *Consciences*, il choisit les images de Babel et de Babylone pour décrire son exil dans le monde :

Je vivais à Babel  
je n'en étais pas sorti<sup>1</sup>

Et plus loin, dans *Désensevelissement* :

.....  
quitter Babylone<sup>2</sup>

Babylone évoque l'exil des Hébreux, mais plutôt que l'exil particulier d'un peuple l'image veut dire l'exil de l'homme dans le monde et dans sa vie même. Dans ce contexte d'association avec Babel<sup>3</sup>, dans le poème précédent, il semble que le poète évoque avant tout un exil linguistique. Plus encore qu'un exil du sens, il parle d'un exil de la langue et de la parole, un en dehors de la parole magique. Le poète se veut décidément loin du verbe, ce souffle humide, cette haleine animée du désir du chant. Cet exil convoque le caractère plastique de la mise en page, il est signifié par les pointillés que nous pouvons lire comme une succession d'états temporels du corps, des états corporels en chaînes identiques : des respirations. Le temps n'est pas compté de manière rationnelle, mais le poète l'accompagne, il fait son temps, il se colle à son

---

<sup>1</sup> *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions, Détachements*, p. 1216.

<sup>2</sup> *Idem., Consciences, OC., T.3*, p. 1217.

<sup>3</sup> Qui est un autre nom pour Babylone.

écoulement comme une solution à l'espace intime du corps en déroute. Le poète demeure prisonnier du temps et du corps ; conscient du caractère matériel du monde, il attend la fin.

L'être doit accepter de bâtir sur l'absence, sur le vide, sans aucun plan, et indépendamment de toute volonté de se façonner. Cette construction nécessairement aléatoire explore les limites de la poésie, de l'écrit, des arts et du corps ; elle consiste en une préparation à la disparition dans le tout :

Corps outrepassé, relégué ailleurs

Le fugueur à l'apogée s'arrête

La région des blasphèmes s'enfonce

Compassion par dissolution<sup>1</sup>

« *La pensée avant d'être œuvre est trajet*<sup>2</sup> », et Henri Michaux s'attache à trouver les moyens artistiques de rendre compte de ce trajet.

## b) Peinture-écriture

Mouvement, plus que passage, est un mot qui résume bien l'œuvre du poète, car le passage est un mouvement, mais le mouvement n'est pas nécessairement un passage. Dans chacune de ses œuvres, il y a une volonté de mouvement même si ce mouvement n'induit pas le passage d'un état à un autre. Il semble souvent préférer les mouvements imperceptibles, les mutations et déplacements discrets de l'individu qui change, qui est changé par les mouvements de l'intérieur et de l'extérieur. Michaux fait partie des rares artistes chez qui le plastique et l'écrit atteignent la même qualité expressive. Il a souvent voulu séparer les deux domaines de son expression en considérant sa peinture comme une « *Étrange décongestion, mise en sommeil d'une partie de soi, la parlante, l'écrivante (partie, non, système de connexions plutôt)*<sup>3</sup> ». Néanmoins, il est tout à fait possible de trouver de nombreux points communs entre peinture et écrit.

---

<sup>1</sup> *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions, Quand le réel a perdu de sa crédibilité, OC.*, T.3, p.1222.

<sup>2</sup> *Poteaux d'angle, OC.*, T.3, p. 1048.

<sup>3</sup> *Peintures, OC.*, T.1, p. 705.

Le biais du chamanisme permet d'envisager la peinture comme une poursuite du projet d'écriture, la particularité du chamanisme de l'auteur étant de chercher d'abord sa propre guérison. Ainsi, après l'accident de sa femme en 1948, il peint frénétiquement de nombreuses gouaches et aquarelles qui lui permettent de « dire » une douleur que le verbal ne peut exprimer. La peinture procède donc ici d'une volonté d'exorcisme dépassant la parole ou le chant du poète. Nous retrouverons cette frénésie picturale quelques années plus tard quand le poète donnera les 1200 pages de signes à l'encre qui aboutiront à la composition de *Mouvements*. La création s'apparente véritablement à une forme de transe où le poète sort de lui-même vers cet espace intérieur, comparable à celui que rencontre Artaud dans ses expériences chez les Tarahumaras.

Retrouver la danse originelle des êtres au-delà de la forme et de tout le tissu conjonctif dont elle est bourrée, au-delà de cet immobile empaquetage qu'est leur peau.

[...] après quoi on les tolère<sup>1</sup>

Ces mots de *Saisir*, qui est un recueil de dessin et d'écriture mêlés, exprime bien en quoi pourrait consister la guérison orchestrée par un exorcisme pictural. Elle permet d'envisager l'autre quand la parole permet d'écouter sans le comprendre. La peinture permet de comprendre l'autre, les autres, la multitude de l'être débarrassé des oripeaux qui font barrières ; elle permet de concevoir l'universalité de l'essence humaine ; une sortie de Babel.

Au début de sa vie artistique, Michaux n'aime pas la peinture, les images lui apparaissent trop fixes ; par la suite c'est plus souvent l'écrit qui lui paraîtra trop fixe (même si l'auteur revient souvent sur la composition de ses recueils). C'est dans la peinture qu'il trouve le mouvement auquel il aspire, un constant retour sur les états de l'être que les mots ne peuvent accomplir, un mouvement de circulation libre différend du ressassement de l'écrit. C'est avec *Mouvements* qu'il parvient à « dessiner l'écoulement du temps » et « les moments qui font bout à bout la vie » à « donner à voir la phrase intérieure, la phrase sans mots<sup>2</sup> ». Un mot, en définitive, est comme une photographie de son référent, le mot fait image si l'on en connaît la signification et cette

---

<sup>1</sup> *Saisir*, OC., T.3, p. 959.

<sup>2</sup> *Passages, Dessiner l'écoulement du temps*, OC., T.2, p. 371.

image est souvent fixe. Il est impossible, par exemple, pour le verbe « être » d'offrir à la compréhension les différents états de l'être. Les signes des peintures de Michaux ne sont pas lisibles, mais ils semblent pouvoir mieux exprimer la variété de l'être que la langue. Ces peintures sont une musique de l'être proche d'un contrepoint baroque aux variations infinies.

Sa peinture n'est pas du pop art, mais elle possède un caractère sériel. Il donne à voir des séries de peinture employant les mêmes moyens artistiques et les mêmes formes, mais qui varient néanmoins. Ce sont souvent des séries de signes semblant appartenir à une langue inconnue ou bien disposés comme sur une portée musicale. Nous pouvons observer des reprises et des variations sur des thèmes qui évoquent une musique restant silencieuse. Une répétition signifiante évoquée des années avant la conception de *Mouvements* :

Il y a dans la monotonie une vertu bien méconnue, la répétition d'une chose vaut n'importe quelle variété de choses, elle a une grandeur très spéciale et qui vient sans doute de ce que la parole ne peut que difficilement l'exprimer ni la vue s'en rendre compte. On décrira plus facilement un arbre qu'une forêt ; la difficulté est de décrire tant d'arbres différents qui demanderaient une somme tellement grande d'attention.<sup>1</sup>

Il écrit cela, dans *Ecuador*, en 1927 ; c'est à dire bien avant que sa peinture prenne des proportions conséquentes. Sa peinture consistera finalement à rendre visible cette monotonie dont la vue ne peut pas rendre compte. Il est par ailleurs intéressant de constater que les premiers essais d'alphabets imaginaires ou le dessin à la plume *Narration*, de 1927, ont déjà partie liée avec cette monotonie que l'on peut qualifier de signifiante. Cette monotonie est celle de la vie même. Cela peut sembler difficile à admettre, mais en dehors des excitations des divertissements la vie consiste en une suite d'acte, de gestes, et de pensées en grande partie répétitifs et que chacun répète chaque jour sans en avoir véritablement conscience puisque ces gestes constituent la condition

---

<sup>1</sup> *Ecuador, OC.*, T.1, p. 240.

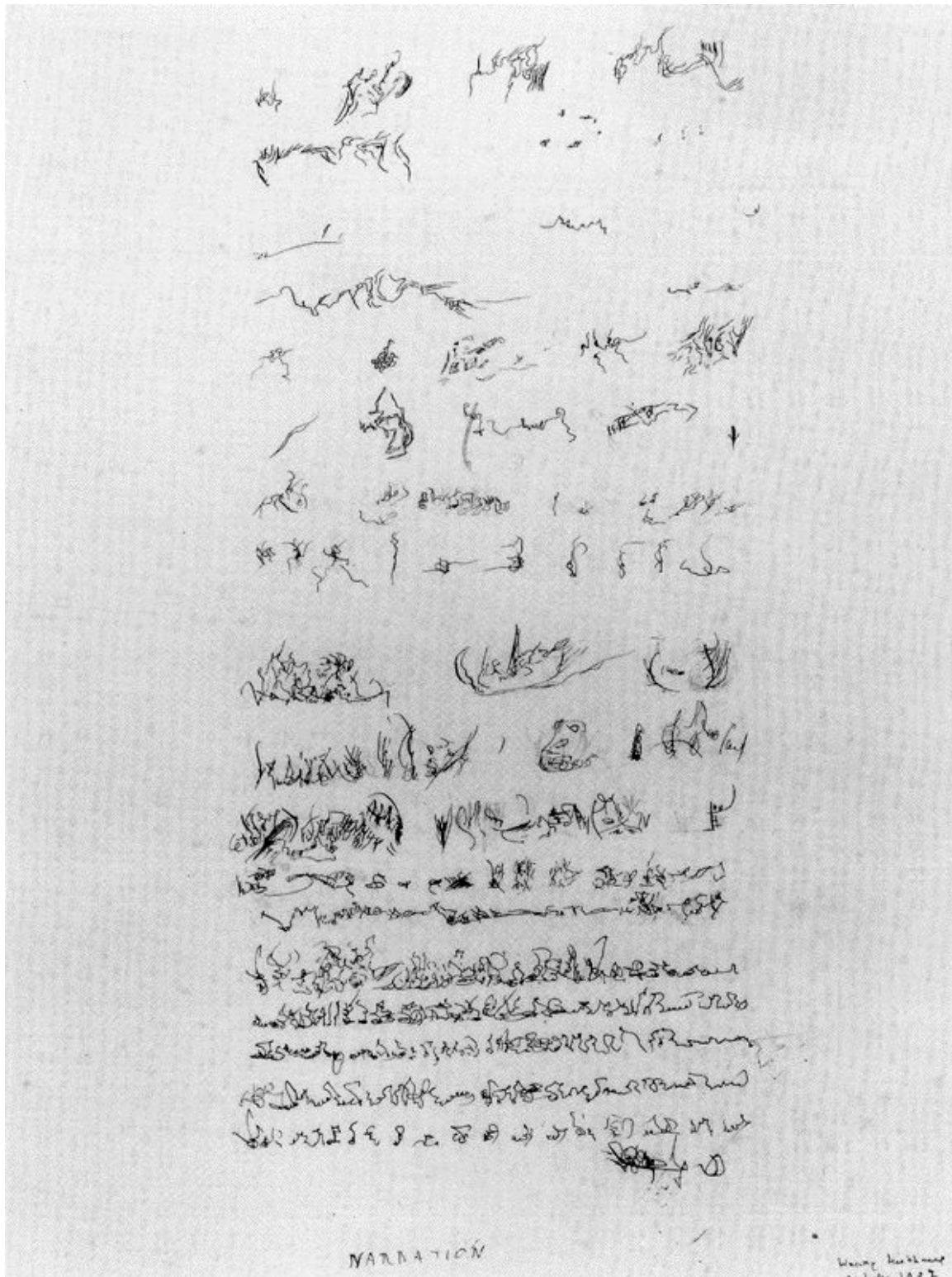
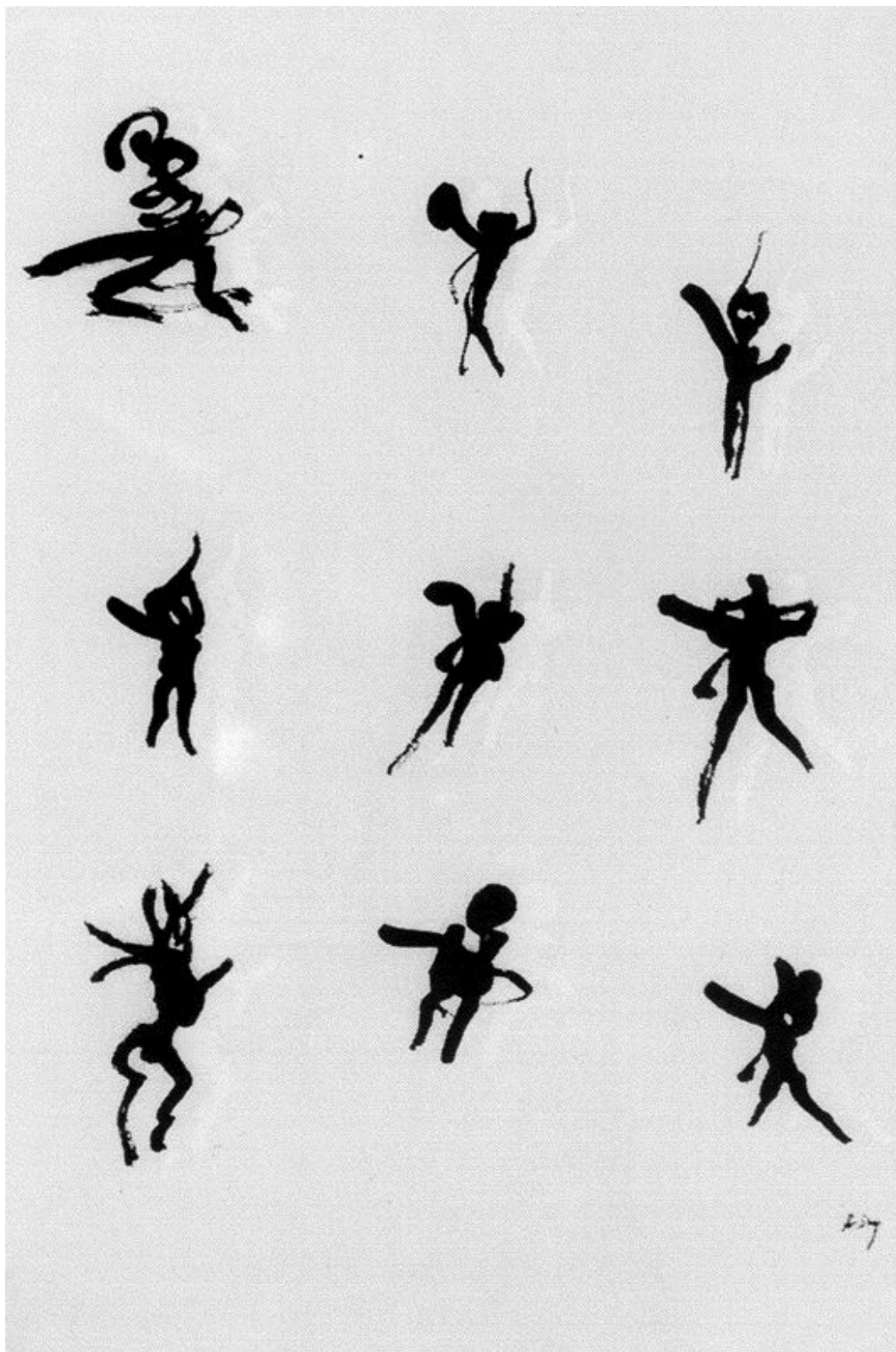


Planche 18 : Henri Michaux, Narration, dessin à la plume encre de chine sur papier, 18,5 x 27,2 cm, 1927, fond Bertelé.

« donner à voir la phrase intérieure, la phrase sans mots »





**Planche 19 : Henri Michaux, encre de la série Mouvements, encre de chine sur papier, 32 x 34 cm, 1950-51, collection particulière.**

*« La répétition d'une chose vaut n'importe quelle variété de choses »*

même du maintien de notre vie. La vie se joue de nous et l'étant se développe à travers nous le plus souvent sans le concours de notre volonté. La vie est une répétition mais cette répétition est nécessaire à la variété de l'étant. Les encres de *Mouvements* peuvent donc être vues comme des répétitions d'un signe spécifique au poète un signe « être Henri Michaux » une empreinte qu'il parvient à faire exister dans l'espace donné des feuillets et dans des variations rythmiques qui tendent à l'infini. Il se parcourt et danse par la répétition, mais cette répétition exclut toute notion d'imitation.

Le poète déclare à propos du chinois que c'est une « *langue faite pour la calligraphie. Celle qui induit, qui provoque le tracé inspiré.*<sup>1</sup> ». L'art de Michaux n'est pas vraiment comparable à la calligraphie, car la calligraphie des cultures asiatiques conserve un rapport très fort au sens et le jeu graphique sur la formation des caractères constitue une manière de révéler et d'insister sur certains de ces sens. Néanmoins, la calligraphie présente également un intérêt plastique immédiat qui se « lit » même sans connaître le sens des signes. La peinture des signes fait vibrer l'espace de la feuille aussi bien qu'un acteur disant un texte, en y plaçant une certaine intention, fait vibrer l'espace aérien qui l'entoure et entre en communication avec ceux qui écoutent, même s'ils ne connaissent pas sa langue. L'écriture chinoise n'est donc pas définitivement figée dans un rapport exact et froid entre signe, signifiant et signifié. La calligraphie instaure un mouvement interprétatif entre le calligraphe et le lecteur qui ne se fonde plus exclusivement sur le sens, mais sur les sens et sur les sensibilités littéraire et plastique de chacun.

