

MM



Henri Michaux

Poète? Écrivain? Peintre? Aucune de ces appellations restrictives ne semble tout à fait convenir à Henri Michaux. Il a toujours affirmé la prééminence d'une expérience sensible, l'exigence d'un trouble intime, avec lequel il faut savoir « garder le contact ». S'il a publié des livres, exposé sa peinture, s'il s'est inscrit dans l'espace socialisé des belles-lettres ou de l'art, il a toujours associé ses entreprises esthétiques à une investigation qui les englobe : « J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie. »

Car l'énigme centrale reste précisément le phénomène d'« être en vie », à travers ses manifestations les plus inquiétantes : l'enfance, le rêve, la folie, les « passages » et voyages de toutes sortes où l'on s'efforce d'atteindre des états extrêmes ou, du moins, de quitter le quotidien.

L'écrit, comme le dessin, sera donc à la fois un trajet, un geste d'insoumission, et une expérimentation. Dans le sillage de Rimbaud, cette œuvre en perpétuel devenir pose la question de l'impossible départ de tout : comment se délier, comment se déconditionner ? Son projet, éminemment « poétique » – bien que le plus souvent, cependant, il ne cadre pas avec ce qu'on appelle d'ordinaire la poésie –, est aimanté par un désir obsédant : celui de dépendre le sujet de l'assignation à résidence (familiale, nationale, sociale), de conjurer la filiation aliénante des fils de fils (« On est né de trop de mères »), de desserrer l'étau de l'appartenance.

C'est pourquoi il aura fallu emprunter de multiples visages. Quel est celui de Michaux ? La face de l'inquiétude, de la sagesse, du rire, du vide, de la perte du moi, du voyageur perpétuel, de la sérénité taoïste, de la violence irrépressible ? À la fois tous et aucun, comme autant de masques et de potentialités, opposés tour à tour ou simultanément à la limitation.

**La grande partie de ma vie,
je l'aurais vécue comme une galaxie.**

(*Passages*)

**Né le 24 mai 1899. Belge, de Paris. Aime les fugues.
Matelot à 21 ans. Atlantique Nord et Sud. Rapatrié malade.
Plus tard, voyages en Amazonie, en Équateur,
aux Indes, en Chine.
Il est et se voudrait ailleurs, essentiellement ailleurs, autre.
Il l'imagine, il faut bien qu'il l'imagine.
Ses livres : Qui je fus, Ecuador, Un barbare en Asie, Plume,
La nuit remue l'ont fait passer pour poète.
Il peint depuis peu.
Le déplacement des activités créatrices est un des plus
étranges voyages en soi qu'on puisse faire.**

(« Qui il est », H.M. Préface de *Peintures*, 1939)

Minist re des Affaires trang res.
Direction g n rale de la coop ration internationale
et du d veloppement.
Direction de la coop ration culturelle et du fran ais.
Division de l' crit et des m diath ques.

Jean-Pierre Martin,crivain et universitaire, enseigne
la litt rature contemporaine à l'universit Lyon-II.
Il a publi des r cits : *Le Piano d'Épictète* (Jos é Corti, 1995),
Le Laminoir (Champ Vallon, 1995); des essais : *Henri Michaux, écritures de soi,*
expatriations (Jos é Corti, 1994),
Contre Céline ou D'une gêne persistante (Jos é Corti, 1997), *La Bande sonore*
(Jos é Corti, 1998). Il prépare une biographie de Michaux,
à paraître chez Gallimard.

L'AVENTURE D'ÊTRE EN VIE

- Contre-vie** 8
Ce n'est qu'un nid, ce pays-là 9
Dans l'ensemble, les livres furent son expérience 10
La mer en moi 12
Le besoin longtemps oublié d'écrire 13
Belge de Paris 14
On n'est pas seul dans sa peau 15
Écrire pour court-circuiter 15
Passant aux yeux naïfs 16
Mes propriétés 17
J'étais autrefois bien nerveux 19
Vous savez, j'étais bien seul, parfois 19
Les pays, on ne saurait assez s'en méfier 22
Un dragon est sorti de moi 26
Tu n'auras pas ma voix, grande voix 27
La vie dans les plis 28
Nous deux encore 29
Plutôt du type buveur d'eau 32
Jours de silence 38

MICHAUX NOTRE CONTEMPORAIN

- Moi, je mets la Chine dans ma cour** 48
Rendre respirable l'irrespirable 49
Les mots, ces collants partenaires 50
Agir sur ma machine à être et à penser 51
Papatrie 51
Ne jamais coïncider 52
Expulser de soi sa patrie 53
Je compte sur toi, lecteur 54
Cloué dans ce siècle 55
Postérités de Michaux 57

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

L'AVENTURE D'ÊTRE EN VIE

CONTRE-VIE

N'arrive pas à trouver un pseudonyme qui l'englobe, lui, ses tendances et ses virtualités. Il continue à signer de son nom vulgaire, qu'il déteste, dont il a honte, pareil à une étiquette qui porterait la mention « qualité inférieure ». Peut-être le garde-t-il par fidélité au mécontentement et à l'insatisfaction. Il ne produira donc jamais dans la fierté, mais traîne toujours ce boulet qui se placera à la fin de chaque œuvre, le préservant ainsi du sentiment même réduit de triomphe et d'accomplissement.

Tous les signes de filiation sont pour Michaux source de honte et d'insatisfaction.

Le patronyme, d'abord: le nom dit propre, nécessairement commun, qui vous colle à la peau et vous rend semblable aux autres.

À Namur, la ville de naissance, les Michaux, bijoutiers ou notaires, sont légion. À l'opposé d'Henri Beyle et de ses cent pseudonymes (parmi lesquels Stendhal), Michaux signera cependant de ce nom imposé, n'arrivant pas à « trouver un pseudonyme qui l'englobe, lui et ses virtualités ».

Le nom d'Henri Michaux désignera donc, faute de mieux, l'ombre portée d'un homme qui, ayant vécu de 1899 à 1984, a tout fait pour échapper à son image incarnée et à son visage visible (« Quand vous me verrez, allez, ce n'est pas moi »); qui a voyagé en lui, comme dans les activités créatrices et à la surface du monde, pour contrer les déterminismes et les « idées des autres, des contemporains, partout téléphonées dans l'espace », pour défaire la construction de soi par les autres au point de résister à la psychanalyse (« Freud, il veut me refiler une famille »), pour fuir enfin la « vie vassale », l'« avilissante vie », celle du moi civil et social.

L'exergue de *La Vie dans les plis* proclame avec violence une telle scission: « Je crache sur ma vie. Je m'en désolidarise. Qui ne fait mieux que sa vie? » La vie « fonctionnaire » est partout disqualifiée. On ne s'étonnera donc pas si les « quelques renseignements » que, très tardivement (en 1957), Michaux consent à donner sur lui-même racontent de manière elliptique et parcimonieuse les aléas

d'une telle volonté d'expatriation. Pour le reste, de grandes zones d'ombre ont été préservées: c'est qu'il lui faut tenir au secret cette existence qu'il considère comme dérisoire. Puisque le quotidien est une défaite, ce qui importe, c'est le « fantôme intérieur ». L'œuvre sera une « contre-vie », animée par un désir d'effacer le corps perceptible, de lui substituer un être essentiel et minimal – un entrelacs de lignes, de dessins et de textes. D'où le refus de laisser d'autres traces que celle-là, l'absence de la voix enregistrée (de même Beckett), la rareté des portraits photographiques.

Je ne suis pas ce visage ou ce corps. Je ne suis pas ce nom.
Je suis ailleurs: telle est la tension première qui préside ici à l'exercice possible de la « poésie ».

CE N'EST QU'UN NID, CE PAYS-LÀ

Pour une ville, un esprit d'une certaine dimension ne peut avoir que haine. Rien n'est plus désespérant. Les murs d'abord, et puis tout n'est qu'images acharnées d'égoïsme, de méfiance, de sottise, de rigidité. Pas besoin de connaître le code Napoléon, suffit de regarder une ville, on est fixé. (*Ecuador*)

9

Michaux n'a jamais directement évoqué son lieu de naissance, Namur. Cependant, à déambuler dans cette ville de murs et d'enceintes, on mesure à quel point elle a pu représenter, dans l'imaginaire de l'« insoumis », l'envers de l'espace « incirconscriit » dont il rêve, l'annonce de tout ce qui suit: la honte éprouvée pour « tout ce qui l'entoure », l'étroitesse de l'enfance bruxelloise, le « pensionnat pauvre, dur, froid » de la campagne flamande.

Michaux a tenu son enfance au secret. Le peu qu'il en dit la relègue dans un passé improbable: « Je me suis presque toujours senti mal en Belgique, quoique belge de père et de mère. Me suis toujours senti étranger à ma famille. » On le comprend mieux lorsqu'on prête attention à l'histoire de l'œuvre, à son archéologie et à sa généalogie; lorsqu'on reconnaît l'importance, malgré les dénégations, de la situation mineure, du décalage culturel et linguistique, chez un francophone qui (même s'il s'est fait naturaliser français en 1955) n'est pas né en France, mais à Namur.

Son père, alors négociant, sera bientôt rentier (« Je ne vis jamais mon père travailler »). Les parents rêvent pour leurs deux fils une carrière juridique (l'aîné sera avocat). Ils s'installent l'année suivante à Bruxelles. L'enfant est anémique, sans doute anorexique. La fable rétrospective racontée par Michaux le présente comme un « gréviste » du réel, comme un « né fatigué », lové sur lui-même. Toujours est-il qu'on l'envoie en pension, de sept à douze ans, dans un petit bourg de la campagne flamande, près de Malines.

Michaux raconte qu'il apprit alors le flamand, qu'il lui arriva souvent, depuis, de penser dans cette langue.

De ces années-là il gardera un souvenir douloureux et tenace. Namur, Bruxelles, la campagne flamande, sont pour lui des souvenirs d'enfermement. La Belgique elle-même: «Ce n'est qu'un nid, ce pays-là», écrit-il en 1930 à son propos. Mais tout pays, dans son imaginaire, n'est qu'un nid. Tout lieu imposé est une prison: la Belgique, comme la «petitessse» des «provinces européennes», comme tout espace quadrillé, fermé et enfermant – demeure, famille, groupe, société, nation, planète. Replacé dans cette perspective, le déni d'origine manifesté par Michaux est en quelque sorte un syndrome poétique. À propos de Rimbaud et de Jarry, Julien Gracq évoque le «ressentiment douloureux contre les lieux maudits (Charleville, Rennes) où fut emprisonnée leur jeunesse¹». Ce ressentiment-là, chez Michaux, dure toute une vie, il le faut, pour pouvoir réinsuffler jusqu'au bout, dans le geste poétique et pictural, l'impulsion qui lui a donné naissance: l'expérience première de l'insoumission.

DANS L'ENSEMBLE, LES LIVRES FURENT SON EXPÉRIENCE

10

Dans les livres, il cherche la révélation. Il les parcourt en flèche. Tout à coup, grand bonheur, une phrase... un incident... un je ne sais quoi, il y a là quelque chose... Alors il se met à léviter vers ce quelque chose avec le plus qu'il peut de lui-même, parfois s'y accole d'un coup comme le fer à l'aimant. Il y appelle ses autres notions: «venez, venez». Il est là quelque temps dans les tourbillons et les serpentins et dans une clarté qui dit «c'est là». Après quelque intervalle, toutefois, par morceaux, petit à petit, le voilà qui se détache, retombe un peu, beaucoup, mais jamais si bas que là où il était précédemment. Il a gagné quelque chose. Il s'est fait un peu supérieur à lui-même. Il a toujours pensé qu'une idée de plus n'est pas une addition. Non, un désordre ivre, une perte de sang-froid, une fusée, ensuite une ascension générale. Les livres lui ont donné quelques révélations. En voici

¹ Gracq, *Préférences*,
in Œuvres complètes, t. I
Gallimard, «Bibliothèque de
la Pléiade», p. 896.

une : les atomes. Les atomes, petits dieux. Le monde n'est pas une façade, une apparence. Il est : ils sont. Ils sont, les innombrables petits dieux, ils rayonnent. Mouvement infini, infiniment prolongé. (« Difficultés », *Plume précédé de Lointain intérieur*)

L'adolescence, revisitée par l'auteur, raconte malgré tout l'histoire d'une ouverture et d'une échappée hors de l'enfance lovée : « Retour à Bruxelles. Sauvée ! Il préfère donc une réalité à une autre. Les préférences commencent. Attention, tôt ou tard, l'appartenance au monde se fera. Il a douze ans². » **Après le pensionnat en Flandre, Michaux est élève à Bruxelles, au collège Saint-Michel. Dans cette école de Jésuites se côtoient de futurs écrivains (Goemans, Closson, Norge). Mais ce n'est pas la découverte de la littérature qui distingue de façon prédominante l'adolescent. On le décrit examinant, dans la cour de l'école, avec un verre grossissant dont il ne se sépare pas, un coléoptère écrasé.**

C'est que les formes innombrables de l'altérité offrent d'inépuisables objets d'observation. Ce peut être le monde des insectes, mais aussi les idéogrammes, l'écriture égyptienne ou chinoise. S'il s'intéresse au latin, c'est parce que cette « belle langue [...] le sépare des autres, le transplante ». Il s'agit, dans tous les cas, non seulement de s'interroger sur la différence entre les êtres et entre les cultures, mais de contrer la pesanteur de l'atmosphère environnante.