La déconstruction du, et par le, signe en poésie est amorcée, en Occident, par Mallarmé qui, peut-être plus encore que Rimbaud, brise la linéarité du discours avec *Un Coup de Dés* et le caractère plastique de ses vers en escaliers. Apollinaire poursuit, avec ses calligrammes, l'union des signes de l'écriture et de la peinture. Puis Dada et les Futuristes, des poètes et des artistes tels que Picabia ou Maïakovski tentent non seulement des essais de correspondance entre l'écrit et le plastique, mais veulent construire ce qui s'apparente à des essais de langue plastique. Les essais et les réussites en matière de poésie plastique sont donc bien antérieurs à Henri Michaux, mais sa spécificité ne réside pas nécessairement dans la modernité de son projet, mais dans

---

<sup>1</sup> *Idéogrammes en Chine, OC.*, T.3, p. 835.

l'impression de mutation permanente des formes dessinées, une hybridation des arts produisant une langue de l'être.

Par sa peinture en forme de page d'écritures, le poète rend la poésie toujours plus gauche, et en poursuit l'involution. L'alphabet en tant que potentiel de la langue est une notation de sons que le poète transforme en une expression poétique se passant du son puis de la langue. Il a une formation de lettré assez poussée et il écrit depuis plus longtemps qu'il ne peint, mais il ne trouve pas que ce manque de formation picturale constitue un handicap. Il cultive plutôt ce handicap et apprend à peindre sur un mode véritablement personnel. Il existe bien quelques dessins de Michaux qui ont un caractère d'étude, de mimésis, mais ils ne constituent pas les plus intéressants qu'il ait produits.

Le style de Michaux s'affirme en explorant une certaine pauvreté de l'expression comparable à la pauvreté stylistique de son écriture. Il peint le plus souvent sur de petits formats essayant plusieurs techniques pour se fixer sur les techniques les plus fluides (encres gouache, aquarelle, etc.), mais qu'il refuse d'employer de manière classique, refusant d'apprendre. En écriture, il lui a fallu désapprendre pour construire son style. Mais en peinture, il peut se constituer son propre vocabulaire, sa grammaire, son alphabet. La peinture vient gauchir l'alphabet de la langue, à cet égard, elle constitue une continuation de sa prosodie pauvre.

Pourtant, sa peinture-écriture est aussi un moyen d'assouplir la poésie, de rendre moins gauche le corps poétique. Elle permet d'échapper aux certitudes du langage et apparaît aussi comme une continuité de l'écriture enfin débarrassée du style qui encombre. Elle permet de saisir, avec plus d'efficacité que l'écriture, ce qui se joue dans l'être de « *représenter le geste, partant de l'intérieur, le déclenchement, l'arrachement ; l'irruption coléreuse de cette intense, subite, ardente concentration d'où va partir le coup, plutôt que le coup arrivé à destination<sup>1</sup>* ».

Ce projet pictural est présenté comme un échec dans *Saisir* puisque le poète voudrait décrire chez l'autre le geste intérieur, la modulation intérieure de l'humain qui conduit au geste. Mais, nous pouvons penser que, dans sa peinture, il y parvient pour lui-même. Car *Mouvements* appartient à un espace du souvenir et apparaît comme un formidable rendu de ses gestes de l'intérieur sur l'espace de la feuille. Michaux se

---

<sup>1</sup> *Saisir, OC.*, T.3, p. 963.

souvent de la Chine et de l'aspect plastique de son écriture. *Mouvements* est né d'un désir de signes, ces peintures sont une résurgence de la Chine qui permet au poète de voyager en son espace intérieur et de faire muter sa création.

Le déplacement des activités créatrices est un voyage qui permet de libérer la littérature du style et la langue de son rapport exact à l'alphabet. Il parvient à une indétermination de la forme qu'il recherchait dans sa poésie. La fragmentation et l'inachèvement qu'il atteint dans *Mouvements* correspondent à ce qu'il exprimait en déclarant que la volonté est la mort de l'art. La poésie n'est pas l'aboutissement d'un pouvoir ou d'un faire, mais le poète utilise l'écriture et la peinture pour accéder à un pouvoir faire. Il ne cherche pas à faire de la calligraphie, il se garde bien de cette prétention. Il assimile l'art chinois d'écriture-peinture pour faire aboutir sa propre peinture-écriture. Il ne laisse aucun mot « *dans son sens ni même dans sa forme* » et cela vaut aussi pour les mots calligraphiés. Nous pouvons considérer qu'il écrit la peinture de la même manière que la calligraphie chinoise est une poésie peinte. Malgré le caractère insurmontable de la tâche, ce gauchissement de la langue chinoise, cette manière de dégager les idéogrammes de leur univers signifiant tout en conservant leur dynamisme, lui permet de « dire » la phrase de la vie et constitue une tentative d'universalisation de son propos ; une manière de « parler » directement à chaque individu. C'est ce que peuvent inspirer les feutres et les peintures à l'encre des divers recueils plastiques. Une communication se passant des mots, un langage pauvre, une infra-langue se revendiquant de la maladresse de l'humain.

Selon les critères d'Yves Peyré<sup>1</sup> les livres de Michaux qui combinent peinture et écriture sont d'abord des livres de dialogues. Il écrit en regard de la peinture d'autres artistes : Magritte, Zao Wou Ki, Matta ou en regard de sa propre peinture. Même *Mouvements*, qui annonce *Par la voie des rythmes*, est accompagné d'un texte. Dans les livres sur la drogue, ingestion de produits, écriture et peinture sont associées dans un même projet d'exploration de l'être et il se dessine une union du plastique et de l'écrit que l'on perçoit très nettement dans les reproductions de manuscrits de *Misérable Miracle* ou des *Carnets de la drogue*.

---

<sup>1</sup> Yves Peyré, *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre*, Gallimard, Paris, 2001.

Son écriture a un aspect tremblé et parfois totalement illisible qui est le révélateur des perturbations engendrées par la drogue. Néanmoins, cela évoque aussi le tremblement des peintures post-mescaliniennes et il devait certainement être très frappé, en se relisant, des effets de la drogue sur son écriture. C'est sûrement pour cette raison qu'il a inclus quelques-uns de ses manuscrits aux côtés de ses peintures. Car la peinture est avec l'écrit un moyen pour le poète d'ausculter son corps et son esprit. Mais, dans le tremblement de la drogue, l'écrit est manifestement pris de vitesse et laisse place au plastique de manière évidemment inopinée et involontaire, mais que le poète trouve signifiante. Cela est appuyé par ce qu'il déclare dans *Les Grandes Épreuves de l'esprit* :

Comme l'estomac ne se digère pas, l'esprit est ainsi fait qu'il ne puisse se saisir lui-même, saisir directement, constamment son mécanisme et son action, ayant autre chose à saisir.<sup>1</sup>

La rationalité de l'écriture est donc mise à mal. La peinture, ou tout du moins le plastique, semble plus appropriée pour saisir le mouvement de l'esprit drogué. Les recueils de la drogue sont souvent considérés comme une parenthèse dans l'œuvre du poète, mais ils peuvent être situés dans la continuité de *Mouvements* et considérés comme les prémices des recueils de peinture-poésie publié chez Fata Morgana. De plus, les peintures mescaliniennes annoncent, par certains aspects les grandes encres constituées de taches et présentent une vibration comparable. La peinture consiste, pour le poète, en une mise en sommeil de sa partie parlante et écrivante, mais cette mise en sommeil peut se faire uniquement en fonction de la nécessité que requiert l'expression la plus juste de ce qui se joue en son intériorité. Dans les écrits de la drogue, le plastique prend donc clairement le relais de l'écriture.

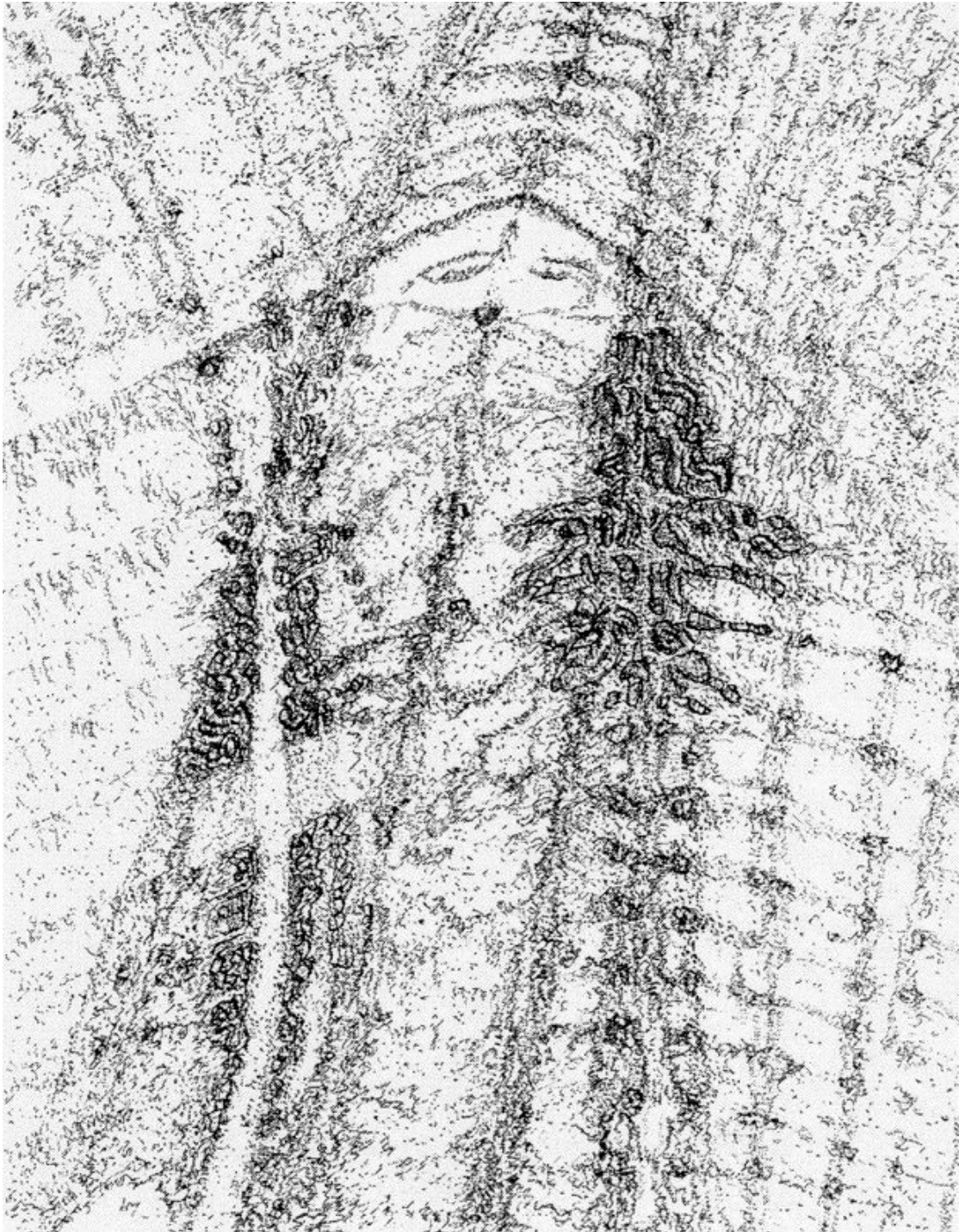
La peinture et le dessin apparaissent comme des ailleurs expressifs et poétiques de l'écriture mieux appropriés que celle-ci pour dire la mutation interne de l'être que provoque la drogue. La peinture produit un étrange retournement qui permet au corps de saisir l'esprit. Alors « *la fabrique des mots, mots-pensées, mots-images, mots-émotions, disparaît, se noie vertigineusement et si simplement*<sup>2</sup> ». Le poète Michaux a souvent rejeté la posture de l'écrivain et il a critiqué la peinture en tant que mode de création

---

<sup>1</sup> *Les Grandes Épreuves de l'esprit, Le Merveilleux normal, OC.*, T.3, p. 314.

<sup>2</sup> *Peintures, Qui il est, OC.*, T.1, p. 705.





**Planche 14 : Henri Michaux, dessin post-mescaline «de réagrégation», encre à la plume sur papier, 31,5 x 24 cm, 1965, collection J.P. Croisier.**



15



16

**Planches 15 et 16 : Henri Michaux, sans titre, encre de Chine sur papier, 75 x 108 cm, 1968, fondation Maeght.**

*« l'esprit est ainsi fait qu'il ne puisse se saisir lui-même »*



trop proche de l'encombrante réalité. Cependant, concernant la posture du peintre, il n'a jamais fait de remarque qui évoque des problèmes intrinsèquement liés au fait de peindre. Écrire lui pose des problèmes alors que peindre apporte des solutions inédites à ses problèmes d'expression. Mais, il reste assez troublant de remarquer que, si la peinture lui a permis de repousser l'écriture, sa carrière de peintre a, cependant, commencée en dessinant des alphabets s'inspirant des premiers systèmes d'écriture connus : pictogrammes, écritures cunéiformes, hiéroglyphiques, calligraphiques... Même si ces alphabets peuvent être considérés comme des essais plastiques assez timides en regard de l'œuvre à venir, ils n'en sont pas moins fondamentaux et semblent être le fruit d'une réflexion déjà poussée sur les limites du langage et la question de la frontière expressive, entre l'écrit et le plastique. Le fait que quelques décennies plus tard, le poète choisisse de mettre une partie du feuillet de *Narration* en introduction d'*Émergences-résurgences*<sup>1</sup> en est la preuve la plus évidente.

Sa peinture entretient donc, dès le départ, un rapport très étroit avec la pratique de l'écriture à travers les avant-langues et les langues à caractère graphique. Les alphabets imaginaires du poète apparaissent très proches plastiquement des premières langues de l'humanité et cette obstination picturale à explorer ces mouvements alphabétiques le mènera vers la frénésie créatrice de *Mouvements* que l'on peut considérer comme son premier véritable « recueil de peinture », même si le poète n'est pas à l'origine de la composition du recueil. Peinture et écriture se fondent en une seule et même expression qui prend la forme de ses signes très dynamiques fortement inspirés de la calligraphie chinoise. Ces signes sont, à la manière des alphabets, des suites de pictogrammes abstraits qui semblent représenter des êtres en une danse perpétuelle de mutation. *Mouvement* est le premier recueil de ce genre. Michaux trouve là ce qu'il cherchait dans sa poésie : une avant langue, une langue d'avant la vocalisation capable d'exprimer ce qu'il est impossible d'exprimer par la parole. Il explore un véritable au-delà du calligramme. La peinture ne donne pas à voir de véritable figure, elle vaut pour ce qu'elle est ; elle s'extrait d'un rapport de référence qui la soumettrait à la langue, mais n'en est pas pour autant abstraite.

---

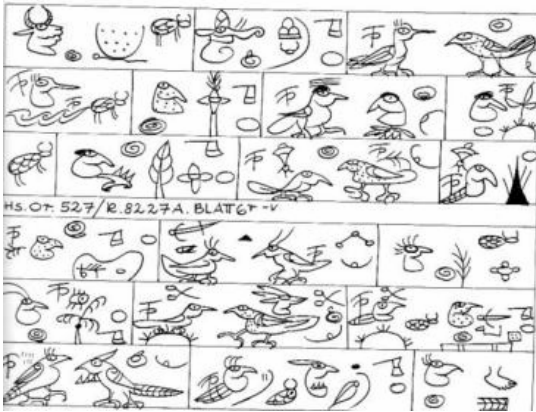
<sup>1</sup> *Émergences-résurgences, OC.*, T.3, p. 544.

Cette peinture par signes est aussi bien un espace du dedans qu'un dedans de l'espace, car, sur l'espace de la feuille blanche, ce sont les mouvements mêmes de Michaux que nous percevons, sa frénésie d'être et les états successifs de son être. Comme le dripping de Pollock, les signes donnent une idée des mouvements du corps de l'artiste ; ils sont en mouvement sur la surface, mais, d'une certaine manière, tendent à dépasser l'espace de la feuille. Si c'était une abstraction, nous pourrions paradoxalement la qualifier de corporelle. Les signes naissent sur la feuille, se partagent cet espace et dansent dans cet espace de la même manière que l'être se meut puis disparaît dans le monde. Il y a une forme d'abstraction corporelle en même temps qu'une peinture de la réalité concrète du corps ; ou, plus exactement, des différents stades de la matière en mutation qui constitue le corps. De la même manière, les dessins de la drogue donnent un portrait des vibrations intérieures de l'être sous l'emprise du produit. Enfin, si nous rapprochons ces signes des autres peintures de Michaux, il devient évident qu'ils sont très proches de l'aspect fluide et évanescent des *Meidosems* ou de ses aquarelles de visages. Sa peinture se présente donc comme un espace-temps-matière, un prolongement de l'espace du moi, un champ/chant de forces de l'individu Michaux.

La langue, elle, se passe de mots et n'en demeure pas moins fortement présente. La peinture vient transformer le discours, l'amuirer et le faire muter ; ce qui correspond au désir du poète de « *faire un abécédaire, un bestiaire, et même tout un vocabulaire, d'où le verbal entièrement serait exclu<sup>1</sup>* ». Les signes des peintures chamaniques des arts pariétaux sont peut-être l'ébauche des premières langues, une proto-écriture qui plonge un peu plus loin dans le temps que les avant-langues utilisées par Michaux qui sont plutôt celles du bassin chamito-sémitique de Sumer ou les idéogrammes d'Asie.

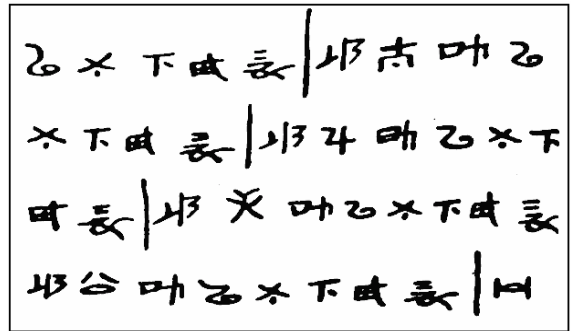
---

<sup>1</sup> *Saisir, OC.*, T.3, p.936.



17

Planche 17 : Pictogrammes de la civilisation Naxi, Chine.



18

Planche 18 : Écriture phonétique de la langue des Naxi.



19

Planche 19 : Écriture cunéiforme sur tablette d'argile de la civilisation sumérienne, Mésopotamie



20

Planche 20 : Sceaux en stéatite de Mohenjo Daro, Inde.

Toutefois, ces signes des arts pariétaux correspondent très bien au caractère magique et plastique de la langue à cet au-delà/en-deça du langage qui ne peut être contenu simplement dans l'écriture. De plus, ils sont associés à de nombreuses figures d'animaux qui créent la dynamique si spécifique de l'art pariétal des grottes du sud de la France et du nord de l'Espagne. Les successions de graphèmes du poète renvoient aux successions de pictogrammes de langues dont la plupart d'entre nous ne peuvent pas déchiffrer le sens, mais peuvent, tout de même, constater la beauté et leur étrange humanité. L'observateur peut trouver, en ces successions de signes, un mouvement qui les assimile à l'art préhistorique.

De plus, dans les recueils de dessins au feutre publiés chez Fata Morgana, le poète mélange ses signes de l'être à des figures plus facilement identifiables comme des figures d'animaux réels. Ces animaux semblent muter, se transformer comme les doubles et les monstres de l'intériorité du poète. Cela nous permet d'affirmer que, dès ses premiers alphabets, les signes de l'auteur sont animés par un mouvement de sa conscience profonde, de ce que nous appellerions l'inconscient. Ce mouvement semble le dépasser, mais il s'y abandonne totalement. Peut-être avait-il le sentiment que se trouvait là le secret qu'il a depuis sa première enfance soupçonné d'exister ?

Pour retrouver un espace dégagé, où l'on se sente libre, il faut aller aux peintures rupestres ?<sup>1</sup>

Il y a dans la peinture de Michaux, un traitement de la surface destiné à la faire vibrer par le recours à la peinture qui lui est appliquée. Dans l'écriture de Michaux, il y a la même volonté d'éviter la composition au profit d'une vibration magique de la parole poétique.

Cette vibration de la surface peut être comparée à la recherche de dynamisation des parois des grottes dans l'art rupestre. Le peintre crée un espace dynamique de mutation, de déplacement perpétuel des êtres et de la matière par une vibration du pinceau, ou du crayon. Les peintures de l'art pariétal préhistorique associent des figures hommes et femmes, des signes féminins et masculins à des animaux. Nous pouvons

---

<sup>1</sup> *Passages, Combat contre l'espace, OC., T.2, p. 311.*

observer également des représentations de figures anthropozoomorphes liées à plusieurs types d'animaux différents.

Dans les grottes, l'artiste était probablement aussi le chamane, le sorcier guérisseur, ou, au moins une figure reliée au sacré dispensant une initiation, révélant les mystères de la vie. Cette initiation, si l'on se fie aux représentations des grottes, passait par la compréhension de la multiplicité de la matière vivante par la reconnaissance d'une essence commune aux animaux et aux hommes. C'est là une conscience aigüe de la communauté du vivant que Freud a pu exprimer également dans *Totem et Tabou* quand il évoque l'identité du clan avec son totem animal<sup>1</sup>. Michaux ne s'est pas spécialement inspiré de l'art pariétal préhistorique, même s'il a été fasciné par sa découverte comme de nombreux artistes de son temps, mais il donne à voir, à lire et à entendre un art qui veut redonner à l'homme sa dimension aussi bien spirituelle que matérielle sans passer par les rites des différentes religions qui, isolées, ne représentent, pour lui, qu'un appauvrissement de la richesse de « l'être-homme ».

Il développe, pour cette raison, un art hors des genres, hors lieu et hors temps ; qui pourrait relever de l'utopie, mais qui est également hors fiction. C'est un ailleurs poétique dans le corps et l'esprit même, un ailleurs au cœur du tangible.

En faisant référence à des avant-langues plutôt qu'à des langues du futur comme le langage Zaoum de Khlebnikov ou les différents essais de Maïakovski et des auteurs futuristes, il exprime, néanmoins, une certaine forme de nostalgie des origines. C'est la nostalgie d'une communication plus immédiate et dynamique, moins galvaudée, moins bavarde et unissant peinture et écriture dans un même dessein communicant, qui semble avoir été perdu.

Ce sentiment de nostalgie nous renvoie à la blessure narcissique universelle de l'être qui peut également être présente dans la peinture bien que celle-ci vienne, pour le poète, guérir l'écriture. Nous avons observé, chez lui, une tentation du tragique qui se verrait débarrassée du sujet haut de la souffrance noble, pour se tourner vers une souffrance « compère » dans un degré d'expérience plus proche de la réalité du commun. C'est là qu'il faut chercher le sens de *Quatre cents hommes en croix*. La

---

<sup>1</sup> Voir : Emmanuel Anati, *La Religion des origines*, Bayard, Paris, 1999. Jean Clottes et David Lewis-Williams, *Les Chamanes de la préhistoire, transe et magie dans les grottes ornées*, Seuil, Paris, 1996. Sigmund Freud, *Totem et tabou*.

souffrance sur la croix devient le fardeau de plusieurs crucifiés, cela peut renvoyer à l'histoire de Spartacus et des esclaves insurgés crucifiés le long de la voie qui entre à Rome<sup>1</sup>. Elle représente une douleur qui n'est pas seulement celle du Christ, mais elle devient un questionnement sur la nature de la condition humaine, de la souffrance et de la mort, de l'humanité sacrifiée perpétuellement sur l'autel de l'existence.

Sur la page blanche je le malmène, ou je le vois malmené, flagellé, homme-flagellum.<sup>2</sup>

La tragédie est universalisée sans être banalisée et permet de sortir de la fixation victimaire tragique sur la personne de Jésus-Christ. Le recueil devient un ailleurs de la crucifixion permettant d'échapper à la fixation victimaire tragique de la fable des origines, de la « cruci-fiction »<sup>3</sup>.

D'une manière générale, le poète abandonne la fiction pour la possibilité d'une autre langue qui se présenterait comme une captation du signe, du signal de l'être à travers ses différentes métamorphoses. Le poète déroule la phrase interne à l'être humain en passant du signe homme au signe être : être animal, être insecte, être microbe, être cellule. Il s'exprime par la voie des rythmes, se livre au rythme d'un discours pictural, à une envolée lyrique du signe, à la mélodie silencieuse d'une chanson nouvelle de l'être.

Signes des dix mille façons d'être en équilibre dans ce monde mouvant qui se rit de l'adaptation

Signes surtout pour retirer son être du piège de la langue des autres  
faite pour gagner contre vous, comme une roulette bien réglée  
[...]

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<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Mais débarrassée du caractère politique qui lui est parfois associé.

<sup>2</sup> *Émergences-résurgences*, OC., T.3 p. 580.

<sup>3</sup> Il ne s'agit en aucun cas ici de nier la vérité historique de la crucifixion ou de dénigrer le fait religieux chrétien, mais d'exprimer que les faits sont rapportés dans les *Évangiles* comme une fiction propre à faire naître un sentiment victimaire et coupable chez le croyant et, plus particulièrement, dans la culture chrétienne.

<sup>4</sup> *Face aux verrous*, *Mouvements*, OC., T.2, pp. 440-441.

Michaux ne cessera, après *Mouvements*, de reprendre et d'affirmer cette manière de lier peinture et écriture à tel point et que l'un ou l'autre des deux domaines principaux de sa création apparaît comme l'ailleurs poétique de l'autre. Cela aboutira aux trois recueils constitués vers la fin de sa vie que sont *Par la voie de rythmes*, *Saisir* et *Par des traits*. Ces trois recueils semblent dérouler la grande phrase de la vie à la manière de *Mouvements*, mais *Par la voie des rythmes* est le seul à tenir cette place singulière de recueil sans mots, entièrement composé de peinture, de poésie peinte.

### c) Ailleurs poétique et poésie des ailleurs

#### - Ailleurs poétiques

Le « piège de la langue des autres » est une expression qui, malgré sa simplicité, est assez complexe à mettre en perspective. Elle met en jeu de nombreux paramètres qui s'enchevêtrent et qui sont intrinsèquement liés à la subjectivité du poète et à son vécu. Nous avons pointé l'éducation à la langue, les rapports de pouvoirs qu'entraîne cette éducation et, bien entendu, le classicisme poétique dont le poète tient à se séparer quand il prend conscience de la part que cette langue, imposée comme belle, prend sur son imaginaire poétique personnel. Sa poésie se construit comme un départ qui prépare sans cesse à de nouveaux départs vers de nouveaux ailleurs. Toutefois, est-il nécessaire d'indiquer que la poésie, en soi, est un ailleurs ? La définition de la poésie comme un ailleurs, comme un voyage du poète et du lecteur constitue même un cliché assez répandu. La poésie se fonde, en effet, de manière millénaire sur le voyage de l'esprit et du corps, elle permet, selon le type d'écrit, d'échapper à la réalité ou de la transcender. Nous pourrions donc reprocher au poète, qui se revendique de l'ailleurs de manquer d'originalité.

En effet, nombre des plus anciens textes poétiques de l'humanité sont des récits de voyages épiques ou symboliques qui donnent à l'homme sa place dans un monde en perpétuelle connexion avec les représentations du divin. Il n'est pas nécessaire de chercher très loin pour s'en convaincre ; il suffit de se reporter, dans *La Bible*, à la *Genèse* et de considérer les différents périple liés aux nombreuses épreuves des Hébreux. Le poète s'est d'ailleurs, dès ses premiers écrits, très largement inspiré, sur un mode souvent ironique, de ces récits fondateurs de l'humanité pour déterminer ce que

pouvait être la place de l'homme dans un monde moderne où Dieu peut parfois apparaître comme un méchant farceur.

Dans un contexte culturel qui reste méditerranéen, les héros des mythes grecs et romains sont des voyageurs qui explorent aussi bien des contrées réelles de la Méditerranée antique que des lieux imaginaires issus du fond culturel des sociétés indo-européennes. Des œuvres telles que *L'Odyssée* d'Homère ou *L'Énéide* de Virgile présentent des épisodes dans lesquels le héros est amené à descendre aux enfers pour chercher, parmi les ombres de son passé, la vérité de son avenir. Ce sont des moments où le personnage est extrait du monde réel et de la course du temps pour tenter de parvenir à une vérité à la fois épique et intime. Dans le sixième livre de *L'Énéide*, Enée descend aux enfers où il rencontre son père qui l'instruira sur son destin de fondateur de Rome et sur la gloire future des empereurs romains<sup>1</sup>.

Le lien entre la poésie moderne de Michaux et ces récits d'ordre mythique peut légitimement paraître ténu. Pourtant, le poète n'était pas indifférent à ces fables des origines dont il a repris plusieurs thèmes pour les conduire vers des problématiques plus proches de sa sensibilité artistique. Ainsi, *La Jeunesse du prince Bradamine*<sup>2</sup>, se présente comme l'étrange et courte histoire d'un jeune homme manquant sa vocation de prince souverain. Dante, dans *La Divine Comédie*, exprime une conception de l'ailleurs en poésie plus proche de celle de Michaux, car c'est le poète lui-même qui visite l'au-delà et rapporte au lecteur son étonnant voyage. Le ton descriptif, le regard extérieur du poète et l'ironie souvent cinglante de Dante peuvent se comparer à la manière dont Michaux relate ses voyages dans des pays réels ou imaginaires. De plus, les mœurs des habitants des enfers de *La Divine Comédie* et la description de leurs châtiments peuvent faire penser à quelques pages d'*Au Pays de la magie*<sup>3</sup> où l'on arrache le visage des malfaiteurs.

Dans *La Divine Comédie*, la visite de l'au-delà prend la valeur, pour le poète, d'une initiation mystique à de nombreux mystères poétiques, amoureux et chrétiens, à travers les différents personnages que rencontre le poète. Cette visite prend corps dans le récit qu'en donne Dante et dans l'accomplissement qu'elle génère dans l'écriture de

---

<sup>1</sup> Virgile, *L'Énéide*, livre VI, Gallimard, Paris, 1991, pp.184-213.

<sup>2</sup> *La Jeunesse du prince Bradamine*, OC, T.1, pp 270-273.

<sup>3</sup> *Ailleurs*, OC, T.2, pp.74-75.



celui-ci. Comme dans *l'Énéide*, cette visite permet au héros-poète de se découvrir et de parvenir à lui-même et à la plénitude de son art. *La Divine Comédie* se présente donc comme une aventure introspective et littéraire à fort caractère symbolique. Cet aspect introspectif sera repris par Arthur Rimbaud, mais sur le mode de la damnation de l'humain. Mais, il ne conserve pas la séparation des espaces de l'au-delà et assimile l'enfer presque totalement à la vie terrestre.

Cela paraît étonnant, mais la drogue et la pastorale sont des éléments de l'ailleurs en poésie qui présentent de nombreuses similitudes. La prise de drogue et le dérèglement des sens qu'elle opère peuvent apparaître très éloignés de la pureté que veut exprimer la pastorale. Néanmoins, nous observons des correspondances entre les deux genres si nous considérons l'enivrement des sens qu'ils proposent et la coloration mystique que peut parfois prendre cet enivrement. Dans *Le Spleen de Paris*, Charles Baudelaire invite le lecteur à s'enivrer « *de vin, de poésie ou de vertu*<sup>1</sup> » pour échapper à la course du temps. Nous pensons forcément aux *Paradis artificiels* et aux descriptions des voluptés du vin, du hachisch et de l'opium.

Après lui, Rimbaud prônera, dans sa lettre dite « du voyant » à Paul Demeny, « *un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens*<sup>2</sup> » pour parvenir à être poète, pour trouver l'inconnu dans l'âme. Michaux refuse les paradis baudelairiens et semble plus proche de la démarche de Rimbaud. Pourtant, il déclare dans *Misérable Miracle* que la Mescaline est « *l'ennemie de la poésie, de la méditation et surtout du mystère*<sup>3</sup>. » Dans tous ses écrits de la drogue, Michaux oscille entre acuité et altération des sens, entre plaisir intense lié à un sentiment d'infini et sensation d'un angoissant néant que lui procurent les stupéfiants. Il n'a pas d'avis définitif sur la drogue si ce n'est qu'elle constitue pour lui un outil pour l'exploration de son esprit et de son corps. Par ailleurs, la mescaline elle-même est observée, explorée comme il prend soin de l'indiquer dans la préface de *Misérable Miracle*.

C'est la poésie de Baudelaire, dans *Le Spleen de Paris*, qui permet d'apprécier les correspondances entre le monde des « paradis artificiels » et celui de la pastorale. Depuis l'antiquité, la pastorale est un genre entièrement voué à l'artifice, à une

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal, Enivrez vous, Œuvres complètes*, T.1, p. 337.

<sup>2</sup> Arthur Rimbaud, *Œuvre-Vie*, Rimbaud à Paul Demeny, p. 188.

<sup>3</sup> *Misérable Miracle, OC*, T. 2, p. 674.

représentation idéale de l'homme, de l'amour et de la nature. La pastorale se déroule dans les lieux et le temps des mythes. Elle relate les amours et les plaisirs simples de bergers et de bergères au milieu d'une nature ample généreuse habitée par les dieux et par des êtres merveilleux. La pastorale classique est un jardin, une propriété idéalement conçue pour le plaisir et l'amour. Revisitée, reconfigurée par les artistes et les penseurs chrétiens, la pastorale demeure une représentation d'une nature idéalisée, mais les dieux disparaissent. Elle devient un modèle du paradis terrestre ou un lieu de la révélation divine à travers la figure de l'amour et du Christ comme dans l'épisode de la Nativité que les artistes du Moyen âge ont associé à des thèmes de la pastorale classique. Ainsi, c'est dans un lieu pastoral que Dante, au sortir du Purgatoire, rencontre Béatrice qui va le guider dans le Paradis jusqu'à Dieu<sup>1</sup>.

Si nous revenons à Baudelaire, nous observons que, dans *L'Invitation au voyage*, il reprend les thèmes pastoraux de la nature généreuse et de l'amour. Cependant, le pays superbe qu'il décrit présente une esthétique trop artificielle en regard de l'idéal de simplicité de la pastorale. Le lien avec les drogues s'établit quand Baudelaire déclare que « *chaque homme porte en lui sa dose d'opium*<sup>1</sup> », puis quand il écrit :

Ces trésors, ces meubles, ce luxe, cet ordre, ces parfums, ces fleurs miraculeuses, [...] ces énormes navires [...] fatigués par la houle et gorgés des produits de l'Orient, ils rentrent au port natal, ce sont encore mes pensées enrichies qui reviennent de l'infini vers toi.<sup>2</sup>

Le poète compte parmi les produits de l'Orient ceux qu'il a décrits et expérimentés dans *Les Paradis artificiels* et l'enrichissement de ses pensées est très certainement lié à l'expérimentation de ces produits. Il intitule son poème *L'Invitation au voyage*, mais il présente un univers qui est de l'ordre de la possession. Le monde, comme dans *La Bible* avant la chute de l'homme, semble n'être destiné qu'aux plaisirs des deux amants, nouveaux Adam et Ève. Cette nature est donc bien encore une sorte de jardin luxuriant, un lieu imaginaire et idéal vers lequel l'homme désire retourner.

---

<sup>1</sup> Dante, *La Divine Comédie, Le Purgatoire*, traduction de Jacqueline Risset, GF-Flammarion, Paris, 1992, cf. chants XXX à XXXIII, pp. 274-311.