Les « lectures en tous sens » des années d'apprentissage sont des « lectures de recherche ». Dans ces traversées fébriles, on « consomme et consume » les livres (ce que Michaux continuera à faire toute sa vie). L'adolescent, avide de révélations, feuillette le dictionnaire (là, les mots n' « appartiennent pas encore à des phrases, pas encore à des phraseurs »), et découvre des écrivains – Homère, Shakespeare, Tolstoï et Dostoïevski ; parmi eux se trouvent des Belges : Maeterlinck, Rodenbach, les écrivains de La Jeune Belgique... Mais dans le même temps, sa curiosité se dirige vers de multiples savoirs : psychiatrie, psychologie, médecine, sciences naturelles. Dans ce bouillonnement d'expériences livresques, se concoctent les inventions à venir.

Parmi ces ailleurs de la littérature qui contribuent d'emblée à la singularité de l'itinéraire intellectuel de Michaux, il faut distinguer les mystiques chrétiens, rhénans en particulier. Cette rencontre est décisive. Elle prend tout son sens en 1914, au moment de la déclaration de guerre. Michaux a alors quinze ans. Le poète

dira, dans un entretien avec Robert Bréchon, l'impression d'inutilité qu'il éprouva alors, son désir d'action inassouvi. D'où l'attrait pour la posture mystique : en 1915, le voici qui court les librairies dans Bruxelles occupée, à la recherche des ouvrages d'Ernest Hello, traducteur de Ruysbroek l'Admirable et d'Angèle de Foligno. Il dévore les vies de saints : n'y aurait-il pas, de ce côté-là, un envers de l'histoire honnie, une autre existence possible ?

Au point qu'il songe même, à cette époque, à entrer dans les ordres. Au point qu'il se dit avoir été, alors, « trop impressionné par les Saints pour prendre les autres hommes et leurs écrits au sérieux ». Fasciné par la parole extatique, le jeune Michaux s'est en effet alors provisoirement débarrassé de « la tentation d'écrire » qui pourrait « le détourner de l'essentiel ». Et l'essentiel, c'est encore pour lui, à cette époque, le secret dont les mystiques détiendraient peut-être la clef.

LA MER EN MOI

À vingt et un ans, je m'évadai de la vie des villes, m'engageai, fus marin. Il y avait des travaux à bord. J'étais étonné. J'avais pensé que sur un bateau on regardait la mer, qu'on regardait sans fin la mer. Les bateaux furent désarmés. C'était le chômage des gens de mer qui commençait. Tournant le dos, je partis, je ne dis rien, j'avais la mer en moi, la mer éternellement autour de moi. Quelle mer ? Voilà ce que je serais bien empêché de préciser.

(« La Mer », *Épreuves, exorcismes*)

Michaux s'est inscrit, en 1919, à l'université libre de Bruxelles, pour une année préparatoire aux études de médecine. « Étudier, dit-il à ce propos, c'est accepter. » Il n'est pas prêt à « accepter ».

Voici donc le fils de famille, le jeune bourgeois belge en rupture de ban, qui largue les amarres. Il s'embarque comme marin pour deux longs voyages. Il a vingt ans. A-t-il lu Melville, London, Conrad ? Il n'en fait pas mention, mais peu importe : il rejoint cette lignée des écrivains marins. Autant que la longue grève de l'enfance, ce départ est la scène primitive de l'œuvre. L'expérience dure à peine deux ans, mais elle est décisive pour l'histoire personnelle. Michaux a véritablement commencé à prendre le large. Sur cet épisode essentiel, le témoignage sera à la fois laconique et insistant. Il constitue l'objet biographique par excellence, un des seuls, avec l'enfance lovée, sur lequel Michaux reviendra. C'est qu'il présente une dimension exemplaire. Le départ comme matelot, acte spectaculaire d'expatriation, défi aux origines bourgeoises et belges, est la première grande fuite hors des « attaches de toutes sortes » – le premier « voyage contre ». C'est une pièce maîtresse dans l'épopée du sujet telle que Michaux la réinvente. L'écrivain sera un marin

désarmé. Le désir de la partance et de la traversée ne le quittera jamais plus. Il continuera à brûler derrière lui ses vaisseaux, à se rêver océaniquement, dans l'imaginaire d'un espace à la fois intérieur et « incirconscrit » : « Ce que je sais, ce qui est mien, c'est la mer indéfinie. »

LE BESOIN LONGTEMPS OUBLIÉ D'ÉCRIRE

La littérature est un gosse qui, poursuivant un papillon invisible d'une tierce personne, voudrait par ses propres zig-zag, représenter le parcours du papillon. L'esprit, naturellement, est dadaïste. Une minute dans un cerveau, c'est des tables, des rayons de soleil, des chiffres, des fleuves, des losanges, des mélodies, des bruits, du rouge³. (*Qui je fus*)

13 On est en 1922. Après l'expérience du marin, c'est le « retour à la ville et aux gens détestés ». Michaux occupe alors en Belgique des postes de surveillant ou de répétiteur. Il décrit ce moment de sa vie comme le « sommet de la courbe du <raté> ». Mais l'échec, le ratage, l'insatisfaction, ce sont les drogues de Michaux, les stimulants irremplaçables de sa naissance à la littérature. Ne nous étonnons donc pas si c'est précisément à cette époque que l'écriture s'impose comme un « besoin, longtemps oublié », réactivé cette même année par la découverte de Lautréamont.

Michaux commence à écrire à l'âge où Rimbaud a déjà tourné le dos à la littérature. Ses premiers textes, publiés dans des revues comme *Le Disque vert*, puis *La Revue européenne*, *Les Cahiers de Sud*, *Bifur*, ainsi que ses premières plaquettes (*Les rêves et la Jambe*, *Fables des origines*), il les a presque tous reniés – ou interdits de publication. On perçoit, à les lire aujourd'hui dans le premier volume de la Pléiade, combien les passions de l'enfance et de l'adolescence pour l'altérité ont été constitutives d'un rapport personnel au monde. L'exercice de la littérature ne présente pour lui un intérêt que s'il est une invention continuée. « Là réside je pense mon originalité, c'est que j'ai fouillé partout... », écrit-il à Franz Hellens, le premier écrivain à qui il donnera ses textes. Hellens, qui se souvient, comment au temps de ses débuts, le jeune écrivain « venait [le] voir, des livres sous le bras : c'étaient des traités de psychologie, psychiatrie [...]. Tout ce qui n'était pas littérature semblait lui fournir des bases solides pour s'élancer dans un univers où littérature n'est plus un simple mot⁴ ».

3 *Qui je fus*, dans Pléiade, p. 78.

4 F. Hellens, *Style et caractère*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1956, p. 167.

BELGE DE PARIS

Combien de jeunes, incertains d'eux-mêmes, venus d'une province où la poésie était considérée comme un mauvais alibi, une lâcheté, un vice honteux, ont, à Paris, rencontré Jules Supervielle avec surprise et délectation. («Hommage à Jules Supervielle», NRF, 1954)

J'ai reçu quelques lettres de Paris, où j'ai pu voir que je n'y serais plus un étranger, ni un simple amateur de littérature et même une vie de chien m'y serait supportable. (Lettre à Robert Guiette, 19 novembre 1923)

C'est en Belgique que Michaux publie ses premiers textes, grâce au soutien de Franz Hellens et de la revue *Le Disque vert*. Mais à partir de 1924, il déclare avoir définitivement quitté la Belgique. Et c'est à Paris qu'il a trouvé, aussitôt arrivé, des intercesseurs et des amitiés littéraires : en particulier Marcel Jouhandeau, et surtout Jules Supervielle, puis Jean Paulhan, qui publie le jeune écrivain dans la NRF. Il a été irrésistiblement attiré vers Paris : façon de continuer à fuir l'origine, mais aussi tropisme d'écrivain francophone. Il est prêt, écrit-il à ses amis, à accepter les emplois les plus médiocres, pourvu qu'ils lui permettent de vivre là-bas. Il sera successivement surveillant dans un collège, employé au service de fabrication d'une petite maison d'édition, lecteur chez son ami éditeur Jacques-Olivier Fourcade – jusqu'à ce qu'un héritage, à la mort de ses parents, en 1930, lui permette de continuer à voyager sans avoir à exercer un métier. « Belge de Paris » : ainsi se présentait Michaux en 1939. Mais Paris aura été pour lui, à partir de 1924, le lieu privilégié d'où l'on part et où l'on revient. Innombrables sont les voyages – en France, en Europe ou dans le monde entier – qui, chaque année, interrompent le séjour dans la capitale. Et s'il vit principalement là, c'est, du moins jusqu'en 1948 (date à laquelle il prend un appartement), sans jamais s'y installer, posant ses malles dans des hôtels toujours différents, parfois chez des amis. Hors de la belgitude ineffaçable, origine imposée et désavouée, mais aussi de la capitale cosmopolite, point de fuite choisi, Michaux n'aura cessé d'essayer, dans sa vie comme dans ses activités créatrices, de multiples déplacements.

ON N'EST PAS SEUL DANS SA PEAU

Je suis habité ; je parle à qui-je-fus et qui-je-fus me parlent. Parfois, j'éprouve une gêne comme si j'étais étranger. Ils font à présent toute une société et il vient de m'arriver que je ne m'entends plus moi-même.

(*Qui je fus*)

C'est à la NRF que paraît le premier recueil à imposer avec force une manière originale, dans toute sa diversité: *Qui je fus* (1927).

Qui je fus: le je est toujours derrière soi, déjà passé, il se déplie et se décentre, se réinvente dans chaque fragment. Ce livre (jamais réédité du vivant de Michaux) témoigne à la fois d'un esprit d'indépendance et d'une affinité profonde avec les expérimentations contemporaines, dadaïstes ou surréalistes, dont Michaux, tout en évitant le dogme naissant, retient l'essentiel.

L'art poétique, dans *Qui je fus*, est d'abord un art polémique, méfiant ou ironique à l'égard du poème: concassage des mots, incongruité des images, parodie de la parole prophétique.

C'est aussi un art hétéroclite, jouant de tous les genres: fragments autobiographiques, aphorismes, rêves éveillés, jeux de langage néologiques, se mêlent à des sortes de nouvelles ou de récits avortés («*Villes mouvantes*», «*Fils de morne*»), traces d'un roman entrepris et défait. À cette époque, Michaux pense encore écrire dans le roman». Il refuse nettement la pose du poète. Ce à quoi il vise tout particulièrement, il le proclame dans sa correspondance de l'époque, c'est à désarmer le lecteur.

« style

15

ÉCRIRE POUR COURT-CIRCUITER

Je suis né troué — Quito, 25 avril.

Il souffle un vent terrible. Ce n'est qu'un petit trou dans ma poitrine, Mais il y souffle un vent terrible.

Petit village de Quito, tu n'es pas pour moi. J'ai besoin de haine, et d'envie, c'est ma santé. Une grande ville, qu'il me faut. Une grande consommation d'envie. [...]

Je dis trou, je ne dis pas plus, c'est de la rage et je ne peux rien. J'ai sept ou huit sens. Un d'eux: celui du manque. Je le touche et le palpe comme on palpe du bois. Mais ce serait plutôt une grande forêt, de celles-là qu'on ne trouve plus en Europe depuis longtemps. (*Ecuador*)

Aucune contrée ne me plaît: voilà le voyageur que je suis. (*Ecuador*)

Les aventures du matelot appartiennent à la préhistoire de l'œuvre, mais les deux grands premiers voyages qui suivent, en Équateur (1928) puis en Asie (1932), feront deux livres: *Ecuador* et *Un barbare en Asie*. Ne nous attendons pas à des récits de voyage dans la tradition romantique ou exotique. Si Michaux a « quitté définitivement » le pays de son enfance, ce n'est pas pour s'extasier sur un autre pays. Ce qu'il affiche au contraire, à rebours de l'enthousiasme du globe-trotter, c'est encore et toujours le décalage, voire l'exaspération du « né troué ». Le voyage n'est qu'un pis-aller. Il est fait pour ceux qui se contentent de peu. Le lecteur avide de partager l'aventure recevra donc quelques douches froides.

« Journal de voyage », annonce le sous-titre d' *Ecuador* (1929). Soit, puisque le livre correspond à un périple d'un an en Équateur (sur l'invitation d'un ami, le poète équatorien Alfredo Gangotena) et en Amérique latine. Cette écriture du jour, souvent plus polémique ou méditative que descriptive, toujours elliptique et nerveuse (« Écrire pour court-circuiter »), est un laboratoire de l'écriture à venir. On trouve bien là quelques émotions, comme la traversée du Napo en pirogue pour rejoindre l'Amazone. Mais dans l'ensemble, le récit est nettement déceptif. Michaux refuse, parfois avec violence, toute mythification de l'étranger, toute réconciliation avec l'autre, comme tout cosmopolitisme de convention: « Les écrivains commencent à se dire de l'univers. C'est la nouvelle mode. » Surtout, il juxtapose les formes labiles de sa rêverie, bouts d'essai, feuilles de route à la Cendrars, impressions de voyages, poèmes où le sujet lyrique se définit par son manque et son vide, comme dans « Je suis né troué »: « Je me suis bâti sur une colonne absente. » On se demande parfois avec lui: « Où est-il ce voyage? » Mais c'est pour mieux se laisser emporter dans les dérives d'une écriture incisive, intense, sans concessions.

16

PASSANT AUX YEUX NAÏFS

Un passant aux yeux naïfs peut parfois mettre le doigt sur le centre. (*Un barbare en Asie*) Rien de l'imagination volontaire des professionnels. Ni thèmes, ni développements, ni construction, ni méthode. Au contraire la seule imagination de l'impuissance à se conformer. (Postface de « Mes propriétés »)

Trois ans plus tard, dans *Un barbare en Asie*, comme dans *Ecuador*, ce n'est pas la fascination qui prédomine. Et cette fois, plus question de journal. Si la chronique du barbare suit les pays traversés, elle met le plus souvent entre parenthèses le trajet ou l'anecdote, et tend à l'essai sur le vif. Le voyageur livre ses impressions brutes et spontanées. Il suit « l'homme de la rue ».

Selon lui, « un passant aux yeux naïfs peut parfois mettre le doigt sur le centre⁵. **Ce** « réel entre deux imaginaires » **prélude aux explorations d'un ailleurs imaginaire**: « Peut-être au fond de moi les observais-je comme des voyages imaginaires qui se seraient réalisés sans moi, œuvre d'« autres ». Pays qu'un autre aurait inventés. J'en avais la surprise, l'émotion, l'agacement⁶. »

L'agacement, on le sent partout dans ce livre, mais aussi une drôlerie décapante: « S'il y a un être saint pour les Hindous, c'est leur mère. Quel est l'ignoble individu qui oserait en dire un mot? J'ai bien envie d'être cet ignoble individu⁷. » **Pourtant, la découverte de l'Asie fut pour Michaux une révélation. Celle de l'Inde, surtout**, « enfin un peuple qui mérite d'être distingué des autres ». **Celle de la littérature bengali, où le voyageur croit découvrir** « quelque chose de vrai, de tout à fait vrai, et qui n'est ni la sainteté ni la vérité, mais la vie intérieure⁸ ». **À partir de ce voyage, la mystique orientale est pour lui une référence constante: il lira sans discontinuer Milarepa, Lao-Tseu, le tao.**

MES PROPRIÉTÉS

17

Petit

Quand vous me verrez,
Allez,
Ce n'est pas moi.

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.

Oh! Je n'ai pas à me vanter: Petit! petit!
Et si l'on me tenait,
On ferait de moi ce qu'on voudrait.

(« Mes propriétés », *La nuit remue*)

5 Un barbare en Asie, p. ??.

6 Un barbare en Asie, p. 14.

7 *Ibid.*, p. 84.

8 *Ibid.*, p. 128.

Les années trente sont pour Michaux une période extrêmement féconde en écriture. C'est aussi l'époque où il commence à peindre des séries de gouaches. Son goût pour la peinture, suscité en 1925 par la révélation de De Chirico, de Dali, de Ernst et de Klee, n'a cessé depuis de s'affermir. En autodidacte, il a très vite expérimenté l'encre de Chine, l'aquarelle, le dessin à la plume. Les premiers dessins furent des sortes d'alphabets, des écritures idéographiques. Mais il faut attendre 1936 pour que naissent ces «fonds noirs» où se projettent, surgissant de l'obscurité, comme les émanations d'une image intérieure.

Entre-temps ont paru, de 1929 à 1939, des livres décisifs, où l'art de Michaux atteint déjà des sommets: *Mes propriétés* (éd. Fourcade, 1929), *Un certain Plume* (éd. du Carrefour, 1930), *La nuit remue* (Gallimard, 1935), *Entre centre et absence* (éd. Henri Matarasso, 1936), *Plume, précédé de Lointain intérieur* (Gallimard, 1938).

Ce qui frappe le lecteur, comme déjà dans *Qui je fus*, c'est une diversité qui ne nuit aucunement à la cohérence. Michaux ne cesse d'inventer des formes. Quelques poèmes repérables comme tels sont bien disséminés dans *La nuit remue* ou dans *Plume* (où la section intitulée «Poèmes» ne fait que quelques pages). Mais ce n'est qu'un fil de la trame.

18

Lorsque Michaux approche le poème, c'est pour nous donner à entendre un rythme intérieur dont la formule varie. Ce peut être un gong («Peu de phrases. Le gong fidèle d'un mot.»): «Dans la nuit / Dans la nuit / Je me suis uni à la nuit / À la nuit sans limites / À la nuit.» («Dans la nuit», *Lointain intérieur*.) Ou encore une psalmodie étirée, litannique, comme dans «La Ralentie»: «Ralentie, on tâte le pouls des choses; on y ronfle; on a tout le temps; tranquillement, toute la vie. [...] On vit dans son soulier. On n'a plus besoin de se serrer. On a tout le temps.»

Mais le plus souvent, le texte prend une allure de fable, de conte ou de récit poétique. Là se déploie ce que Michaux appelle «l'imagination de l'impuissance à se conformer». Son point de départ est une défiguration du réel. La première phrase de la fable évoque souvent une situation étrange ou une hypothèse: «J'ai élevé chez moi un petit cheval. Il galope dans ma chambre. C'est ma distraction.» («Un tout petit cheval», *Lointain intérieur*.) «[...] J'étais donc à Honfleur et je m'y ennuyais. Alors résolument j'y mis du chameau.» («Intervention», *La nuit remue*.) «Le géant Barabo, en jouant, arracha l'oreille de son frère Poumapi.» («L'Âge héroïque», *La nuit remue*.) C'est quelquefois, de façon plus flagrante, l'allégorie d'un sujet insoumis et déchiré, clownesque et dépossédé, qui se dessine en un premier trait: «Dans ma nuit, j'assiège mon Roi, je me lève progressivement et je lui tords le cou.» («Mon Roi», *La nuit remue*.) «Dans mes propriétés, tout est plat, rien ne bouge.» («Mes propriétés», *La nuit remue*.) Après quoi se met en marche une machine à la Kafka, et sa logique implacable.

J'ÉTAIS AUTREFOIS BIEN NERVEUX

J'étais autrefois bien nerveux. Me voici sur une nouvelle voie : Je mets une pomme sur ma table. Puis je me mets dans cette pomme. Quelle tranquillité!

(«Magie», *Lointain intérieur*)

Écrire, pour Michaux, c'est donc à chaque fois inventer un mode d'intervention magique du langage sur le monde. «Magie»: tel est précisément le titre du texte qui ouvre *Lointain intérieur*. Cette magie, ce serait le pouvoir d'échapper au monde tel qu'il est, à son agitation et à sa contingence. Ce serait aussi un essai de sérénité. Lorsque, après s'être mis dans une pomme, le «je» de la fable tente de s'unir à un fleuve, on se dit: le tao ou le zen n'est pas loin. Mais est-ce là tout Michaux? Non, car dans la phrase qui suit le poète méditatif ne peut, dit-il, détourner son œil des femmes qui passent. On a d'emblée compris qu'ici la tendance zen sera épicée d'un zeste d'ironie. Une connivence s'instaure, au fil des textes, avec un lecteur sensible, par cette manière communicative dont Michaux transpose ou détourne le plus vif de sa souffrance et le plus secret de son être. Tout est possible dans le rêve éveillé de la fiction poétique: la concupiscence se mêle au tao, la fureur au désir de sainteté, le rire à la métaphysique.

VOUS SAVEZ, J'ÉTAIS BIEN SEUL, PARFOIS

19

Un homme paisible — Étendant les mains hors du lit, Plume fut étonné de ne pas rencontrer le mur. «Tiens, pensa-t-il, les fourmis l'auront mangé...» et il se rendormit.

Ces autobiographies fantasmatiques laissent parfois percer une confession encore plus directe: «Vous savez, j'étais bien seul, parfois.» («Mes propriétés».) Si le biographique, tenu en bride, ne fait jamais l'objet d'un récit foisonnant, il est en revanche constamment transposé dans une mise en scène poétique: ces multiples fables, en même temps qu'elles frappent le plus souvent d'interdit toute référence précise, dessinent le paysage très cohérent d'une autofiction minimale. L'obsession du secret conduit à cette façon rusée et paradoxale d'occuper l'espace autobiographique: Michaux, diffracté dans ces multiples avatars insaisissables, resurgit «entre centre et absence».

C'est dire qu'entre ces «morceaux, sans liens préconçus», «faits paresseusement au jour le jour», un fil continu nous tient en haleine, celui d'un récit sous-jacent qui nous raconte une sorte d'épopée: un combat incessant où le «je», aux prises avec le dehors agressif d'un monde envahissant, en proie à ses affres, à ses maladies et à ses humeurs, se joue de nous et de lui par mythes et fables interposés. D'où la remarque sensible que Gide fit plus tard, dans un texte de 1942, à propos de «Mes propriétés»: «Quelle curieuse façon il a de se livrer!» Ainsi se dessine par bribes un autoportrait

de l'auteur en « né fatigué », « sportif au lit » ou rêveur vigile. Une de ces figures en lambeaux se nomme Plume. Il est vrai qu'on a trop souvent voulu réduire Michaux à cette silhouette à la Charlot, à ce semi-personnage, clown métaphysique, à ces saynètes drolatiques. Mais ne boudons pas notre plaisir : par sa fragilité même, Plume renvoie, avec une justesse rêveuse et musicale, à toutes nos difficultés d'être.

Plume au restaurant — Plume déjeunait au restaurant, quand le maître d'hôtel s'approcha, le regarda sévèrement et lui dit d'une voix basse et mystérieuse : « Ce que vous avez là dans votre assiette ne figure pas sur la carte. »

20 Plume voyage — Plume ne peut pas dire qu'on ait excessivement d'égards pour lui en voyage. Les uns lui passent dessus sans crier gare, les autres s'essuient tranquillement les mains à son veston.

Dans les appartements de la Reine — « Dans cette chambre il règne toujours une chaleur insupportable. Si vous vouliez m'aider à me déshabiller, vous me feriez plaisir. Après on pourra parler comme il faut. »

La nuit des Bulgares — Plume prend sur ses genoux un mort (il en a encore un autre à sa droite) et la dame vient s'asseoir à sa gauche.

Plume avait mal au doigt — « Un doigt à couper, dit le chirurgien, c'est parfait. Avec l'anesthésie, vous en avez pour six minutes tout au plus. »

L'arrachage des têtes — Ils tenaient seulement à le tirer par les cheveux. Ils ne voulaient pas lui faire de mal. Ils lui ont arraché la tête d'un coup. Sûrement elle tenait mal.

Une mère de neuf enfants! — Plume pensait: « Pas exactement mon genre, ces femmes-là. Mais comment le leur faire comprendre sans les froisser? » Et il réfléchissait.