<sup>2</sup> Baudelaire, *Le Spleen de Paris, Petits poèmes en prose, L'Invitation au voyage, Œuvres complètes*, T. 1, pp. 301-303.

Le genre pastoral a évolué avec l'histoire, les différentes sociétés et les artistes lui ont donné les apparences qui répondent à des idéaux à la fois collectifs et personnels. Il semble qu'elle soit un « paradis artificiel », un ailleurs poétique presque géographiquement identifiable, un lieu de l'esprit appartenant au labyrinthe de la conscience collective et individuelle. Un lieu qui inspire la nostalgie d'un impossible, mais éternel retour qui exprime la permanence du monde par sa refondation perpétuelle. C'est ce que Bonnefoy a décrit, dans *L'Arrière-pays*, comme « *un pays d'essence plus haute, où j'aurais pu aller vivre et que désormais j'ai perdu*<sup>1</sup> » : un âge d'or.

Cette conception de la poésie désigne tout un arrière-monde poétique qui se présente comme une zone du cerveau, un imaginaire collectif. L'ailleurs poétique serait donc cette capacité de l'humain à rêver sa vie et son monde, et à les recréer. Mais il nous faut bien constater que cet ailleurs est polymorphe, il est nécessairement tributaire de la diversité des cultures et des pensées et il tend, à l'intérieur même de celles-ci, à se transformer en permanence. L'ailleurs poétique est donc composé d'une multitude d'ailleurs qui forment une mosaïque d'imaginaires qui, néanmoins, rend possible la communication de chaque homme avec son prochain. Baudelaire exprime cet ailleurs impossible à atteindre, dans *Le Mauvais Vitrier*, quand il congédie le malheureux artisan en lui hurlant : « *La vie en beau ! la vie en beau !*<sup>2</sup> ». Baudelaire cherche les correspondances entre les arts pour faire de la poésie un art total qui puisse rassembler toutes les sensations. Mais, dans ce poème il exprime essentiellement la volonté contrariée de faire correspondre le poétique, en tant que mouvement de création permanente, avec la vie même. Il veut que la vie devienne un art et se confonde avec l'ailleurs poétique. Car l'ailleurs proposé par le poétique où qu'il soit, dans chaque culture, dans chaque forme d'art est un besoin impérieux, un espace nécessaire à l'existence humaine qui correspond bien à cette « essence », « plus haute », parce qu'elle relève l'homme, décrite par Bonnefoy.

Mais la modernité met à mal l'arrière-pays. Le monde n'est plus un jardin, l'homme en a fait le tour, et la modernité de la découverte des ailleurs bien réels s'ouvre avec cette déshumanisation humaniste constatée par Artaud dans *Les Tarahumaras* qui

---

<sup>1</sup> Yves Bonnefoy, *L'Arrière pays*, Albert Skira, Genève, 1972, p. 9.

<sup>2</sup> Baudelaire, *Le Spleen de Paris, Petits poèmes en prose, Le mauvais vitrier, Œuvres complètes*, T.1, p. 287.

atteindra les tristes sommets que l'on sait au cours du XX<sup>ème</sup> siècle. Toutefois, la remise en cause de l'ailleurs poétique en forme de jardin habité par la beauté est initiée quelques décennies plus tôt par Rimbaud. Celui-ci est suivi par les surréalistes, mais surtout par Artaud et Michaux qui poursuivent la voie de l'intériorité pour parvenir à exprimer le je-autre et se montrent en cela résolument modernes. C'est véritablement dans cette transformation de l'ailleurs poétique que réside la modernité et l'originalité de Michaux par comparaison à un Bonnefoy qui, s'il définit bien la notion d'ailleurs en poésie, reste dans une posture que nous pouvons qualifier de néoclassique et nostalgique d'un âge d'or perdu.

La pastorale et les ailleurs de la drogue, sous les aspects d'un âge d'or luxuriant et de pastorale, sont peu présents dans l'œuvre de Michaux. Ce dernier, qui a « *horreur des mythes*<sup>1</sup> » tend à rejeter les artifices qui schématisent les aspects et la description des ailleurs poétiques. Par ailleurs, il semble rejeter également toute notion nostalgique d'une nature et de temps idéaux. Il a bien des propriétés, une sorte de jardin, mais « *tout [y] est plat, rien ne bouge*<sup>2</sup> ». Il développe une esthétique de la pauvreté et du rien très éloignée de la luxuriance regrettée du paradis perdu. Les propriétés de Michaux ne lui servent pas à faire revivre un passé idéal, elles appartiennent au temps vécu de l'individu et sont la métaphore d'un esprit et d'un corps qui cherchent à investir leur espace propre. La littérature voyageuse du poète, réelle ou non, se présente comme une réaction à un ailleurs poétique prédéterminé. Elle lui permet de construire ses propres valeurs et de reconfigurer l'ailleurs poétique par le recours aux déplacements et aux mutations.

Le poète se laisse porter et transformer par le flux du fleuve Amazone il se livre tout entier au caractère fluide de la peinture et transforme son écriture en peinture automatique. Il y a chez Michaux une auto-écriture, plutôt qu'une écriture automatique ou une autofiction, destinée à révéler le flux de la conscience. Les peintures participent à la figuration du flux de cette auto-écriture. D'une certaine manière, le poète ne veut pas faire œuvre, sa poésie et sa peinture se situent hors de ce propos. Sa poésie prend donc une forme constamment fluctuante qui se libère de la forme fixe imposée par des

---

<sup>1</sup> Robert Bréchon, *Michaux*, Gallimard, Paris, 1959, p. 254.

<sup>2</sup> *Mes propriétés, La Nuit remue, OC*, T.1, p. 465.

genres pré-existants. Elle se veut un essai permanent, un amoncellement d'essais dont font partie ses peintures. Le poète parvient à un en dedans en dehors de la langue, qui fait se rencontrer peinture et écriture dans un nouvel espace. Toutefois, cet espace ne s'en tient pas aux correspondances baudelairiennes, car le poète cultive l'indétermination qui vient gauchir les deux domaines pour les délocaliser et les unir dans un même flux.

Ce flux est un mouvement d'exploration et de transformation de soi qui vise à faire correspondre le mouvement de la vie et l'ailleurs poétique à travers une adhésion à la réalité plus aigüe que l'image que l'on peut avoir généralement du poète. La réalité est mouvante, son principe même est le mouvement. Il est donc impossible, pour le poète, qui se veut proche de l'existence dans son caractère de transformation, d'arrêter une définition du poétique. Il choisit un continuum. Son œuvre devient donc un espace de circulation, et sa peinture contribue à transformer l'écriture en un espace-temps s'extrayant de la simple linéarité.

La circulation que s'autorisait le poète dans son œuvre écrite fonctionne également pour son œuvre peinte et, rétrospectivement, *Mouvements* peut aider à comprendre la démarche d'*Arbre des tropiques* ou les dessins et les alphabets de peintures et dessins. Plutôt que de choisir la tabula rasa, un recueil en chassant un autre, il choisit une voie de la réécriture permanente, il instaure ainsi une circulation perpétuelle entre écriture et peinture en forme de palimpseste dont nous pourrions explorer à l'envi les différents niveaux de création, les nombreuses couches d'écriture. L'essai pictural et poétique *Émergences-Résurgences* est l'exemple même de cette circulation recherchée par le poète.

Le fait que *Mouvements* et les trois recueils de dessins au feutre chez Fata Morgana aient été composés par d'autres, à partir des œuvres du poète, a finalement peu d'importance. Le seul fait important est que la peinture y est présentée comme un chemin dans ce continuum. La peinture n'est pas limitée par le linéaire comme la musique ou l'écriture. Mais en lui donnant cet aspect de flux qui se déroule dans un espace-temps, le poète convoque une part de l'écriture qui se voit, alors, guérie de son mouvement linéaire. La peinture reste insoumise au sens qui se développe dans la linéarité de l'écriture. Son sens reste perpétuellement en circulation ; il a un début, mais

n'a pas de fin, il n'a ni queue ni tête et n'en a pas besoin. C'est la peinture qui permet d'actualiser concrètement le continuum recherché par le poète. Ce continuum constitue véritablement l'ailleurs poétique spécifique d'Henri Michaux.

Plus tard, les signes, certains signes. Les signes me disent quelque chose ; j'en ferai bien mais un signe, c'est aussi un signal d'arrêt.[...] Je voudrais un *continuum*. Un *continuum* comme un murmure, qui ne finit pas, semblable à la vie, qui est ce qui nous continue, plus important que toute qualité.<sup>1</sup>

Il peint des signes qui n'en sont pas vraiment. Tout signe de toute langue est un signifiant qui renvoie au réel, à une part du réel que la langue se propose d'appréhender. Les lettres occidentales sont des éléments susceptibles de composer des mots qui décrivent le réel et les idéogrammes orientaux dérivent, pour la majorité d'entre eux, de leur signifiant. Il peint des signes qui valent pour eux-mêmes et il est fasciné par cette faculté des Chinois à « réduire l'être à l'être signifié<sup>2</sup> ». Les *Arbres des tropiques* peuvent être vus comme des arbres-signes renvoyant à la multiplicité de l'être. Ils font partie intégrante du continuum.

Décrivant les signes de *Mouvements*, Zao Wou Ki déclare que Michaux peint « plutôt les mouvements humains<sup>3</sup> ». Le peintre, connaisseur de la peinture et de la calligraphie chinoise, sait que l'art de Michaux propose un espace singulier qui dépasse les territoires culturels auxquels le poète fait référence. Les signes de Michaux sont une infinité de possibles pour l'homme, pour l'être. Ils participent de la dispersion anti/trans genres de l'écriture. Son œuvre de peintre commençant par des pages d'écriture, nous pouvons considérer qu'il n'y a pas, en définitive, de séparation première entre peinture et écriture.

De nombreux aspects de sa peinture restent néanmoins différents de son écriture, mais les thèmes qu'il aborde en sont toujours très proches : il peint des visages à la limite de l'abstraction et des paysages minimalistes, des horizons vides ou des paysages sur fond noir qui semblent être offerts à des mutations intérieures. Toutes ses expériences constituent des tentatives du poète pour trouver son véritable espace et son

---

<sup>1</sup> *Émergences Résurgences, OC.*, T. 3, p. 546.

<sup>2</sup> *Un Barbare en Asie, Un Barbare en Chine, OC.*, T.1, p. 364.

<sup>3</sup> Zao Wou Ki in *Cahier de l'Herne n°8, Henri Michaux*, p. 385.



Planche 21 : Henri Michaux, extrait de *Par des Traits*, OC., T.3, p. 1257.

« un continuum comme un murmure, qui ne finit pas, semblable à la vie »

écriture change également d'espace. La contamination des espaces de l'écriture et de la peinture fait sortir l'écriture du déroulement linéaire dans lequel elle se trouve habituellement confinée. Nous pouvons observer des déplacements de l'un dans l'autre et les mutations de l'un en l'autre.

La linéarité du texte disparaît presque totalement et chaque signe peut valoir pour lui-même ou dans sa relation spatiale avec les autres. Ces peintures permettent une véritable spatialisation de la poésie. Il n'y a plus de style, plus de genre, plus de grammaire et d'orthographe. Il ne s'agit pas d'un reniement, mais d'un dépassement. Étant débarrassée d'un rapport au sens, la lecture trouve plus de liberté et laisse plus de place à l'imagination, à l'esprit créatif du lecteur.

Le caractère intime du recueil, par rapport à une peinture accrochée à un mur, est propre à faire naître une communication plus grande entre le poète et son lecteur. La circulation dans le corps de l'œuvre n'est plus linéaire et le lecteur, le regardant peut, et doit, se l'approprier pour appréhender le continuum recherché par l'auteur. Le savoir et le poétique et même le sens de l'œuvre, ne se déversent plus de l'auteur-peintre vers l'autre-lecteur-spectateur, mais l'ailleurs poétique du continuum se présente comme une zone de contact véritable entre eux.

Le caractère plastique de la peinture en recueil que l'on manipule change cette zone en une zone véritablement tactile, palpable. Sa poésie induit un déplacement des espaces mentaux et corporels du poète vers ceux du lecteur. Cet art qui se tourne vers l'ailleurs intérieur est finalement orienté vers l'autre et la captation des effluves entre les personnes. Sa poésie ne se donne pas comme un mystère, il n'y a pas non plus d'initiation à des mystères, pas d'hermétisme, mais il y a des secrets que l'imagination peut s'efforcer d'élucider. Un voyage que chacun est en mesure d'accomplir dans le secret de son être.

Ce genre de pictogrammes ou de rébus ne devrait pas seulement relever d'un enseignement traditionnel secret, à l'usage d'occultistes, alchimistes, astrologues, ou servir à l'intérieur des sociétés et sectes en marge.

Signes du secret de n'importe quel ensemble.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Saisir, OC.*, T.3, p.975.



## - Écriture plastique

*Par la voie des rythmes* peut apparaître comme l'aboutissement d'une démarche qui veut se situer au-delà de la signification, au-delà des mots qui tuent. Cette démarche qui tend à trouver le mystère qu'il soupçonne d'exister quelque part. Les liens de ces expériences avec le déconditionnement effectué grâce à la découverte de l'écriture chinoise ne sont évidemment pas à démontrer. Il est donc intéressant de noter qu'*Idéogrammes en Chine* a été composé juste après *Par la voie des rythmes*. Cet essai constitue non pas une explication de l'écriture chinoise, mais bien une description de la relation intuitive et personnelle que le poète entretient avec cette écriture et son caractère éminemment plastique. Dans *Idéogrammes en Chine*, le poète déclare que la calligraphie « *parfait la poésie ; elle est l'expression qui rend le poète valable, qui avalise le poète*<sup>1</sup> ».

Toutefois, si des documents<sup>2</sup>, conservés aux archives Michaux, attestent de ses tentatives pour se familiariser avec la langue chinoise, il semble être resté un peu cancre dans ce domaine. La reproduction des signes chinois, dans la perspective d'une initiation à la calligraphie, n'a pas retenu très longtemps son attention. Cela ne remet pas en cause son attrait pour les langues orientales, mais vient simplement confirmer le fait qu'il est plutôt intéressé par la construction d'une expression esthétique personnelle et qu'il désire rester également inféodé aux cultures qu'il admire pourtant infiniment.

Plutôt que calligraphie, art de l'écriture. Dans les autres langues, l'arabe exceptée, la calligraphie quand elle existe, n'est guère que l'expression ou d'un type psychologique ou, dans les grandes époques, l'expression d'une tenue idéale souvent religieuse. Il y a rigidité, maintien raide, uniformément raide, qui fait des lignes non des mots, corset uniforme de noblesse, de liturgie, de gravité puritaine.<sup>3</sup>

Avec les expériences de la drogue, le poète atteint le climax de son expérience des limites de l'expression. *Face aux verrous*, avec *Poésie pour pouvoir* avait déjà mené son expérience de l'écriture au sommet du chemin rituel de guérison. Il atteint, d'une certaine manière, le sommet de la courbe de réussite de son expression littéraire. Les

---

<sup>1</sup> *Idéogrammes en Chine*, T.3, OC., p. 843.

<sup>2</sup> Des méthodes diverses d'apprentissage du Mandarin et des pages d'exercices.

<sup>3</sup> *Idéogrammes en Chine*, T.3, OC., p. 832.

écrits de la drogue sont le fruit d'une volonté d'approfondir l'exploration de l'être en excitant le corps et l'esprit par des produits. Les manuscrits de la drogue, publiés ou non en recueil, nous permettent d'observer la naissance d'un flux conjoint de la parole et du plastique. Elle permet une union des espaces de création. Car, si nous pouvons voir en *Mouvements* une résurgence plastique de la Chine, il n'en demeure pas moins que peinture et poésie demeurent séparées.

*Paix dans les brisements*, est un recueil composé d'éléments d'écritures disparates rassemblés par le poète. Nous y observons la présence, de la reproduction d'une peinture sur la page de garde, puis viennent des dessins mescaliniens mêlés d'écritures illisibles ou presque qui s'apparentent aux carnets de la drogue, nous avons ensuite un court essai sur la signification des dessins, un texte au sujet de *Paix dans les brisements*, et, enfin, le poème lui-même. Ce recueil a donc toutes les apparences d'un essai conventionnel sur les effets de la drogue, néanmoins, il y a un chemin dans ce recueil qui le rend singulier. Cette singularité s'exprime par le caractère plastique du poème. Sa typographie est centrée dans la page et elle semble reproduire l'aspect plastique des manuscrits et dessins placés au début. Mais le poète précise qu'il n'a « *pas, dans cet écrit, suivi ou tenté de suivre la dégringolade, la précipitation, l'accélération des apparitions, des visions, des impressions, des impulsions, des pensées*<sup>1</sup> ». *Paix dans les brisements* donne le signal d'un retour à la poésie par le plastique. Ce sont le dessin et la peinture, à travers l'expérience de la drogue, qui viennent avaliser l'écriture et lui donner un nouveau souffle. Le poète s'extrait du misérable miracle pour donner à lire et à voir le miracle vrai de sa recreation.

Il y a un véritable parcours du plastique vers l'écrit qui convoque également le sonore.

le multiple me dépèce  
malmené  
down  
pf  
pf  
pf

---

<sup>1</sup> *Paix dans les brisements, Au Sujet de Paix dans les brisements, OC., T.3, p. 1001.*

des empêche-pensées  
sans cesse subitement me subtilisent  
tenant ma tête sous foisonnement  
intolabel  
intolabel  
intolabel  
  
je lutte  
atroce  
atroce, le torrentiel<sup>2</sup>

La drogue provoque des vibrations torrentielles de l'être et la typographie du texte se calque sur l'aspect plastique de ces vibrations pour dire ce que la langue (et peut-être aucun art) ne peut exprimer seule.

L'espéranto lyrique réapparaît, dans ce texte, d'une manière assez singulière. Il vient d'abord contredire le sens du texte par une onomatopée « *pf, pf, pf* » qui, loin d'aller dans le sens du torrentiel exprimé par le texte, figure plutôt un écoulement intermittent en forme de crachats successifs. Mais, cette onomatopée peut aussi suggérer la réaction, le souffle du poète fatigué de résister à la drogue. Quoi qu'il en soit, elle représente un état qui s'oppose à l'écoulement du torrent. Le second aspect de l'espéranto lyrique apparaît dans un détour par l'anglais. Le poète subit le torrentiel qui le met « *down* ». Ce détour par l'anglais permet de comprendre le mot « *intolabel* », qui pourrait appartenir à une langue imaginaire du poète, comme une contraction de l'expression « *into label* ». Cet aspect est assez difficile à interpréter, la traduction littérale d'« *into label* » serait « dans ou sur l'étiquette ». Il est compliqué de savoir si le poète fait référence à une probable étiquette issue de la réalité de sa prise de drogue (de son carnet, de la fiole de mescaline), ou s'il veut exprimer une fois de plus sa résistance aux étiquettes, aux mouvements littéraires et artistiques. Il reste certain qu'il exprime une difficulté de la vie ou de la langue dans le ramassement des deux mots. Ce ramassement est très certainement en lien avec les occlusives utilisées pour construire les « *pf* » de l'onomatopée située plus haut. Le poète pourrait donc lancer un « *pf* » de

---

<sup>2</sup> *Paix dans les brisements, OC., T.2, p. 1006.*

dédain à cette volonté de vouloir mettre, ou de se mettre, des étiquettes. Il résiste aux courants et continue d'exprimer les empêchements de la pensée, les difficultés de la langue à nommer les choses. Mais il constate néanmoins cette volonté qui persiste de donner des étiquettes alors même qu'il considère que « *toute langue est univers parallèle*<sup>1</sup> ».

Le flux graphique de la typographie est assez apaisé et c'est plutôt l'écriture qui apporte des contradictions à cet écoulement tranquille. Nous pouvons en déduire que le continuum qu'il recherche n'est pas un écoulement paisible, mais un fleuve en apparence tranquille, mais dont les remous invisibles ne demandent qu'à vous entraîner vers le fond. Il fait une peinture très juste de son intériorité, de son âme mouvementée. C'est l'écriture qui vient ici servir de pierre d'achoppement au plastique. L'infra-communication est dans la ligne de l'écriture ; elle offre un nouveau dégagement qui se sépare à la fois du flux régulier du champ typographique et du trouble des manuscrits de la drogue.

D'autres textes<sup>2</sup> utilisent cette mise en page rappelant les peintures et dessins mescaliers qui présentent très souvent une ligne de force pouvant évoquer un torrent vibrant qui emmène vers le haut. Nous pouvons y voir également une faille de l'individu, une colonne vertébrale, une colonne de soutien, autour de laquelle s'organise l'énergie, le monde, le corps de la personne en vibration et le dessin. Cet aspect de la typographie introduit dans le texte un mouvement qui débarrasse en partie l'écriture de son habituelle linéarité, vers une verticalité et une diffusion plastique ; des afflux disposés de chaque côté d'une colonne centrale. Les sens de l'écrit et du plastique ne sont pas nécessairement disjoints. La verticalité de la typographie rejoint souvent celle qui est exprimée par le texte.

Infini

Infini qui n'intimide plus

Je lis

Je vois

---

<sup>1</sup> *Idéogrammes en Chine, OC.*, T.3, p. 843.

<sup>2</sup> *Apparitions-disparitions, Vers la complétude réunis dans Moments, traversées du temps, OC. T.3 p. 721, Dans l'eau changeante des résonances, in Face à ce qui se dérobe, OC.*, T.3, p.888.

Je parcours l'évangile des cieux ouverts

Lumière  
Je viens  
J'habite la lumière  
[...]  
Afflux  
Afflux des unifiants  
Affluence  
l'Un enfin  
en foule  
resté seul, incluant tout  
l'Un  
Spacieux  
sanctifiant  
espacement au point culminant  
au point de béatitude<sup>1</sup>

Il serait certainement mal venu d'envisager l'œuvre du poète dans une perspective exclusivement chronologique, mais ses derniers écrits attestent d'une réconciliation du poète avec lui-même, d'un apaisement général de l'être et d'une mise en sommeil des doubles. Il est évident que cet apaisement prend un caractère religieux agnostique qui constate et recherche l'unité de toute chose. Le continuum, l'ailleurs poétique, se laisse entrevoir sans contradiction. L'écriture et le plastique concourent à un mouvement identique de renouvellement de la capacité de créer, du « poiein » grec dans son sens le plus universel de mouvement créatif.

L'art grec relève d'un classement en arts mineurs et majeurs par les qualités qui leur sont associées, mais la céramique peinte qui, aujourd'hui, hors du contexte grec est souvent perçue comme mineure, participait du « poiein » et pouvait revêtir une importance qui ne dépendait que de la qualité de son exécution. Cette conception de la céramique peut être comparée à celle de l'extrême Orient qui atteint un raffinement qui n'a pas d'égal en Europe. Certains amateurs du Japon vont même jusqu'à estimer les vases dont la réalisation comporte des défauts qui peuvent exprimer une concordance

---

<sup>1</sup> *Vers la complétude, OC.*, T.3, pp. 746-747.

avec l'esprit du zen. Cet esprit est proche de celui de la calligraphie qui privilégie l'intention dans le geste et la perfection d'une réalisation qui relève de l'instantané et qui, néanmoins, est porteuse de sens, plutôt que l'exacte reproduction du signe. La notion d'art en Asie est souvent mal comprise en Occident et ne relève pas d'un égalitarisme artistique qui serait vain. Il ne s'agit pas d'affirmer que tous les domaines qui touchent, de près ou de loin, aux beaux-arts se valent, mais que chaque domaine par la qualité de l'exécutant peut accéder à un dépassement du beau qui confère à la production de l'objet d'art une valeur pratiquement spirituelle.

C'est donc pénétré de cet esprit asiatique, qui conjugue paix et mouvement, qu'Henri Michaux renouvelle le « poiein » occidental. Il construit la particularité de son « poiein » en passant par un nécessaire métissage entre différents domaines de l'art et de la pensée, et différentes cultures. Le « poiein » de Michaux se confond avec l'ailleurs poétique, il est le secret que le poète soupçonne d'exister. Son « poiein » trouve sa nécessité en épousant simplement le mouvement de la vie, vient guérir l'espace de la création et permet au poète de se réconcilier avec cette écriture qui aurait pu le détourner de l'essentiel. L'écriture devient une part de cet essentiel en se laissant pénétrer une nouvelle fois par le plastique. L'art plastique est à nouveau insufflé dans la typographie et à l'intérieur même de la lettre à la fin de *Saisir*.

#### vers accomplissement<sup>1</sup>

Les effets sont simples. La police du mot « accomplissement » est légèrement plus grande et permet une mise en valeur des deux mots. Le mot « vers » indique le mouvement du continuum. Le mot « *accomplissement* » exprime l'apaisement recherché par le poète et les espaces qu'il insère entre les lettres forment un jeu plastique d'espaces plus direct et fait écho aux dessins du recueil. C'est une simple respiration entre le vide blanc de la page et le plein noir du signe qui se situe délicatement dans la continuité des premiers alphabets et de *Mouvements*. Il nous permet de voyager dans le corps du texte et propose le simple véhicule d'une prosodie

---

<sup>1</sup> *Saisir, OC.*, T.3, p. 983.

totalelement pauvre qui annonce, par son économie d'effets, le dépouillement total des pointillés du poème *Consciences* et de *Par des traits* :

Des traits plus petits que les plus petits, partout bâtonnets infimes qui échappent à la vue  
des traits infiniment savent se répandre, se multiplier  
au dedans des corps humains impuissants  
Maîtres des maladies

.....<sup>1</sup>

Ce passage du trait au point est le signe de la modification permanente, essentielle de l'espace et du temps.

- Essentiellement ailleurs

Henri Michaux va vers une plasticité de plus en plus grande. Il propose une métamorphose de l'être sur un mode beaucoup moins névrosé que Kafka. Sa métamorphose est une adhésion à la réalité de la vie, de son état. Il devient (est) les « pattes de mouches » de ses pages d'écriture, il les assume et se confond avec elles. Il veut se « *faire insecte pour mieux saisir – avec pattes à crochets pour mieux saisir*<sup>2</sup> ». Mais loin de s'arrêter à une transformation en insecte, « *À force de souffrir, (il perd) les limites de (s)on corps et (s)e démesure irrésistiblement*<sup>3</sup> ». Dans *Encore des changements*, il devient fourmi, chemin, sable, plage, boa, bison, mer, baleine, harponneur... Ils nous montre les transformations de l'étant et la chaîne du vivant qui se transforme par une suite ininterrompue de micro changements. L'être est plastique, son corps passe par tous les états de la matière, il s'effrite, se multiplie, devenant tour à tour massif ou ridiculement petit, le chasseur et le chassé, le mangeur et le mangé, il nous invite à prendre conscience de notre existence à travers tous les états de l'être dans la diversité et l'unicité du vivant. À travers cette plasticité, il nous invite à la connaissance de tous les états y compris les transformations d'ordre sexuelles en passant de l'état de harponneur à celui de baleine. La baleine appartient au monde liquide et féminin tandis que le harponneur est évidemment une métaphore plus phallique, plus dure.

---

<sup>1</sup> *Par des traits*, OC., T.3, p. 1252.

<sup>2</sup> *Saisir*, OC., T.3, p. 944.

<sup>3</sup> *La Nuit remue, Encore Des Changements*, OC., T.1 p. 479.

L'ailleurs est donc véritablement présent dans le monde même et c'est par le recours à l'ailleurs poétique que l'être peut réaliser l'unicité du vivant, cette même unicité que l'on peut percevoir dans la dynamique des peintures de Chauvet ou de Lascaux que l'on dessine par des traits :

De la naissance à la mort, un trait  
modèle universel.  
Du matin à la nuit  
de l'unicellulaire à la baleine  
de la cueillette à l'industrie<sup>1</sup>

Le poète veut exprimer le trait d'union entre le temps et l'espace, entre le différent et le même, entre l'ailleurs et l'ici. Son continuum est constitué de métamorphoses qui produisent un statisme dans le changement comparable au statisme musical de Ligeti<sup>2</sup> qui fait naître l'ailleurs dans l'ici et produit un espace qui veut extraire du temps, mais sur lequel le temps a un effet imperceptible.

Métamorphose ! Métamorphose, qui engloutit et refait des métamorphoses. Chez nous un moment ouvre un océan de siècles.<sup>3</sup>

Le rapport au temps n'est plus linéaire, le temps est constitué de beaucoup de fleuves qui se gonflent en un océan, une étendue qui submerge l'être par vagues successives. Ce temps transformé, retrouvé est la formule magique que le poète préfère à la formule tragique. Il ne s'agit pas d'extraire l'homme de sa condition temporelle de mortel, ce qui est, bien évidemment, impossible, mais de reprendre pied dans le monde et de recevoir différemment l'espace de l'être en s'extrayant de la malédiction du temps. Ce territoire étranger, continent vierge du petit, monde en soi, que le poète trouve dans sa personne constitue la géographie même de son être qu'il doit s'attacher à savoir. Le réel connu jusqu'alors perd de sa crédibilité, mais engendre une nouvelle connaissance.

---

<sup>1</sup> *Par des traits*, OC., T.3, p. 1252.

<sup>2</sup> Dont l'une des principales œuvres pour instruments à clavier se nomme *Continuum*.

<sup>3</sup> *Ailleurs, Ici Poddema*, OC., T. 2, p. 131.



Une connaissance de l'espace-temps qui modifie progressivement la perception et la qualité de son être :

Disposé  
autrement disposé

La géographie de l'être a changé  
À peine soutenable, une sorte de béatitude.<sup>1</sup>

Puis, plus loin, dans *Un Seul navire répondra à tout* :

Penser moléculairement

Étale  
étales la mer intérieur  
Puisse-t-elle demeurer étales...<sup>2</sup>

L'être est engagé vers la dissolution, la dispersion et la disparition du corps, mais cela ne constitue plus une angoisse. Toutefois, le poète garde des réserves quant à la possibilité de donner une image de sa personne, il refuse, le plus souvent, que l'on donne de lui un portrait refusant, de cette façon, que l'on disperse sa personnalité. Il veut garder son intégrité en gardant conscience et en exprimant la dispersion de la vie. Cette dispersion est exprimée, mais demeure associée à la fragilité de l'espace intime. Il se décrit, dans *Saisir*, en train d'écouter une émission de radio sur la métaphysique et la physique nucléaire. Les dessins qui accompagnent le texte peuvent évoquer à la fois la vibration des dessins mescaliniens et une figuration des ondes de radio. Le poète entre en vibration avec les ondes et montre beaucoup de distance quant à sa propre création et accepte de recevoir le gai savoir propagé par les ondes :

---

<sup>1</sup> *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions, Jours de Silence, Quand le réel a perdu de sa crédibilité, OC.*, T.3, p. 1221.

<sup>2</sup> *Idem., Un Seul navire répondra à tout, OC.*, T.3, p. 1225.

Avec une grêle structure en l'aire et penchée, je m'agrégeais à l'exaltante, noble et grande aventure de l'élucidation de l'Univers en son ensemble.<sup>1</sup>

Son art plastique et son écriture ne sont donc pas abstraits, mais s'attachent, étrangement, à figurer l'invisible du physique ou du métaphysique. Nous ne pouvons raisonnablement pas ranger Michaux parmi les croyants ou les athées. Même s'il a indiqué la perte de sa foi chrétienne, il se garde bien de montrer une appartenance à ces écoles qui spéculent sur l'invisible. Mais, il exprime tout de même un infini et une posture transcendante qui peuvent être rapprochés de celles des religions juive et chrétienne. Avec la réserve que la vérité du permanent, de la divinité unique, indivisible, invisible, et transcendante, laisse place à la vérité de l'impermanent, de la permanence de l'impermanent, plus proche du Tao et du Bouddhisme.

Il n'y a plus de monolithe qui s'impose comme la vérité, mais une fluidité véritable de l'impermanent. Il recherche, toutefois, un espace, encore attaché à une mystique de l'au-delà, de réconciliation avec le corps et la mort du corps, qui s'apparente au Judaïsme et au Christianisme, sans vouloir imposer un espace, en demeurant sur la frontière agnostique, il se laisse aspirer par l'espace de la *Paix dans les brisements* :

cependant qu'un froid extrême  
saisit les membres de mon corps déserté  
mon âme déchargée de la charge de moi  
suit dans un infini qui l'anime et ne se précise pas  
la pente 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 ascension<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Saisir, OC.*, T.3, p. 975.

<sup>2</sup> *Paix dans les brisements, OC.*, T.2, p. 1010.

Dans *Passages*, il déclare que « *la passion du voyage n'aime pas les poèmes. Elle supporte, s'il le faut, d'être romancée. Elle supporte le style moyen et le mauvais, et même s'y exalte, mais elle n'aime guère le poème. Elle se trouve mal dans les rimes*<sup>1</sup> ». Il est évident, en revanche, que la poésie s'accommode très bien de la relation du voyage dans l'intériorité, vers l'ailleurs poétique, « *la région poétique de l'être intérieur* ». C'est le seul véritable ailleurs auquel le poète adhère toute sa vie. C'est un ailleurs du voyage dans la matière, de la transformation, de la métamorphose perpétuelle qui convoque évidemment les ailleurs de l'Asie et qui fait également de lui un véritable frère poétique de Franz Kafka :

Stabilité. Je ne veux pas me développer dans un sens défini, je veux changer de place, c'est bien, en vérité, ce fameux « vouloir-aller-sur-une-autre-planète », il me suffirait d'être placé juste à côté de moi, il me suffirait de pouvoir concevoir comme une autre la place qui est la mienne.<sup>2</sup>

Quel étonnement à la lecture de ces mots que Michaux aurait pu écrire. Il semble qu'à travers le temps et l'espace, Kafka écrit du Michaux. Il cherche un déplacement-dégagement, il évoque lui aussi la possibilité de cet ailleurs poétique, ce « *vouloir-aller-sur-une-autre-planète* » qu'il voudrait à côté de lui. Cet espace « kafkaïen » n'est pas simplement une définition de l'absurde ou une surréalité, mais bien l'« *en dedans-en dehors* » du véritable espace. L'espace recherché par les deux écrivains est semblable, mais cela ne les met pas en concurrence et ne place pas l'un au-dessus de l'autre ; Michaux n'est pas diminué et n'apporte ni n'enlève rien à la qualité de Kafka. Les deux auteurs sont en marge des mouvements et des écoles où l'on s'unifie, mais ils se rejoignent, non pas dans l'exercice d'une littérature mineure, mais dans un ailleurs poétique commun qui relève de la transformation et de la volonté d'impuissance.

La relecture quantique de l'œuvre de Michaux par Anne Élisabeth Halpern permet d'envisager également l'œuvre de Kafka sous cet aspect d'un ailleurs en perpétuel mouvement à l'intérieur même de l'être. *La Métamorphose* serait alors ce changement de place recherché par Kafka, cette pénétration différente de l'espace qui le pénètre, sur un

---

<sup>1</sup> *Passages, Les Poètes voyagent, OC.*, T.2, p. 307.

<sup>2</sup> Kafka, *Journal*, p. 554.

mode qui reste toutefois plus tragique que chez Michaux. Le corps est changé en gros insecte indécent, puis caché, pour devenir un petit insecte et enfin disparaître. Mais il reste les traces de l'écrivain, ces « pattes de mouche » que Kafka n'a jamais pu assumer totalement ni détruire et qui témoignent de la transformation de son espace.