Plume à Casablanca — Une fois arrivé à Casablanca, Plume se rappela qu'il avait quantité de courses à faire. C'est pourquoi il laissa sa valise sur le car.

L'hôte d'honneur du Bren Club — Plume, sans lever la tête, mangeait patiemment. Un serpent tombé d'un régime de bananes rampa vers lui; il l'avalait par politesse, puis il se replongea dans son assiette.

21 Plume au plafond — Dans un stupide moment de distraction, Plume marcha les pieds au plafond, au lieu de les garder à terre.

LES PAYS, ON NE SAURAIT ASSEZ S'EN MÉFIER

L'auteur a vécu très souvent ailleurs : deux ans en Garabagne, à peu près autant au pays de la magie, un peu moins à Poddema. Ou beaucoup plus.

Les dates précises manquent. Ces pays ne lui ont pas toujours excessivement plu. Par endroits, il a failli s'y apprivoiser. Pas vraiment. Les pays, on ne saurait assez s'en méfier. (Préface d'*Ailleurs*)

Dans la galaxie Michaux, il n'est guère permis de se répéter. On ne cesse d'y expérimenter les limites et les difficultés de l'expatriation. Il faut dépayser toujours plus, multiplier les perspectives, inventer de l'étrangeté. Les voyages imaginaires poursuivent, sous une autre forme, le rêve d'un déplacement de la pratique littéraire. Ils sont au carrefour de deux écritures – celle de la pérégrination et celle de la nuit.

Commençant à écrire, le 24 décembre 1934, des ethnographies imaginaires, Michaux annonce ainsi à Paulhan l'envoi des premiers textes de *Voyage en Grande Garabagne* : « Je travaille ferme. Écris trois heures d'affilée. La fièvre tout le temps. » Ce seront désormais des voyages immobiles, les yeux fermés, dans l'amnésie du dehors, dans des mondes errants et, plus que jamais en effet, dans la fièvre de l'écriture. D'où, à partir de 1934, cette myriade de peuples improvisés, ces mœurs et coutumes fantasques. Cela donnera : *Voyage en Grande Garabagne* (1936), *Au pays de la magie* (1941) et *Ici, Poddema* (1946). Ces pages seront regroupées dans un recueil en 1948, sous le titre *Ailleurs*.

Les dates sont significatives : l'écriture de l'ailleurs commence après la rencontre avec « un peuple qui mérite d'être distingué des autres », après le dernier livre de pérégrination ; puis elle traverse les années de la guerre. Elle sera d'abord, dans tous les sens du terme, parodie : chant à côté du voyage, à côté de l'histoire, à côté du discours ethnographique ou utopique et du récit de voyage, parasitage et contre-voix – mais aussi autoparodie et réécriture, en particulier, de textes d' *Ecuador*, d' *Un barbare en Asie* et de *La nuit remuée* ; mais encore, allégories hésitantes, fables sans morale, où se disent à la fois le comique et l'oppression de toute nomination, comme de tout code social.

On peut déceler dans ces ailleurs une tradition ancienne, dans la veine ironique de Swift et de Cyrano de Bergerac, en même temps qu'une posture ironique à l'égard de la toute jeune « science » ethnographique, dont ils proposent une sorte de critique par anticipation. Mais c'est surtout un tropisme propre à la démarche

de Michaux qui conduit à cette forme nouvelle d'exorcisme. Déjà, dans les zoologies ou les botaniques imaginaires de *La nuit remue*, les descriptions étaient en même temps des apparitions et des foisonnements: «... Là je vis aussi l'Auroch, la Parpue, la Darelette, l'Épigruie, la Cartive avec la tête en forme de poire, la Meige, l'Émeu avec du pus dans les oreilles, la Courtipliane avec sa démarche d'eunuque⁹.»

Ajoutons à cela, comme un élément essentiel, la blessure et l'insatisfaction profondes du voyageur, et l'on prendra le chemin sans retour du voyage imaginaire à la Michaux: «Mes «Émanglons», «Mages», Hivinizikis sont des sortes d'États-tampons suscités par le voyage», commente-t-il lui-même, «afin de ne pas souffrir de la réalité¹⁰.» Ces «États-tampons» ont une fonction semblable à celle des «personnages-tampons» qui, comme Plume, avaient pour fonction d'exorciser les affres d'un être toujours déplacé.

Désormais, la violence de l'affrontement avec l'autre ne peut plus se dire que dans le vertige de cette écriture fiévreuse et ludique, qui pousse l'expatriation à ses extrêmes conséquences littéraires: nouvelle façon pour l'écrivain de s'expatrier du voyage lui-même, d'exorciser la cohabitation menaçante avec l'autre et sa patrie multipliée. L'écriture y est, plus que jamais, invention: invention proliférante d'ethnonymes, d'usages, de rites, de pays, qui sont autant de modes d'être, de rapports à l'autre, mais aussi de territoires langagiers, où s'exercent librement les pouvoirs de l'imaginaire.

Le sujet s'est ici apparemment effacé. Mais c'est pour ressurgir, de façon oblique, au détour d'une phrase. Aux Émanglons, comme aux représentants en existence de Michaux, «ce qui leur manque saute aux yeux, et il leur manque énormément¹¹». Le tableau des mentalités hétéroclites masque le miroir brisé des pertes d'équilibre du moi et de ses mouvements de foule. Emporté dans le vertige de ses gouffres intérieurs, le voyageur imaginaire traverse les pays de sa nuit et de son insomnie. Il désire suspendre toute référence à notre monde, à son histoire et à sa géographie. Mais il sait qu'il n'est pas d'étrangeté absolue, hors celle que l'on invente à partir de soi et de l'autre. Il sait aussi combien même cette étrangeté-là est fragile et précaire, lui qui souligne: «Qui pourrait échapper? Le vase est clos.» Car «il traduit aussi le Monde, celui qui voulait s'en échapper» (Préface d' *Ailleurs*).

9 *La nuit remue* (1935), Gallimard, 1967, p. 145.

10 *Passages*, Gallimard, 1963, p. 154.

11 *Ailleurs* (1948), p. 52.

UN DRAGON EST SORTI DE MOI

Dragon — Un dragon est sorti de moi. Cent queues de flammes et de nerfs il sortit. [...]

Ainsi donc je livrai bataille pour moi seul, quand l'Europe hésitait encore, et partis comme dragon, contre les forces mauvaises, contre les paralysies sans nombre qui montaient des événements. (*Peintures*)

Au fil des années qui précèdent la Seconde Guerre mondiale, l'histoire imprime avec plus de force son entaille dans l'écriture de Michaux – dans ses rêveries de corps, de masques et de peuples. L'utopie centrale de l'œuvre, celle d'un espace clos, à l'écart de l'Autre et de l'Histoire, est de plus en plus contrariée par l'écho des « grands hurlements du monde », encerclée par les idéologies et les voix de la guerre. Peu à peu, les rayons mortifères de la Grande Histoire vont infléchir les miroitements de sens...

26 C'est une sorte de coïncidence malheureuse : au moment même où, dans *Un barbare en Asie*, puis dans *La nuit remue*, s'est raffermie l'aspiration à la « sérénité », à une nouvelle respiration psychique dégagée du tragique occidental, la pression de l'Histoire s'est accentuée. Le pressentiment d'un avenir catastrophique perturbe les tentations introspectives de l'écriture de soi, comme les audaces de l'écriture de l'autre. Mais c'est précisément ce conflit qui donne de nouvelles impulsions et de nouvelles dimensions à l'écriture. Une telle intuition était déjà perceptible dans quelques poèmes de *La nuit remue*, dans les premières ethnographies imaginaires elles-mêmes, dans quelques textes confidentiels, mais aussi dans l'importance nouvelle accordée à la peinture dans ces années-là. À partir de l'exposition de 1937, acte de naissance officiel du peintre, la peinture apparaît comme le nouvel art guérisseur. Entre 1937 et 1939, Michaux peint une série de gouaches sur fond noir. (Certaines sont reprises dans le livre *Peintures*, paru en 1939, où se font face six poèmes et six dessins.) Pour la première fois, la démarche picturale est explicitement opposée, comme une « étrange décongestion », à la « fabrique à mots »¹². Cette décongestion s'exerce en particulier contre les « forces mauvaises » désignées par le texte liminaire de *Peintures*, intitulé « Dragon ».

12 Voir la préface de *Peintures* (1939) intitulée : « Qui il est ». Voir aussi *Émergences, résurgences* (1972) : « Cela se passe dans les années d'avant-guerre » (ER18).

TU N'AURAS PAS MA VOIX, GRANDE VOIX

J'entendis une voix en ces jours de malheur et j'entendis: «Je les réduirai ces hommes, je les réduirai et déjà ils sont réduits quoiqu'ils n'en sachent encore rien. [...] Je ne leur laisserai que le squelette, un simple trait de leur squelette pour y attacher leur malheur.» («Voix», *Épreuves, exorcismes*)

Dans *Exorcismes* (1943), *Labyrinthes* (1944) et «Le lobe des monstres» (1944), Michaux assume désormais explicitement la traversée de l'Histoire. Aussi le recueil qui reprend, en 1946, les textes les plus étroitement liés à la guerre, *Épreuves, exorcismes*, est-il le seul livre où les dates d'écriture figurent sur la couverture (1940-1944).

Entre prison et délivrance, le poème se veut exorcisme en «attaque de bélier», ou ruse de rêve éveillé. Il lui faut, plus que jamais, se «reparer» contre l'emprise d'autrui et de son «immense voix», «tenir en échec les puissances environnantes du monde hostile». Mais il ne lui est plus possible de taire la barbarie de l'Autre dans sa dimension historique.

Un registre à la mesure de la tragédie se cherche dans «La lettre», publiée en décembre 1943 dans la revue *Confluences*: «Je vous écris d'un pays autrefois clair. Je vous écris du pays du manteau et de l'ombre.» L'épopée du sujet se trouve désormais en quelque sorte encadrée par l'horreur collective, voire intégrée à elle. Les spectres de l'Histoire, les aboiements du *on*, «l'époque écraseuse», hantent les monstres intimes. Tenter de les conjurer, c'est pour l'heure faire entendre, en désespoir de cause, les mots-gongs qui ne sont plus que les échos d'une promesse libératrice: «ailleurs! / ailleurs! / ailleurs!». Le temps guerrier, le temps pétrifié, soumis à une emprise totalitaire, impose un autre ton: «Suffit! Ici on ne chante pas / Tu n'auras pas ma voix, grande voix» («Immense voix», *Épreuves, exorcismes*).

Malgré son implication inévitable dans le «gigantesque empêchement», le «je» est encore présent sous de multiples avatars, ne cessant de renaître sous les auspices de la métamorphose et de la partition. Mais il porte, jusque dans les apparitions de son imaginaire, les stigmates de la souffrance collective. Il a fallu dire et maudire le voyage. Il aura fallu dire et conjurer l'Histoire. L'exploration des pays de nulle part et celle des «pays de l'atroce» sont toutes deux vouées au malheur commun, à l'emprise et au rythme de l'Autre. Toutes deux interprètent ou transposent la cruauté du présent. Dans la fiction ethnographique comme dans l'exorcisme poétique, dressé contre les convulsions monstrueuses de l'Histoire, l'art se doit d'être «sorcier». Mais au temps des camps, de l'occupation et de la résistance, la poésie telle que l'entendait Michaux est-elle encore possible? A-t-il trouvé le ton? Il a du moins cherché, à la jonction de la mélancolie la plus intime et de la déshérence la plus largement partagée, un autre chant, qui puisse dire à la fois l'événement pressant de la violence historique et le désir d'un désencombrement.

LA VIE DANS LES PLIS

La guerre venait de finir et je cessais de me remparer, quand la peur qui n'attend qu'un soulagement pour paraître, la peur entra en moi en tempête et dès lors ma guerre commença. (*La Vie dans les plis*)

Voici un sommet de l'œuvre: *La Vie dans les plis*. Ce livre recueille la majeure partie des textes parus depuis 1945.

Tous les registres précédents, déjà familiers au lecteur de Michaux, y figurent dans leur diversité. Mais c'est avec un degré d'intensité qui peut-être n'a jamais été atteint jusque-là.