La mort est un changement d'état de l'être, elle est considérée par les deux auteurs comme un redéploiement du monde. Mais, chez Kafka, ce redéploiement prend la forme d'une effrayante et amère vérité : le différent doit disparaître pour laisser la place à un redéploiement du pareil, du normal et du monde des médiocres qui croient tromper la mort en se déchargeant de leur haine sur un bouc émissaire qui est, bien souvent, « l'insecte », le résistant qui refuse de communier dans la médiocrité. L'essence du monde est la transformation, l'essence du poète, de l'écrivain, de l'artiste, selon Michaux et Kafka est aussi de changer, de transformer son espace. La disparition de Samsa est la métaphore de la disparition de Kafka dans l'ailleurs poétique de l'espace écriture, il se mue en écriture. Le poète modifie son essence et cette essence modifie le poétique. Sa littérature témoigne de la transformation de son être et de l'ailleurs poétique de son intériorité qui a ouvert une brèche de communication entre les espaces et a modifié la perception du réel.

Les deux écrivains expriment les deux faces d'une même vérité, ils pratiquent tous les deux le voyage intérieur, mais l'espace de Kafka consiste en un repli sur soi, alors que Michaux cherche un dépli pour échapper à la suffocation intérieure de son enfance. L'enfant d'*Au Pays de la magie* naît avec vingt-deux plis. Le but du mage est de déplier l'être de l'enfant et d'ouvrir son potentiel ; l'être, l'âme de l'enfant est là, à l'intérieur. Chez les mages l'enfant n'est pas éduqué à devenir autre chose que ce qu'il est, sans impératif. Le mage est là pour aider l'enfant à déplier son espace intérieur. Si, « toute conception d'un « dedans » dépend du dehors qui le détermine » comme le déclare Bellour dans sa notice de *La Vie dans les plis*<sup>1</sup>, il faut alors convenir que le pli, la vie dans les plis sont les événements de la vie occidentale qui détermine Henri Michaux depuis son enfance. Le mage qui apporte le dépli serait donc le mage de l'Asie ; celui d'Inde qui sait intervenir en lui, ou celui de Chine qui vous lance des gros cailloux à peler vous-

---

<sup>1</sup> *La Vie dans les plis*, notice, OC., T.2, p. 1098.

même<sup>1</sup>. Le mage n'impose pas de paradigme philosophique tel que « connais-toi toi-même ! » ou « deviens ce que tu es ! », mais il demande « pourquoi te méconnaissais-tu ? », sans injonction qui enferme. Le mage indique de ne pas mépriser l'ailleurs en soi qui, peut-être, est l'essence de soi. Le mage enjoint à devenir mage pour soi-même, à trouver la formule magique du dépli.

En considérant l'enfant que Michaux veut appeler l'ancien et l'affirmation d'une poésie pauvre, qui s'attache à s'exprimer dans les marges et à revendiquer son côté gauche, nous pourrions croire que le poète refuse l'évolution et se complaît dans une nostalgie de l'enfance. Il n'en est rien. Il cherche simplement à échapper à toutes les règles auxquelles l'adulte se plie, qui font que l'adulte oublie souvent en quoi consiste la profondeur de sa vie. Depuis *Qui je fus*, son désir le plus ardent est de sortir de lui-même pour mieux revenir à lui-même. Il veut se réconcilier avec la souplesse de l'enfant pour en terminer avec la rigidité de l'adulte.

L'âme c'est tout l'homme. Elle peut se déplacer et se déformer. L'attention est l'altitude, la seule faculté de l'âme. Les sensations et pensées sont des déformations de l'âme équivalentes aux objets.<sup>2</sup>

C'est donc cette poésie aux inspirations chamaniques qui permet au poète de sortir de lui-même dans un ailleurs poétique et de retrouver son âme pour nager avec elle.

Enfin, cette réconciliation avec soi permet une réconciliation avec le monde redevenu, malgré les difficultés, un jardin. Les contradictions, les voyages, les fuites, les évasions qui entraînent le poète « anywhere out of the world<sup>3</sup> » visent, en dernier lieu, à rétablir l'espace de création de toute antiquité. Le jardin-monde devient un ailleurs poétique, un espace du poète débarrassé de la raideur du néoclassicisme. Dans le genre pastoral classique, l'être et la nature sont subordonnés au style. C'est une poésie pour empereurs, pour les nobles qui possèdent la terre. Le poète classique, tel Virgile, se soumet à la volonté du prince pour partager un peu de sa gloire éternelle et son style n'apparaît, aux yeux de Michaux, comme rien d'autre qu'un fantasme de la grandeur de

---

<sup>1</sup> *Un Barbare en Asie, Un Barbare en Chine, OC.*, T.1, p. 381.

<sup>2</sup> *Qui je fus, OC.*, T.1 p. 75.

<sup>3</sup> Selon les mots de Baudelaire.

l'humain. Dans *Mes Propriétés* il écrit comme s'il combattait son ego, mais aussi l'ego vaniteux de l'humain qui se croit possesseur de l'univers régnant éternellement dans la gloire.

Michaux affirme l'impossibilité de se soustraire à la mort, la vanité de toute existence, et sa poésie s'attache à rejeter les airs satisfaits, mais également à guérir l'insatisfaction, à accéder à une paix joyeuse, une fierté du faire empruntée aux démons de l'Asie et débarrassée de la volonté de puissance. Le poète refuse la gloire des patries et la possibilité d'une île coupée du monde, mais il opère, à la fin de son existence un retour au pastoral, au « locus amoenus », ce perpétuel ailleurs poétique. C'est dans deux de ces derniers textes<sup>1</sup> qu'il expose cette réconciliation pastorale avec le monde :

C'était donc possible, et pas de pomme, ni de serpent ni de Dieu punisseur, seulement l'inespéré paradis. Et sans avoir à bouger devant l'arbre même qui en était le centre, à la vaste couronne, aux jaunissantes feuilles charnues, annonciatrices dorées du proche automne.

[...]

Beauté des palpitations au jardin des transformations.<sup>2</sup>

Dans *Le Jardin exalté*, tous les éléments de la pastorale classique reconfigurée par l'Occident chrétien sont réunis. Un homme et une femme répètent l'union primordiale voulue par le Dieu créateur de *La Bible*. La nature apparaît comme simple, généreuse et protectrice. Un produit, que l'on devine être l'un de ceux essayés par le poète quelques années plus tôt, tient lieu du vin qui exalte les sens et permet la communion des deux âmes. La musique est aussi présente, mais son caractère oriental associé au produit permet de glisser du genre de la pastorale à une conception du monde comme espace pastoral proche de *L'Invitation au voyage* de Baudelaire. C'est l'arbre à la « vaste couronne » qui règne sur le jardin, mais aucun serpent n'y loge, il remplace les figures humaine, divine ou diabolique de la loi. Le monde et les deux êtres ne se soumettent qu'aux lois de la nature et, parmi elles, celle de la mort évoquée délicatement par « *le proche automne* » et les « *transformations* ». *Déplacements, dégagements* est un recueil où le poète se tient au plus près des sensations essentielles de l'existence, où il parvient

---

<sup>1</sup> *Le Jardin exalté*, OC., T.3, pp. 1357-1362, et *En Occident le jardin d'une femme indienne*, OC., T.3, pp. 1453-1455.

<sup>2</sup> *Déplacements, dégagements*, *Le Jardin exalté*, OC., T.3, pp. 1360-1361.

à saisir les effluves qui circulent entre les personnes et les divers éléments qui constituent le monde.

Le monde est redevenu extérieur, bien extérieur, exclusif, nettement partagé en catégories.

Le chatouillis des lumières, des sons, des couleurs est là, avec leurs renseignements habituels.<sup>1</sup>

Le XX<sup>ème</sup> siècle a détruit le jardin du monde. L'ailleurs de la pastorale classique a été totalement vidé de son sens. Dans les textes de *Déplacements, dégagements*, le poète s'attache à décrire la beauté d'un espace habitable malgré tout, mais dégagé de la tentation satisfaite du tourisme. Le poète a conscience que la fin de sa vie est proche et cela ajoute au *Jardin exalté* une tension et une fragilité qui appelle au respect de la vie et donne au monde la valeur d'un jardin précieux. Il arrache, néanmoins, l'écriture et la peinture à la perspective néoclassique et humaniste issue de la renaissance qui, selon Artaud, a paradoxalement diminué l'être.

Le centre de la pastorale reste le couple, mais la musique karnatique indienne évoquée dans le texte induit un agrandissement de l'espace qui nous fait sortir de l'espace du classicisme européen. Henri Michaux s'attache également à guérir la souffrance qu'entraîne la violence du monde, des temps et du temps. Il veut montrer une voie pour l'insubordination à la douleur en modifiant d'abord son propre espace, son propre ailleurs poétique. C'est en transformant l'ailleurs poétique occidental irrémédiablement lié à un temps du tragique qui s'éloigne de l'âge d'or, qu'il transforme la poésie de la pastorale. Il réinvente la pastorale et le jardin d'Eden en proposant une poésie orientée vers la magie d'un monde flottant, tournée vers la permanence de l'instant arraché à l'éternité ; c'est une poésie pour pouvoir chanter, à nouveau, la nature et rêver le monde comme un ailleurs poétique proche de ce qu'exprime Dante quand, dans le dernier vers du *Paradis* de sa *Divine Comédie*, il évoque « *l'amour qui meut le soleil et les autres étoiles*<sup>2</sup> ».

---

<sup>1</sup> *Déplacements, dégagements, Par Surprise, Lendemain, OC.*, T.3, p. 1355.

<sup>2</sup> Dante, *La Divine Comédie, Le Paradis*, p. 315.

...cœur participant à tout, retrouvé, enfin perçu, audible aux possédés de l'émotion souveraine, celle qui tout accompagne, qui emporte l'Univers.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Déplacements, dégagements, Le Jardin exalté, OC., T.3, p. 1362.*



# Conclusion



Tout voyage provoque la découverte d'un espace. Cet espace ou l'idée que l'on s'en fait sont appelés à se transformer. Tout voyageur s'expose à ces transformations. Les voyages, réels ou imaginaires, d'Henri Michaux constituent une modification de son imaginaire propre de l'ailleurs. Et par sa peinture et son écriture il transforme la poétique de l'ailleurs et les idées reçues de l'ailleurs.

Le premier récit de voyage que donne le poète est un journal de sa résistance à son environnement occidental. Il ne veut pas raconter son exploration, ni sa découverte et ne veut pas apparaître comme un aventurier ou un touriste. Il résiste à tous les aspects du voyage. L'écrivain résiste à la raideur des conventions des récits de voyage et de toute écriture pour conserver la souplesse des mouvements premiers de l'enfance. Il laisse le voyage prendre place en lui et se borne à narrer les déplacements et les mutations de son intériorité. Mais le poète ne se ferme pas, il s'ouvre à la rencontre intérieure et dans ses propriétés, dans les plis de son être, il croise aussi bien le Chinois, l'Indien et l'aigrette que l'« *Émanglon* » et la « *Parpue* ». Sa volonté d'impuissance le conduit à modifier constamment son essence et à explorer la nature mutante de la matière et de l'âme.

Le poète retire les cloisons qui séparent les lieux, les moments, les espaces de la pensée et de l'imaginaire. Ce décroissement des espaces laisse émerger les doubles de la profondeur de son intimité et provoque un mélange identitaire dans lequel il peut parfois se perdre et se laisser submerger par sa propre altérité. Les doubles, les créatures de l'imaginaire et les habitants des contrées réelles qu'il traverse se rencontrent et s'hybrident dans son intimité. Il veut s'extraire de l'espace de représentation occidental pour s'adonner à un métissage généralisé des espaces et des arts et à une création libérée de la volonté de correspondre à un modèle. Toutefois, retirer les cloisons aiguise les angoisses associées à l'espace et accentue certains aspects de la tragédie existentielle. L'art du poète n'est donc pas exempt des structures millénaires de l'occident judéo-chrétien et de la figure fondamentale que constitue la tragédie. Henri Michaux exprime le tragique de l'existence, mais il refuse de s'y complaire et n'aura de cesse que de parvenir à s'en guérir.

Le tragique réside dans des formes sociales, artistiques et psychologiques qui, le plus souvent, dépassent l'entendement des individus. La bonne chanson du style qui recherche la catharsis est une manière de faire perdurer une illusion et ne permet pas de

guérir la blessure fondamentale des individus. Henri Michaux revendique donc l'informe, une prosodie et une peinture pauvres qui laissent la forme advenir plutôt que de la forcer. Il développe pour cela une forme d'intervention en soi qui rejette la volonté de puissance du tragique, se rapproche des philosophies orientales et offre une alternative convaincante à la difficile introspection psychanalytique. Il donne naissance à un art d'exploration hybride qui utilise tous les moyens à sa disposition et les assemble pour renouveler l'ailleurs poétique. Mais c'est d'abord la transformation de son intériorité qui lui permet de transformer cet ailleurs. Le métissage n'est pas nécessairement recherché, mais les déplacements et les mutations du poète y conduisent naturellement. Il laisse l'Asie émerger en lui et se tient au plus près des résurgences créatrices dans lesquelles peinture et écriture deviennent un ailleurs l'une pour l'autre et partagent un espace commun. Cet art métissé prend la forme d'une formule magique de guérison chamanique qui transforme les espaces de l'être et lui permet, en définitive, de se réconcilier avec un espace du monde à nouveau enchanté.

L'ailleurs poétique est une composante essentielle de toute création, il ordonne l'espace de l'imaginaire qui nous permet d'échapper à la réalité des choses. Nous ne voulons pas développer un point de vue moral sur les événements de la vie des individus, ils peuvent être bons ou mauvais. Mais l'imaginaire permet avant tout d'échapper à la reproduction du même, bon ou mauvais, qui aliène l'individu. L'artiste se doit d'échapper à cette reproduction du même dans sa peinture, dans son discours, dans sa musique ou dans sa poésie. Il doit trouver un ailleurs poétique même dans une perspective de mimésis pour se trouver lui-même. La singularité poétique veut que le parti pris des choses de Ponge est un ailleurs auprès du vivant ; mais c'est son point de vue sur ce vivant qui constitue un ailleurs poétique. Les poètes du concret ne sont donc pas exclus de l'ailleurs poétique.

Dans un monde constamment changeant qui cherche de nouvelles valeurs pour la modernité, l'ailleurs poétique est un signe de poésie et peut-être une valeur. Mais cette valeur accompagne tous les changements de société, de représentation, d'idéologie, d'esthétique ou occasionné par l'histoire. Elle traverse tous les arts et les genres et ne se résume dans aucun. Certains théoriciens et écrivains veulent arrêter le mouvement des choses et le fixer dans une esthétique contrôlée par des règles et des canons. Henri

Michaux choisit le déplacement de l'ici et de l'ailleurs et de l'ici en ailleurs, il choisit la mutation permanente de l'être et des choses et la poésie qui découle de la sombre antiquité de l'esprit humain.

Dans un même mouvement, il accompagne les transformations des valeurs, les devance parfois et se montre résolument moderne. L'esprit et le cerveau humains sont constitués de réseaux, le corps de l'homme est un réseau et la vie elle-même se développe en réseaux. Mais les réseaux qu'observe le poète peuvent se montrer bien différents d'une arborescence inscrite dans le sens unique d'un temps linéaire se séparant en diverses ramifications. Henri Michaux est régulièrement associé à une pensée en rhizome qui repasse par des lieux déjà visité qui charrie avec elle tous les effets du temps. Selon ce schéma de pensée, une idée peut se transformer ou s'améliorer, un sentiment s'approfondir, mais on peut aussi oublier, ne recueillir que des fragments de ce qui, des années plus tard, émergera des profondeurs de l'esprit. Ainsi la modernité depuis Rimbaud et Freud consiste à s'immerger dans l'eau profondément antique de l'esprit humain pour permettre à l'humanité de se libérer des buts et des raisons qui lui sont imposés.

Le monde a progressivement constitué des réseaux de la pensée. Cette organisation en réseaux de connaissance et de compétences s'applique aujourd'hui à internet. Mais la modernité de Michaux à la suite de Freud et de Rimbaud est de considérer ce qui, dans l'être, submerge et dépasse ces réseaux : les sentiments, les névroses, les rêves, les souvenirs qui émergent des profondeurs et emportent les individus vers l'ailleurs. L'image du rhizome nous apparaît donc encore trop linéaire pour décrire son art puisque la pensée qui en découle reste assujettie à la ligne du réseau. L'image de circulation liquide du fleuve et de l'océan lui convient mieux car elle exprime une pensée qui explore simultanément l'unité et le multiple ; elle dit la concomitance des espaces, la possibilité de partir vers des horizons du réels ou de plonger sous la surface vers les contrées du lointain intérieur.

Le mouvement d'expansion technique des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles prend sa source dans la construction philosophique de l'esprit rationnel des Lumières et de la Renaissance. La rationalisation des connaissances par la technique est devenue un fait incontournable du progrès de l'humanité. Mais, l'homme, dit moderne, reste toujours

submergé par ce qui sommeille en lui, par ce qu'on a placé en lui et par son inquiétante étrangeté. C'est pourquoi il éprouve cet impérieux besoin de libération par l'exploration des ailleurs qu'il porte en lui-même. Cette exploration ne peut pas se réaliser par le simple recours à la technique et il semble que pour ne pas se méconnaître l'homme doit souvent se passer de la technique. Face à un humanisme qui s'affaiblit de plus en plus au regard des avancées technologiques et de leur mise en réseaux, le poète ou l'artiste peuvent apparaître aujourd'hui bien pauvres et bien en retard sur la marche du monde. Mais c'est cette pauvreté même qui constitue l'essence primordiale de l'humain et le poète se doit de la considérer dans une ontologie véritablement moderne, car la modernité provient d'un mouvement intérieur aux êtres quand la technique ne constitue souvent qu'un levier d'action extérieur sur les masses qui veut changer les hommes, mais qui les laisse souvent dans leur indigence morale. La modernité réside encore dans le dégagement et le déplacement vers l'ailleurs poétique et dans les mutations de l'être pratiquées par Henri Michaux.