L'humour noir – momentanément exclus par les écrits de la guerre –, réapparaît en force dans *Liberté d'action*. Ce petit livre, publié séparément en 1945, marque en quelque sorte la fin de « la vie entre l'écorce et l'arbre », le retour au principe de jubilation. On y renoue avec l'esprit d'enfance, avec sa puissance transgressive et son « habitude libératrice ». On y fourbit les armes d'une « vie plastique » : mitrailleuse à gifles, fronde à hommes, broche, faux à foule, plâtre, homme bombe. Liberté d'action? Oui, celle, retrouvée, d'un Michaux plus que jamais réfractaire à l'entourage, déployant à nouveau, contre les larves et les monstres de la mélancolie, les forces vives, cathartiques, du rire et de l'enfance insoumise.

Dès le premier texte, « La Séance de sac », l'écriture passe à l'offensive, reprenant à son point de départ la fable personnelle : « Cela commença quand j'étais enfant. Il y avait un grand adulte encombrant / Comment me venger de lui? Je le mis dans un sac. Là je pouvais le battre à mon aise. » Nouveau commencement, en effet, que cette intervention, cet acte poétique où un « je », confronté aux « empêcheurs de vivre », invente des mécanismes imaginaires d'élimination afin de se rétablir dans son domaine et dans ses prérogatives. Il y a aussi « La Cave aux saucissons » : « J'adore malaxer. / Je t'empoigne un maréchal et te le triture si bien qu'il y perd la moitié de ses sens... » Tout le monde comprend, en 1945, ce que représente ce « maréchal ».

La guerre se confond maintenant avec l'un des multiples épisodes de l'épopée du sujet. L'horizon de l'Histoire semble s'être éloigné. Mais que cette guerre nouvelle soit en relation étroite avec la précédente, il ne faut pas en douter. La guerre, c'est désormais le saucissonneur, ou « l'homme- bombe » ou encore le philosophe par le meurtre, qui en prend l'initiative. Son champ de bataille d'élection est tout proche : c'est la vie de famille, ou bien la vie des villes.

C'est aussi le corps et ses ravages intérieurs. À peine le poète a-t-il commencé à s'écarter des «sources glauques», que l'«usine» des supplices corporels réenclenche ses engrenages infernaux, ses disques à labourer le crâne et ses meules de chair, ses jeux cruels du «Je-tu», du «Tu-moi» et du «Je-moi». Une autre section de *La Vie dans les plis*, «Apparitions», nous raconte ces malheurs nouveaux, nouveaux prétextes à exorcisme, annoncés au début de chaque texte: «En ce temps-là, la peur que je ne connaissais plus depuis dix ans, la peur à nouveau me commanda. / Là, je subis l'assaut du sabre ondulant. / Il y a des époques où je ne peux me mettre au lit sans être opéré. / J'ai été transporté sans transition à l'atelier de démolition. / J'étais dans les soubresauts d'une résistance profonde. / Je fus mis à convoier une troupe considérable. / En cette année malheureuse, je perdis mes mains.» C'est un «trépané» dont *La Vie dans les plis* nous brosse le portrait, un rescapé à qui la guerre a fait subir un «dérèglement définitif».

Dans «Portrait des Meidosems» (accompagnant primitivement douze lithographies de l'auteur), on retrouve, intensifié, épuré par l'abstraction, le mouvement qui cherchait à faire correspondre un innombrable de l'imaginaire tératologique à une forme textuelle inédite. Tout y est comme stylisé: Plume, la barbarie contemporaine, l'étrangeté maximale, la colonne absente.

Dans «Vieillesse de Pollagoras», enfin, se lit en filigrane une catastrophe personnelle, l'événement d'une souffrance datée: «Le démantèlement commença avec la mort de quelqu'un avec qui je vivais.»

29

NOUS DEUX ENCORE

Février 1948. Mort de sa femme des suites d'atroces brûlures. 1951-52-53. Il écrit de moins en moins, il peint davantage. (H. M., *Quelques renseignements...*)

On est resté hébété de ce côté-ci. On n'a pas eu le temps de dire au revoir. On n'a pas eu le temps d'une promesse. Elle avait disparu du film de cette terre. Dis, est-ce qu'on ne se rencontrera vraiment plus jamais? Riche d'un amour immérité, riche qui s'ignorait avec l'inconscience des possédants, j'ai perdu d'être aimé. Ma fortune a fondu en un jour. Celui qui est seul, se tourne le soir vers le mur, pour te parler. Il sait ce qui t'animait. Il vient partager la journée. Il a observé avec tes yeux. Il a entendu avec tes oreilles. Toujours il a des choses pour toi. Ne me répondras-tu pas un jour? (*Nous deux encore*)

C'est qu'entretiens un accident tragique s'est produit : au début de l'année 1948, la femme de Michaux meurt dans d'atroces souffrances. Il écrit alors à Gide, en réponse à un mot de condoléances : « Sur les souffrances, sur l'affection, j'ai appris des choses en cette vie, et sur l'amour que peut-être je ne mettais pas assez haut. Mais sur ce qu'est la mort, je n'en sais pas plus, hélas, que si je venais de naître. »

Lui qui d'ordinaire écarte la circonstance, il publie, chez son ami éditeur Jacques Fourcade, un poignant poème d'amour posthume, intitulé *Nous deux encore*, où se disent comme le sentiment d'une dette, le regret d'une méconnaissance à l'égard de l'« ensemble » possible de l'amour.

Nous deux encore prélude à des mois de silence. Cette terrible épreuve personnelle va pour un temps inhiber l'écriture. Dans les années cinquante, Michaux peint de plus en plus. La défiance manifestée depuis longtemps à l'égard de la langue s'accroît. « Écrire ? Des mots ? Je n'en veux aucun. À bas les mots ! » (*Émergences, résurgences*). La Postface de *Mouvements* (1951), où un seul poème fait face à soixante-quatre dessins, présente ces formes proliférantes comme une libération, comme un « nouveau langage, tournant le dos au verbal ». Les essais rassemblés dans *Passages* en 1950 proclamaient déjà les privilèges de la peinture, mais aussi ceux de la musique. Car Michaux, de la même façon qu'il s'est mis à peindre sans passer par un apprentissage, joue avec les instruments de percussion qu'il rapporte de ses voyages, ou bien improvise au piano. Ce sont des improvisations qui « ne deviennent pas des œuvres ». Ce caractère d'incomplétude, voilà précisément ce qu'en elles il aime par-dessus tout : « Un poème aurait vendu la mèche dix fois, et la prose rend tout ignoble. »

Ne prenons pas à la lettre ces déclarations. L'écriture reste pour Michaux une nécessité. C'est encore un recueil majeur qui paraît en 1954, *Face aux verrous*, où l'on retrouve en particulier, à côté de *Mouvements*, les « Nouvelles de l'étranger » (autres pays imaginaires), les exorcismes de « Poésie pour pouvoir », et l'allégorie de « L'Espace aux ombres ». Quant aux aphorismes de « Tranches de savoir », ils cherchent souvent la formule la plus ramassée pour dire tout Michaux, dans une sorte de court-circuit du langage : « Ma vie : Traîner son landau sous l'eau. Les nés-fatigués me comprendront. » « À huit ans, je rêvais encore d'être agréé comme plante. » « Qui cache son fou, meurt sans voix. »

PLUTÔT DU TYPE BUVEUR D'EAU

Aux amateurs de perspective unique, la tentation pourrait venir de juger dorénavant l'ensemble de mes écrits comme l'œuvre d'un drogué. Je regrette. Je suis plutôt du type buveur d'eau. Jamais d'alcool. Pas d'excitants, et depuis des années, pas de café, pas de tabac, pas de thé. De loin en loin du vin, et peu. Depuis toujours, et de tout ce qui se prend, peu. Prendre et s'abstenir. Surtout s'abstenir. La fatigue est ma drogue, si l'on veut savoir.

C'est après *Face aux verrous* que s'ouvre une nouvelle période, dont il faut bien marquer le caractère passager, car elle a parfois imposé son image à l'ensemble. Lorsque Michaux expérimente, sous contrôle médical, la mescaline (mais aussi bien d'autres drogues, comme le haschich, la psilocybine, l'opium, les champignons hallucinogènes...), il a plus de cinquante ans. Il lui est déjà arrivé de prendre diverses substances, du laudanum ou de l'éther, pour « perdre davantage son Je », mais de façon très sporadique. Ce qui se joue à la fin des années cinquante, comme tout au long de l'œuvre, c'est la volonté de se dégager toujours plus des conventions de la littérature et de la poésie, c'est le désir de susciter en soi un arrachement, une multiplication de l'identité, d'atteindre par d'autres moyens des états extraordinaires, rares, extrêmes, proches de la folie, et de les retranscrire. L'ascétisme a été un de ces moyens, comme le jeûne, le voyage frénétique, le rêve éveillé, l'aquarelle, la gouache, l'improvisation musicale.

« Ceci est une exploration » : ainsi commence *Misérable Miracle* (1956), le premier compte rendu de ces investigations. Mais à la fin du livre, prévoyant l'étiquette qu'on allait inmanquablement coller à son œuvre, Michaux adresse cet avertissement à ceux qui se méprendraient : « Je suis plutôt du type buveur d'eau. »

C'est un savoir qui est ainsi visé, le savoir d'un « infini turbulent » dont les « enseignants » seront les perturbations de l'esprit et ses dysfonctionnements. C'est aussi sans doute la recherche d'une libération de l'écriture, à un moment où précisément l'entreprise littéraire de Michaux se heurte à de nouveaux obstacles. Il écrit à Paulhan, en 1956 : « Quelle drogue prendre pour avoir l'écriture facile ? » La mescaline, où « le temps est immense », permet d'écrire dans l'« accélération fantastique » d'un autre tempo.

Suivront trois autres livres autour des drogues, des livres plus que jamais inclassables: *L'Infini turbulent* (1957), *Connaissance par les gouffres* (1961), *Les Grandes Épreuves de l'esprit* (1966). Faut-il considérer comme une étape essentielle ce qui ne fut peut-être qu'une parenthèse? Souvent proches du traité ou de l'essai, suscitant une écriture sismographique libérée de tout dessein esthétique, ces « aliénations expérimentales » approfondissent sans doute les désirs essentiels de l'expérience poétique (échapper aux limites du moi, du corps, du temps et de l'espace). Mais la mescaline, reconnaît Michaux, « diminue l'imagination », elle est « ennemie de la poésie, de la méditation, et surtout du mystère ». Et puis, comme il le précise à la fin du « misérable miracle »: « Mettons que je ne suis pas très doué pour la dépendance¹³. »

JOURS DE SILENCE

Qui n'a voulu saisir plus, saisir mieux, saisir autrement, pas avec des mots, ni avec des phonèmes, ni des onomatopées, mais avec des signes graphiques?

(Saisir)

38 « Je peindrai de plus en plus et j'écrirai de moins en moins », déclare Michaux en 1959. « Ou alors je n'écrirai plus que sous la forme de poèmes de plus en plus difficiles à traverser: je reviendrai, si vous voulez, à mes deux cents lecteurs. » Au cours des dernières années, outre les nombreuses expositions, des livres de dessins, dans la lignée de *Mouvements*, témoignent de la préférence accordée à un rythme qui commande la page: *Par la voie des rythmes* (1974), *Saisir* (1979), *Par des traits* (1984).

Dans *Émergences, résurgences* (1972), livre unique en son genre, Michaux mettait en rapport des moments biographiques et des moments picturaux, et retraçait de façon précise son itinéraire de peintre. Ce sont les lignes et les traits, plutôt que le livresque, constatait-il, qui restituent l'immédiateté, le « phrasé même de la vie »: « Que de ce papier aussi vienne une plaie! »

Quant à l'écriture poétique, pendant et après les expérimentations hallucinogènes, elle se trouve désormais le plus souvent sidérée par l'expérience du vide ou de la contemplation, de l'extase ou de la pullulation. Les poèmes réunis dans *Moments* (1973), comme « Paix dans les brisements » ou « Vers la complétude », donnent à lire une musique méditative, des nappes de mots qui traversent le blanc de la page, une façon d'espacer l'écriture et d'habiter le temps. Se manifeste ainsi la tentation de l'accueil au sein d'une patrie nouvelle « qui se propose », qui « m'embrasse

et par brassage / à moi me soustrait, m'ouvre et m'assimile» (*Moments*).
La parole poétique s'est apparemment détournée de la colère,
de la dérision grinçante et de l'insoumission martelée.

On peut regretter que la poésie du dernier Michaux
assourdisse désormais sa voix « contre », dont les dissonances
bousculaient le chant oraculaire ou visionnaire, projetaient au plus
loin d'un Claudel, d'un Char ou d'un Saint-John Perse; qu'elle semble
maintenant calmer sa respiration haletante, son rire (noir ou
insituable) et sa violence, ses dérives d'enfant, de fou ou de barbare.
Cette transmutation apparente d'une écriture du corps et
de la fureur en une célébration de la « paix dans les brisements »
rêve-t-elle la fin du grand combat avec la langue? Des retrouvailles
avec un Infini archaïque et majuscule, une « survenue de
la contemplation », une « nouvelle naissance », une transcendance possible
dans la plongée des mots? La poésie se veut alors du moins
« musicienne de la vérité », évocatrice de « mots à peine pensés »
(« Apparitions-disparitions », *Moments*), comme dans ce poème
intitulé « Jours de silence »: « des mots appuient / des mots maintenant
veulent dire plus, / plus au long plus au-delà. / lointains pourtant, comme
légendaires! »

39

De la même façon, si l'on compare les aphorismes de *Poteaux
d'angle* (1981) à ceux de « Tranches de savoir », on pourrait imaginer
que le « professeur d'inquiétude » s'est métamorphosé en un professeur
de sagesse. L'un et l'autre cependant ne sont pas vraiment opposés:
« Le sage transforme sa colère de telle manière que personne ne la reconnaît.
Mais lui, étant sage la reconnaît... parfois. » (*Poteaux d'angle*) Et ce qui
perdure, ce que la peinture continue à manifester (« un dessin sans
combat ennui »), c'est un désir tenace de se déconditionner: « Échapper,
échapper à la similitude, échapper à la parenté, échapper à ses semblables. »
(*Saisir*)

MICHAUX NOTRE CONTEMPORAIN

MOI, JE METS LA CHINE DANS MA COUR

J'ai pourtant tellement besoin de voyager.

Ah, si je pouvais vivre en télésiège, toujours avançant,

toujours en de nouveaux pays. (*Vents et Poussières*)

Michaux, voyageur effréné, n'aura finalement écrit que deux livres de pérégrinations. Mais c'est une façon percutante d'annoncer l'époque des « tristes tropiques » : avec lui (comme avec Leiris ou Segalen), l'écrivain voyageur entre dans l'ère du soupçon. Les deux livres de voyages se terminent tous deux de façon paradoxale : « La vie la plus simple et la plus monotone serait la plus attachante. » (*Ecuador*) « *Ne vous occupez pas des façons de penser des autres. / Tenez-vous bien dans votre île à vous. / collés à la contemplation.* » (*Un barbare en Asie*) Il n'est pas de secret qui soit logé dans les infinies variations du monde, pas d'initiation qui puisse se satisfaire d'un déplacement sur la « planète des agités ». Ailleurs, de manière métaphorique et provocatrice, Michaux fait vœu de sédentarisme : « Je ne voyage plus. Pourquoi les voyages m'intéresseraient-ils? / Ce n'est pas ça, ce n'est jamais ça. [...] Moi, je mets la Chine dans ma cour¹⁴. »

¹⁴ *La Vie dans les plis*, Gallimard, 1949.

Ces formules utopiques d'un espace « remparé » sont aussi des antiphrases. Michaux ne cesse de se projeter dans la cour du monde. Mais alors, dira-t-on, pourquoi s'obstiner à voyager ? Dans quel emportement, avec quelle énergie ? Voici deux réponses du voyageur malgré lui :

« En somme, j'aurai voyagé pour connaître des ambiances qui disposent à des idées autres, à des envies nouvelles. » (*Passages*)

« Non, non, pas acquérir. Voyager pour t'appauvrir. Voilà ce dont tu as besoin. » (*Poteaux d'angle*)

RENDRE RESPIRABLE L'IRRESPIRABLE

**Un écrivain est un homme qui sait garder
le contact, qui reste joint à son trouble,
à sa région vicieuse jamais apaisée.**

Elle le porte. (*Passages*)

« Ses livres l'ont fait passer pour poète », écrit Michaux sur lui-même, en 1939. La pose du poète lui pèse, comme la tradition poétique sacralisante. Précisons d'abord qu'il ne vint pas à la poésie d'emblée, comme les surréalistes, par refus du roman. Non seulement, depuis *Qui je fus*, récits et poèmes ont toujours coexisté, mais le désir d'écrire un roman a longtemps taraudé Michaux, au moins jusque vers le milieu des années trente. S'il tend au « poétique » (plus qu'à la poésie), c'est peut-être que la littérature n'avait rien d'autre à lui offrir de plus intense – par défaut, en quelque sorte, par insatisfaction à l'égard de tous les discours. Mais c'est aussi et surtout parce que sa voix, son souffle, sa respiration, s'accordent mieux au texte bref ; parce que sa pensée se présente dans l'instantané d'un trait, d'une fusée ; parce que cette vision, enfin, ne peut se prolonger que dans un microrécit, une fable ou un conte fragmenté. Grâce à ces intermittences et à ces incandescences, s'entend le continu d'une voix qui redéfinit la notion même de poésie, mettant incessamment ses pouvoirs à l'épreuve, élargissant considérablement ses domaines...

Michaux n'a guère théorisé sur ce sujet. Mais il lui suffit de quelques mots suggestifs (« intervention », « exorcisme »...), de quelques textes épars (postfaces de *La nuit remue* et de *Plume*, préface d'*Épreuves, exorcismes*, fragments de *Passages*), pour nous rendre lumineusement perceptible sa « poéthique ». « Par hygiène, peut-être, j'ai écrit *Mes propriétés*, pour ma santé. » On pourrait ajouter : par hygiène je voyage, je peins, j'improvise au piano, je joue du tam-tam. Rarement une écriture et une façon d'habiter le monde auront fusionné de façon aussi cohérente. Rarement un écrivain aura été à ce point à la fois « professeur d'inquiétude » (René Bertelé) et « médecin de soi-même et du monde » (Gilles Deleuze).

La « vraie poésie » doit selon lui se faire « contre la Poésie, contre la Poésie de l'époque précédente ». Il lui appartient d'ausculter « les états

seconds, les états dangereux de soi», de chercher «la région poétique de l'être intérieur». Surtout, une telle exploration est cathartique: la poésie est «une des formes exorcisantes de la pensée». À la question: où va la poésie? il répond: «Elle va à nous rendre habitable l'inhabitable, respirable, l'irrespirable¹⁵».

LES MOTS, CES COLLANTS PARTENAIRES

Vie de lecteur, mais aussi de poète et d'écrivain, que cette «vie de chien». Vie harassante que celle de ce marginal de la page imprimée, s'escrimant contre la police du verbe, cherchant à le «déraciner», à le «détourner du troupeau de l'auteur». Le combat est engagé. La valeur des vocables commence à être déplacée, attirée par le magnétisme d'une langue en formation, une langue Michaux. On ne s'arrêtera pas là. Amour, fatigue, travail, voyage, mer...: aucun des vêtements du prêt-à-porter linguistique ne sortira intact de cette bataille du lire et du dire poétiques. Les plus beaux livres, écrit Proust, sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Michaux est un de ceux qui explorent le mieux ces territoires interdits.

«On est né de trop de mères», cela signifie aussi: on est né, on est cerné de trop de mots. Le consentement à l'écriture n'ira pas, dès lors, sans le sentiment préservé d'une impuissance première éprouvée à l'endroit de la langue maternelle, dont le défaut irrémédiable est de ne pas être universelle. La malédiction originelle, c'est la multiplicité des langues – ce pour quoi, en sa prime jeunesse, Michaux crut un temps en l'esperanto. La seconde malédiction, c'est l'artifice du style, où «la phrase la plus mobile n'est autre qu'un trucage des éléments de la pensée». Mais c'est précisément la conscience de ce double écueil qui contribue à électriser la parole poétique. Il lui faut atteindre un objectif presque impossible: «se retirer du piège de la langue des autres», se déprendre de l'agglutinement des mots, ces «collants partenaires». C'est précisément dans cette tension, dans ce désir, qu'elle puise la force de sa vocalisation.

D'où les conditions de l'écriture poétique à la Michaux: que mon pouvoir soit, autant que de profération et de nomination, de discrimination et de «détournement»; qu'une fois entré en littérature, en clandestinité sémantique, je puisse pratiquer la contrebande verbale – faire réserve d'aura oratoire, d'énergie langagière. Mais pour opérer ce trafic, que «d'interventions», que de fatigue! Quelle vie de chien!

¹⁵ Voir la déclaration de 1936, art. cit. in *Le Magazine littéraire*, p. 42.

AGIR SUR MA MACHINE À ÊTRE (ET À PENSER)

Qu'est-ce qu'une pensée ? Un phénomène qui trahit un esprit - son cadre - et ce que ce cadre

désirait. (Un barbare en Asie)

C'est à propos de Michaux que Supervielle remarque : « Il ne s'agit pas pour un poète d'être un penseur, mais de donner la soif anxieuse, la nostalgie de la pensée. » Peu de poètes en effet ont cherché autant que lui, à travers l'expérience poétique, une sorte de pensée expérimentale, un passage incessant entre le phénomène du penser et celui du sentir. La pensée-de-l'écriture telle qu'il l'entend est une pensée en devenir ou en puissance, un en deçà de la pensée, la nébuleuse d'une avant-langue – un trajet, des zones insondables, des abîmes de nescience. Car « encore très, très peu de ce qui est, est pensable ». C'est pourquoi l'écriture poétique chez Michaux, partagée comme elle l'est entre le refus des « pensées cul-de-sac » et le désir de produire une forme de pensée inédite, croise de multiples savoirs scientifiques. Les traces de cette méditation ininterrompue, on les retrouve jusque dans la postface de *Plume* : « La pensée importe moins aussi que la perspective où elle surgit. »

GUERRE DU GRÉGAIRE

51

Ne laisse personne choisir tes boucs émissaires. C'est ton affaire. S'il coïncide avec le bouc émissaire d'un autre, ou de dizaine d'autres ou davantage, change de bouc. Il ne peut être le tien. (Poteaux d'angle)

Au commencement (à la fois du texte, de la fable et de l'Histoire) est le nom donné, le nom reçu malgré soi, l'origine épelée, qui enferme dans le déterminisme étouffant du local et du groupe. L'histoire est aussi ancienne qu'un corps à corps dans la nuit des temps. Depuis, la scène ne cesse, de génération en génération, de fils en fils, de se répéter : « Le Géant Barabo, en jouant, arracha l'oreille de son frère Poumapi¹⁶. » Tu t'appelles Barabo? Je m'appelle Poumapi? C'est parti pour le catch quotidien. Nous sommes frères ennemis, frères et barbares, à la vie, à la mort. La violence est originaire, comme la désignation, qui ne va pas sans une certaine supercherie : « Même la France, au bout d'un certain nombre d'années, devrait changer de nom, par honnêteté, pour se dégager du mythe <France>. »

Cette drôle d'histoire continue avec le voisinage : « Les Ouménés de Bonnada ont pour désagréables voisins les Nippos de Pommaris¹⁷. » Par bonheur, le voisin ne s'appelle pas comme moi, nulle confusion n'est possible. Mais par malheur, aussi. D'ailleurs, la première agression pourrait consister à ne pas savoir prononcer son nom. Donc, on masse les forces vocaliques à la frontière, on creuse des tranchées de consonnes. Les syllabes

¹⁶ Michaux, *La nuit remue* (1935), Gallimard, 1967, p. 61.

¹⁷ Michaux, *Face aux verrous*, Gallimard, 1951, p. 77.

antinomiques claironnent la guerre. On lance des obus sur la sonorité étrangère. Mais attention, ça se corse: il y a aussi les Dohommédés de Bonnadas, les Odobommédés de Bonnada, etc. Transposons dans notre aujourd'hui: les Hutu et les Tutsi, les et les... Une légère voyelle qui change, une petite consonne de peu, et l'on vacille dans le camp ennemi. La barbarie sait se lover dans ces phonèmes qui permutent, dans ces épellations qui coupent les têtes à la façon dont les ethnonymes séparent. Quant aux Émanglons, un peuple d'étrangleurs, leur nom les trahit légèrement, mais leur façon de supprimer certains des leurs n'est au fond qu'un mode plus précis d'exercice de la barbarie instituée. Le conglomerat du «ils» ne tient que par un complot de langue cuite, statufiée. Le crime perpétré en commun doit, pour pouvoir se continuer dans la soumission générale, s'appuyer sur un discours euphémique. Sa rhétorique préférée, c'est l'étouffement: «Quand un Émanglon respire mal, ils préfèrent ne plus le voir vivre. [...] Donc, mais tout à fait sans se fâcher, on l'étouffe¹⁸.»