# **Bibliographie**

## Œuvres d'Henri Michaux

Pour une bibliographie exhaustive des œuvres d'Henri Michaux, on se reportera à l'édition monumentale et complète de ses œuvres dans la Bibliothèque de la Pléiade établie par Raymond Bellour et au site internet des archives Michaux. On y trouvera le détail et l'historique complets des parutions et des rééditions de tous ses textes en recueils et en revues.

### **Aux éditions Gallimard :**

MICHAUX Henri, *Œuvres complètes*, édition établie par Raymond Bellour avec Ysé Tran, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, T.1, 1998 - T.2, 2001 - T.3, 2004.

*Qui je fus*, Paris, 1927.

*Ecuador*, Paris, 1929.

*Un Barbare en Asie*, Paris, 1933.

*La Nuit remue*, Paris, 1935.

*Voyage en Grande Garabagne*, Paris, 1936.

*Plume précédé de Lointain intérieur*, Paris, 1938.

*Au pays de la magie*, Paris, 1941.

*Arbres des tropiques*, Paris, 1942.

*L'Espace du dedans* (pages choisies, 1927-1959), Paris, 1944 (nouvelle édition 1966).

*Épreuves, Exorcismes* (1940-1944), Paris, 1946.

*Ailleurs* (*Voyage en Grande Garabagne - Au pays de la magie - Ici*, Poddema), Paris, 1948.

*La Vie dans les plis*, Paris, 1949.

*Passages* (1937-1963), Paris, 1950 (nouvelle édition 1963).

*Mouvements*, Paris, 1952.

*Face aux verrous*, Paris, 1954.

*Connaissance par les gouffres*, Paris, 1961.



*Les Grandes Épreuves de l'esprit et les innombrables petites*, Paris, 1966.  
*Façons d'endormi, façons d'éveillé*, Paris, 1969.  
*Misérable Miracle* (la mescaline), Paris, 1972.  
*Moments* (traversées du temps), Paris, 1973.  
*Face à ce qui se dérobe*, Paris, 1976.  
*Poteaux d'angle*, Paris, 1981.  
*Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, Paris, 1982.  
*Déplacements, dégagements*, Paris, 1985.  
*Affrontements*, Paris, 1986.  
*La Nuit remue*, texte et dossier, lecture accompagnée par Nathalie Beauvois, Paris, 2002.

**Aux éditions Fata Morgana :**

*En Rêvant à partir de peinture énigmatiques*, Montpellier, 1972.  
*Bras cassé*, Montpellier, 1973.  
*Moriturus*, Montpellier, 1974.  
*Par la voie des rythmes*, Montpellier, 1974.  
*Idéogrammes en Chine*, Montpellier, 1975.  
*Les Ravagés*, Montpellier, 1976.  
*Jours de silence*, Montpellier, 1978.  
*Poteaux d'angle*, Montpellier, 1978.  
*Saisir*, Montpellier, 1979.  
*Une voie pour l'insubordination*, Montpellier, 1980.  
*Affrontements*, Montpellier, 1981.  
*Comme un ensablement*, Montpellier, 1981.  
*Les commencements. Dessins d'enfants. Essais d'enfants*, Montpellier, 1983.  
*Par surprise*, Montpellier, 1983.  
*Le jardin exalté*, Montpellier, 1983.  
*Par des traits*, Montpellier, 1984.

**Aux éditions Flinker :**

*Paix dans les brisements*, Paris, 1959.

*Vents et poussières*, Paris, 1962.

**Aux éditions G.L.M. :**

*Sifflets dans le temple*, Paris, 1936.

*Peintures*, Paris, 1939.

*Vers la complétude*, Paris, 1967.

*Quand tombent les toits*, Paris, 1973.

**Aux éditions du Mercure de France :**

*Nouvelles de l'étranger*, Paris, 1952.

*L'Infini turbulent*, Paris, 1957.

*A distance*, Paris, 1996.

**Aux éditions Skira :**

*Émergences, résurgences*, coll. les sentiers de la création, Genève, 1972.

**Aux éditions de l'Herne :**

*Poteaux d'angle*, Paris, 1971.

*Le Rideau des rêves*, Paris, 1966.

**Aux éditions de l'Echoppe :**

*Jeux d'encre. Trajet Zao Wou-ki*, Paris, 1993.

*En songeant à l'avenir*, Paris, 1994.

*J'excuserais une assemblée anonyme*, Paris, 1995.

**Aux éditions Pierre Bettencourt :**

*Je vous écris d'un pays lointain*, Saint-Maurice d'Ételant, 1942.

*Tu vas être père*, Saint-Maurice d'Ételant, 1943.

*Arriver à se réveiller*, Saint-Maurice d'Ételan, 1950.

*Quatre cents hommes en croix*, Saint-Maurice d'Ételant, 1956.

**Aux éditions Verdier :**

*En appel de visages*, en collaboration avec Yves Peyré, Paris, 1984.

**Aux éditions Le Collet de buffle :**

*Coups d'arrêts*, Paris, 1975.

**Aux éditions de L'Osier blanc :**

*Quatre poèmes*, Paris, 1994.

**Aux éditions du Rocher :**

*Misérable miracle*, Monaco, 1956.

**Aux éditions du Point du jour :**

*Peintures et dessins*, Paris, 1946.

**Aux éditions Euros et R.J. Godet :**

*Lecture de huit lithographies de Zao Wou-Ki*, Paris, 1950.

**Aux éditions du Dragon :**

*Vigies sur cibles*, Paris, 1959.

## Correspondance

*Correspondance de René BERTELEÉ et Henri MICHAUX*, La Hune, Paris, 1999.

*Henri Michaux le corps de la pensée*, Deux lettres inédites et une encre d'Henri MICHAUX, Textes réunis et présentés par Évelyne GROSSMAN, Anne-Élisabeth HALPERN et Pierre VILAR, Léo Scheer, Farrago, Tours, 2001.

MICHAUX Henri, *A La Minute que j'éclate*, quarante-trois lettres à Herman CLOSSON, présentées et annotées par Jacques CARION, postface par Christian BUSSY, Devillez, Patrimoine (Brussels, Belgium), Bruxelles, 2000.

MICHAUX Henri, *Sitôt lus*, lettres à Franz Hellens 1922 – 1952, édition et préambule établis par Leonardo CLERICI, Fayard, Paris, 1999.

MONNIER Adrienne et MICHAUX Henri, *Correspondance 1939 - 1955*, Flammarion, Paris, 1995.

## Ouvrages sur l'œuvre d'Henri Michaux

### 1) Études

- BAATSCH Henri-Alexis, *Henri Michaux, peinture et poésie*, Paris, Hazan, 1993.
- BÄCKSTRÖM Per, *Le Grotesque dans l'œuvre d'Henri Michaux, Qui cache son fou, meurt sans voix*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- BLANCHOT Maurice, *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Tours, Farrago, 1999.
- BEGUELIN Marianne, *Henri Michaux esclave et démiurge: essai sur la loi de domination-subordination*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1974.
- BELLOUR Raymond, *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 1986.
- BERTELÉ René, *Henri Michaux, Poètes d'aujourd'hui n°5*, Paris, Seghers, 1949.
- BONNEFIS Philippe, *Le Cabinet du docteur Michaux*, Paris, Galilée, 2003.
- BONNEFOI Geneviève, *Henri Michaux peintre*, Ginals, Abbaye de Beaulieu, 1976.
- BOUNOURE Gabriel, *Le Darçana d'Henri Michaux*, Montpellier, Fata Morgana, 1985.
- BRÉCHON Robert, *Michaux*, Paris, Gallimard "La bibliothèque idéale", 1959.
- BROWN Llewellyn, *L'Esthétique du pli dans l'œuvre de Henri Michaux*, Caen, Minard Lettres Modernes, 2007.
- BRUN Anne, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, Paris, Institut d'édition Sanofi-synthélabo, 1990.
- BURTY DAVID James, *La Fantasmagorie dans l'œuvre d'Henri Michaux*, F. Nathan, éditions de l'Océan Indien, 1981.
- BUTOR Michel, *Improvisations sur Henri Michaux*, Montpellier, Fata Morgana, 1985.
- CELS Jacques, *Henri Michaux : un livre : Plume précédé de lointain intérieur*, Bruxelles, Labor, 1990.
- DADOUN Roger, *Ruptures sur Henri Michaux*, Paris, Payot, 1978.

- DE COULON, *Henri Michaux, poète de notre société*, Neuchâtel, La Baconnière, 1949.
- DURRELL Laurence, *Henri Michaux, poète du parfait sollipsisme*, Montpellier, Fata Morgana, 1990.
- FELGINE Odile, *Henri Michaux*, Neuchâtel, Ides et calendes, 2003.
- FINTZ Claude, *Expérience esthétique et spirituelle chez Henri Michaux. La quête d'un savoir et d'une posture*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- FINTZ Claude, « Homme-bombe », *L'œuvre du corps : théorie et pratique*, Grenoble, Ellug, 2004.
- GIDE André, *Découvrons Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 1941.
- HALPERN Anne-Elisabeth, *Henri Michaux : Le laboratoire du poète*, préface de Pierre Laszlo, Paris, Seli Arslan, 1998.
- JOUFFROY Alain, *Henri Michaux*, Paris, Georges Fall, "Le Musée de poche", 1961.
- JOUFFROY Alain, *Avec Henri Michaux, Du Rocher (Alphée)*, Monaco, 1992.
- JOUFFROY Alain, « Conversation avec Henri Michaux », *Une révolution du regard*, Paris, Gallimard, 1964.
- LE BOUTEILLER Anne, *Michaux, les voies de l'être exilé*, Paris, L'Harmattan (critiques littéraires), 1997.
- LORAS Olivier, *Rencontre avec Henri Michaux au plus profond des gouffres*, Chassieu, éditeurs J. et S. Bleyon, 1967.
- MARTIN Jean-Pierre, *Henri Michaux, écriture de soi, expatriations*, Paris, José Corti, 1994.
- MARTIN Jean-Pierre, *Michaux notre contemporain*, Paris, Affaires étrangères, 1999.
- MARTIN Jean-Pierre, *Henri Michaux*, N.R.F. Biographies, Paris, Gallimard, 2003.
- MAULPOIX Jean-Michel, *Michaux, Passager clandestin*, Seyssel, Champ Vallon "champ poétique", 1984.
- MURAT Napoléon, *Michaux*, Classiques du XX<sup>ème</sup> siècle, Paris, Éditions Universitaires, 1967.

- NOËL Bernard, *Vers Henri Michaux*, Préface de Pierre Vilar, dessins d'Henri Michaux, Draguignan, Unes, 1998.
- OUVRY-VIAL Brigitte, *Qui êtes-vous Henri Michaux ?*, Paris, La Manufacture, 1989.
- PACQUEMENT Alfred, *Henri Michaux, peintures* (avec un essai de Raymond Bellour), Paris, Gallimard, 1993.
- PEYRÉ Yves, *Henri Michaux, permanence de l'ailleurs*, Paris, José Corti, 1999.
- PIEYRE DE MANDIARGUES André, *Aimer Michaux*, Montpellier, Fata Morgana, 1983.
- REY Jean-Dominique, *Henri Michaux, Rencontre*, Paris, L'Atelier des brisants, 2001.
- ROGER Jérôme, *Henri Michaux, Poésie pour savoir*, Presses universitaires de Lyon, 2000.
- ROGER Jérôme, *Commente Ecuador et Un Barbare en Asie*, Foliothèque, Paris, Gallimard, 2005.
- ROUBAUD Colette, *Commente Plume précédé de Lointain intérieur*, Foliothèque, Paris, Gallimard, 2000.
- TROTET François, *Henri Michaux ou la sagesse du vide*, Paris, Albin Michel, 1992.
- VERGER Romain, *Onirocosmos, Henri Michaux et le rêve*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004.
- VEYDAGHS David, *Michaux l'insaisissable, socioanalyse d'une entrée en littérature*, Genève, Droz, 2008.
- YANG Liu, *Henri Michaux et la Chine*, Paris, Le Manuscrit, 2006.

## 2) Publications collectives

*Conversations avec Henri Michaux*, textes réunis à l'occasion d'une journée tenue en décembre 2006 à La Roche sur Yon, organisée par le grand R, Scène nationale et l'université de Nantes, IUT de La Roche sur Yon, sous la direction de Pierre



Vilar, Françoise Nicol et Guénaël Boutouillet, François Bon, Nicole Caligaris, Patrick Chatelier, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2008.

*Henri Michaux*, Cahier de l'Herne n°8 dirigé par Raymond BELLOUR, Paris, l'Herne, 1966.

*Quelques Orientés d'Henri Michaux*, textes réunis et présentés par Anne-Élisabeth HALPERN et Véra MIHAILOVITCH-DICKMAN, Paris, Les Auteurs / Société des lecteurs d'Henri Michaux / éd Findakly, 1996.

AJURIAGUERRA Julian et JAEGGI François, *Le Poète Henri Michaux et les drogues hallucinogènes*, Basilea, Sandoz, 1963.

GIUSTO Jean-Pierre, MOURIER Maurice et PAUL Jean-Jacques, *Sur Henri Michaux*, Presses Universitaires de Valenciennes, 1988.

### 3) Catalogues

*Henri Michaux*, Paris, Galerie René Drouin, 20 Mars - fin Avril 1948. Textes d'Henri-Pierre Roché et de Michel Tapié

*Henri Michaux, encres, gouaches, dessins*, Paris, Galerie Daniel Cordier, 21 Octobre - 21 Novembre 1959. Préface d'Henri Michaux.

*Henri Michaux*, Paris, Galerie Daniel Cordier, Février 1959, Textes de Max Bense et Henri Michaux.

*Henri Michaux, œuvres récentes 1959-1962*, Paris, Galerie Daniel Cordier, 25 Octobre - fin Novembre 1962. Texte de Geneviève Bonnefoi.

*Henri Michaux*, Torino, Galleria Notizie, 21 Novembre - 20. Décembre 1962. Préface de Carlo Lonzi.

*Henri Michaux*, Silkeborg, Silkeborg Museum, 15 Juillet 1962 - 15 Juin 1963. Textes de Asger Jorn et René Bertelé.

*Henri Michaux (Rétrospective)*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 7 Février - 22. Mars 1964. Préface de Geneviève Bonnefoi, texte de René Bertelé.

*Henri Michaux, peintures et dessins de 1937 à 1964 (Rétrospective)*, Genf, Galerie Motte, August-September 1964. Préface de René Bertelé.

*Henri Michaux* (Rétrospective), Paris, Musée National d'Art Moderne, 1<sup>er</sup> Février - 4 Avril 1965. Préface de Jean Cassou.

*Henri Michaux, aquarelles, frottages, peintures à l'encre de Chine, gouaches, dessins de réagrégation, 1946-1966*, Genf, Galerie Engelberts, Juin - Août 1966. Texte de Jean Starobinski.

*Michaux a Venezia*, Venedig, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Palazzo Grassi, 1967. Préface de Paolo Marinotti.

*Henri Michaux, choix d'œuvres des années 1946-1966*, Paris, Galerie Le Point Cardinal, 15 Mars - fin Avril 1967. Texte de Jean Grenier.

*Henri Michaux*, Milano, Galleria Del Naviglio, 1967. Préface de Geneviève Bonnefoi.

*Henri Michaux, peintures 1946-1967*, Rouen INSCIR, Université de Rouen, Février - Mars 1968. Préface de Geneviève Bonnefoi.

*Henri Michaux, peintures à l'encre de Chine, aquarelles et gouaches*, Basilea, Galerie d'Art Moderne, 23 Mars - 2 Mai 1968. Préface de Franz Meyer.

*Henri Michaux*, Wuppertal, Von der Heydt Museum, 26 Avril - 1 Juin 1969, Saint-Étienne, musée d'Art et d'Industrie, 24 Juin - 22 Septembre 1969. Préface de René Bertelé.

*Henri Michaux* (Rétrospective), Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 18 September - 24 Octobre 1971; Grand Musée des Beaux Arts, 10 Novembre - 12 Décembre 1971. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 13 Janvier - 10 Février 1972. Texte de Jean Dypréau

*Henri Michaux* (Rétrospective), Hannover, Kestner-Gesellschaft, 17 Novembre 1972 - 7 Janvier 1973. Texte de Wieland Schmied, Kurt Leonhard et Henri Michaux, Erker Verlag, Saint-Gall, 1973.

*Henri Michaux*, Lisboa, Galeria San Mamede, Juillet 1973. Préface d'Eurico Gonçalves

*Henri Michaux, œuvres nouvelles*, Paris, Galerie Le Point Cardinal, 26 Novembre 1974 - fin Janvier 1975. Texte de Jean-Dominique Rey.

*Henri Michaux, peintures* (Rétrospective), Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 3. Avril - 30. Juin 1976. Texte de Jacques Dupin et Geneviève Bonnefoi.

*Henri Michaux, peintures*, Bruxelles, Galerie Maya, 15 Octobre - 20 Novembre 1976. Préface de René Micha.

*Henri Michaux, Œuvres de 1948 à 1977*, München, Galerie Van de Loo, 1977. Préface d'Helmut Schneider.