Comment sortir de cette prison des appellations d'origine contrôlée, puisqu'on en reconstruit régulièrement les murs? Du moins peut-on la montrer, cette prison. Du moins peut-on résister dans l'imaginaire à l'incarnation, à l'enracinement, à l'assignation à résidence, à la «patrie», à la dissolution dans la tribu. Telle est la ruse du poète transfuge.

NE JAMAIS COÏNCIDER

**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
dans le monde.** (*La nuit remue*)

Lorsque Roland Barthes définit la posture de l'écrivain (située historiquement), on a l'impression qu'il décrit très précisément l'attitude mentale de Michaux, qu'il dessine son portrait-robot: celui qui est réfractaire à la parole grégaire; celui qui «s'entête», qui maintient «envers et contre tout la force d'une dérive et d'une attente»; qui se déplace, et «se porte là où l'on ne vous attend pas¹⁹»; celui qui résiste aux discours typés et à la langue du pouvoir par une utopie de langage.

Nominalismes de tribu qui visent à défaire les visages pour assimiler, coller à un village, à une case, et tirer dans le tas, quêtes obsessionnelles de racines faussement distinctives et d'appellations ancestrales, patronymies en chaîne qui n'ont jamais fini de repousser comme des surgeons dans l'arbre des généalogies dérisoires et des petites castes resserrées sur elles-mêmes: Michaux nous parle de notre drôle d'aujourd'hui, de cet infernal recommencement de la barbarie, du «on» des snipers et des coupeurs de tête, avec cette intuition que l'avenir s'«envagine», retourne à son passé. Il lui faut inventer des noms («Je vais le leur arranger leur charabia», dit à sa manière l'Irlandais de Paris, Beckett), les gaspiller,

¹⁸ Michaux, *Ailleurs* (1948),
«Poésie Gallimard», p. 21.

¹⁹ Barthes, *Leçon*, Seuil,
1978, p. 22.

afin qu'ils prolifèrent, qu'ils redoublent le leurre, qu'ils poussent comme des verrues sur le corps malade de la peste des noms de famille et de nation.

Mais il nomme aussi l'innommable du mal – cette passion agglutinante, dévorante, cannibale, qui trouve toujours son Juif ou son Arabe à broyer. Michaux, comme nous tous, côtoie le racisme. Il n'en est pas loin parfois. Mais jamais ne s'engage dans cette impasse. Pointe du doigt, au contraire, le marais croupissant où se reproduisent les rejetons de la bêtise. Garde la santé. Rit de toutes les désignations, de tous les esprits de clocher, de toutes les tribalités, et aussi de tous les fanatismes. Se préserve de tout agglutinement et de toute assignation au groupe.

La non-coïncidence, l'altérité irréductible qui ouvre le gouffre entre l'un et l'autre, créent le décalage, la blessure. Elles font violence. Mais en même temps, le sujet a besoin de ce gouffre, il cherche ce vertige. Avant même de penser à se libérer, ce qu'il lui faut surtout éviter, c'est de coïncider.

EXPULSER DE SOI SA PATRIE

Échapper, échapper à l'appartenance, échapper à la parenté, échapper à la similitude. *(Saisir)*

Pourquoi je joue du tam-tam maintenant ? [–]

**Pour cesser de me confondre avec la ville avec EUX
avec le pays avec hier.** *(Passages)*

Toute l'œuvre écrite et peinte de Michaux dit la révolte du sujet contre les menaces de la prédestination, contre le corps bridé par la famille, le pays et l'Histoire. La patrie selon Michaux, ce qu'il appelle la « papatrie », forme le tissu de toutes ces appartenances, où les lignées familiales, se superposant aux conditionnements sociaux, produisent en série les « inguérissables fils de fils ». Comment se défaire de l'emprise de l'atavisme, « l'odieux atavisme physiologique²⁰ » ? Il faudrait pouvoir « sortir du terrier », « arracher l'ancre qui retient loin des mers ». Voyager ? Se déplacer, plutôt. Tenter de briser « l'odieux compartimentage du monde ». Les pays traversés seront autant de pays à expulser.

Le titre qui regroupe quelques-uns des voyages imaginaires de Michaux, *Ailleurs*, est programmatique. La pratique littéraire ne se justifie pour lui qu'à condition de donner lieu à un ailleurs du langage, du social et de l'Histoire. Le texte se déploiera en un lieu et en un temps nécessairement insituables, utopiques. Il se déclinera en lointains multipliés, en voix étrangères, en autant de détours, d'énonciations sans origine et de paroles exogènes: « Je vous écris d'un pays lointain » (1937), *L'étrangère raconte* (1939), *La lettre du voyageur* (1944), *l'Étranger parle* (1952), *Lieux lointains*.

Écrire, peindre (« pour se déconditionner »), voyager contre (« pour expulser de lui sa patrie »), jouer de la musique (« pour contrecarrer »),

c'est en ce sens, d'abord, s'expatrier dans un imaginaire où l'on réinvente constamment des figures de la dérive. Le patineur, le berger d'eau, le sportif au lit, Dovobo, A., Pon, Plume... : multiples sont les noms d'emprunt d'un sujet improbable qui tient à la fois du clown (« Les clowns n'ont pas de père ») et du Bouddha (« il est né partout »). Pour quitter la demeure, le lieu commun, rompre avec tout ce qui en moi n'est pas moi, que de médiations, d'arrachements, de souffrances, de métamorphoses et de dislocations, d'identifications à des voix étrangères ! On n'en aura jamais fini de dénombrer les figures et les territoires de l'ailleurs, de tenter d'y repérer les « poteaux d'angle » d'un territoire à soi.

On n'aura jamais fini non plus d'inventer des formes, de circuler entre les genres. L'écriture est vouée à la mouvance et à la diversité comme le voyageur sceptique l'est à une errance inséparable de l'insatisfaction. Le fragment poétique est lui-même une forme d'expatriation, la condition formelle d'une écriture labile, nomade, qui tentera d'échapper au « chemin tracé, unique » du livre. L'espace littéraire étant imaginé comme un enfermement, il s'agit avant tout de ne pas s'y fixer, de n'en occuper aucune région définie. Chaque petit texte – comme chaque vers ou chaque phrase – inaugure une disparition du « je », mais aussi sa renaissance ou sa métamorphose : « Une flexion dans une phrase, est-ce un autre moi qui tente d'apparaître²¹ ? »

Au bout de ce rêve, on aborderait peut-être un pays sans père et sans carte, un pays Michaux, entre fureur et tao. Pays du « né fatigué », de l'enfant, de l'imbécile, du fou (« Qui cache son fou, meurt sans voix »), de l'étranger, du saint. Pays où l'on ne s'installe jamais.

54

JE COMPTE SUR TOI, LECTEUR

**D'une rive à l'autre, toujours plus vite, débarquant, embarquant,
je vole entre des sonneries**

**impératives, aigrettes, découragées,
je vole après une communication
qui ne peut s'établir.** (« Personnel », *Face aux verrous*)

À l'occasion d'un voyage en Inde, une discussion s'engage entre Michaux et Octavio Paz, hôte et ami, à propos de la publication en livre de poche. Paz ne comprend pas pourquoi Michaux persiste à refuser cette occasion d'un public plus large. Michaux reste intransigeant sur ce point : « Il faut aller vers moi, me mériter. » Ce parti pris d'une relation presque intime avec quelques vrais lecteurs, plutôt qu'avec un public, est sans doute contestable. Il ne saurait être réduit à une volonté élitiste. Si l'écrivain prétend « inventer un peuple qui manque » (Deleuze), il lui faut commencer petit, par un petit peuple. Je réponds au réseau saturé et bruyant par la rareté du texte littéraire, par la petitesse de mon audience (« mes deux cents ou trois cents lecteurs »), par l'absence d'image photographique,

par le refus de la voix enregistrée. Je publie chez Gallimard, mais aussi chez de petits éditeurs, dans des revues inconnues, sous le manteau. Il faut aller vers moi.

Appelez-moi, parlez-moi, écoutez-moi, disent, dans l'urgence et l'intimation d'un appel, toutes les voix délirantes, tous les « Qui-je-fus », toutes les étrangères et toutes les « ralenties » de l'œuvre. On ne peut dissocier le Michaux introspectif, celui qui explore l'espace du dedans, de ce Michaux éclaté qui, infiniment curieux du dehors, appelle éperdument l'autre.

L'image convenue d'un poète à l'écart de tout, replié sur lui-même, exclusivement solitaire (confortée par le titre d'une anthologie, L'Espace du dedans), tend heureusement, au fil des années, à se modifier. La fascination pour la singularité, l'individualité, l'« indivision », la préservation en soi d'un espace intact, est indissociable d'une « faim d'autrui ». La correspondance de Michaux fait apparaître non seulement un réseau d'amitiés multiples, mais un besoin vital de relation. Elle donne à penser à quel point l'écriture est pour lui d'abord recherche de « l'Autre introuvable », désir de destinataire, de lecteur électif.

Les textes eux-mêmes rêvent des formes d'adresse, inventent un imaginaire de la communication poétique qui puisse contrer la saturation des messages dans la logosphère. Le lecteur y jouerait le rôle d'un double intime. Dans cet « espace aux ombres » qu'est le livre, la présence fusante d'une pure voix sans corps appelle une autre voix sans corps. De même que l'expérience poétique a été pour Michaux autre chose qu'une écriture, de même l'expérience du lecteur dépassera en intensité la simple lecture : expérience de voix échangées que cette adresse d'une présence-absence au cœur de l'écrit ; mais aussi, entreprise de liaison dans le pays lointain d'un désir demeuré désir.

CLOUÉ DANS CE SIÈCLE

On se demande pourquoi les jeunes gens de cette génération sont désespérés. C'est qu'ils se rendent compte qu'ils sont sacrifiés. Ils entrevoient la belle époque.

Ils n'y vivront pas.

Lequel d'entre eux n'accepterait

d'arrêter sa vie actuelle

pour vivre en l'an 2500 ? (Ecuador)

« Qui chante en groupe mettra, quand on le lui demandera, son frère en prison » : la révolte contre le groupe, ou plutôt l'« insubordination », mot fétiche de Michaux, vise toutes les utopies politiques, tous les lendemains qui déchantent. Assumer jusqu'au bout notre individualité, la déplier, en décliner les potentialités multiples, la défendre coûte que coûte : une telle exigence est ici inaugurale. Une obsession de « l'espace à préserver » a semblé conduire Michaux aux antipodes de l'Histoire. Son angoisse phobique de l'influence l'a fait se tenir volontairement à l'écart des « idées des autres, des contemporains, partout téléphonées dans l'espace ». D'autres écrivains, en ce siècle, ont partagé pour l'essentiel cette condition de retrait : ainsi Beckett, Gracq, Sarraute, Pinget...

Il suffirait donc, dans ce sillage, de maintenir le cap d'une solitude revendiquée? Ce n'est pas si simple. Car ce tropisme s'accompagne d'une forte conscience malheureuse, du sentiment d'un impouvoir quasiment congénital. Le sujet se veut retranché? Il est pourtant livré, à son corps défendant, à la contemporanéité historique. Il est «né dans une époque de ratés». Il est «cloué dans ce siècle». Et ce siècle pour lui, ce sont deux guerres mondiales en même temps que deux âges décisifs: adolescence, maturité.

Bien sûr, dira-t-on, ce qui l'emporte chez Michaux, le plus visiblement, c'est la tentative effrénée de dépaysements en tous sens, temporels et géographiques, la dérive ininterrompue, dont l'iceberg²² pourrait être une métaphore. Ce sont les îlots de langage irradiant, les crêtes invoquées, dans l'imagination d'un point vertigineux, pour décoller du présent étriqué et à ras du sol, les échéances infiniment éloignées, à l'aune desquelles la terre elle-même ne serait plus qu'une «misérable banlieue»: «Siècles à venir, / Mon véritable présent, toujours présent, / Obsessionnellement présent²³...»

Et pourtant, la revendication d'un sujet inatteignable, hors de ce temps et de ce lieu, s'accompagne d'une autre forme d'efficacité, d'une socialité paradoxale, à rebours de tout groupement. «Même antisocial ou asocial, le poète peut être social.» Cela d'autant plus que l'Histoire rattrape Michaux.

L'histoire de la littérature, d'abord. Sa singularité est indissolublement liée à une situation de la littérature à un moment donné. Elle accompagne le temps du dadaïsme, du surréalisme, des expérimentations langagières. Sa volonté de ne pas s'en tenir à un domaine circonscrit de l'écriture prend en compte les transformations que subit au cours du siècle, depuis le romantisme et le sacre de l'écrivain, le statut de l'auteur.

Mais aussi, l'Histoire tout court. Au point qu'on pourrait imaginer une entente quasiment politique ou, si l'on veut, historique, de l'œuvre: cherchant l'ailleurs, elle ne cesse pourtant de parler de notre monde, interprétant presque malgré elle la cruauté de notre présent et de ses oppressions. Relisant Michaux à travers le miroir de l'Histoire, son intuition transparait avec force. Un exemple parmi bien d'autres, pris parmi les ethnographies imaginaires du *Voyage en Grande Garabagne*. Nous sommes chez les Émanglons. Dans ce pays, vient-il des étrangers, qu'«on les parque dans des camps, aux confins du territoire». Cela a été écrit en 1936.

La voix de Michaux mobilise certes contre toute mobilisation. Mais elle n'est aucunement indifférente au monde. Si elle se rempare dans son îlot, c'est avec la conscience aiguë, trop aiguë, de tout ce qui enserme, comprime, réduit, de tous les mouvements engluants, de tous les hurlements avec les loups – avec ce sentiment que l'angoisse personnelle peut à tout moment croiser toutes les angoisses collectives, toutes les barbaries de notre petite planète. Par cette complexité, par cet antagonisme, elle nous est plus proche encore.

22 Un poème de *La nuit remue* s'intitule «Icebergs».

23 «Avenir», *Loin d'ici, Loin d'ailleurs*.

POSTÉRITÉS DE MICHAUX

« En un temps de plus en plus congestionné comme celui qui nous attend, écrit Italo Calvino, le besoin de littérature devra miser sur une concentration maximale de la poésie et de la pensée. » Cette « concentration maximale », on la trouve déjà, de façon exemplaire, chez Michaux. Il ne fut évidemment pas le seul à confronter la condition poétique aux nouvelles données de la modernité. Avec Cendrars, par exemple, il partage le refus de l'installation ou de l'assignation à résidence, le tropisme de la mobilité (qu'il associe plus nettement encore à une entreprise de démythification du voyage romantique), le désir de se déconditionner. Mais si on lui cherche des contemporains majeurs, ce ne sont pas essentiellement des poètes, au sens habituel de ce terme, auprès de qui il se trouve en phase. C'est plutôt avec la posture d'un Kafka ou d'un Beckett que Michaux semble secrètement dialoguer, redéfinissant avec eux les domaines de la poésie comme ceux de la littérature.

De Kafka, Jorge Semprun écrit que son œuvre « est bien de ce temps, impensable hors de ce temps, qu'elle transcende cependant sans cesse et de tous côtés²⁴ ». Comme Kafka, Michaux semble tourner le dos à l'événement ; et comme lui, à travers le récit, la fable ou l'allégorie, il évoque avec force la cruauté de notre présent. Mais c'est peut-être de Beckett dont il est le plus proche, dans la dérision à l'égard de la langue, dans l'invention de voix sans identité. À en croire Cioran, Beckett serait de ces êtres « qui font concevoir que l'histoire est une dimension dont l'homme aurait pu se passer²⁵. » Tout au contraire, l'œuvre de Beckett, comme celle de Kafka ou de Michaux, confirme à quel point la figure éthérée de l'écrivain flottant au firmament du ciel mystique de la Littérature est un fantasme. À travers les figures de l'expulsé beckettien, du né fatigué de Michaux, du sportif de la faim de Kafka, se projettent dans l'imaginaire les rapports entre l'individualité littéraire et l'agrégat social.

Lui qui ne voulait être perçu tout à fait comme un écrivain, et qui répugnait à l'appellation de poète, on le considère comme un des écrivains et un des poètes majeurs du XXe siècle. Pour des auteurs comme Perec, Butor, Borges, Celan, Cortazar, Ginsberg, Pinget, il est un phare. Par bien d'autres il est secrètement aimé. Le poète que Duras veut faire connaître, en 1967, lors d'une tournée de lecture dans les écoles, c'est Michaux. Pour Deleuze, il est un de ceux (avec, précisément, Kafka et Beckett) qui donnent le plus à penser.

Michaux, en soixante ans d'écriture et de peinture, traversant notre siècle, n'adhérant à aucune avant-garde et à aucune mode, s'est fait l'interprète de notre temps. Il anticipe ou accompagne l'ère du vide et du désenchantement, la fin des idéologies et des voyages. Son œuvre peut bien charrier quelques scories du siècle précédent, elle est dynamisée par des intuitions fulgurantes, par un désir de penser et de sentir à l'écart des systèmes dominants. Si l'on se réfère tellement à lui, parfois de manière inattendue ou décalée, c'est qu'en effet son influence dépasse largement sa postérité littéraire par la sorte de magnétisme diffus qu'il exerce au-delà de la poésie ou de la littérature, par les résonances d'une écriture qui vibre dans les domaines les plus inattendus de la pensée, du savoir et de la sensibilité. Michaux est notre contemporain, notre scrutateur.

24 Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, Gallimard, 1994, coll. « Folio », p. 340.

25 Cioran, *Exercices d'admiration*, Gallimard, 1986, p. 100.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

1 Œuvres de Henri Michaux

- 1927 *Qui je fus*, NRF, coll. « Une œuvre, un portrait ».
1929 *Ecuador*, NRF, Gallimard.
1933 *Un barbare en Asie*, Gallimard.
1935 *La nuit remue*, Gallimard.
1938 *Plume, précédé de Lointain intérieur*, Gallimard.
1945 *Épreuves, exorcismes (1940-1944)*, Gallimard.
1948 *Ailleurs*, Gallimard.
1949 *La Vie dans les plis*, Gallimard.
1950 *Passages*, NRF, Le point du jour.
1952 *Mouvements*, NRF, Le point du jour.
1954 *Face aux verrous*, Gallimard.
1956 *Misérable Miracle*, Monaco, Éditions du Rocher.
1957 *L'Infini turbulent*, Mercure de France.
1961 *Connaissance par les gouffres*, NRF, Le point du jour.
1966 *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, Gallimard.
1972 *Émergences, résurgences*, Genève, Skira.
1975 *Face à ce qui se dérobo*, Gallimard.
1981 *Poteaux d'angle*, Gallimard.

— Le premier tome des Œuvres complètes, (1922-1946) est paru chez Gallimard en 1998, sous la direction de Raymond Bellour, dans la «Bibliothèque de la Pléiade».

— Treize titres ont été repris dans des collections de poche: dix dans «Poésie», trois dans «L'Imaginaire» (toutes deux chez Gallimard).

— Maurice Imbert a publié, en 1994, la bibliographie la plus récente des livres et plaquettes.

2 Études critiques

- Bellour (Raymond), Gallimard, 1965; éd. augmentée, coll. «Folio essais», 1986
Henri Michaux ou Une mesure de l'être
- Bertelé (René), Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui», 1957
Henri Michaux
- Bowie (Malcom), Oxford, Clarendon Press, 1973
Henri Michaux. A Study of his Literary Works
- Bréchon (Robert), NRF, coll. «La bibliothèque idéale», 1959
Henri Michaux
- Broome (Peter), Londres, Athlone Press, 1977
Henri Michaux
- Butor (Michel), Montpellier, Fata Morgana, 1985
Improvisations sur Henri Michaux
- Edson (Laurie), Saratoga (Californie), Anma Linbri, 1985
Henri Michaux and the Poetics of Movement
- Gide (André), Gallimard, 1941
Découvrons Henri Michaux
- Halpern (Anne-Élisabeth), Séli Arslan, 1998
Henri Michaux: le laboratoire du poète
- La Charité (Virginia A.), Boston, Twayne, 1977
Henri Michaux
- Martin (Jean-Pierre), José Corti, 1994
Henri Michaux, écritures de soi, expatriations
- Maulpoix (Jean-Michel), Seyssel, Champ Vallon, 1984
Michaux passager clandestin
- Ouvry-Vial (Brigitte), Lyon, éd. La Manufacture, 1989
Henri Michaux qui êtes-vous?
- Roger (Jérôme), Lyon, PUL, 1999
Henri Michaux: poésie pour savoir
- Segarra Montaner (Marta), Séville, Ediciones Alfar, 1992
Une topografía del ser: espacio y temporalidad en Henri Michaux

3 Numéros spéciaux de revues

- Liberté*, Montréal, nov.-déc. 1969
La Revue des belles-lettres, Lausanne-Genève, 1973
La Quinzaine littéraire, n° 156, 16 janvier 1973
Magazine littéraire, n° 85, 1974
Les Nouvelles littéraires, numéro spécial Henri Michaux, 1979
Magazine littéraire, n° 220, 1985
L'Esprit créateur, Baton Rouge (USA), vol. XXVI, 3, 1986
Europe, 698-699, juin-juil. 1987
Correspondance, La escritura y su espacio, Caceres (Espagne), 1995
Magazine littéraire, n° 364, 1998

4 Ouvrages collectifs

- Sous la direction de R. Bellour, 1966 (rééd. 1983)
Cahiers de L'Herne
- Présenté par Roger Dadoun, Payot, 1976
Ruptures sur Henri Michaux
- Textes réunis par J.-C. Mathieu et M. Collot, José Corti, 1987
Passages et langages d'Henri Michaux
- Textes réunis par G. Dessons, *La Licorne*
(UFR langues littératures Poitiers), 1993
Méthodes et savoirs chez Henri Michaux
- Textes réunis par Anne-Élisabeth Halpern et Véra Mihailovich-Dickman,
éd. Findakly, 1996
Quelques Orientés d'Henri Michaux
- Sous la direction d'Éric Brogniet, *Sources*, colloque de Namur
octobre 1997
Les Ailleurs d'Henri Michaux
- Sous la direction de Catherine Mayaux, actes du colloque de l'université
de Besançon, L'Harmattan, 1997
Plis et cris du lyrisme
- Textes réunis par Pierre Grouix et Jean-Michel Maulpoix,
ENS éditions, 1998
Henri Michaux corps et savoir

Réalisation **adpf** Nicolas Peccoud, Anne Parian.

6, rue Ferrus. Paris 14 ●

Fabrication Cent pages. Typographie Dynamo S.P.Millot.

Iconographie Véronique Brown. Composé en Architype Renner,

Monotype Gill Sans & Champion HTF. Imprimé sur papier

Cyclus Offset et Cyclus Print 80 grs pour les pages intérieures

et Cyclus Print 150 grs pour la couverture.

Crédits photographiques: couverture, Berggruen & Cie

p21, Cliché J. Vigne, adagp / p24-25, DR, adagp

p30, DR, adagp / p33, Centre Pompidou, adagp

p34-37, Cliché J. Vigne, éditions fata morgana, adagp

p41, Cliché J. Vigne adagp / p42, DR, adagp / p43, DR, adagp

p45-46, Cliché P. Migeat, Centre Pompidou, adagp

© **Minist re des Affaires trang res – adpf ●**

Octobre 1999/12000 exemplaires.

Isbn 2-911127-68-4/70 FF

Titres parus

Architecture en France

Art contemporain en France

Bande dessinée en France

Balzac (Honoré de)

Bernanos (Georges)

Breton (André)

Chateaubriand (François René de)

Cinéma français

Cinéma français 2

Cinquante Ans de philosophie française

1. Les années cinquante

2. Les années structure, Les années révolte

3. Traverses

4. Actualité de la philosophie française

Écrivains francophones

Écrivains français d'outre-mer

France – Allemagne

France – Arabies

France – Grande-Bretagne

La Fontaine (Jean de)

L'Essai

L'État

Lévi-Strauss (Claude)

Livres français pour la jeunesse

Livres français pour la jeunesse 2

Malraux (André)

Maupassant (Guy de)

Médecine en français

Musique en France

Nouvelle Médecine française

Philosophie contemporaine en France

Photographie

Poésie contemporaine en France/épuisé

Polar français

Roman français contemporain/épuisé

Roman français contemporain 2

Sarraute (Nathalie)

Sciences humaines et sociales en France

Simon (Claude)

Sport et Littérature

Théâtre français

Voltaire

para tre

Gracq (Julien)

Lire la science

Le texte publié dans ce livret
et les idées qui peuvent s'y exprimer
n'engagent que la responsabilité
de leur auteur et ne représentent
en aucun cas une position
officielle du ministère des Affaires
étrangères.