*Henri Michaux (Rétrospective)*, Paris, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, 15 Mars - 14 Juin 1978, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 6 Septembre - 15 Octobre 1978, Musée d'Art Contemporain de Montréal, 2 Novembre - 10 Décembre 1978. Préface de Pontus Hulten, textes d'Octavio Paz, Jean Starobinski, Geneviève Bonnefoi, Henri-Alexis Baatsch, Édith Boissonnas, Thomas M. Messer, éd. Agnès Angliviel de la Baumelle, Alfred Pacquement.

*Henri Michaux, Œuvres récentes 1980-1982*, Paris, Galerie Le Point Cardinal, 18 Mai - 31 Juillet 1982. Texte d'Yves Peyré.

*Henri Michaux*, The Seibu Museum of Art, Tokio, 1983. Préface d'Alfred Pacquement, Texte de Makoto Ooka.

*Henri Michaux*, Paris, Galerie Baudoin Lebon, 28. Septembre - 9 Novembre 1985; Köln, Galerie Reckermann, 6 Décembre 1985 - 15 Janvier 1986. Textes d'Alfred Pacquement et de Thomas M. Messer.

*Henri Michaux*, Paris, Galerie Di Meo, 9 Octobre - 28. Novembre 1987. Préface de Geneviève Bonnefoi.

*Henri Michaux*, Paris, Galerie Lelong, 6 Décembre 1988 - 14 Janvier 1989. Repères, n° 52, Préface de Pierre Alechinsky.

*Henri Michaux*, Genève, Centre Genevois de gravure contemporaine 1989. Textes de Jean Starobinski, Alfred Pacquement, Alain Jouffroy, René Micha, Raymond Bellour et Geneviève Bonnefoi.

*Henri Michaux*, Paris, Galerie Lelong, 26 Avril - 26 Mai 1990. □ Repères, n°66. Préface de Jean-Michel Maulpoix, Texte de Jacques Dupin.

*Henri Michaux*, Freiburg, Galerie Limmer, 21 Juin - 13 Juillet 1991.

*Henri Michaux. Das bildnerische Werk*, München, Bayerische Akademie der schönen Künste, 1993, 17 Novembre 1993 - 9 Janvier 1994, Graz, Kulturhaus, 3 Mars - 10 April 1994; Salzburg, Rupertinum, 14 Avril - 15 Mai 1994.

*Henri Michaux. dibuixos mescalínicos*, Barcelona, Centro Cultural Tecla Sala, 22. April - 28. Juni 1998. Textes de Victoria Combalia et Jean-Jacques Lebel.

*MICHAUX. MESKALIN. Die Meskalin-Zeichnungen von Henri Michaux*, Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 8 Juillet - 16 Août 1998.

*Henri Michaux, Le Regard des autres*, Paris, galerie Thessa Herold, printemps – été 1999. Préface de Claude Frontisi. L'essentiel des textes consacrés à Michaux par des peintres.

*Henri Michaux. Peindre, composer, écrire*, catalogue d'exposition édité sous la direction de Jean-Michel Maulpoix et Florence Lussy, Bibliothèque Nationale de France et Gallimard, Paris, 1999.

*Henri Michaux. Les années de synthèse, 1965-1984*, Paris, galerie Thessa Herold, printemps - été 2002. Préface de Rainer Michael Mason.

*Henri Michaux, Frottages, Toulouse, musée des Abattoirs*, 12 Novembre 2001 – 13 Janvier 2002, et Genève, Musée d'Art de d'Histoire, 23 Janvier 2002 – 14 Avril 2002 ; Ville de Genève, Département des affaires culturelles et éditions Bärtschi-Salomon, 2002. Textes de Bernard Comment et Claire Stoulig.

#### 4) Études partiellement consacrées à Henri Michaux

CHAMPEAU Serge, *Ontologie et poésie, trois études sur les limites du langage*, Paris, Vrin, 1995.

COGEZ Gérard, *Les Écrivains voyageurs au XXe siècle*, Paris, Seuil, 2004.

GULLENTOPS David, *Poétique du lisuel*, Paris, Paris-Méditerranée, 2001.

GROSSMAN Évelyne, *La Défiguration, Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.

JENNY Laurent, *L'Expérience de la chute : De Montaigne à Michaux*, Paris, PUF (Écriture), 1997.

JOURDE Pierre, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle. Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti, 1991.

MILNER Max, *L'Imaginaire des drogues : de Thomas De Quincey à Henri Michaux*, Paris, La différence, 2000.

RIDON Jean-Xavier, *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio, L'Exil des mots*, Paris, Kimé, 1995.

STEINMETZ Jean-Luc, *La Poésie et ses raisons*, Paris, José Corti, 1990.

## Recueils de textes, journaux et articles à propos d'Henri Michaux

*Analyses et réflexions sur Henri Michaux, Un barbare en Asie, l'autre et l'ailleurs*, Paris, Ellipses, éditions marketing, 1992.

*Henri Michaux*, Magazine Littéraire n°220, Paris, Juin 1985.

*Henri Michaux, écrire et peindre*, Magazine Littéraire, n°364, Avril 1998.

*Michaux, corps et savoir*, textes réunis par Pierre GROUIX et Jean-Michel MAULPOIX, Fontenay-aux-roses, éditions E.N.S. (Signes), 1998.

*Passages et langages de Henri Michaux*, actes de la troisième « Rencontre sur la poésie moderne » (E.N.S., juin 1986), textes réunis par Jean Claude MATHIEU et Michel COLLOT, Paris, José Corti, 1987.

BELLOUR Raymond, « L'Utopie du signe », *Chimères* n°45, Hiver 2002, Paris, Diffusion Populaire, Janvier 2002.

BURGOS Jean, « Michaux ou le plaisir du signe », *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Le Seuil, 1982.

GIUSTO Jean-Pierre, « Quelques remarques sur l'idéogramme, le mot et la ligne chez Henri Michaux », Paris, *Cent ans de littérature française, 1850-1950*, Sedes, 1987.

HALPERN Anne-Élisabeth, « Fragments d'un discours anguleux, Henri Michaux : Poteaux d'angle », *Pleine Marge*, Paris, cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique, Peeters, Juin 1994.

KERNER Anne, « Une autre façon d'être chinois », *Ligeia: dossiers sur l'art*, textes réunis par Lista Giovanni, Ligeia, Paris, 11-12 / 12 / 1992.

LAÛGT Élodie, « Idéogrammes en Chine, L'Altérité dans l'écriture d'Henri Michaux », Paris, *Pleine Marge*, Juin 2004.

LEUWERS Daniel, « Henri Michaux, *Poteaux d'angle* », *La Nouvelle Revue Française*, Paris, 1981.

LOREAU Max, « La Poésie, la Peinture et le Fondement du langage (Henri Michaux) », *La peinture à l'œuvre et l'énigme du corps*, Paris, Gallimard, 1980.

- MAULPOIX Jean-Michel « Henri Michaux et le livre des rythmes », *Littérales*, cahiers du département de français, Paris X Nanterre, Juin 1988.
- MICHAUX Henri, *Lettres à Jean Paulhan*, Paris, Pleine Marge, Juin 2004.
- ONIMUS Jean, « Les Prouesses d'Henri Michaux. Un livre sans écriture. », Paris, *Le Monde*, 2 Août 1974.
- OUVRY-VIAL Brigitte, « Quand Henri Michaux écrit à Jean Paulhan... », Paris, Pleine Marge, Juin 2004.
- PIERROT Jean, « Henri Michaux, écriture et peinture » in *Motifs et figures*, Paris, P.U.F., 1974.
- SEMIN Didier, « Henri Michaux : l'empire des signes », Levallois-Perret, *Beaux Arts magazine*, Octobre 1993.
- SMADJA Robert, « Henri Michaux poète et peintre », *ICONOTEXTES*, textes publiés sous la direction d'Alain MONTANDON, Gap, ouvrage édité par le C.R.C.D. avec le concours du centre national des Lettres, Ophrys, 1990.
- TAMOGAMI Kenjiro, « La Problématique des signes dans les dernières œuvres d'Henri Michaux », Tokyo, L'Arche, vol. VI, 1995.
- THIBAUT Bruno, « « voyager contre » : la question de l'exotisme dans les journaux de voyage d'Henri Michaux », in *The French Review*, vol.63, n°3, février 1990, the American Association of Teachers of French.

## Ouvrages divers

- ANATI Emmanuel, *La Religion des origines*, Paris, Bayard, 1999.
- APOLLINAIRE Guillaume, *Calligrammes*, Paris, Gallimard, 1916.
- ARISTOTE, *Poétique*, introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, « classique », 2007.
- ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes*, vol. IX *Les Tarahumaras, Lettres de Rodez*, et vol. XII *Artaud le Môme, Ci-gît précédé de La Culture indienne*, Paris, Gallimard, 1979 et 1974.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957.
- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, édition établie par Claude Pichois, T.1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975.
- BHAGAVAD-GÎTÂ, *Le Chant Du Bienheureux*, traduction de Sylvain Lévy et J.T. Stickney, révision de la traduction, notes et postface de Jérôme Vérain, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve, 1938.
- LA BHAGAVADGÎTÂ, traduction, présentation, notes et synopsis par Marc Ballafat, traduit avec le concours du centre national du livre, Paris, Flammarion, 2007.
- BONNEFOY Yves, *L'Arrière pays*, Genève, Albert Skira, 1972.
- BORGES Jorge Luis et JURADO Alicia, *Qu'est-ce que le bouddhisme ?*, traduit de l'espagnol par Françoise Marie Rosset, Columba S.A.C.E.I.I.F.A. Buenos Aires, 1976, pour la traduction française, Paris, Gallimard, 1979.
- BRETON andré, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1972.
- CÉLINE, *Romans, T.1, Voyage au bout de la nuit, Mort à crédit*, bibliothèque de la pléiade, Paris, Gallimard, 1981.
- CHENG François, *L'Écriture poétique chinoise* suivi d'une anthologie des poèmes T'ang, Paris, Le Seuil, 1977.
- CLOTTE Jean et LEWIS-WILLIAMS David, *Les Chamanes de la préhistoire, transe et magie dans les grottes ornées*, Paris, Seuil, 1996



- CLUZAN Sophie, *De Sumer à Canaan, L'Orient ancien et la Bible*, Paris, Le Seuil / Musée du Louvre, 2005.
- CRAVEN Roy C., *L'Art indien*, traduit de l'anglais par Florence Lévy-Paoloni et Bernard Turle, Londres, Thames and Hudson / Paris, L'Univers de l'art, 1991.
- CONFUCIUS, *Entretiens avec ses disciples*, introduction, traduction, notes et commentaires par André Lévy, Paris, GF-Flammarion, 1994.
- DANTE, *La Divine Comédie*, traduction de Jacqueline Risset, Paris, GF-Flammarion, 1992.
- DOSTOÏEVSKI, *Crime et châtiment, Le joueur, L'idiot*, traduction d'André Markowicz, Arles, Actes Sud, 1998.
- FRÉDÉRIC Louis, *L'Art de l'Inde et de l'Asie du Sud-Est*, Paris, Flammarion, 1994.
- FREUD Sigmund, *Abrégé de psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1949.
- FREUD Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Payot, 2004.
- FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 2004.
- FREUD Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, Paris, P.U.F., 1967.
- FREUD Sigmund, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968.
- FREUD Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Payot, 2001.
- GANGOTENA Alfredo, *Poèmes français*, recueillis et présentés par Claude Couffon, Paris, E.L.A. / La Différence, 1991.
- GENETTE Gérard, "Espace et langage" in *Figures I* ; "La Littérature et l'espace" in *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1966 et 1969.
- HYMNES SPECULATIFS DU VEDA*, traduction et notes de Louis Renou, Paris, Gallimard, "Connaissance de l'Orient", 1956.
- KAFKA Franz, *La Métamorphose et autres récits*, édition de Claude David, seconde édition, revue, Paris, Gallimard, 1990.
- KAFKA Franz, Journal, « Les Cahiers Rouges », Paris, Grasset, 2002.
- LAO-TSEU, *Tao-Tö King*, traduction de Liou Kia-hway et préface d'Etiemble, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Orient », 1967.
- Le BOUDDHA, *Dhammapada, Les Stances de la loi*, Paris, Flammarion, 1997.

MALLARMÉ Stéphane, *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 1976.

NIETZSCHE Friedrich, *Œuvres*, 2 tomes, édition dirigée par Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Paris, Robert Laffont, 1993.

MAĪAKOVSKI Vladimir, *Poèmes 5, 1927-1930*, traduits du russe et présentés par Claude Frioux, édition bilingue, Paris, l'Harmattan, 2000.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, GF-Flammarion, 1966.

PERRIN Michel, *Le Chamanisme*, Paris, P.U.F, 1995.

PEYRÉ Yves, *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre*, Paris, Gallimard, 2001.

PONGE Francis, *Le Parti pris des choses suivi de Proèmes*, Paris, Gallimard, 2004.

RAHULA Walpola, *L'Enseignement du Bouddha d'après les textes les plus anciens*, Paris, Le Seuil, 1961.

RIMBAUD Arthur, *Œuvre-Vie*, édition du Centenaire établie par Alain Borer, Paris, Arléa, 1991.

SEPT UPANISHADS, traduction commentée précédée d'une introduction générale aux Upanishads par Jean Varenne, Paris, Le Seuil, 1981.

TCHOUANG-TSEU, *Œuvre complète*, traduction, préface et notes de Liou Kia-hway, Paris, Gallimard / Unesco, « Connaissance de l'Orient », 1969.

TROIS UPANISHADS, *Ishâ, Kena, Mundaka*, traduites par Shrî Aurobindo, préface de Jean Herbert, Spriritualités vivantes, Paris, Albin Michel, 1972.

UPANISHADS DU YOGA, traduites du sanscrit présentées et annotées par Jean Varenne, Paris, Gallimard / Unesco, « Connaissance de l'Orient », 1969.

VIRGILE, *L'Énéide*, Paris, Gallimard, 1991.

VIRGILE, *Bucoliques* (traduites par Paul VALÉRY), *Géorgiques* (traduites par Jacques DELILLE), Paris, Gallimard, 1997.

WIJAYARATNA Môhan, *Les Entretiens du Bouddha*, Paris, Le Seuil, 2001.

WIJAYARATNA Môhan, *Sermons du Bouddha*, Paris, Le Cerf, 1988.

## Médias

### 1) Discographie sélective

*Poèmes d'Henri Michaux*, interprétés par Fabrice Dague, disque 33 t. Alvares C.115, s.d.

*La Ralentie*, texte dit par Germaine Montero, musique de Marcel Van Thienen, disque 33 t., BAM LD037, 1957.

*Henri Michaux*, dit par Michel Bouquet, collection « Poètes d'aujourd'hui », Pierre Seghers, disque 33 t., P 37 LA 4026, 1973.

### 2) Filmographie

*Images du monde visionnaire*, film réalisé en 1963 par Éric Duvivier d'après un scénario d'Henri Michaux, sur des thèmes de *Misérable Miracle* et de *Connaissance par les gouffres*, coproduit par Sciencefilm et les laboratoires Sandoz.

*Henri Michaux ou l'espace du dedans*, film réalisé en 1965 par Geneviève Bonnefoi et Jacques Veinat.

### 3) Internet

Archives Michaux : [www.henrimichaux.org](http://www.henrimichaux.org)

Plume, société des lecteurs d'Henri Michaux : [www.maulpoix.net/Plume.html](http://www.maulpoix.net/Plume.html)

Jean-Louis Boutin : [www.boutin-jl.net/Michaux/biographie.htm](http://www.boutin-jl.net/Michaux/biographie.htm)

Cercle international Henri Michaux : [www.cerclermichaux.org](http://www.cerclermichaux.org)

De nombreuses peintures de Michaux sont visibles sur : [pintura.aut.org](http://pintura.aut.org)



**Aurélien NANTOIS**

**Henri Michaux**

## **Déplacements et mutations de l'ailleurs poétique**

### **Résumé**

L'ailleurs est une notion primordiale en poésie et Henri Michaux, à la suite de Baudelaire et de Rimbaud en est l'un des principaux représentants. La notion d'un ailleurs spécifique à la création poétique et artistique est utilisée pour analyser comment le poète transforme la poésie. Les ailleurs réels de ses voyages et les ailleurs imaginaires de sa poésie s'unissent alors dans un voyage intérieur qui permet au poète de se réconcilier avec lui-même. Henri Michaux utilise sa volonté d'impuissance pour s'extraire de la tradition classique et du romantisme artistique et pour résister au monde qui l'entoure. Mais l'exploration de son intériorité et la modification de l'espace qu'elle implique le confrontent à l'universelle douleur de l'existence humaine. Le poète s'attache alors, malgré les blessures de sa vie, à apaiser son espace intérieur. Il s'inspire des philosophies asiatiques et de l'ancienne magie chamanique pour enchanter le monde. Il parvient à un art de guérison qui renouvelle la poésie par le recours aux déplacements et aux mutations de l'ailleurs poétique.

Henri Michaux ailleurs poétique espace voyage drogues déplacements mutations prosodie pauvre volonté impuissance puissance guérison pastorale

### **Résumé en anglais**

Being « anywhere out of the world » as a poetical space, is a central concept of poetry. Henri Michaux, following Baudelaire and Rimbaud is one of the main explorers of the poetical space. The notion of a specific space of poetic and artistic creation is used to analyze how the poet transforms poetry. The real space of travel and the space of imagination in his poetry join together for a journey in which the poet reconciles with himself. Henri Michaux uses his will of weakness to escape the classical and romantic tradition and resist to the world around him. The exploration of his interiority, and the modification of space that it requires, make him confront to the universal pain of men. The poet, despite the wounds of his life, wants his inner space to be in peace. He bases his art on Asian philosophies and the ancient shamanic magic. He reaches a healing art which renews poetry by using of shifting and mutations of the poetic space.

Henri Michaux poetical inner space travel drugs will of weakness painting writing shifting mutations cure magic